

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXIII n. 1, 2017

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Direttore: Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale).

Vicedirettore: Antonio Cascelli (Maynooth University).

Responsabile della rubrica “Interventi”: Massimiliano Locanto (Università di Salerno).

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università “Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

Redazione: Simone Caputo (Università “Sapienza”, Roma), Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Consulenti: Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Michael Buchler (Florida State University), Deborah Burton (Boston University), Mauro Calcagno (State University of New York at Stony Brook), William Caplin (McGill University, Montreal), Irène Dèliege (Université de Liège), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell’Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

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

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-927-6

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: s.pasticci@unicas.it

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

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

Tipologia abbonamento	Formato cartaceo ***	Formato elettronico (pdf)	Formato cartaceo+elettronico
Istituzioni	Euro 30	Euro 50	Euro 70
Privati	Euro 30	Euro 30	Euro 40
Membri di altre associazioni *	Euro 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: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- carta di credito, comunicando i dettagli al numero telefonico 0583/394464.

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

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM (www.gatm.it);
- bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.

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

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi.

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonte, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Alessandro Cecchi (membro aggiunto, rapporti internazionali), Giuseppe Sellari (membro aggiunto, ricerca artistica).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti, (vice-presidente), Mario Baroni (segretario).



INDICE

SAGGI

Giovanni Doro	
<i>Strategie compositive del contrappunto BWV 1076</i>	
<i>Canon triplex á 6 voc. di J. S. Bach</i>	7
Mario Baroni, Roberto Caterina, Fabio Regazzi	
<i>How to Analyse Opera and its Inherent Emotions, with Examples</i>	
<i>Taken from Handel's Giulio Cesare</i>	37
Federico Gon	
« <i>Melodia semplice, ritmo chiaro</i> »?	
<i>Alcune (ri)considerazioni sul tòpos del crescendo rossiniano</i>	71
Angela Carone	
<i>La ricezione di Luigi Dallapiccola nella musica di Luciano Berio:</i>	
<i>alcune osservazioni analitiche</i>	97
Massimiliano Locanto	
<i>Dissenting Variations.</i>	
<i>The Rhetoric of New Musicology</i>	117

INTERVENTI:

DIDATTICA DELL'ANALISI MUSICALE

Anna Maria Bordin, Giuseppe Sellari	
<i>La formazione pianistica di base: indagine pedagogica e analitica</i>	
<i>sulle metodologie didattiche in uso in Italia</i>	151
Notizie sugli autori	169
Notes on Contributors	172

Saggi

Giovanni Doro

Strategie compositive del contrappunto BWV 1076 *Canon triplex á 6 voc.* di J. S. Bach

Abstract

This article examines Johann Sebastian Bach's *Canon triplex á 6 voc.*, BWV 1076, focusing on the programming strategies used by the composer and the logical-mathematical assumptions at the basis of this famous canon. More in detail, it analyses the conditions of existence of the contrapuntal procedures used by Bach and the rules which allow to pre-define their outcomes.

Besides, the text explains how to build notational grids, based on first-species counterpoint, which can direct the harmonic language on a triadic basis, namely the most important innovation of baroque composers. Finally, the article hypothesizes the existence of a composition technique inherited from the past that aided the composers of this period to write their works, an *ars canonica* that fell progressively into disuse and was then forgotten. According to the conclusions the author arrives at, the *Canon triplex* can be evaluated from an original musical and historical point of view, offering at the same time a complete redefinition of the multiple solutions of Bach's enigma.

In un articolo pubblicato sulla «Revue de Musicologie» nel 1975, Olivier Alain annunciava la scoperta di una pagina manoscritta di Johann Sebastian Bach contenuta in un'edizione a stampa dell'opera BWV 988 *Vierter Teil der Klavierübung*, comunemente conosciuta come *Goldberg-Variationen*.¹ La pagina in questione riportava 14 canoni, in gran parte sconosciuti (e in seguito classificati BWV 1087), basati sugli otto suoni iniziali del fondamento armonico delle celebri variazioni. Solo due di questi contrappunti ci sono pervenuti separati dalla raccolta e uno in

1. La raccolta, intitolata *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach*, era originariamente in possesso del pianista Paul Brumenröder, docente al Conservatorio di Strasburgo; successivamente il manoscritto venne acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Parigi dove attualmente è conservato [Ms. 17669]. Per ulteriori dettagli sulla scoperta, avvenuta a Strasburgo nel 1974, la descrizione del manoscritto e la sua indagine storico-musicologica cfr. Alain [1975].

particolare, il Contrappunto n. 13, è pressoché identico al *Canon triplex* visibile nei due celebri ritratti bachiani di Elias Gottlob Haußmann.²

Le vicende legate a questi dipinti sono note, per cui ne fornirò solo un resoconto sommario. Nel 1738 il compositore dilettante Giacomo de Lucchesini, lo studioso Lorenz Christoph Mizler e il *Kapellmeister* Georg Heinrich Bümmler fondarono a Lipsia la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, un'accademia che si proponeva di restituire alla musica il ruolo di eccellenza che le apparteneva fin dall'antichità, quando fu inclusa nelle discipline del *Quadrivium*. I membri di questa piccola, elitaria accademia erano cultori sia della teoria che della prassi musicale, e conoscitori di matematica e filosofia. Ciascun socio era tenuto a produrre annualmente un'opera di carattere scientifico-musicale che poteva essere sia strumentale sia teorica.

Quando nel 1747 aderì all'accademia, diventandone il quattordicesimo membro, Bach inviò alla *Societät* le Variazioni Canoniche sopra il corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (BWV 769) e un proprio ritratto a olio, commissionato ad Haußmann un anno prima,³ nel quale si era fatto raffigurare con un foglio in cui è visibile il celebre canone nella scrittura a tre voci. Il grande valore attribuito a questa composizione è attestato dal fatto che esso venne citato da Lorenz Mizler [1754, 185] nella sua rivista «Musikalische Bibliothek» (Fig. 1).

2. Nella breve introduzione storica che segue si rende conto di alcune fonti coeve che tramandano il *Canon*. Ciascuna di esse propone alcune varianti al titolo: BWV 1087 riporta «Canon triplex a 6»; i due dipinti di Haußmann del 1746 e 1748 mostrano entrambi la scritta «Canon triplex a 6 V»; nella copia manoscritta conservata presso la Biblioteca nazionale di Vienna (A-Wn MS 644609) si legge «Canon triplex á 6 Voc.»; nel necrologio pubblicato da Mizler nel 1754 la trascrizione del *Canon* riporta «Canon triplex á 6 voc.» ed è questa la grafia che si è deciso di adottare nel titolo dell'articolo.
3. Attualmente è conservato presso il Museo Storico di Lipsia. Un secondo dipinto, meno conosciuto e riprodotto del primo, venne eseguito dallo stesso Haußmann due anni dopo, nel 1748; fu presentato per la prima volta alla mostra di Gottinga del 1950 e dal 1953 venne acquisito nella raccolta William H. Scheide dell'Università di Princeton, New Jersey [Buscaroli 1998, 1070-1071; anche www.bach-cantatas.com/Memo/B-02.htm]. Il ritratto menzionato da Smend [1950] è un dipinto anonimo, a quel tempo proprietà del collezionista e studioso Paul Hirsch, che si stima risalente al 1830 (www.bach-cantatas.com/Memo/B-04.htm). Attualmente conservato presso la British Library di Londra, è molto simile ai due ritratti di Haußmann, ma il foglio esibito da Bach mostra il canone ruotato di 180°, con ciò indicando esplicitamente il criterio in base al quale si ricavano le tre voci mancanti. Questo dettaglio consentirebbe di metterlo in relazione con André [1838], il primo trattato musicale che abbia fornito un tentativo di soluzione all'enigma bachiano. Desidero ringraziare il prof. Teri Noel Towe per le preziose informazioni che mi ha fornito riguardo a questo particolare ritratto bachiano.

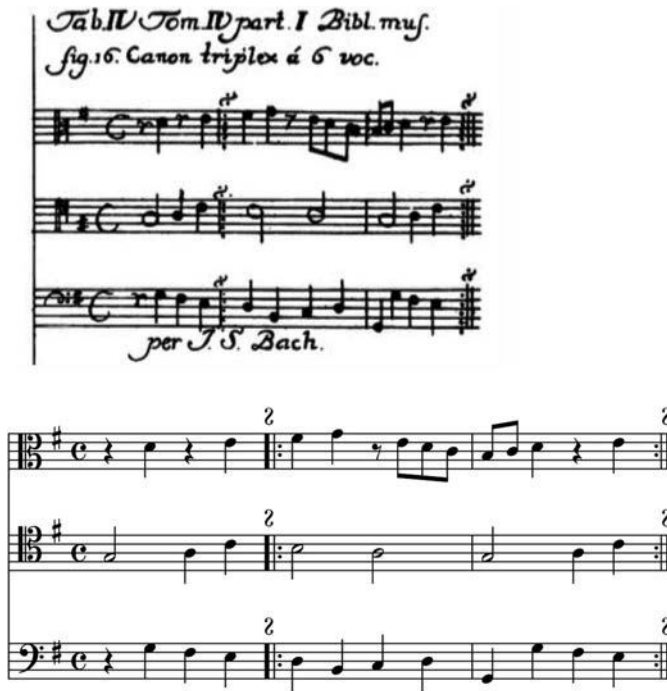


Fig. 1. *Canon triplex á 6 voc.* BWV 1076, riproduzione e trascrizione.

Quando nel 1832 il compositore ed editore tedesco Johann Anton André iniziò la pubblicazione del proprio trattato di composizione, il *Canon triplex* era stato tramandato solo nella notazione *enigmatica* a tre voci. L'opera di André, originariamente concepita in sei volumi, rimase incompiuta per la morte dell'autore che riuscì comunque a completare la stesura dei primi due volumi, nel secondo dei quali propose la sua soluzione (Fig. 2) ottenuta sovrapponendo, a distanza di una battuta, i tre soggetti nella forma originale e inversa [André 1838, 274].



Fig. 2. Soluzione del *Canon triplex* secondo André [1938], riproduzione e trascrizione.

L'importante contributo di André venne menzionato anche dall'organista ed editore tedesco Carl Ferdinand Becker, che però esprime alcuni dubbi sul fatto che fosse l'unica soluzione possibile dell'enigma bachiano [Becker 1840, 169-171].

Il musicologo tedesco Friedrich Smend evidenziò ulteriori possibilità di sviluppo del canone bachiano [Smend 1950], dimostrando che esso prevede 480 soluzioni generate da quattro differenti *Grundformen*, o *Forme Fondamentali*, che riflettono l'originale aspetto grafico del canone, con alcune eccezioni che vedremo. Si arriva così alla formalizzazione di quattro canoni a 6 voci ciascuno dei quali ammette, secondo lo studioso, 120 differenti disposizioni date dal diverso ordine di entrata delle sei voci.⁴

La Fig. 3 presenta le quattro *Forme Fondamentali* elaborate da Smend.

4. Dato un insieme di n elementi, si definiscono *permutazioni* tutti i modi tra loro distinti in cui gli n elementi possono essere disposti rimanendo sempre gli stessi, ma differenziandosi l'uno dall'altro solo per l'ordine con cui si succedono (ad es.: abc; acb, bac, ecc.). Il numero delle permutazioni di n elementi distinti è dato da $P(n) = n!$, in cui $n! = n \cdot (n-1) \cdot (n-2) \cdot \dots \cdot 2 \cdot 1$ (ad es.: $4! = 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1 = 24$). Il *Canon triplex* è formalmente un insieme costituito da sei elementi, ma il valore indicato da Smend per ciascuna *Forma Fondamentale* ($5! = 120$) viene calcolato considerando solo le possibili permutazioni del *bicinium* superiore con le rimanenti quattro parti.

Fig. 3. Le quattro *Forme Fondamentali* elaborate da Smend [1950].

I due sistemi superiori rappresentano la 1ª *Forma Fondamentale* costituita dai tre Soggetti originali, posti a sinistra con le relative Risposte inverse, poste a destra. Come si vede, esiste una corrispondenza grafica per quanto riguarda il posizionamento delle note sul pentagramma: la voce più grave inizia con *sol*₂ (quarto spazio in chiave di Fa sulla quarta linea), cui risponde nell'inversione *re*₃ (specularmente posto sul primo spazio del pentagramma notato in chiave di Do sulla prima linea); la voce mediana inizia con *sol*₂ (secondo spazio del pentagramma in chiave di Do sulla quarta linea), cui replica specularmente *re*₃ (terzo spazio del pentagramma in chiave di Do sulla terza linea).

Unica eccezione a questa regola è la voce più acuta che, iniziando con *re*₃ (terzo spazio del pentagramma in chiave di Do sulla terza linea), richiederebbe la risposta a *sol*₂ (secondo spazio in chiave di Do sulla quarta linea) anziché al *sol*₃ indicato dallo studioso (terza linea del pentagramma in chiave di Do sulla prima linea). Questa soluzione di Smend permette di evitare due relazioni parallele di quinta generate tra *dux* e *comes* (Es. 1), ed è in accordo con André [1838].



Es. 1. Le due successioni parallele di quinta determinate dal Soggetto C originale (pentagramma centrale) con la sua replica inversa (pentagramma inferiore). La soluzione proposta da André e Smend viene riportata nel pentagramma superiore.

L'inversione di questa *Forma Fondamentale* genera una 2^a *Forma Fondamentale*, rappresentata nei due sistemi inferiori della Fig. 3, che corrisponde specularmente alla 1^a *Forma Fondamentale*. Capovolgendo il foglio e leggendo secondo le nuove chiavi poste all'inizio di ciascun pentagramma si ottengono altrettante immagini retrogradate della 1^a e 2^a *Forma Fondamentale*, che generano la 3^a e 4^a *Forma Fondamentale*.

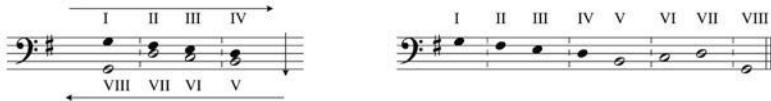
Partendo dalle conclusioni a cui era giunto Smend, il presente contributo analizza nel dettaglio le strategie di programmazione utilizzate da Bach nella formalizzazione del *Canon triplex* e i presupposti logico-matematici che lo governano, ipotizzando una nuova ridefinizione delle molteplici soluzioni previste. Nelle pagine che seguono, verranno utilizzate le seguenti convenzioni grafiche:

- gli elementi di una *sequenza* notale di tipo melodico sono sempre inclusi entro parentesi graffe e separati dal carattere tipografico “virgola” seguito da “spazio”: {do₃, mi₃, fa₃, sol₃};
- gli elementi di una *sequenza* notale di tipo armonico sono sempre inclusi entro parentesi graffe e separati da uno “spazio”: {do₃ mi₃ sol₃};
- i numeri romani indicano l'*indice* (o numero d'ordine) delle note che compongono una successione di tipo melodico;
- i gradi della scala vengono indicati con i nomi tradizionalmente utilizzati nella classificazione tonale (Tonica, Sopratonica, Mediante, ecc.).

Il *Canon triplex* è basato su tre Soggetti melodici, il più grave dei quali – d'ora in poi Soggetto A – è il *Fondamento armonico* dei quattordici canoni manoscritti BWV 1087 e delle *Goldberg-Variationen*. Si tratta di una probabile citazione della *Ciaccona con 62 variazioni* in Sol maggiore di Händel, a sua volta derivata dagli schemi classici degli ostinati del XVI-XVII secolo, in particolare da quello denominato *Ruggiero* [Alain 1985, 256-260].

Il Soggetto A e le sue proprietà logico-combinatorie vengono dimostrate da Bach nei primi quattro contrappunti dei *Verschiedene Canones*, che costituiscono perciò il punto di partenza di questo studio.

Il *Canon simplex* a due voci (APPENDICE, Contrappunto n. 1) presenta il Soggetto A combinato contrappuntisticamente con la sua forma retrogradata. Questo artificio, praticato fin dagli albori della polifonia, si realizza utilizzando una *matrice compositiva* costituita da due distinte *sequenze notali* reciprocamente compatibili dal punto di vista armonico (Es. 2): lo sviluppo melodico del Soggetto A (vale a dire le note {sol₂, fa₂, mi₂, re₂, si₁, do₂, re₂, sol₁}) si ricava dai quattro bicordi mostrati nell'esempio, usando per moto retto i suoni {I, II, III, IV} (testa di nota nera) e per moto retrogrado i suoni {VIII, VII, VI, V} (testa di nota bianca).⁵



Es. 2. Matrice compositiva e sviluppo del Soggetto A. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza notale.

Un Soggetto con queste caratteristiche ammette la simultanea esposizione di questi due aspetti perché è ricavato da una matrice programmata per questo artificio. Infatti, considerando le ultime quattro relazioni armoniche del Contrappunto n. 1, possiamo verificare che esse replicano in forma retrogradata le prime quattro.

Il Contrappunto successivo, annotato da Bach con la dicitura *all' roverscio* [sic] (APPENDICE, Contrappunto n. 2), indica che il canone precedente può essere replicato invertendo specularmente le due voci. Ci sono svariate teorie che cercano di spiegare la natura compositiva del contrappunto inverso: il punto di vista più comune formalizza il procedimento utilizzando un cosiddetto “grado-perno”, a partire dal quale tutti gli intervalli melodici vengono rovesciati.⁶

5. Questa e altre simili strutture, utilizzate nell'articolo per l'analisi dei processi compositivi che stanno alla base dei contrappunti bachiani, rappresentano una sorta di *archetipo* che precede l'elaborazione melodico-contrappuntistica vera e propria. La mancanza di reperti cartacei che ne attestino l'esistenza e l'utilizzo da parte dei compositori del tempo è, a mio parere, dovuta al fatto che si tratta di strutture relativamente elementari che possono essere facilmente elaborate a mente. Sulla antica e diffusa pratica del *fare contrappunto alla mente* cfr. Ferand [1956, 129-174]; Rossi-Espagnet [1991, 85-110]; Owens [1997, 64-74].
6. Così, per esempio, Bizzi [1982, 109]: «Data la Tonica di una scala, la risposta in moto contrario è la quinta, *non perché questa è la risposta nel canone alla quinta*, ma perché questa è la risposta per il sistema di inversione che dà il quinto grado come inverso del primo», assumendo la Mediante come fulcro del sistema di inversione. Secondo questa formalizzazione, la risposta inversa sul grado della Dominante non è la trasposizione di un soggetto esposto alla Tonica, poiché è la natura stessa dell'inversione che determina il rovesciamento speculare dei gradi. La generale predilezione, nella letteratura musicale, per questo tipo di risposta, è quindi dovuta a ragioni armonico-strutturali piuttosto che contrappuntistiche. Al riguardo, Stam [1968, 317-318] spiega che la nota etimologicamente deputata alla riflessione speculare di un sistema diatonico è *re* (Sopratonica del modo maggiore e Sottodominante del modo minore), anche se Bach preferisce utilizzare *mi* (Mediante del sistema tonale di

Accantoniamo temporaneamente la questione riguardante l'intrinseca natura accordale dei canoni bachiani e concentriamo l'attenzione sulle relazioni logico-matematiche che legano un soggetto melodico e successivamente un contrappunto alle relative inversioni.

Si scelga, per il momento arbitrariamente, una nota denominata *Suono Zero* [o S_o], che servirà da "asse di riflessione" del sistema diatonico. Si indichino poi con numeri positivi (crescenti) e negativi (decrescenti) i gradi diatonici posti al di sopra e al di sotto di S_o .⁷ L'inversione di una sequenza si ottiene cambiando il segno algebrico di tutti i numeri, che da positivi diventano negativi, e viceversa. Per esempio, assumendo $S_o = do_3$, l'inversione della successione melodica $\{do_3, mi_3, sol_3, si_2, do_3\}$, corrispondente ai valori $\{0, 2, 4, -1, 0\}$, genera $\{do_3, la_2, fa_2, re_3, do_3\}$, corrispondente a $\{0, -2, -4, 1, 0\}$. Utilizzando un differente valore S_o , per esempio $S_o = fa_3$, la sequenza originaria assume i valori $\{-3, -1, 1, -4, -3\}$ e l'inversione produce una differente successione notale $\{si_3, sol_3, mi_3, do_4, si_3\}$, corrispondente a $\{3, 1, -1, 4, 3\}$.⁸

Questo procedimento di inversione può essere applicato anche a una sequenza di tipo armonico. Per esempio, assumendo $S_o = do_3$, l'inversione della triade $\{do_3, mi_3, sol_3\}$, corrispondente ai valori $\{0, 2, 4\}$, genera la triade $\{do_3, la_2, fa_2\}$, corrispondente a $\{0, -2, -4\}$. Utilizzando un differente valore S_o , per esempio $S_o = fa_3$, la numerazione originale assume i valori $\{-3, -1, 1\}$ e la sua inversione genera i valori $\{3, 1, -1\}$, corrispondenti alla triade $\{si_3, sol_3, mi_3\}$.

L'inversione determina quindi la riflessione speculare di tutti gli intervalli musicali, sia melodici che armonici, che da discendenti diventano ascendenti, e viceversa.

do) perché consente di porre in relazione la Tonica con la Dominante; osserva ulteriormente che, in questo caso, l'asse di riflessione passa per un "immaginario punto", equidistante tra i due poli modali, collocato tra *mi*_b e *mi*. Sulle proprietà del suono *re* e le conseguenze che ne derivano sul piano teorico-linguistico, segnaliamo l'originale e appassionato contributo di Bon [1995].

7. Un sistema simile viene frequentemente utilizzato nell'analisi delle composizioni atonali, assegnando il valore 0 (zero) al *do* e procedendo cromaticamente con $do\# = 1$, $re = 2$ fino ad arrivare a $si = 11$. Nel nostro caso questa codifica risulta ridondante in quanto vengono trattate strutture essenzialmente diatoniche, ragione per cui propongo una numerazione semplificata.
8. Il procedimento di spostamento di una sequenza melodica a differenti altezze è talvolta denominato (impropriamente) "trasposizione modale", in quanto gli intervalli vengono considerati unicamente in relazione alla loro direzione (ascendente o discendente) e all'ampiezza (unisono, seconda, terza, e così via), non distinguendo perciò i maggiori dai minori o giusti. In realtà, si dovrebbe parlare di differenti esiti notali, dal momento che l'unica trasposizione logicamente applicabile a un'inversione è la trasposizione di ottava: qualsiasi valore S_o genera infatti inversioni collocate a distanze intervallari dispari (terza, quinta, settima, e così via); la trasposizione di ottava determina invece la conversione nei corrispondenti intervalli complementari che sono, ovviamente, di valore pari (rispettivamente sesta, quarta, seconda, e così via).

La Risultante, d'ora in poi indicata con il simbolo R , è definita come il valore algebrico che misura ampiezza e direzione di questo intervallo: il segno è positivo se la direzione è ascendente, negativo quando invece è discendente.⁹ Nel caso di una successione melodica, la natura di questa classificazione viene esplicitata dalla direzione dell'intervallo, ma nel caso di un aggregato armonico bisogna chiarire che l'attribuzione del segno è determinata dalla scelta di S_0 . Nell'armonia classica questo suono viene ogni volta ridefinito come "la nota più grave dell'accordo", per cui le distanze misurate, cioè la "cifatura del basso", sono sempre positive. Dal punto di vista teorico questo metodo non è comunque vincolante, tant'è vero che ancora durante il Rinascimento gli intervalli armonici venivano misurati utilizzando il *Tenore* (anziché il *Basso*), come viene attestato da Zarlino [2011, 485] e spiegato in seguito.

Alla luce di queste osservazioni, riconsideriamo nuovamente la struttura armonica che regola lo sviluppo melodico del Soggetto A: l'Es. 3 mostra che per $S_0 = si_2$, Mediante del sistema tonale di Sol, i quattro bicordi che strutturano il Soggetto A (corrispondenti a $\{-2 -9\}$, $\{-3 -5\}$, $\{-4 -6\}$ e $\{-5 -7\}$) vengono invertiti nei quattro bicordi $\{re_3, re_4\}$, $\{mi_3, sol_3\}$, $\{fa\sharp_3, la_3\}$ e $\{sol_3, si_3\}$, che rappresentano quindi la matrice del secondo sviluppo canonico.

La scansione armonica del Soggetto A, indicata nell'esempio dalle sigle $\{R_1, R_2, R_3, R_4\}$, genera i valori $\{-7, -3, -3, -3\}$ che nell'inversione per $S_0 = si_2$ diventano $\{7, 3, 3, 3\}$, indicati in esempio dalle sigle $\{-R_1, -R_2, -R_3, -R_4\}$.¹⁰ Ovviamente ciascun valore R e $-R$ viene calcolato avendo come riferimento le note $\{I, II, III, IV\}$, che nel Soggetto originale sono i suoni più acuti di ciascun bicordo, mentre nella replica diventano inversamente i suoni più gravi.

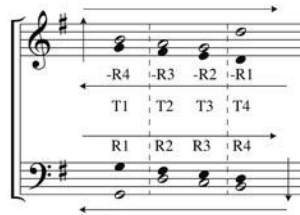


Es. 3. Matrice compositiva del Soggetto A originale e inverso.

9. Forniamo anche la semplice formula matematica che permette di calcolare questo valore: $-R = x_1 - x_2$, dove x_1 e x_2 rappresentano rispettivamente il suono di partenza e di arrivo di due elementi consecutivi in una generica sequenza X . L'insolita formalizzazione è dovuta al fatto che la differenza algebrica tra i due valori fornisce un risultato con segno opposto alla direzione dell'intervallo; per esempio, sia $X = \{0, 4\}$; per $x_1 = 0 = do_3$ e $x_2 = 4 = sol_3$ si ha intervallo musicale di quinta ascendente, ma la differenza algebrica tra i due valori fornisce il risultato $R = -4$, cioè un valore negativo che equivale a un intervallo discendente.
10. Per inciso: anche la retrogradazione di una sequenza genera l'inversione del segno algebrico dei valori R . Siano, infatti, x_1 e x_2 due suoni consecutivi di una sequenza melodica X la cui Risultante melodica viene determinata, com'è noto, dalla formula $-R = x_1 - x_2$. Quando la sequenza è retrogradata il valore R viene determinato dal nuovo ordine che assumono i due termini, dunque $R = x_2 - x_1$. Si dimostra così che inversione e retrogradazione sono differenti aspetti del medesimo fenomeno. Al riguardo, cfr. anche nota 15.

Ritornando ai *Verschiedene Canones*, il successivo contrappunto *Beede vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario* (APPENDICE, Contrappunto n. 3), presenta un aspetto inedito della programmazione contrappuntistica, e cioè la simultanea esposizione del Soggetto A per moto retto e inverso. Le condizioni che rendono possibile questo artificio consentono di spiegare anche il metodo compositivo del *Canon triplex*, per cui dedicheremo al Contrappunto n. 3 un ampio approfondimento.

L'Es. 4 esplicita gli esiti generati dalla sovrapposizione delle due matrici del Soggetto originale (cfr. Es. 2) e del Soggetto inverso (cfr. Es. 3): le due serie di bicordi risultano evidentemente sovrapponibili, ma le ragioni e le conseguenze di questo fenomeno richiedono un'ulteriore digressione che chiarirà alcuni aspetti relativi al controllo armonico-accordale di un sistema notale sottoposto a inversione.



Es. 4. Matrice compositiva del Soggetto A, contenente i quattro aspetti contrappuntistici: originale e retrogrado nel pentagramma inferiore, inverso e retrogrado-inverso nel pentagramma superiore. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza originale e inversa.

Sia X una generica sequenza melodica $\{x_1, x_2, x_3, \dots, x_n\}$ e sia $X_i = -X$ la sua inversione (vale a dire $\{-x_1, -x_2, -x_3, \dots, -x_n\}$). Da quanto detto precedentemente, si deduce facilmente che le due sequenze sono sovrapponibili quando X è armonicamente compatibile con X_i , e cioè quando ciascuna coppia *ordinata* di bicordi $\{x_1 - x_1\}, \{x_2 - x_2\}, \{x_3 - x_3\}, \dots, \{x_n - x_n\}$ genera un intervallo armonico accettabile, cioè consonante. I valori x che soddisfano questa condizione sono $x = 0$ [$R = 0$, cioè intervallo di unisono], $x = \pm 1$ [$R = \pm 2$, cioè intervallo di terza], $x = \pm 2$ [$R = \pm 4$, cioè intervallo di terza di quinta].¹¹

Come aveva intuito Stam [1968, nota 6], utilizzando $S_0 =$ Mediante i gradi di un sistema tonale compresi tra la Tonica e la Dominante sono completamente

11. Con il termine Relazione armonica si intende d'ora in poi un intervallo privo delle qualità attribuite dalla sua direzione ascendente o discendente (cioè il valore R). Nella presente trattazione si è preferito rappresentare questa quantità usando il segno $\pm$ che, anteposto al numero, indica un valore che può indifferentemente assumere segno positivo o negativo.

auto-compatibili con questo tipo di inversione.¹² Questa importante conseguenza teorica viene dimostrata da Bach nel canone *Trias harmonica*, BWV 1072, citato in Marpurg [1753, vol. 2, Tav. 37].

La triade di Tonica {2 o 2} si colloca dunque al centro dell'asse di riflessione che passa per S_0 = Mediente, per cui ciascun suono stabilisce una relazione inversa con un altro suono della medesima categoria accordale; i suoni appartenenti alle triadi di Sottodominante {1 3 5} e Mediente {0 2 4} vengono invece replicati rispettivamente sulle triadi di Dominante {-1 -3 -5} e Sopradominante {0 -2 -4}.

Lo schema che segue riassume tutte le corrispondenze di un sistema accordale sottoposto a inversione per S_0 = Mediente = *mi*:

Tonica {do mi sol}	↔	{sol mi do} Tonica
Sottodominante {do la fa}	↔	{re si sol} Dominante
Sopratonica {re fa la}	↔	{fa re si} Sensibile
Sopradominante {la do mi}	↔	{mi sol si} Mediente

Come si può vedere, questo valore S_0 non solo consente di porre in relazione inversa la *nota* Tonica con la *nota* Dominante, ma stabilisce anche una relazione interna nella triade di Tonica, che è autoreferenziale, e una relazione inversa tra la triade di Dominante e quella di Sottodominante.

La scelta del *Fondamento armonico* risponde quindi a una logica costruttiva che favorisce esiti armonico-contrappuntistici collocati su traiettorie accordali strettamente legate a un decorso inteso in senso tonale. Infatti, qualsiasi sequenza melodica inscritta all'interno della sua successione triadica {Tonica, Dominante, Sottodominante, Tonica} ammette necessariamente la soluzione mostrata dal Contrappunto n. 3 e, per la stessa ragione, risulta ammissibile anche la sua retrogradazione {Tonica, Sottodominante, Dominante, Tonica}.¹³

Alla luce di queste osservazioni, torniamo nuovamente all'Es. 4 per spiegare meglio la logica di programmazione del contrappunto bachiano. Ricordiamo che il Soggetto A è ricavato da una sequenza di quattro bicordi, cioè $R_1 = \{I\ VIII\}$,

12. Da qui in avanti non verrà più indicata l'ottava di collocazione del valore S_0 in quanto ridondante. La teoria generale della inversione che stiamo illustrando, infatti, è la formalizzazione di un processo di natura matematica applicato a *insiemi*, le ottave musicali, che pur essendo individualmente diversi forniscono esiti equivalenti a prescindere dal valore assunto da S_0 . Per esempio: per $S_0 = si_2$ (Mediente del sistema tonale di Sol) l'inversione del suono $x = sol_2$ fornisce il valore $x = re_3$; se il valore di ottava del "grado-perno" viene spostato a $S_0 = si_1$ oppure a $S_0 = si_4$, gli esiti dell'inversione generano sempre la Dominante del sistema, pur assumendo i valori rispettivamente $x = re_4$ e $x = re_2$.
13. In generale qualsiasi successione che rispetti gli obblighi di corrispondenza accordale prevista dalla teoria generale dell'inversione (e di programmazione contrappuntistica utilizzata da Bach) ammette gli sviluppi del Soggetto A.

$R_2 = \{II VII\}$, $R_3 = \{III VI\}$ e $R_4 = \{IV V\}$ (cfr. Es. 2); sovrapponendo ad essi la sequenza inversa – alle condizioni stabilite da Bach, e cioè dopo che il Soggetto originale ha dichiarato le prime quattro note $\{I, II, III, IV\}$ – vengono generati quattro tetracordi, cioè $T_1 = \{R_1 - R_4\}$, $T_2 = \{R_2 - R_3\}$, $T_3 = \{R_3 - R_2\}$ e $T_4 = \{R_4 - R_1\}$.

Di conseguenza, tutte le Relazioni armoniche esprimibili dal contrappunto sono determinate univocamente da T_1 e T_2 , per un totale di otto diverse Relazioni espresse dagli otto suoni del *Fondamento Armonico* e così riassunte: il tetracordo T_1 è strutturato dai bicordi $\{R_1 R_4\}$, cioè $\{Tonica Tonica\}$, il tetracordo T_2 è strutturato dai bicordi $\{R_2 R_3\}$, cioè $\{Dominante Sottodominante\}$.¹⁴ Alle condizioni stabilite da Bach, è quindi possibile la sovrapposizione del Soggetto A al proprio retrogrado (cfr. APPENDICE, Contrappunto n. 1) e al proprio inverso (cfr. APPENDICE, Contrappunto n. 3) e l'inversione completa di questi due *bicinia* (cfr. APPENDICE, Contrappunti n. 2 e n. 4).

Da queste osservazioni si deduce che i Contrappunti n. 1 e n. 2 costituiscono anche la matrice di un canone a quattro voci (Es. 5) che può essere sottoposto a inversione totale (Es. 6).

Es. 5. Combinazione simultanea dei quattro aspetti contrappuntistici del Soggetto A.

14. Se T_1 è determinato da $\{R_1 - R_4\}$ e T_4 da $\{-R_1 R_4\}$, allora $T_1 = -T_4$ [infatti $\{R_1 - R_4\} = -\{-R_1 R_4\}$], e viceversa. Essendo dimostrato che l'inversione di un bicordo genera lo stesso valore numerico con segno algebrico invertito, ne consegue che il primo tetracordo viene strutturato, dal grave verso l'acuto, con gli stessi intervalli armonici $\{ottava ottava terza\}$ del quarto, considerati dal suono più acuto verso il grave. La stessa dimostrazione prova che $T_2 = -T_3$. Ma se T_1 è ammissibile, cioè viene strutturato con intervalli armonicamente ammissibili, lo sarà anche $-T_1$; analogamente, T_2 determina l'ammissibilità di $-T_2$. Com'è noto, secondo la teoria dell'armonia classica l'unico intervallo consonante che non ammette questo tipo di reversibilità è l'intervallo di quarta.

Es. 6. Inversione totale dell'Es. 5.

Da notare che i suoni {I, II, III, IV} del Soggetto originale e inverso generano sempre relazioni di ottave parallele quando si rapportano con i corrispondenti suoni del Soggetto retrogrado e retrogrado inverso, fenomeno questo che non si verifica con i suoni {V, VI, VII, VIII} (Fig. 4).¹⁵

Fig. 4. Esiti contrappuntistici generati dalle differenti strutture intervallari delle sequenze melodiche {I, II, III, IV} e {V, VI, VII, VIII} del Soggetto A.

Passiamo adesso all'analisi delle caratteristiche della voce mediana, d'ora in poi Soggetto B. Anche in questo caso non si tratta di un tema originale: la medesima successione melodica viene impiegata da Bach nella *Fuga in Mi maggiore* BWV 878, inserita nel secondo volume dell'opera *Das wohltemperierte Klavier*, a

15. La spiegazione è strettamente connessa con le importanti osservazioni di nota 10: siano {I₁, I₂, I₃, ..., I_n} gli intervalli melodici di una generica sequenza e I_x un arbitrario intervallo melodico; la retrogradazione della struttura intervallare {I₁ I₂ I₃ ... I_n I_x I_n ... I₃ I₂ I₁} genera {-I₁ -I₂ -I₃ ... -I_n -I_x -I_n ... -I₃ -I₂ -I₁} che, per l'appunto, è identica alla sequenza rovesciata. Per comprendere questo singolare fenomeno bisogna ricordare che retrogradazione e inversione sono procedimenti che vengono applicati l'uno alle note, l'altro agli intervalli melodici; quando la sequenza presenta una simmetria speculare – nel nostro caso i due intervalli di seconda discendente {sol, fa#} e {mi, re} – i due aspetti contrappuntistici diventano indistinguibili.

sua volta probabile citazione di un soggetto contrappuntistico utilizzato da due autori studiati da Bach sotto la guida del fratello maggiore Johann Christoph durante gli anni dell'apprendistato giovanile [Wolff 2003, 58-60]. Si tratta di Johann Caspar Ferdinand Fischer [*Praeludium octavum/Fuga*, in Fischer 1715] e Johann Jakob Froberger [*Partita Seconda, Ricercar iv (Libro quarto di toccate, ricercari, capricci, allemande, gigue, courante, sarabande*, 1658), in Froberger 1979, 31-33].¹⁶

Il Soggetto B è comunque derivato da un *incipit* melodico piuttosto frequente in melodie gregoriane che appartengono a generi e classificazioni modali anche molto differenti.¹⁷ Citiamo, ad esempio, le antifone *In spiritu humilitatis* [Saulnier 1977, 153],¹⁸ *Mandatum novum do vobis* [AA.Vv. 1979, 167]¹⁹ e l'inno *Verbum supernum prodiens* [*ibid.*, 854].²⁰ Il medesimo *incipit* ricorre con frequenza anche negli sviluppi melodici del *Tantum ergo* [*ibid.*, 857],²¹ un canto processionale eseguito nella festività del "Corpo e Sangue di Cristo", e in diversi brani appartenenti al *Deuterus* autentico, ad esempio *Ego clamavi* [*ibid.*, 354], con funzione di re-intonazione verso la corda di recita modale.

Si tratta dunque di una formula melodica che durante i secoli è stata incorporata, con innumerevoli varianti, in molte melodie di quel fondo gregoriano a cui diversi musicisti hanno attinto per la composizione di messe e mottetti su *cantus firmus*. Segnaliamo, ad esempio, la *Missa Tertia* di Giovanni Pierluigi da Palestrina [1582]²² basata sull'inno gregoriano *Jesu nostra redemptio* [AA.Vv. 1979, 854].²³ Al fascino di questa melodia arcaica non sfugge neppure Wolfgang Amadeus Mozart che, pochi anni dopo Bach, la utilizzerà ampiamente nel fugato conclusivo della Sinfonia "Jupiter", l'opera mozartiana contrappuntisticamente più impegnativa.

Riconducendo il Soggetto B alla sua matrice compositiva (Es. 7) ed esplicitando le sue proprietà combinatorie rispetto all'inversione (Es. 8), si evidenzia

16. La stessa struttura melodica è utilizzata da Froberger in *Partita Seconda, Fantasia ii (Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite*, 1649), [Froberger 1979, 238-241].

17. Ciò è dovuto al fatto che risulta presente in ben tre intonazioni salmodiche [cfr. AA.Vv. 1995, 1211, 1218]: il *Protus* plagale, il *Deuterus* autentico (*Tonus recentior*) e il *Tetrardus* plagale.

18. In base all'*Octoechos* viene classificato in secondo modo (*Protus* plagale); cfr. Saulnier [2000, 56].

19. Classificata in terzo modo (*Deuterus* autentico).

20. La stessa melodia, con testo differente, ricorre anche nell'inno *Aeterne Rex altissime* [AA.Vv. 1979, 855], classificato anch'esso in ottavo modo (*Tetrardus* plagale).

21. Classificato in terzo modo (*Deuterus* autentico).

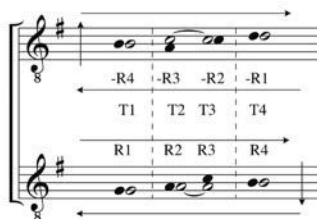
22. Il Soggetto principale che caratterizza l'episodio centrale del *Kyrie* è una variante melodica del secondo versetto del *cantus firmus* gregoriano. Il caratteristico *incipit* riappare anche nella sezione iniziale del *Credo* (mm. 7-15), nella parte iniziale del *Sanctus* (*Bassus* mm. 15-18) e in quella conclusiva del *Benedictus* (mm. 37-48); infine nell'*Agnus Dei I* (mm. 30-36) e nell'*Agnus Dei II* (mm. 16-22).

23. Classificato in quarto modo (*Deuterus* plagale).

una programmazione in grado di soddisfare le condizioni generali previste per il Soggetto A.



Es. 7. Matrice compositiva e sviluppo del Soggetto B. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza originale.



Es. 8. Matrice compositiva del Soggetto B contenente i quattro aspetti contrappuntistici: originale e retrogrado nel pentagramma inferiore, inverso e retrogrado-inverso nel pentagramma superiore. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza originale e inversa.

Si riscontra tuttavia un'interessante particolarità in relazione alla scansione accordale imposta dal Soggetto A: mentre i tetracordi T₁ e T₄ – rispettivamente {-2 o} e {o 2} – sono *naturalmente* compatibili, in quanto ricavati dalla triade di Tonica, i tetracordi T₂ e T₃ utilizzano due note (*la* e *do*) che, in base alla teoria dell'inversione, sono auto-compatibili e determinano una sorta di espansione armonica o "slittamento triadico" dei due accordi di Sottodominante e Dominante, rispettivamente verso i tetracordi {*la do mi sol*} e {*re fa# la do*} (evidenzio in grassetto le note aggiunte alle due triadi).

Questa anomalia armonica determina una significativa diminuzione delle possibilità combinatorie del Soggetto B rispetto alla teoria generale dell'inversione che, lo ricordiamo, è basata essenzialmente su rapporti di corrispondenza inversa tra aggregati di tipo triadico, gli unici in grado di assicurare una reversibilità totale degli intervalli strutturali.

Il presente studio, lo ribadiamo, ipotizza invece l'utilizzo di matrici compositive interamente basate su relazioni armoniche consonanti che, nel caso di Bach, vengono costruite secondo una logica di tipo triadico. Ogni deroga a questa regola va quindi interpretata, a mio parere, come una sorta di consapevole "sacrificio" che il compositore compie per ragioni di natura musicale o di natura simbolica, come accade in questo caso e come verrà spiegato successivamente.

Il Soggetto più acuto, d'ora in poi Soggetto C, per quanto ne sappiamo è originale. Ciò è confermato dal fatto che questo è l'unico dei tre soggetti canonici che presenta una significativa variante ritmica rispetto alla lezione dei *Verschiedene Canones* (Fig. 5).

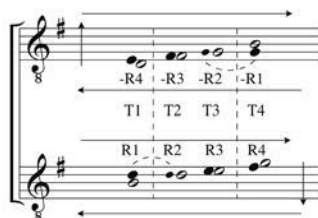


Fig. 5. Confronto tra Soggetto C in BWV 1087 e BWV 1076, immagine e trascrizione.

La consueta formalizzazione che mostra le sue proprietà combinatorie (Es. 9 ed Es. 10), anche in questo caso segnala un'anomalia armonica in corrispondenza di T₄ e conseguentemente in T₁, a causa della presenza del *fa*[#]. Sappiamo che la teoria generale dell'inversione prevede per T₄ una triade di Tonica ma, se andiamo a confrontare gli esiti armonici delle matrici compositive dei due Soggetti A e B (Es. 4 ed Es. 8), notiamo che in entrambi i casi tale accordo viene espresso ambigualmente dal bicipendo {*si re*} che risulta perciò armonicamente compatibile con la nota estranea alla triade.



Es. 9. Matrice compositiva e sviluppo del Soggetto C. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza originale; le note scritte in carattere più piccolo indicano la variante tra le due lezioni BWV 1087 e 1076.



Es. 10. Matrice compositiva del Soggetto C nei quattro aspetti contrappuntistici: originale e retrogrado nel pentagramma inferiore, inverso e retrogrado-inverso nel pentagramma superiore. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale della sequenza originale e inversa.

L'Es. 10 mostra tuttavia che anche per il Soggetto C (come per il Soggetto B) la deroga alla rigida logica di programmazione comporta l'impossibilità di ottenere la compatibilità totale tra i quattro aspetti contrappuntistici, a causa di una relazione anomala di settima che si determina in corrispondenza di T4 e T1 e che si rivelerà negli sviluppi contrappuntistici del Soggetto originale con la sua replica retrograda e retrogrado-inversa.

Anche in questo caso possiamo dunque ipotizzare una sorta di volontaria rinuncia, da parte dell'autore, alla possibilità di una reversibilità totale della sua programmazione, per poter affermare con il Soggetto C un *ambitus* melodico simmetrico e opposto a quello del *Fondamento armonico*. All'esordio del Soggetto A {sol₂, fa₂, mi₂, re₂}, che percorre l'ambito discendente Tonica-Dominante, si contrappone infatti il Soggetto C con la sua replica inversa {re₃, mi₃, fa₃, sol₃}, che percorre l'ambito ascendente Dominante-Tonica. In tal modo, quando negli sviluppi contrappuntistici il Soggetto A propone la replica inversa del caratteristico *incipit* discendente, esso comunque riappare inalterato al Soggetto C (e viceversa), pervadendo con la propria scansione armonico-melodica l'intero *Canon triplex*.

Altro motivo di interesse del Soggetto C è la generazione di due relazioni parallele di quinta (cfr. Es. 1) che hanno indotto, a nostro avviso erroneamente, sia André che Smend a operare una trasposizione all'ottava superiore della sua risposta per inversione. Ciò consente di aggirare il problema, dal punto di vista pratico, ma allo stesso tempo snatura la logica grafico-costruttiva del canone.

Per affrontare in maniera esauriente questo aspetto cruciale, è utile far riferimento all'opera di un importante teorico italiano, Gioseffo Zarlino. Due secoli prima di Bach, egli spiega in maniera molto dettagliata le basi della composizione contrappuntistica, dichiarando con fermezza che il fondamento di ogni composizione è il cosiddetto contrappunto di prima specie (cioè *nota contra nota*),

strutturalmente analogo alle griglie compositive da cui parte la nostra analisi.²⁴ Ancor prima di iniziare la trattazione della composizione vera e propria, avverte però il lettore che la scelta del Soggetto è un'operazione preliminare della massima importanza,²⁵ essendo il fondamento sul quale si basano successivamente le altre parti del contrappunto.²⁶

Questi due concetti sono ribaditi anche nel capitolo dedicato ai contrappunti diminuiti in cui, pur ammettendo l'utilizzo di figure musicali di specie differenti e di dissonanze vietate nel contrappunto *nota contra nota*,²⁷ lo studioso mostra la corretta procedura utilizzando Soggetti notati con figure di semibreve, cioè quelle usate per il contrappunto di prima specie. Quando però inizia a trattare la composizione basata su *Parte o Soggetto diminuito*, liquida la questione in maniera

24. «Ciascun però debbe esser avertito che 'l fare del contrapunto di nota contra nota par che sia ed è veramente alquanto più difficile di quello che non è il farlo diminuito; [...]. Onde nel primo modo non si può così bene e a suo volere ordinar le parti che siano senza salti, massimamente quando sopra un istesso soggetto si volesse comporre molti contrapunti che fussero in ogni parte variati. Né per questo alcuno si debbe attristare, conciosia che quantunque da questa radice si gusti alquanto di amaritudine, dopo non molto tempo si godono i frutti che da essa nascono, che sono dolci, soavi e saporiti» [Zarlino 2011, 397]. Si noti la prosa colorita con cui lo studioso raccomanda di coltivare con dedizione questo studio che, sebbene ingrato e apparentemente avaro di gratificazioni, nondimeno è l'unico in grado di formare correttamente il discepolo nell'arte del contrappunto.
25. «Verrò ormai a ragionar del contrapunto; ma avanti ch'io dia principio a tal ragionamento fa dibisogno sapere che in ogni buon contrapunto ovvero in ogn'altra buona composizione si ricercano molte cose, delle quali se una ne mancasse si potrebbe dire che fosse imperfetta. La prima è il soggetto, senza il quale si farebbe nulla, imperoché si come l'agente in ogni sua operazione ha sempre riguardo al fine e fonda l'opera sua sopra qualche materia, la quale chiama il soggetto, così il musico nelle sue operazioni, avendo riguardo al fine che lo muove all'operare, ritrova la materia, ovvero il soggetto, sopra 'l quale viene a fondar la sua composizione; e così viene a condurre a perfezione l'opera sua, secondo 'l fine proposto» [*ibid.*, 357]. Più oltre chiarisce ulteriormente il suo pensiero: «Ma si debbe avvertire ch'io chiamo la parte del soggetto quella sopra la quale sono accomodate l'altre parti in conseguenza; ed è la principale e la guida de tutte l'altre.» [*ibid.*, 365].
26. «dico il soggetto d'ogni composizione musicale chiamarsi quella parte sopra la quale il compositore cava l'invenzione di far l'altre parti della cantilena, siano quante si vogliano; [...]. Ritrovato adunque che averà il compositore il soggetto, farà l'altre parti nel modo che più oltra vederemo; il che fatto, cotal maniera di comporre si chiamerà, secondo i nostri pratici, far contrapunto» [*ibid.*, 358-359].
27. «Quando lo studioso di quest'arte averà usato ogni diligenza di fare il contrapunto di nota contra nota, il quale sommamente è necessario a tutti i principianti, per far la pratica di conoscere il sito e le distanze delle consonanze, poiché avrà conosciuto di farlo bene e correttamente, allora potrà passare al contrapunto diminuito, ritrovando primieramente il soggetto, secondo che facemmo nei contrapunti semplici. E perché in quelli si ponevano solamente figure equali e d'un'istessa specie, però in questo si potrà porre figure differenti; di modo che si come il semplice si componeva de consonanze solamente, senza esservi mescolata alcuna dissonanza, così il diminuito sarà capace non solamente delle consonanze ma anche delle dissonanze» [*ibid.*, 399].

piuttosto sbrigativa, limitandosi a mostrare due soli esempi: un *bicinium* del suo maestro Adrian Willaert²⁸ e un contrappunto su Soggetto *composto di fantasia*.

Il motivo di questa apparente laconicità viene spiegato poco prima, e i concetti che espone sono della massima importanza per il nostro studio: Zarlino afferma infatti che i criteri che governano il contrappunto *fiorito* vanno appresi durante la pratica del contrappunto *nota contra nota* e del contrappunto basato su *cantus firmus*.²⁹ Il contrappunto di prima specie obbliga infatti a un severo controllo delle parti che le altre specie non richiedono, motivo per cui gran parte dell'apprendistato viene dedicato al *Contrappunto semplice*; di conseguenza, la composizione di una parte diminuita su *canto fermo* è il passaggio immediatamente successivo in ordine di difficoltà.

È interessante il fatto che proprio in questo capitolo Zarlino faccia riferimento alla prassi della *diminutione*, una tecnica di fioritura melodica di tipo esecutivo e dunque estemporanea, piuttosto che compositiva. A tale argomento dedica un successivo approfondimento nel quale elenca alcune importanti raccomandazioni rivolte sia al *compositore* che al *cantore*:³⁰ mentre al compositore prescrive di usare ogni attenzione affinché le sue *cantilene* siano comode da eseguire,³¹ al cantore chiede di eseguire con scrupolo e diligenza la parte assegnata, evitando di effettuare arbitrarie fioriture che possano determinare errori imprevedibili nella conduzione contrappuntistica, come relazioni parallele di unisoni, ottave o quinte.³²

28. «Il soggetto ch' incomincia Scimus hoc nostrum meruisse crimen, il quale è una parte d'una leggiadra composizione a due voci d'Adriano» [*ibid.*, 411]. È la terza strofa a due voci dell'inno *O iubar, nostrae specimen salutis*; cfr. Willaert 1959, mm. 107-145.

29. «Occorrerà oltra di questo che 'l contrapuntista, dopo l'aversi essercitato per molti giorni nel fare il contrapunto sopra un soggetto di canto fermo, conoscendo di farlo senz'alcuno errore, vorrà passar più oltra [...]; laonde per assuefarsi alla buona e bella invenzione, non sarà fuori di proposito s'egli pigliarà primieramente per soggetto una parte d'alcuna cantilena di canto figurato [...]. Laonde tanto più agevolmente lo potrà fare, quanto più vorrà osserrar quelle regole, le quali averà osservato nel fare i contrapunti sopra il canto fermo. Ben è vero che questo modo di comporre gli sarà più libero e più espedito, perciocché potrà diminuire qualsivoglia parte, sia grave overo acuta, lasciando una di esse parti con le figure di alquanto maggior valore, overo ponendo le figure tra tutte due, che siano simili o diverse, l'una contra l'altra, il che non poteva fare nel primo modo» [Zarlino 2011, 408-410].

30. «Sarebbe cosa troppo difficile e non poco fastidio apporterebbe ai lettori, s'io volesse ragionar d'ogni minima cosa che può occorrere nel comporre. Laonde lasciando da un canto quelle cose che non sono così necessarie, verrò a quelle che sono di qualche importanza, delle quali alcune appartengono al compositore e alcune al cantore» [*ibid.*, 418].

31. «Dopoi debbe porre ogni studio che 'l contrapunto, cioè le parti della sua cantilena, siano ordinate e regolate in tal maniera che si possino cantare agevolmente e che siano senz'alcuna difficoltà [...]. Sarà adunque avvertito di fare che le parti si possino cantar bene e che procedino per veri e legittimi intervalli, contenuti tra i numeri armonici, consonanti o dissonanti che siano. [...] Cercarà adunque il compositore di fare che le parti della sua cantilena si possino cantar bene e agevolmente» [*ibid.*, 418-419].

32. «Quelle cose poi ch'appartengono al cantore sono queste; primieramente dee con ogni diligenza proveder nel suo cantare di poter la modulazione in quel modo che è stata

Con la consueta autorevolezza Zarlino decreta perciò che la fioritura di un *Contrapunto semplice* debba essere affidata alla penna del compositore, che dovrà scrivere di suo pugno ogni singola diminuzione. Tutte queste osservazioni inducono a ritenere che la progettazione di un contrappunto iniziasse partendo da un archetipo notale costruito su un'unica specie di figure musicali, e che solo successivamente esse venissero raccordate melodicamente, con fioriture più o meno ricche, secondo il giudizio del compositore.

Non sappiamo con sicurezza in quale fase del lavoro compositivo Bach introdusse le due anomalie, peraltro presenti solo negli sviluppi contrappuntistici del Soggetto C, ma molto probabilmente ciò avvenne in un momento successivo rispetto alla progettazione delle tre matrici compositive dal momento che esse, sotto questo aspetto, non mostrano alcuna incongruenza. Possiamo tuttavia formulare un'ipotesi, anche in questo caso suggerita dalla lettura del testo di Zarlino. Andiamo con ordine e leggiamo:

Il tenore [...] è quella parte che regge e governa la cantilena ed è quella che mantiene 'l modo sopra il quale è fondata [Zarlino 2011, 482].

Partendo da questo fondamentale principio compositivo, l'autore compila una dettagliata *Tavola* [*ibid.*, 485] che esplicita le relazioni ammissibili tra le voci di un contrappunto a quattro parti a partire dalle relazioni intervallari stabilite da una delle voci, principalmente il *Soprano*, con il *Tenore*:

Ma perché i musici costumano di dar principio alle lor composizioni il più delle volte per il tenore, e dopo pongono il soprano, al quale aggiungono il basso e ultimamente l'alto, avendo di sopra mostrato molti essempli contenuti tra queste due parti, soprano e tenore, [...] ho tenuto tal ordine di porre primieramente gli accordi che danno insieme il soprano col tenore, dopo quanto potrà essere il basso lontano dal tenore nella parte grave, accioché il tutto s'accordi [*ibid.*, 483].

La teoria rinascimentale opera quindi una importante distinzione teorica tra il *fondamento compositivo*, cioè il *Tenore* (che *tenet tonum*), e il *fondamento armonico*, che invece è il *Basso*:

E sì come la terra è posta per fondamento degli altri elementi, così 'l basso ha tal proprietà che sostiene, stabilisce, fortifica e dà accrescimento all'altre parti,

composta dal compositore, e non far come fanno alcuni poco avveduti, i quali, per farsi tenere più valorosi e più sapienti degli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminuzioni tanto salvatiche (dirò così) e tanto fuori d'ogni proposito, che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta, ma insieme commettono nel cantare mille errori; perciò alle volte vengono a fare in un colpo, con molte discordanze, due o più unisoni, o due ottave overamente due quinte e altre cose simili, che nelle composizioni senz'alcun dubbio non si sopportano. [...] Debbono adunque i cantori avvertire di cantar correttamente quelle cose che sono scritte secondo la mente del compositore» [*ibid.*, 419].

conciosia che è posto per basa e fondamento dell'armonia, onde è detto basso, quasi basa e sostenimento dell'altre parti [*ibid.*, 481].

Quando Bach compone il suo canone, il senso di questa sottile differenza era ormai dimenticato o quantomeno irrilevante dal punto di vista metodologico. Non si può tuttavia escludere che realizzando questo *Canon* egli abbia voluto rendere omaggio a un'eredità culturale ampiamente documentata da Zarlino nei suoi scritti.

Arriviamo dunque alle conclusioni. Abbiamo analizzato la scansione armonica che informa di sé i tre Soggetti A, B e C, e abbiamo spiegato in che modo sono controllate le relazioni armonico-intervallari che li legano alle rispettive retrogradazioni, inversioni e retro-inversioni. Sappiamo che la logica costruttiva utilizzata da Bach consente di programmare, solo teoricamente, la reversibilità totale delle 12 forme contrappuntistiche generate nel *Canon triplex*. L'Es. 11 propone una formalizzazione in grado di esplicitare le simultanee relazioni grafico-contrappuntistiche generate dai tre Soggetti, rappresentando così il massimo accumulo verticale di suoni in un canone con queste caratteristiche.

Per restituire la completa reversibilità grafica del canone bachiano, mantenendo la coerenza con le tessiture originali, alcune chiavi sono diverse da quelle proposte da Smend.

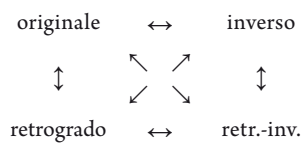
L'asse di specularità per l'inversione grafica dei tre Soggetti è sempre la terza linea del pentagramma: il Soggetto A inizia con sol_2 (terzo spazio del pentagramma con chiave di Fa sulla quarta linea), cui risponde inversamente re_3 (primo spazio del pentagramma con chiave di Do sulla prima linea); il Soggetto B inizia con sol_2 (secondo spazio del pentagramma con chiave di Do sulla quarta linea), cui risponde inversamente re_3 (terzo spazio del pentagramma con chiave di Do sulla terza linea); il Soggetto C inizia con re_3 (terzo spazio del pentagramma con chiave di Do sulla terza linea), cui risponde inversamente sol_2 (secondo spazio del pentagramma con chiave di Do sulla quarta linea).

Come si ricorderà, Smend teorizzava la possibilità di sovrapporre gli aspetti contrappuntistici del Soggetto originale con l'inverso (orig. $\rightarrow$ inv.) e del retrogrado con il retrogrado-inverso (retr. $\rightarrow$ retr-inv.), generando rispettivamente la 1ª e la 3ª *Forma Fondamentale*. La completa retrogradazione di queste forme determinava uno scambio delle funzioni *dux/comes* dell'inverso con l'originale (orig. $\leftarrow$ inv.) e del retrogrado-inverso con il retrogrado (retr. $\leftarrow$ retr-inv.), corrispondenti alla 2ª e alla 4ª *Forma Fondamentale*. Ciò che sfuggiva a Smend era che la logica di programmazione di questo contrappunto prevede, in teoria,

The image displays three sets of musical notation, each for a different subject (Soggetto A, B, and C). Each set consists of two staves. The top staff of each set is labeled 'Inverso' and the bottom staff is labeled 'Originale'. Above each pair of staves, there are labels for the four contrapuntal aspects: 'Inverso', 'Retrogrado', 'Originale', and 'Retr.-Inv.'. Arrows indicate the direction of horizontal development for each sequence. For example, in the 'Inverso' staff, an arrow points right, while in the 'Retrogrado' staff, an arrow points left. The 'Originale' and 'Retr.-Inv.' staves also have arrows indicating their respective directions.

Es. 11. Griglia compositiva contenente il totale dei quattro aspetti contrappuntistici dei Soggetti A, B e C. Le frecce indicano la direzione di sviluppo orizzontale per ciascuna sequenza нотale.

la completa reversibilità dei quattro aspetti di ciascun Soggetto, sintetizzati in questo nuovo schema:



La matrice compositiva ammette dunque la costruzione di canoni a sei voci utilizzando ciascuno dei dodici elementi ricavati dai tre Soggetti originali. Dal punto di vista combinatorio si tratta quindi di una «disposizione semplice di n elementi di classe k »; in simboli: $D(n,k)$. Nel nostro caso, per $n = 12$ e $k = 6$, la formula che consente di calcolare il numero teorico delle *disposizioni*, corrispondenti al diverso ordine di entrata delle voci, è: $D(n,k) = n! / (n-k)! = 12! / 6! = 665280$.

Questo calcolo tuttavia non considera le caratteristiche grafiche del canone bachiano che, a mio parere, prescrivono la generazione di ciascun contrappunto a partire dai tre Soggetti esplicitamente mostrati nel dipinto e notati nel manoscritto. Dobbiamo quindi effettuare due diversi passaggi:

- calcolare la *permutazione* totale dei tre Soggetti originali: $P(3) = 3! = 6$;
- calcolare la *disposizione* dei rimanenti 9 elementi di classe 3: $D(9,3) = 9! / 6! = 504$.

A ogni permutazione dei tre Soggetti va dunque associata una delle differenti disposizioni dei rimanenti 9 elementi: $P(3) * D(9,3) = 6 * 504 = 3024$. Questo numero rappresenta il totale teorico degli sviluppi ammessi dalla programmazione del *Canon triplex*. Come abbiamo visto, non tutte queste combinazioni sono ammissibili, a causa dei limiti impliciti della programmazione che abbiamo già discusso e che possiamo riassumere come segue:

- i primi quattro suoni del Soggetto A generano due serie di quattro relazioni consecutive di ottava;
- il Soggetto B presenta un suono incompatibile con la triade di Sottodominante e conseguentemente uno incompatibile con quella di Dominante;
- il Soggetto C presenta un suono incompatibile con entrambe le triadi di Tonica.

È probabile che Bach non si sia preoccupato di predisporre un contrappunto talmente perfetto da ammettere un numero così elevato di soluzioni.³³ I “limiti” evidenziati in questo senso costituiscono, a nostro avviso, l’ulteriore riprova di quanto egli fosse musicalmente e culturalmente restio a condividere l’arido tecnicismo che caratterizzava tante opere, coeve e non, dei suoi colleghi.

La sua arte esprime infatti un’estetica compositiva in cui scienza e invenzione “miracolosamente” si equilibrano a vicenda, e in cui ognuna offre ciò che manca all’altra, come ha osservato Da Col:

Il rango superiore dell’attività teorica è ribadita con forza da Zarlino, [...] ma la riflessione teorica rimane sterile [...] senza la sua pratica applicazione [...]. Attività speculativa e «cognitione della scienza» permettono ai “prattici” di «render

33. Come ricordato da Gerbino [1995, 59 e nota 16], il compositore romano Pier Francesco Valentini è autore del celebre canone *Illos tuos misericordes oculos* che prevede duemila risoluzioni, anch’esse ottenute da molteplici combinazioni dei tre Soggetti utilizzati dall’autore.

ragione de i loro componimenti», attribuiscono consapevolezza all'atto del comporre e dell'eseguire, li elevano al rango di "perfetti musicisti". Prevala il principio aristotelico della distinzione tra conoscenza empirica e scienza, che si configura come scoperta del perché, della causa: «diciamo di veramente conoscere le cose quando li principî di esse conosciamo» [Da Col 1999, 17].

Bach conosceva ogni dettaglio delle regole che governano il contrappunto più rigoroso; ma i frutti della sua arte sono originali, pur rinviando a stilemi compositivi che trovano molti riscontri nel contrappunto fiammingo e rinascimentale, al quale egli sembra rendere omaggio non solo sul piano metodologico, ma anche estetico.

Non sfugga, peraltro, che gli scopi della *Correspondierende Societät* coincidono con quelli che ispiravano l'operato di Zarlino, che nel *Proemio* della sua opera ricorda in questi termini il suo maestro:

Adriano Vuillaert, veramente uno de' più rari che abbia essercitato la pratica della musica; il quale a guisa di nuovo Pitagora esaminando minutamente quello che in essa puote occorrere, e ritrovandovi infiniti errori, cominciò a levargli e a ridurla verso quell'onore e dignità che già ella riteneva e che ragionevolmente doveria ritenere [Zarlino 2011, 9-10].

L'oblio che nel corso dei secoli ha cancellato l'esistenza di questo sapere ha segnato in maniera drammatica la didattica musicale europea e il nostro gusto oltreché, a mio parere, il giudizio sui reali contenuti estetici della produzione bachiana. Sarebbe dunque necessario un doveroso ripensamento che restituisca al nostro pensiero musicale quella perizia che così fecondamente ha guidato la mano dei maestri del passato e ai quali, spesso invano, continuiamo a rivolgerci cercando risposte.³⁴ Il tanto ambito "segreto" della scienza contrappuntistica di Bach si trova nelle sue opere e in modo particolare nei suoi canoni. Questa scienza non va considerata alla stregua di una tecnica arida e astratta ma come una vera e propria sapienza musicale che permea tutte le composizioni di una cultura ormai distante a cui tuttavia, con umiltà e pazienza, possiamo e dobbiamo riavvicinarci.

34. Da una riflessione di Arnold Schoenberg: «I have speculated much about the fact that Bach writes on the one hand so many fugues which deal with the most complicated contrapuntal combination of canons of all forms and of multiple counterpoint of counter subjects; on the other hand there is a great number in which nothing of this kind can be observed [...]. It is difficult to believe that there should not be the same high art presented, which we observe in those pieces where it is quite obvious. I rather believe there is a mystery hidden which has not yet been discovered. I have frequently tried to discover such a principle therein, but in vain. Nevertheless, I feel always that something is going on that catches my attention in a peculiar way. What is it?» [Schoenberg 1975, 396-397].

APPENDICE

1. Canon simplex



Contrappunto n. 1.

2. all' roverscio



Contrappunto n. 2.

3. Beide vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario



Contrappunto n. 3.

4. Motu contrario e recto



Contrappunto n. 4.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1979), *Graduale triplex*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes.
- AA.VV. (1995), *Antiphonale monasticum*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes.
- ALAIN O. (1975), *Un supplément inedit aux Variations Goldberg de J. S. Bach*, «Revue de Musicologie», 61/2, pp. 244-294.
- ANDRÉ J. A. (1838), *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, zweiter Band, zweite Antheilung (*Enthaltend die Lehre der Nachahmung und des 2-, 3-, 4- und mehrstimmigen Canons: nebst einem hierzu gehörigen Anhang*), Verlag der Musikalienhandlung von Johann André, Offenbach am Main.
- BECKER C. F. (1840), *Bemerkungen über ein Ölbild von Bach im Besitz der Thomasschule und über die Komposition eines sechsstimmigen Kanons als Voraussetzung für die Aufnahme Bachs in die musikalische Sozietät von Leipzig*, «Neue Zeitschrift für Musik», 13/43, pp. 169-171.
- BIZZI G. (1982), *Specchi invisibili dei suoni*, Kappa, Roma.
- BON P. (1995), *La teoria evolutiva del diatonismo e le sue applicazioni*, Giardini, Pisa.
- BUSCAROLI P. (1998), *Bach*, Mondadori, Milano.
- DA COL P. (1999), *Tradizione e scienza. Le Istitutioni harmoniche di Gioseffo Zarlino*, in G. Zarlino, *Le istituzioni armoniche. Venezia 1561* (rist. anast. con intr., varianti 1589 e indici di Iain Fenlon e Paolo Da Col), Forni, Bologna 1999, pp. 13-30.
- FERAND E. T. (1956), *Improvised Vocal Counterpoint in the Kate Renaissance and Early Baroque*, «Annales musicologiques», 4, pp. 129-174.
- FISCHER J. C. F. (1715), *Ariadne Musica Neo-Organoedum Per Viginti Praeludia, totidem Fugas atque Quinque Ricercaras Super totidem Sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas Cantilenas è difficultatum labyrintho educens*, Leopold, Augsburg.
- FROBERGER J. J. (1979), *Oeuvres complètes pour clavecin*, édité par H. Schott, Heugel, Paris.
- GERBINO G. (1995), *Canoni ed enigmi. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma.
- MARPURG F. W. (1753), *Abhandlung von der Fuge*, 2 voll., Haude und Spener, Berlin.
- MIZLER VON KOLOF L. C. (1754), *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Mizlerischen Bucher Verlag, Leipzig.
- OWENS J. A. (1997), *Composers at Work*, Oxford University Press, New York.
- PALESTRINA G. P. (1582), *Missarum cum quatuor et quinque vocibus / Liber Quartus*, Angelo Gardano, Venezia.

- ROSSI-ESPAGNET A. (1991), *Aspetti biografici e musicali nei canoni di Antonio Brunelli dedicati a Giulio Caccini*, «Studi Musicali», 1, pp. 85-110.
- SAULNIER D. (2000), *I modi gregoriani*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes; ed. orig. *Les modes grégoriens*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1997.
- SCHOENBERG A. (1975), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, St. Martin's Press, New York.
- SMEND F. (1950), *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung*, Bärenreiter, Kassel; rist. in C. Wolff (cur.), *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, Bärenreiter, Kassel 1969, pp. 176-194.
- STAM E. (1968), *Die von Wolfgang Reich veröffentlichten unbekannten Kanons J. S. Bachs und J. G. Müthels*, «Die Musikforschung», 21/3, pp. 317-322.
- WILLAERT A. (1959), *Hymnorum musica 1542*, in H. Zenck – W. Gerstenberg (cur.), «Corpus Mensurabilis Musicae», 3/7, pp. 54-55; ed. orig. *Hymnorum musica secundum ordinem Romanae Ecclesiae excellentissimi Adriani Wilart, ac aliorum authorum*, Girolamo Scoto, Venezia, 1542.
- WOLFF C. (2003), *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Bompiani, Milano; ed. orig. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Norton, New York, 2001.
- ZARLINO G. (2011), *L'istituzioni armoniche*, ed. critica a cura di S. Urbani, Diastema, Treviso; ed. orig. *L'istituzioni harmoniche*, Senese, Venezia, 1589.

Abstract

L'articolo affronta l'analisi del *Canon triplex á 6 voc.* (BWV 1076) di Johann Sebastian Bach, evidenziando le strategie di programmazione utilizzate dall'autore e i presupposti logico-matematici che stanno alla base di questo celebre canone. In particolare, vengono analizzate le condizioni generali di esistenza dei procedimenti contrappuntistici e le regole che consentono di programmare gli esiti di questi artifici canonici. Si spiega inoltre come progettare griglie notali, strutturate sul modello del contrappunto di prima specie, in grado di orientare la scansione armonica secondo la logica triadica, che costituisce la novità più significativa dello stile compositivo del periodo barocco. Infine, si ipotizza l'esistenza di una tradizione compositiva relativa all'*ars canonica* ereditata dai secoli passati, che costituiva un patrimonio culturale condiviso da tutti i compositori del periodo barocco, e che nel corso dei secoli successivi sarebbe progressivamente caduta in disuso, fino al completo oblio. Le conclusioni permettono di riconsiderare il *Canon triplex* secondo una prospettiva inedita, offrendo al contempo una completa ridefinizione delle molteplici soluzioni dell'enigma bachiano.

How to Analyse Opera and its Inherent Emotions, with Examples Taken from Handel's *Giulio Cesare*

Abstract

Although dramaturgy has been the focus of study in historical musicology, analysis of opera has received scarce attention, with music analysis mostly devoted to instrumental music. Moreover, recent studies have highlighted the role of performance in opposition to that of the score. The main aim of the present article is to propose a specific analytical method for opera, based on the convergence of three analytical parameters: analysis of the score, of the singers' voices and of their gestures. We considered as an example *Giulio Cesare* by Handel, and particularly three emotional aspects of its arias: love, fury and sorrow. We initially analysed structural features in the score (metre, rhythm, tonal, harmonic and melodic aspects) which proved to be different in love, fury and sorrow contexts. The second analysis concerned elements of vocal performance (tempo, legato, accents, vibrato) and their statistical presence. The third analysis focused on the body of the interpreters: energy and frequency of gestures, and facial expressions. The study revealed a considerable degree of coherence between the various aspects, with particular attention to the empathic link between singers and audience.

Introduction

The present study was conceived to describe the attitudes and behaviours involved in the apparently "normal" practice of going to the theatre to see an opera. In reality we believe that this practice is far from simple: it seems to entail a really intricate and intriguing system of mental operations. The intention of our paper is to give a preliminary description of some aspects of this system.

In the field of Opera Studies there are different musicological traditions. One of the most important examples is the book of essays on the functions of music within a dramatic context, edited by Lorenzo Bianconi [1986], with a wide introduction by the editor and a dense collection of articles by some of the most eminent scholars in this field. Another equally important example is the book where Pierluigi Petrobelli [1998] collected his dramaturgical studies on Verdi and other Italian composers. Other examples worth mentioning are those of Marco

Beghelli [2003], who applies semiotic theory to interpret ritual situations in musical theatre, and of Fabrizio della Seta [2008], who also studies aspects of 19th century European opera, with particular emphasis to what Verdi called “parola scenica” (scenic word). One of the most important contributions to the history and aesthetics of opera is the wide collection of volumes edited by Alberto Basso [1995-97]. We will not mention the parallel studies on Wagner’s theatre: the literature on musical dramaturgy is immense and this is not the right place to discuss it.

The above aesthetic traditions have the fundamental function of giving a precise view of the different components active in operas, their reciprocal relations and influences and their historical stylistic modifications within opera as a global system. In the present study, however, our attention is dedicated to more specific aspects of research; without undervaluing the presence and the importance of the global system studied by historical and aesthetic musicology, in our analytical approach we are interested in the observation of particular features inside the general system.

To explain our point of view we could refer to the article by Harold Powers [2000] in which he proposes a detailed analysis of the form of Verdi’s “cabalettas”, their textures, their rhythmic aspects and their accompaniment formulas. On the topic of the accompaniment formulas in Verdi’s earlier operas there are several scholarly contributions. Mario Baroni [1986-87] wrote an article on a possible semiotic interpretation of their rhythmic structures. Another analytic example is the article published in this journal by William Rothstein [2011], who focuses on the use of rhythm in Verdi’s operas of the 1850s: after an initial discussion on the metric structures of the librettos, his analysis proposes a list of “rules of metric preference” conceived as adaptations of the well known theory published by Lerdahl and Jackendoff [1983]. The article concludes with a comparison between aspects of metric rules in Austrian-German and Italian music of the mid 19th century. This is an excellent example of how analytical conventions born in the context of instrumental music can be applied to theatre music. A curious observation should be added, however, about the relationships between opera and the tradition of analytical studies: in the issues of the last 10 years of «Music Analysis», one of the mainstream journals of the discipline, we did not find any article on opera, not even by Mozart, whose instrumental music is always at the centre of the analytical attention. We do not know why this is so, and for the moment we have no reliable answer to this question. We can only hypothesize that, since musical theatre is not only based on music but also on dramaturgical aspects which can have strong influences on musical structures, the ordinary

analytical theories cannot be automatically applied to this musical genre without giving rise to serious problems.

An example can help to clarify this point. The initial section of the second European conference on music analysis [Dalmonte-Baroni 1994] was devoted to the analysis of a famous opera piece: the Cadenza (with imitations between flute and voice) in the “madness aria” from *Lucia di Lammermoor* by Gaetano Donizetti. In this case the methods based on imitation theory were insufficient for the analysis because the piece required explanations linked to the unusual musical behaviours of Lucia and the ideological romantic conceptions of love. After some years, Andranik Tangian, who was one of the participants in this session of the conference, published an article on music performance [Tangian 1999] where he presented a theory based on music segmentation and “performance waves” based on dynamic and timing variants which gave particular meanings to each segment. He also added algorithmic rules able to obtain their computer simulations. In the second section of his article he applied this analytical method to musical theatre, with basic types of performance waves referred to the dramaturgical roles of the characters: for example in a tentative proposal about *Otello* by Verdi he proposed “character primitives” such as that of a man in love, or a general, or a crazy person and subsequent variations, and matched a particular type of performance wave to each “primitive”. The musical text could thus be examined starting from the words of the libretto connected with the primitive components of each character in the opera. Then the analysis of the words could be applied to the corresponding segments of music and to their “performance waves”.

Obviously Tangian’s proposal is only one of the many forms which can be assumed by a formalized analysis of musical theatre, but it also has the merit of emphasizing the problem of performance. In fact, neither the verbal text of a libretto nor the musical text of a score can exhaust the complex possibilities of the expressive features of an opera: only in their concrete performance can they manifest their crossed potentialities. In this respect we decided to devote our attention not only to the written texts but also to the performance of the opera we analysed.

The difference between score and performance has been recently discussed. Nicolas Cook, in his theory on “music as performance”, distinguishes music «as a social event in which meaning is produced», from music as «sounded writing» (that is, a score transformed into sound) «that reproduces pre-existing meaning» [Cook 2013, 7]. In fact, it is undeniable that the meaning of music is plainly manifested in its performance, and that performances can produce different meanings according to particular kinds of audience, but this does not mean that the “pre-existing” meanings connected to the scores could be overlooked. Music indeed is a stratification of cultural meanings whose traces are never abolished

but only partially and slightly modified in the historical course of styles [Baroni 2004], including the different styles of performance: so, traces of Chopin do actually remain in the performances of all pianists. This is why we started from the score before examining its performance. Opera, however, implies a kind of music which is not simply made of notes and not simply of notes and words, but of notes, words and narrative functions connected by a narrative sequence. In opera we must take into account the presence of characters, of their behaviours and their emotions, and of conflicts between them; moreover we are dealing with voices whose analysis implies the presence of “secondary” parameters such as loudness, tempo, accents, timbres; and finally our attention must include visual aspects such as the scenes and the gestures of the singers. So how can we analyse all these features?

In order to give some initial answers to this question, we started from the study of a single opera, rather than talking of opera as a genre, in the hope it might give some indications of the compositional and performance problems existing in the work and what tools we have to tackle them. Moreover we tried to simplify the task by selecting only some principal aspects of the scenic text: one of them was the musical expression of emotions (a situation generally present in the tradition of opera). The most relevant points of reference in this field are the two well known volumes edited by Patrik Juslin and John Sloboda, where the cognitive theories of emotion and their applications to music are widely discussed and subtly analysed [Juslin-Sloboda 2001; Juslin-Sloboda 2010]. Unfortunately, in the many pages of the two volumes we did not find any explicit section on the specific field of emotions in opera. This provided us with a further stimulus to discuss this matter in the present article.

Our choice fell on *Giulio Cesare in Egitto* by Handel for two main reasons. Firstly, because it is a well studied and frequently performed work, and secondly because the rationalistic culture of the eighteenth century tended to impose on its music rather precise formal conventions widely explained and discussed by contemporary philosophers and musicians. Handel’s powerful creativity and deep respect for the conventions and tastes of his epoch, contributed to the artistic results of the opera whilst gaining him the necessary appreciation of the rich and aristocratic audience. *Giulio Cesare* was thus able to offer some advantages for our initial work of analysis: it could, perhaps, be relatively easier to study than other much freer operas from different epochs.

When the opera was staged at the King’s Theatre in London in 1724, George Frideric Handel was enjoying one of the most successful periods of his life. The stylistic bases for his theatrical works were rooted in the Italian conventions he experimented in Florence, Venice and Rome in the first years of the eighteenth

century, then dominated by the so called “Arcadian” literary culture. The narrative of *Giulio Cesare*’s plot had its origins in the Venetian baroque opera of the previous century: they derive from a libretto by Giacomo Francesco Bussani performed in Venice in 1677 with music by Antonio Sartorio, a heroic drama full of surprises, passions and contrasts [Monson 1985; Bianconi 1992]. The modifications to the previous libretto, however, show relations with the “reform” of opera promoted by Zeno and Pariati [Piperno 1996, 124], which Handel intellectually accepted as a refusal of the “disorders” of baroque traditions.

The plots of operas of the first part of the eighteenth century present a contrast between two principal polarities: the rational conducts of political power (the narration must set noble and morally sublime examples), and the ungovernable cases of love passions [Feldman 2007]. The characters strive, in fact, to adapt their passions to the positive rational rules of human behaviour, not always succeeding in their efforts. It is from such various conflicting human elements that the dramaturgical substance of these operas arises. Carl Dahlhaus [2005, 79-81] examined the “labyrinth” of the actions present in *Giulio Cesare*: many actors generated conflicts in the dramatic machinery, and such conflicts were able to produce affects which, in accordance with the cultural and musical conventions of those years, were expressed through arias. The arias, which normally conclude dialogues between characters, summarize their meaning and have the function of manifesting the inner emotional reactions of the singer, representing the major strong points of the whole opera [LaRue 1997].

In the present research we limited our analysis to the musical and verbal texts of some arias of the opera, provisionally discarding recitatives, choruses, duets, instrumental episodes and so on. We did not study all the arias of the opera: we limited our interests to a selected choice of some of them, determined by an initial work of categorization of their dominant affects. These categories provided then the departing point to analyse the arias. The method we adopted in our study was based on two main aspects: that of its score and that of its performance. The performance was centred, in turn, on two different techniques: that of the singers and that of the singers as actors, that is, of their gestures. Research on musical gestures has been recently carried out by several authors: books such as those by Altenmüller, Wiesendanger and Kesselring [2006] and by Godøy and Leman [2010] show how music cannot be conceived as a mere acoustic fact, because it also includes implicit body elements. Their examples, however, are mostly taken from instrumental music. One of our aims was precisely to adapt the implicit gestures of music to the explicit gestures present in opera. But before entering into the analysis of the score and of the two kinds of performance, we must give some details on the categorization of the dominant affects present in the opera.

The initial approach to opera arias involved a reading of the libretto and a first description of the narrative and emotional contents of its arias. In a research on the narrative conventions of “opera seria” from 1724 (the first musical performance of Metastasio’s *Didone abbandonata* set to music by Domenico Sarro) till the mid 1750s (before the Gluck-Calzabigi reform), Baroni, Dalmonte and Jacoboni [forthcoming] examined a relevant number of arias, reading the corresponding librettos and particularly taking into account the roles of the characters of the arias and their dialogues in the preceding recitatives. Their aim was to study the affective aspects of the arias. In so doing they found that repetitions of similar affective categories were present in the examined arias and within such categories a limited number of emotions seemed to be dominant. The different plots offered many arias whose contents expressed fury, vengeance, rebellion or anger. And given the prominence of love stories, there were also many arias which declared this affect or regretted its loss. Obviously there were many other affective situations and more ambiguous expressive forms. For example, poems were often devoted to the doubtful feelings of the characters (What is it best to do? What must I do in this difficult situation?), and there were also prayers to God, discourses with an important dead person or triumph and victory scenes.

In the eighteenth century other categorization habits were present in opera and have been widely discussed, since they corresponded to the strongly standardized form of “opera seria”. Such categories were linked to different perspectives: for example James Webster [2009] gives a list of linguistic expressions used to indicate different singing and gesture techniques: aria “cantabile”, aria “d’affetto”, “di portamento” (dignified, noble, heroic), “di bravura” and so on. But there were also categories based on plot-types (the conflict between love and duty), or character-types (a generous monarch). Many arias were also linked to the emotional dimensions of the situations. For example Charles de Brosses [see Weiss 2002, 81-90] and Johannes Mattheson [see Harris 1969, 130] classified arias into different categories according to different types of passions. According to Peter Kivy [2007, 35] Mattheson’s conceptions derived directly from the emotional theories by Descartes, and Handel’s da capo arias were conceived within this ideal system.

In our opera the fights between Tholomeus and Caesar and between Cleopatra and Tholomeus, the loves between Caesar and Cleopatra, the sorrows of Cornelia and Sesto for the death of Pompeo, and other affective relationships of this kind give the three passions of fury, love and sorrow a prominent presence. Such passions can be assigned to a majority of the 37 arias, ariosos and duettos published by Friedrich Chrysander in 1875, in the score edited by Winton Dean and Sarah Fuller in 1988 and in the Urtext Edition in 2005: we listed 23 arias of

this kind, that is 7 dealing with both fury and sorrow, and 9 with love. The different compositional aspects of Handel's arias depended on various circumstances: on the affects of the moment, on the identity of the different characters, but also on the voices of the performers. For example, according to Charles Burney, when Margherita Durastanti sang in *Radamisto* (the first of the 14 operas composed from 1720 to 1728 for the Royal Academy) she was perfectly capable of singing love arias (such as "Cara sposa") or heroic arias ("Ferite uccidete": «a spirited song in the style of the times» [Burney 1957, 701]), as well as melancholic ones ("Ombra cara"). Briefly we can say that Durastanti proposed a possible model for our analysis: if love, fury and sorrow were her preferred performing styles, this probably happened because affects like these were particularly common at the time, and therefore in Handel's operas.

Obviously we imposed well defined limits to our choices. First of all, we are aware that even if the tendencies of the epoch were attracted by the idea of categorization, mixtures of different affects in each aria were important and common. This however did not prevent a given passion from being particularly prominent in an aria. Moreover the passions in a libretto cannot always be presented in quite identical ways: it would be unlikely from a dramaturgical point of view that exactly the same situations would be repeated several times in the same opera. So, by "sorrow" we refer to a general idea of regret, by "fury" an idea of violence, and by "love" an idea of positive desire. And we must also take into account that in music the expression of affects does not have the same distinctive precision as in the verbal semantics: it remains much more conceptually vague, as shown, for example, in a new empirical research by the authors of the present article [Caterina-Regazzi-Tordi-Baroni, forthcoming].

The majority of Handel's arias are composed according to the symmetrical ABA form. This was not a preference due to the choice of a mere musical geometry. As a matter of fact, recent psychological studies on the organization of musical time [Huron 2006; Imberty 2014] and on the processes of the modulation of emotional events [Gabrielsson-Lindstrom 2003; Scherer 2005] revealed that, in human emotional experience, repetition is present and has a special value and meaning: it means transformation, creation of new expectations and surprises. It would be worth interpreting the "da capo" aria also on the basis of such psychological perspectives. However, we believed that such an analysis would require too large a space and too wide a development: in other words, it would have required another article. In the present research we considered this perspective when we found that it could help gaining some hindsight into our hypotheses based on emotions. For our present purposes we thought that we could simply take into account the first part of the aria: part A. In the book edited by Bianconi

and Noiray [2008] one can find many observations not only about the historical genesis of the form, but also about the functions of the three parts of the arias: for example part B can offer arguments or affects which may be different or even opposite to those of the first part. If our aim had been to accurately discuss the arias in order to give a particular and original interpretation of the libretto and the music of *Giulio Cesare*, we would have taken into account aspects like these. But our aim, as we already explained, was to verify the hypothesis of the existence of categories of dominant affects in the arias not only from the point of view of the expressive intentions of the composer but also of the comprehension of the listeners and more widely of the audience. In fact parts A of the arias (and particularly of arias by Handel) are sufficient, on the stage, to allow the immediate clarification of their emotional aspects, even if the meaning of the words are not, or are uncertainly, understood.

In order to organize acceptable comparisons in our analysis of Handel's score, however, we had to reduce their number: we chose an equal number of arias (three arias) for each emotional category and, in order to take into account Handel's attention for his singers (and the roles of their characters), we also chose an equal number of arias (three arias) for each of the main singers in the first performance of the opera: signor Senesino (Caesar), signora Cuzzoni (Cleopatra) and signora Durastanti (Sesto). Since, however, the libretto does not assign a fury aria to Cleopatra we were obliged to make an exception: so we chose an aria of Tholomeus. The final selection was therefore as follows:

LOVE

Caesar	"Non è sì vago e bello": act I, scene 7
Sesto	"Cara speme": I/8
Cleopatra	"V'adoro pupille": II/2

SORROW

Caesar	"Aure, deh, per pietà": III/4
Sesto	"Son nato a sospirar" (duet with Cornelia): I/11
Cleopatra	"Se pietà di me non senti": II/8

FURY

Caesar	"Empio, dirò tu sei": I/3
Sesto	"Svegliatevi nel core": I/4
Tholomeus	"L'empio sleale indegno": I/6

Aims of the research

We start from a first premise: as already said, we centred our attention on the arias and particularly on their emotional aspect. So, on the basis of the librettos of a number of eighteenth-century operas, we examined and interpreted the characters of many arias, their role in the plot, their conflicts in the previous recitative, and the words of the aria itself.

Our first hypothesis is that in eighteenth-century opera the emotional aspects of the arias generally pertain to a rather limited number of categories: the predominant categories of the emotional aspects of the arias proved to be “fury”, “sorrow” and “love”.

Our first aim was therefore to collect data from the libretto of *Giulio Cesare* in order to verify the presence of these three categories in this opera (see the conclusion of our Introduction).

Second premise: on the London stage, music perhaps had a particular role in the presentation of the characters. The English intellectual classes knew Italian language, but probably some features of the plots and motivations for the behaviours of the characters were not so evident during the performance. Most likely, the success of Bonincini’s *Camilla* in the first decades of the century was due also to its English translation. The important role of music in the arias was to immediately clarify to the listeners the emotional intentions of the character.

Second hypothesis: it is possible to propose a list of features in the score, able to communicate emotional intentions to the listeners.

Our second aim was therefore to collect score features for each of the emotional categories of the arias in order to verify the validity of the second hypothesis and to propose dominant presences (also statistical presences) of musical features for each category.

Third premise: on the London stage the presentations of the characters were strictly linked to the presence of famous singers: mostly castrati and prime-donne, who were at the basis of the success of operas. We know the reasons for their success from literary chronicles and the declarations of famous writers. The only means of listening and seeing performances which could be at least similar to those marvellous originals, is to use CDs and videos of modern recent singers who grew up with the criteria of the so called historically informed performance.

Third hypotheses: 1) it is possible to propose a list of sound features deduced from CDs, able to communicate emotional intentions to the listeners; 2) it is possible to propose a list of physical gestures deduced from videos, able to communicate emotional intentions to the audience.

Our third aim was therefore to collect data from CDs and videos, in order to verify the third hypotheses and to propose a list of the dominant presences of sounds and gestures for each of the three emotional categories.

Fourth premise: in today's performances of ancient operas (and particularly from the eighteenth century) there are evident differences between the ancient cultural conventions on which operas were based and the shared culture and social values of the modern epoch. Modern performers have a more or less wide freedom in making their stylistic choices, which is clearly evidenced by almost 100 years of documented history of music performance.

Fourth hypothesis: the performances of the singers-actors can preserve both the conventions of the scores (the expressive intentions implicitly revealed by their features) and their freedom in the interpretation of such conventions.

Our fourth aim was therefore to collect data from CDs and videos, in order to verify the fourth hypothesis, and to analyse and interpret the presence of possible coherences between score and singers, between the internal choices of the two groups of performers (the singers on the CDs and the singers-actors on the videos) and the possible convergences between them.

Analysis of the score

To analyse the structural features which could lie at the basis of the difference between the three affects, we first tried to test the distinctive musical properties they primarily have in the score. For this aim we selected intuitively, by listening, the following 10 parameters and we then analysed their qualitative and quantitative presences in the written text.

1) Metric speed (duration of the beats): indications such as "allegro" or "grave" are taken into account in modern performance praxis. But Handel's score, of course, does not give precise metronomic values which can allow us to compare the mean durations of the beats of the three emotional categories of the arias. We have only "historically informed" examples of modern performances, so we used an average calculation of three of them (performances conducted by Jacobs, Malgoire and Minkowski: see *Analysis of vocal performance*).

2) Irregular rhythms: "irregular" was considered as the presence of a syncope, and of contradictions between verbal and musical accents (the general rule in this style is that verbal accents are put on relatively stronger beats) and between the metre and duration of the notes (the general rule is that a note which is longer than the previous note, is put on a relatively stronger beat).

3) Major vs. minor mode: we observed both the main mode and the average presence of beats in the other mode in each aria.

4) Modulations: “modulations” were considered as tonal transitions confirmed by a cadence, while “secondary passages” involved only momentary transitions such as chromatic insertions or applied dominants. Since the obligatory presence of at least one modulation corresponds to a grammatical rule of the style, we decided that only the presence of more than one modulation was the result of an “expressive” intention.

5) Dissonances: sevenths and passing notes are forms of dissonances widely present in the stylistic grammar of the epoch. Expressive intentions, however, can be attributed to dissonant appoggiaturas (for example VI to V degree, and similar) particularly in the minor mode.

6) Melodic cadence: we considered as possibly significant (able to expressively characterize the emotions) the metrical position of the last syllables of the lines (“masculine” or “feminine”, according to a well known terminology which corresponds to baroque ideologies). Since their presence is strictly linked to the conclusions of the lines of the poetry (“plane” – with the accent on the penultimate syllable – or “truncated” – with the accent on the last one), only cadences that exceeded the presence of plane or truncated lines were considered expressively significant.

7) Verbal repetitions: since, in principle, the use of repetitions could differ in the three affective categories of the arias, we summed the total number of the lines in the three arias of each category and divided it by the total number of repetitions present in them, in order to obtain an average quantity. We considered as expressively significant only a number of repetitions which was clearly different from this average presence.

8) Vocalizations: we analysed vocalizations from two different points of view: initially we calculated the average number of vocalized beats in respect to the total number of the beats of the aria. Then we also calculated the average speed of their notes by dividing the total duration of the vocalized beats by the number of their notes.

9) Melodic leaps: after discarding too limited leaps such as seconds and thirds, we distinguished the other intervals of the leaps into a “moderate extension” (fourths and fifths) and a “wide extension” (over fifths). We also considered the quantity of leaps in respect to the number of the notes of the aria.

10) Role of the instruments in the score: we described this aspect according to three criteria: predominant melodic figures (scales, arpeggios, repeated notes), predominant speed of the notes (quarter-, eighth-, sixteenth-notes), and texture (accompaniment chords, doublings of the melody, counterpoints).

In Tab. 1 we give the quantitative results of our analysis. Some of the features we initially chose, such as repetitions and leaps, did not confirm their efficacy.

	LOVE	FURY	SORROW
Average speeds of the beats	metronome = 75	metronome = 120	metronome = 75
Irregular rhythms (one irregular bar referred to the total number of bars)	6% of irregularities	2% of irregularities	9% of irregularities
Major / minor modes	100% major	main mode: major (60%); number of major beats in minor mode = 73%	main mode: minor (66%); n. of maj. beats in minor = 52% n. of min. beats in major = 48%
Modulations given in absolute values	non structural = 0 momentary passages = 1	non structural = 3 momentary passages = 5	non structural = 13 momentary passages = 14
Dissonances given in absolute values	0	0	25 in minor mode
Cadences presence of “feminine” types	67 %	51 %	53 %
Repetitions (no significant differences)			
Vocalizations	average presence = 13% average speed 330 ms.	average presence = 27% average speed 190 ms.	average presence = 5% average speed = 640 ms.
Leaps (no significant differences)			
Instruments	chords and doublings of melody (almost always)	prevalence of repeated notes, scales and arpeggios; dense texture	frequent ostinatos, imitations, countermelodies

Tab. 1. Presence of structural features in the three kinds of arias.

In the interpretation of Tab. 1 we took into consideration two principles: valence and arousal. These are widely used in the field of the psychology of emotions and particularly in the so called “dimensional theory” [Sloboda-Juslin 2010]: valence is linked to the presence of positive or negative attitudes of the subject (in our context, love is positive, fury and sorrow are negative), while arousal is linked to the presence of more or less strong physiological reactions of the subject. In the scores of our arias at least three kinds of arousal appear to be present: one is linked to the relative speed of the music, another to its greater or lesser complexity and density, and the third to aspects of hardness or softness. For example, the mean duration of the beats of an aria and the presence of short notes in vocalizations are connected to rapid bodily reactive movements. Rhythmic irregularities and complex tonal passages, on the other hand, can be linked to the presence of

surprises, which can stimulate a specific kind of arousal; and also minor modes can be connected with more unexpected solutions, whereas the grammatical rules of major modes in the seventeenth century have simpler and less complex trends. Finally another kind of arousal can be produced by dissonant chords and dissonant melodic passages, where dissonance causes perceptual obstacles (“durezze” in terms of the Italian theories of the epoch) which require a musical solution. So, instead of using the simple and more generic term of “arousal” we prefer to speak of more specific forms of arousal: forms of speediness, complexity and hardness which more precisely define the contents of an aria’s musical emotions. On the basis of these principles we interpreted some aspects of Tab. 1.

Words and situations of love (or desire) are set to music with major modes, scarce modulatory activity, a moderate pulse, soft consonances and a discrete presence of instrumental texture: in the style of *Giulio Cesare*, love words with a positive valence require moderate forms of arousal.

Situations of violence are set to music with rapid pulse, long and swift vocalizations, a dense intervention of instruments, but scarce rhythmic and tonal complexities: aggressive words of maximum negative valence require strong and rapid reactive movements, with a complex instrumental context but a direct, not rhythmically obstructed, verbal expression.

Sorrow words are set to music with moderate pulsations, rhythmic, tonal and melodic surprises, while the instruments prefer interventions and comments consisting of countermelodies and ostinatos. The negative valence of sorrow is very different from fury: it is rich in obstacles which require concentration, with scarce and slow physiological movements.

Other considerations can be made about the relationships between music and emotion. In pure dimensional approaches emotional experiences are described in terms of qualities instead of names or verbal labels: so, for example, “happiness” is described in terms of a pleasant valence with more or less intense arousal. Many other terms such as “delight” may overlap with “happiness”. Dimensional approaches have the advantage of looking at the multiple aspects (not restricted to a single word) that are present in the emotional experience.

The same idea that emotions can be described in terms of processes more than static events is found in the theory of Klaus Scherer [2005]. It is obvious, of course, that emotional experiences in listening to music and the representation of events in music are generated by more than just a single word that gives a definition to a single emotion. On the other hand, words are necessary to understand the shift from one emotional experience to another. In the realm of opera, where not only music, but also words, gestures, body movements and facial expressions are involved, it may be useful to refer to a set of meanings which can

give a clear message to the listeners: in this respect it may be helpful to consider Scherer's theory. In a new approach [Sacharin *et al.* 2012] this theory has been applied to understand individual differences in musical tastes. In the context of this approach three main broad factors have been described: 1) sublimity (with five sub-factors: wonder, transcendence, tenderness, nostalgia, peacefulness); 2) vitality (with two sub-factors: energy and joyful activations) and 3) unease (with two sub factors: tension and sadness). Sublimity, vitality and unease can to some degree help to explain the differences between the arias of love, fury and sorrow in Handel's *Giulio Cesare*. In fact we try to demonstrate in this paper that many, if not all, of the sub-factors of "sublimity" can be recognized as appropriate to express different aspects of love. In the case of fury we could make similar considerations: not only anger but also energy and vitality should be considered to understand the situations linked to those kinds of arias. Finally in the case of sorrow not only sadness should be recognized as the main feature, but also, pain, physical pain, inanition and loss of energy.

Analysis of vocal performance

The second task of our research was to analyse performances of Handel's *Giulio Cesare* from two different points of view: that of the voices and that of the gestures of the interpreters. We examined six arias (part A) of the opera, two for each of the three affective situations. We chose three arias of Caesar ("Non è sì vago e bello", "Aure, deh, per pietà", "Empio, dirò tu sei"), two of Cleopatra ("V'adoro pupille", "Se pietà di me non senti") and one of Tholomeus ("L'empio sleale indegno"). We examined performances we found in commercial CDs:

1. Handel, *Giulio Cesare*, Concerto Köln conducted by René Jacobs, Harmonia Mundi, 1991 (HMC 901385.87);
2. Handel, *Giulio Cesare*, La grande Écurie et la Chambre du Roy conducted by Jean-Claude Malgoire, Astree, 1995 (E8558);
3. Handel, *Giulio Cesare*, Les musiciens du Louvre conducted by Marc Minkowski, Deutsche Grammophon, 2003 (0289 474 2102 3).

In our analysis we considered only the vocal performance, not the orchestral executions. Overall we took into account 12 performances which we considered sufficient to give some initial significant contents to the method of our research. We chose three performances for each of the arias of Caesar (love, sorrow and fury), to which we added for confirmation one performance for each of the three other affects: for love, "V'adoro pupille" sung by Cleopatra (René Jakobs), for sorrow "Se pietà di me non senti" sung by Cleopatra (Jean-Claude Malgoire), for fury "Empio, sleale, indegno" sung by Tholomeus (Marc Minkowski).

As part of our approach, we initially considered also psychoacoustic studies [Lerch 2012; Weihs *et al.* 2017]. Our most important interest, however, was not to measure the real “objective” physical and perceptual presence of sound aspects, but principally to consider the possible communicative intentions of the particular vocal sounds generated by the singers. They sing what the composer prescribed (the notes of the score) and in so doing they accept his proposals, but we know very well that there are no fixed codes to transform the ideas of the composers into physical aspects: the singers are free to interpret the score and their intentional communication can be identified in such interpretation. We also know very well that their freedom is not absolute because each epoch has particular performing conventions [Cook 2013, 91-110]; in our case we studied the conventions of historically informed singers between the end of the previous century and the start of the present century, and we found that inside such conventions each of the performers made personal choices. While in instrumental music the performing preferences can sometimes have problematic interpretations, in opera they have some better defined limits thanks to the words of the libretto and the actions of the characters on the stage.

In accordance with the third hypothesis proposed in Section 2, we started by listening to the CDs in order to find a list of sound features able to communicate emotional intentions: our task was to grasp, note by note, the most evident and repeated expressive inflexions used by all the singers in all the arias, and to categorize them. The final result of our work on vocal performance should be able to verify the validity of the hypothesis.

Our initial listening focused on the presence of the following five vocal traits:

1. “Accent” (A): by this term we define a note stronger than the preceding and the following one. The accents mainly concern vowels but in some cases they can also involve consonants, for example dental consonants such as “t” or “d”.
2. “Portamento” (P): by this term we mean a minimum vocal inflexion, more often ascending, before the singer reaches the right pitch of the note.
3. “Fork sign” (>): means a minimum crescendo and/or diminuendo, not indicated in the score, but only present in the performance. Obviously it requires a note with the necessary length, but not always corresponding to what is traditionally called “messa di voce” (a well perceivable crescendo): in some cases, for example, in order to ascertain the presence of this feature we had to integrate human perception with the help of spectrogram images. Other inflexions can be written in the score, even though they may also be added by the singers according to performance practice, without any explicit indication of the composer.

4. “Embellishments” (E) principally coincide (in our arias) with trills, mordents, anticipations and appoggiaturas. The latter (mainly present in sorrow arias) have been distinguished from the others due to their different expressive functions.
5. “Links” (L): by this term we indicated rare connections between two notes performed without breath interruptions even if a short rest is present in the score.

While embellishments and links are perfectly perceivable in listening, the other inflexions are not always precisely captured: they do exist, but different listeners can perceive them in different ways and even the same listener can perceive them differently in different moments. For this reason we thought that a spectrographic analysis could be opportune and we decided to use the software Sonic Visualizer (<http://sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>) in order to confirm their presence. Even the use of software, of course, cannot give absolutely clear results. For example in our case, due to the analysis made on commercial recordings, it was not possible to separate the voice from the instruments. And other problems arose from the graphics itself: for example amplitude peaks do not always coincide exactly with the perception of accents, nor does the slope of the curve allow accents to be clearly distinguished from crescendos. The presence of pitch inflexions offered better indications: for example in the cases of portamentos or of vibratos (see Fig. 1). But in the end we renounced the analysis of vibratos due to the not easily solvable problem of understanding if vibrato inflexions were dependent on a constant vocal use of the singer or on a specific expressive intention.

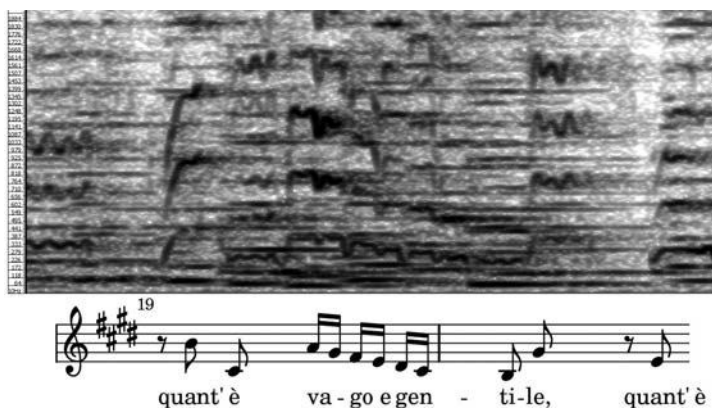


Fig. 1. Spectrogram of the performance of a fragment of Caesar's aria "Non è sì vago e bello" in the CD conducted by René Jakobs. On the first note (B) the presence of a portamento is evident, on the C-sharp a vibrato. In the following A one can see another portamento, which is present also on the second note (G-sharp) of bar 20. For the transcription of the whole aria see Ex. 1.

CLEOPATRA "V'ADORO PUPILLE", JAKOBS						
time instants relative to quarter note (sec.)	bars	quarter note	timeduration of the quarter note (sec.)	offset from the mean of the quarter note duration. *	percentage of displacement from the average value of the beat duration. *	metronome
0,000000000	1	1	1,543	-0,260	-20,3	39
1,542857142		2	1,396	-0,113	-8,8	43
2,938775510		3	1,228	0,055	4,3	49
4,166984126	2	1	1,265	0,018	1,4	47
5,431995464		2	1,358	-0,075	-5,9	44
6,790181405		3	1,373	-0,090	-7,0	44
8,162857142	3	1	1,398	-0,116	-9,0	43
9,561315192		2	1,331	-0,048	-3,8	45
10,892494331		3	1,189	0,094	7,3	50

Tab. 2. Time measurements of the three beats in the first 3 bars of the aria "V'adoro pupille" in the performance conducted by René Jacobs. The durations of each beat continuously change (see e.g. the metronome values). * (positive values indicate acceleration, negative values indicate slowdown)

Finally, in addition to the data regarding dynamics and pitches we also added agogic data on tempo variations. In such cases (see for example Tab. 2) it was almost impossible to have at our disposal perceivable units such as those just described, that is micro-expressivities of performance, because tempo changes are continuous and impossible to be captured by perception. In the case of agogic nuances, however, we could build graphic images such as those of Fig. 2 in which, even if the single traits cannot be distinguished moment by moment, the general tendency is globally perceivable in listening: in love (but also in sorrow) arias the change of tempo is one of the main expressive features, while, on the contrary, the main expressive feature of fury arias is the rather immutable continuity of the tempo.

On the basis of data like that of Ex. 1 we evaluated the expressive vocal differences between fury, love and sorrow. The collected data allowed us to give statistical substance to their differences (see Tab. 3). The first important observation about Tab. 3 concerns the distinction of the arias of fury from the two other kinds of arias: in fury arias, contrary to what happens in those of sorrow and love, there is a large predominance of accents and a scarce presence of tempo variations.

This can happen, first of all, because fury arias tend to have notes of shorter average durations in which it is difficult, if not impossible, to introduce inflections

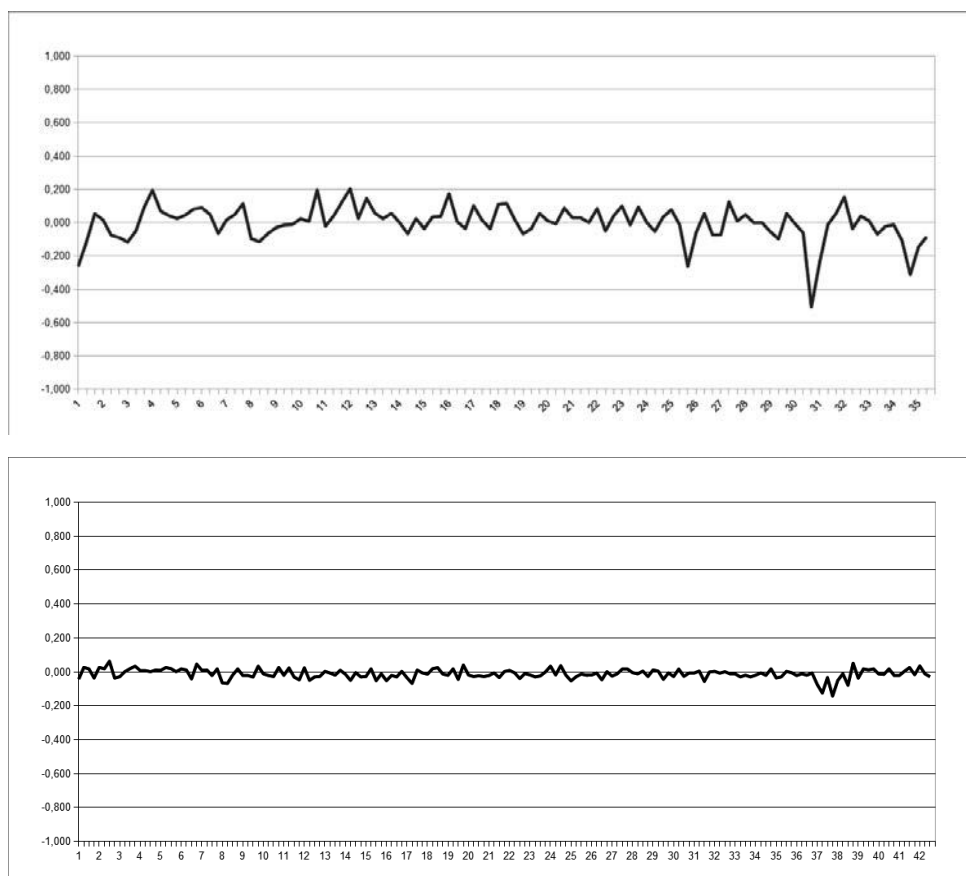


Fig. 2. A graph of the tempo changes in two different arias: “V’adoro pupille” (Cleopatra) and “Empio, dirò tu sei” (Caesar) in the CD conducted by René Jacobs. The numbers in the horizontal axis indicate the bars, the graph shows the difference between the average length of the beats (n. o) and their actual length.

(other than rapid accents) and variances of pulse. But we should also remember that on stage, and particularly of an Italian opera performed in London for English language speakers, one of the principal communication requirements was to use prosodic aspects which could replace the semantic comprehension of the words. A furious or menacing utterance can immediately be understood by means of its loudness, its irresistible and constant fluency and its tendency to underline some key words with powerful accents. The vocal inflexions thus have the function of symbolizing what is present in the restless mind of the character.

Love and sorrow are less different from one another: both of them use a larger amount of vocal inflections. Love arias are particularly rich in accents,

The image displays four staves of musical notation for the love aria "Non è sì vago e bello". Each staff is associated with a performer: JAKOBS, MALGÖRE, and MINKOWSKI. Above the notes, performance features are indicated by symbols: L (link), EA (embellishment), PA (portamento), A (accent), P (portamento), > (fork sign), E (embellishment), and L> (link). The lyrics are written below the notes: "Non è sì va - go e bel - lo il fior nel pra - to, quant'è vago egen - ti - le il tuo bel vol - to; non è sì va - go e bel - lo il fior nel pra - to, quant'è vago egen - ti - le il tuo bel vol - to; non è sì bel - lo e va - go il fior nel pra - to, quant'è va - go egen - ti - le, quant'è va - go egen - ti - le il tuo bel vol - to; quant'è vago egen - ti - le, quant'è vago egen - ti - le il tuo bel vol - to, il tuo bel vol - to."

Ex. 1. Notation of the vocal melody of the love aria “Non è sì vago e bello” with an indication of the performance features in the 3 examined CDs (A = accent; P = portamento; > = fork sign; E = embellishment; L = link).

		num. Notes	Accent	Portamento	Fork	Embellishments	Links	num. of Performances
LOVE	non è sì vago e bello	149	29	22	32	24	5	3
	vadoro pupille	122	2	6	19	4	0	1
	tot.	271	31	28	51	28	5	4
			7,75	7	12,75	7	1,25	
	% with respect to the total notes		2,86	2,58	4,70	2,58	0,46	
			21,68	19,58	35,66	19,58	3,50	100
FURY	Empio dirò tu sei	231	107	0	0	0	0	3
	Empio sleale indegno	154	6	0	5	3	0	1
	tot.	385	113	0	5	3	0	4
			28,25	0	1,25	0,75	0	
	% with respect to the total notes		7,34	0,00	0,32	0,19	0,00	
			93,39	0,00	4,13	2,48	0,00	100
SORROW	Aure deh per pietà	108	15	13	100	12	0	3
	Se pietà di me non senti	141	2	6	36	4	0	1
	tot.	249	17	19	136	16	0	4
			4,25	4,75	34	4	0	
	% with respect to the total notes		1,71	1,91	13,65	1,61	0,00	
			9,04	10,11	72,34	8,51	0,00	100

Tab. 3. Statistical analysis of the presence of inflexions in the 12 analysed performances. In the lowest row of each category of arias we can see the amount of the reciprocal presences of the five inflexions.

portamentos, crescendo/diminuendo, embellishments and links, and sorrow arias exhibit quite similar aspects (with the exclusion of links). Handel obviously invited singers to use such features envisaging a slower pronunciation of vowels, particularly when they were strategically important in the melody. The first

significant observation, however, is the abundant presence of dynamic “forks” (crescendo and diminuendo) in both types of aria. A plausible explanation could be found if we consider that in music (in string or wind instruments, but also in the voice) this use (together with the use of vibrato) has the aim of obtaining a softer sound [Sundberg 1987]. Both in the expression of love and of sorrow the use of a softer voice can have the purpose of inviting us to share the emotional and expressive contents of communication, an invitation which can be addressed to the listeners, but also to the other characters on the stage.

Obviously we can also point out the differences that can distinguish the two affective situations: while love calls for the sharing of pleasures, sorrow calls for pity and empathy. Love situations show a fairly balanced presence of all the possible vocal features, an open variety of invitations. On this point we must remember that love in this cultural phase of European upper class attitudes, is not the absolute passion at the borders of death which were to prevail a century later in the romantic epoch. Love is rather a positive, pleasant kind of experience, not so different from the elegant emotion common in “Arcadian” culture: in fact a component of Handel’s consciousness, probably to be ascribed to his Italian years at the beginning of the eighteenth century.

In sorrow situations the most evident difference from love is the greater number of “forks” (of minimal crescendos and/or diminuendos), probably symbols of sighs, and the exclusive use of appoggiaturas as embellishments, perhaps evocations of weeping, according to the interpretation given by John Sloboda [1991]. Accents and portamentos are present also in sorrow arias but in this case their function could be to give emphasis to the predominant affect (i.e. sorrow).

To conclude the present section we should emphasize that the musical features which are present in the score are of a quite different nature from those present in the vocal performance: the former are based on pitches and durations, the parameters called “primary” by Meyer [1989, 14-23], the latter are fundamentally based on “secondary” parameters which, however, in the performances of operas normally assume an absolute primacy. We can also add that this duality does not lead to any contradictions: on the contrary, especially when highlighting the emotions of the characters, these two qualities tend to combine and strengthen their common effects in order to give a more evident dramatic communication to the audience. Moreover, at a visual level, also the gestures of the singers-actors have analogous goals. For this reason we decided to add to our research a last section devoted to the analysis of gesture, an aspect often overlooked in studies of music performance.

Analysis of gestures

To introduce this last analysis some premises are necessary. We are aware that opera is not exclusively words and music, it is also a theatre show. And, as for the singing, we must again make reference to modern performances. Theatre techniques, however, are conceived in totally different forms from those of vocal music. Normally the directors do not have to face the problem of reconstructing ancient practices in historically informed ways. Probably this happens for a number of reasons. For example, historical documents give us models of architectures, stage designs, costumes, which are possible to reproduce. They also propose gesture models, which are unfortunately less easy to repeat today. Dene Barnett [1987] wrote a fundamental book in which the author minutely describes not only the general and the minimal aspects of eighteenth-century acting (not only in opera) but also the connection between gestures and words. There is however a difference between the artistic reconstruction of singing and the reconstruction of gestures. While singing (like the images of painting and sculpture) is situated in the “abstract” field of arts, gestures are also connected with today’s way of life. Maybe this could explain why today’s directors prefer to “modernize” their shows, neglecting the work’s cultural origins. Obviously this hypothesis could be discussed. But it also brings an advantage to the directors: the possibility to distance themselves from the socio-cultural values which seventeenth-century operas proposed to their audience. Such values are now obsolete and, all things considered, the authors of the plots (Haym in this case, but even Metastasio) lacked the imaginative power of Shakespeare which could transcend the centuries. But on aspects like these, opinions differ and remain open (see for example Fabbri 2007).

We must also take into account that a theatre show, according to Marco De Marinis [1982], is a very complex combination of textual unities (verbal unities, visual aspects, declamations, posture, gestures) each of them requiring different codes and all of them requiring a global coherence of meanings. Among such unities we decided to privilege gestures for a very specific reason. In the performance of an opera there is an inseparable continuity between singing and acting: in music there is an implicit gesture which can become explicit when music is staged, and the coherence between the two systems is necessary in order to ensure intelligibility to their expressive organization. Our choice, however, had another aim: the goal of our research is not to analyse Handel’s work in its global historical mixture of aesthetic, musical, narrative aspects, but rather to reduce the multiplicity of such points of view to the smaller dimension of the analysis of the affective aspects of the text. So we discarded the cultural conventions of

affects (how affects were manifested on the stage, which was the aim of Barnett's book), and focused our attention on the emotional aspects which tend to remain unaltered in time and have a role also in today's gestures: particularly facial expressions and energy resources.

For the analysis of gestures we examined two arias of love: "Non è sì vago e bello" sung by Caesar, and "V'adoro pupille" sung by Cleopatra; two arias of sorrow: "Aure, deh, per pietà" sung by Caesar and "Se pietà di me non senti" sung by Cleopatra; and two arias of fury: "Empio, dirò tu sei" sung by Caesar, and "L'empio, sleale, l'indegno" sung by Tholomeus. We considered two editions for each aria: the "Opus Arte" DVD conducted by William Christie and directed by David McVicar (OA0950D), and the "Decca" DVD conducted by Craig Smith and directed by Peter Sellars (0440 071 4089 5). Therefore altogether 12 arias were examined.

We could not consider the same performances we examined in the previous section on singing because they derived from CDs, not from DVDs. On the other hand in the examination of singing we preferred to use the CD recordings of the songs because they allowed a more precise analysis of the spectrograms. But since we were not interested in the evaluation of the individual performances of specific singers-actors, we felt free to use different materials. Moreover, in our analysis of the two DVDs we did not consider aspects of "modernization" of the work, because our purpose was not to analyse the aesthetic results. With our analysis we intended rather to understand the contribution that the gestural aspects can give to the transformation of the implicit expressive intentions of the plots and of the score into explicitly perceptible and interpretable phenomena. In this respect both the singing and the movements of the actors on stage have a common purpose. Briefly, our intention was to compare the vocal inflections used by the singers with their synchronous gestures.

This suggested the use of figures, examples, and a kind of analytical grid similar to the one we used in the analysis of vocalism: see Ex. 2, Fig. 3 and Tab. 4.



Ex. 2. Opening bars of Caesar's aria in musical notation.

Ex. 2 concerns bars 10-11 of Caesar's aria "Empio, dirò tu sei" which corresponds to the image reproduced in Fig. 3.



Fig. 3. The gesture of Ceasar corresponding to the melody of Ex. 2 (Decca DVD).

In the rest at bar 10/4 the gesture output changes: in the absence of music, the arm is no longer used in a menacing pointing attitude (as indicated in the grid of Tab. 4).

For our observations we used Elan software [Sloetjes-Wittenburg 2008]¹ to describe the singers' body postures, gestures and main facial expressions during part A of each aria, indicating time and musical measures and describing their emotional meanings as well as their energy. We considered all the emotional or expressive gestures, we counted them and calculated how many changes there were in the singers' gestures. By "gestures" we mean the movements of a specific part of the body (for example an arm, a finger or the head of the actor). A similar analysis was done on "postures", that is on the movement of the whole body (e.g. when the actor takes steps, or sits, or lies on the floor). Facial expressions were also taken into consideration and described using Ekman and Friesen's [1978] Facial Action Coding System (FACS) in the photograms. In FACS the Action Units (AUs) linked to single muscular movements are described. Combinations

1. Elan URL: <http://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>. Elan is a program developed at the Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive, Nijmegen, The Netherlands.

MEASURE	SEC.	WORDS	POSTURE	GESTURE	FACIAL EXPRESSION	ENERGY	MEANING
10	19"	Empio, dirò tu sei	Standing	Caesar raises his arm and points his finger	Upset Face description (inner brows raiser muscle+frowning+nose wrinkle). In terms of FACS: AUs 1+4+9	high	Contempt Menace
10/4 pause				C. pushes his arm down		high	Contempt
11	20-21"	Togliti agli occhi miei	One step forward		Upset		Contempt

Tab. 4. A grid for movement analysis.

of AUs can provide an accurate description of facial expressions. For each single gesture and posture, “energy” was indicated according to three nominal categories (low, medium, high) attributed by two independent judges on the basis of a general index which measured movement duration in reference to its amplitude (for the amplitude we measured the geometric degrees of an arm gesture, the length of steps, and so on).

Gestures and postures were considered only from the point of view of their expressive and emotional value: for example we did not take into account (in one of the arias) dance or choreographic gestures, and (in another aria) movements depending on a wounded body.

The results of our analysis are summarized in Tab. 5. There it can be seen that fury expressiveness has higher energy in comparison with love and sorrow. Also the variety of expressive gestures and postures (see their mean number in Tab. 5) is greater in fury than in sorrow and love. Changes of gestures and postures tend to give analogous results, but sorrow seems sometimes to abound in changing postures. In the Smith and Sellars edition of Cleopatra’s sorrow aria “Se pietà di me non senti” we can find a huge number of posture changes in comparison with the same aria in Christie’s and Mc Vicar’s edition. It is difficult to give a clear-cut explanation for this result, but we can make some speculations. A possible idea that could be taken into consideration is that in one edition sorrow has been associated with and expressed through a lack of movements, while in the other edition it is interpreted through a restless anxiety that urges Cleopatra to change her body position continually.

Aria	Expressive gestures	Change gestures	Postures	Change postures	Energy
<i>Empio (Christie)</i>	10	8	23	9	2,7
<i>Empio (Smith)</i>	19	12	11	6	2,7
<i>L'empio, sleale (Smith)</i>	20	19	31	6	2,8
<i>L'empio, sleale (Christie)</i>	28	15	26	4	2,5
Mean fury	19,25	13,5	22,75	6,25	2,675
<i>Aure (Christie)</i>	11	10	21	5	1,4
<i>Aure (Smith)</i>	19	13	18	5	1,6
<i>Se pietà (Christie)</i>	11	5	17	3	1,8
<i>Se pietà (Smith)</i>	8	5	29	20	1,8
Mean sorrow	12,25	8,25	21,25	8,25	1,65
<i>Non è sì vago (Christie)</i>	9	6	20	6	2,0
<i>Non è sì vago (Smith)</i>	14	15	12	4	2,2
<i>V'adoro (Christie)</i>	0	0	1	0	2,0
<i>V'adoro (Smith)</i>	0	0	1	0	1,0
Mean love	5,75	5,25	8,5	2,5	1,8

Tab. 5. Units of gestures and postures and measurements of energy in the 12 arias, with their mean values.

Some arias, however, have special meanings: in “Aure, deh, per pietà” Caesar is wounded and therefore his changes in postures and gestures are weak in energy not only because of his psychological sorrow, but also on account of his physical wounds. In “V’adoro pupille” Cleopatra is supposed to be still like a Goddess and some choreographic, not just expressive, gestures and postures can be noted. Differences between the two editions are quite significant in the intensity of some specific gestures or postures, but on the whole the results are quite similar. Moreover they are in line with indications coming from the vocal analysis.

In Tab. 6 we list the main emotional meanings of the 12 arias: the primary origin of the words used comes from the analysis of the faces of the actors. See for example Fig. 4 where Caesar and Cleopatra approach each other in an initial exchange of amorous intentions. In some cases, however, the images given by the DVDs were not so clear, such as that of Fig. 4. So on several occasions we used gestures and postures not only to measure the number and energy of the movements, but also to confirm the expressive meanings of the faces or to integrate meanings when faces were not at our disposal.

ARIA	MEANING 1	MEANING 2	MEANING 3
<i>Empio (Christie)</i>	anger menace	menace contempt	
<i>Empio (Smith)</i>	anger		
<i>L'empio, sleale (Smith)</i>	anger		
<i>L'empio, sleale (Christie)</i>	anger		
<i>Aure (Christie)</i>	pain	sadness	
<i>Aure (Smith)</i>	pain	sadness	
<i>Se pietà (Christie)</i>	sadness	pain	anger
<i>Se pietà (Smith)</i>	sadness	pain	
<i>Non è sì vago (Christie)</i>	pleasure	surprise	greeting
<i>Non è sì vago (Smith)</i>	pleasure	surprise	greeting
<i>V'adoro (Christie)</i>	enthusiasm	ceremony	sureness
<i>V'adoro (Smith)</i>	well being	meditation	prayer

Tab. 6. Different kinds of meaning in the 12 arias.



Fig. 4. Love approaches between Caesar and Cleopatra (Opus Arte DVD).

Finally, before concluding this section one last very important aspect must be added and discussed: on several occasions more than one single meaning has been indicated. In fury arias this happens more rarely, but in love situations, for example, this is much more frequent: many aspects of love are linked to sensory

pleasure expressions, mystic meditation and well being. In a context like this, categories of fury, sorrow and love are even closer to the meanings of Scherer's already quoted theories, to which we now add also the "GEMS" model [Zentner-Grandjean-Scherer 2008]. So the fury situations often contain aspects of anger, contempt and menace. These components act differently in the aria of Caesar and in that of Tholomeus: in Caesar's aria menace comes immediately, when he rejects Tholomeus's awful "gift", while in Tholomeus anger is almost always present except in some initial moments where there seems to be an element of surprise.

The sorrow situation contains elements of sadness and pain, Caesar's and Cleopatra's contexts being rather different: in Caesar's aria, physical pain coming from his wounds is clearly present, while in Cleopatra sadness for not being loved is the main topic. It is above all in love situations where many different aspects are present, such as meditation, prayer, pleasure, well being, enthusiasm. Love has some transcendent aspects in Cleopatra's aria while in Caesar's aria elements of sensory pleasure are mixed with the enthusiasm of falling in love. In situations like these, music has scarce possibilities to introduce such subtle differences of meaning: some may have emotional, musically manifestable aspects, but in many other cases the difference is conceptual more than emotional. In such occasions the gestural expressions are much more effective than the music. In Table 6 we give examples of the presences of such different meanings in the 12 arias of the sample. In Fig. 5 we give a short synthesis of meaning in the different categories of arias. To conclude this section we would like to point out that in a new step of our research, in an already quoted article, we also tried to give an experimental validation to our analytical approach [Caterina-Regazzi-Tordi-Baroni, forthcoming].



Fig. 5. Clusters of emotional meanings in the categories of fury, sorrow and love.

processes concerning that relationship have been described especially by Daniel Stern [1974]. We do not intend in this case to venture into the huge psychological and neurological field of “empathic” emotional contagion. We will simply limit ourselves to observing that on the basis of some interesting mechanisms, visual perception can be a powerful adjunct to listening. And this can confirm the necessity to attach the right importance to the analysis of the actors’ gestures in the methodological procedures of the analysis of opera.



Fig 6. Aria “Aure, deh, per pietà”. The sorrow expression of Caesar’s face (DVD Decca).

REFERENCES

- ALTENMÜLLER E. – WIESENDANGER M. – KESSELRING J. (2006), *Music, Motor Control and the Brain*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BARNETT D. (1987), *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, with the assistance of J. Massy-Westropp, Winter-Universitätsverlag, Heidelberg.
- BARONI M. (1986-87), *Le formule d'accompagnamento nel teatro del primo Verdi*, «Studi Verdiani», 4, pp.18-64.
- BARONI M. (2004), *Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea*, in J-J. Nattiez et al. (eds), *Enciclopedia della musica*, vol. 4, Einaudi, Torino, pp. 5-21.
- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (forthcoming), *Affective Procedures in the Arias of 18th-Century Opera Seria*.
- BASSO A. (ed. 1995-97), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll., UTET, Torino.
- BEGHELLI M. (2003), *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.
- BIANCONI L. (ed. 1986), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna.
- BIANCONI L. (1992), *Note a Giulio Cesare in Egitto ed edizione di Giulio Cesare in Egitto (Venezia 1677)*, in ID. (ed.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, vol. I, Olschki, Firenze, pp. 285-287.
- BIANCONI L. – NOIRAY M. (eds 2008), *L'aria col da capo*, Il Mulino, Bologna.
- BURNEY C. (1957), *A General History of Music*, vol. II, Dover, New York.
- CATERINA R. – REGAZZI F. – TORDI L. – BARONI M. (forthcoming), *Sound Gestures and Body Gestures in 18th-Century Opera*.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DAHLHAUS C. (2005), *Drammaturgia dell'opera italiana*, EdT, Torino.
- DALMONTE R. – BARONI M. (eds. 1994) *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, 2 voll., Università degli Studi di Trento, Trento.
- DAVIS M. H. (1994), *Empathy: A Social Psychological Approach*, Brown and Benchmark, Dubuque IA.
- DELLA SETA F. (2008), «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma.
- DE MARINIS M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

- EKMAN P. – FRIESEN W. V. (1978), *Manual for Facial Action Coding System*, Consulting Psychologists Press, Palo Alto CA.
- FABBRI P. (2007), «Di vedere e non vedere»: lo spettatore d'opera, «Il Saggiatore Musicale», 14/2, pp. 359-367.
- FELDMAN N. (2007), *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Oxford University Press, New York.
- GABRIELSSON A. – LINDSTROM WIK S. (2003), *Strong Experiences Related to Music: A Descriptive System*, «Musicae Scientiae», 7, pp. 157-217.
- GODØY R. I. – LEMAN M. (eds. 2010), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, London-New York.
- HARRIS E. C. (1969), *Johann Mattheson's "Der vollkommene Kapellmeister": A Revised Translation with Critical Commentary*, PhD diss., Ann Arbor, Michigan.
- HURON D. (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The M.I.T. Press, Cambridge MA-London.
- IMBERTY M. (2014), *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, LIM, Lucca (first edition 2005).
- JOHNSON M. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago.
- JUSLIN P. N. – SLOBODA J. A. (eds 2001), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- JUSLIN P. N. – SLOBODA J. A. (eds 2010), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- LARUE C. S. (1997), *Handel and the Aria*, in D. Burrows (ed.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 111-121.
- LERCH A. (2012), *An Introduction to Audio Content Analysis Applications in Signal Processing and Music Informatics*, Wiley, Hoboken NJ.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, The M.I.T. Press, Cambridge MA-London.
- KIVY P. (2007), *Music, Language, and Cognition, and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford.
- MEYER L. B. (1989), *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- MONSON C. (1985), «Giulio Cesare in Egitto»: From Sartorio (1677) to Handel (1724), «Music and Letters», 66, pp. 313-343.
- PETROBELLI P. (1986), *La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di "Aida"*, in L. Bianconi (ed.), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, pp. 143-156.
- PETROBELLI P. (1994), *Music in the Theatre. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- PIPERNO F. (1996), *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in A. Basso (ed.), *Musica in Scena, Storia dello spettacolo musicale*, vol. 2, UTET, Torino, pp. 97-199.

- POWERS H. (2000), *Verdi's Monometric Cabaletta-Driven Duets: A Study in Rhythmic Texture and Generic Design*, «Il Saggiatore Musicale», 7/2, pp. 281-323.
- RIZZOLATTI G. – FADIGA L. – FOGASSI L. – GALLESE V. (2002), *From Mirror Neurons to Imitation: Facts and Speculations*, in A. N. Meltzoff – W. Prinz (eds), *The Imitative Mind: Development, Evolution, and Brain Bases*, Cambridge University Press, New York, pp. 247-266.
- ROTHSTEIN W. (2011), *La teoria del metro e le opere di Verdi alla metà del secolo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 17/1-2, pp. 67-100.
- SACHARIN V. – SCHLEGEL K. – SCHERER K. R. (2012), *Geneva Emotion. Wheel Rating Study (Report)*, University of Geneva-Swiss Center for Affective Sciences, Geneva.
- SCHERER K. R. (2005), *What are Emotions? And how Can They Be Measured?*, «Social Science Information», 44, pp. 695-729.
- SLOBODA J. A. (1991), *Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings*, «Psychology of Music», 19, pp. 110-120.
- SLOBODA J. A. – JUSLIN P. N. (2010), *At the Interface Between the Inner and Outer World. Psychological Perspectives*, in Juslin-Sloboda 2010, pp. 73-97.
- SLOETJES H. – WITTENBURG P. (2008), *Annotation by Category. ELAN and ISO DCR*, in *Proceedings of the 6th International Conference on Language Resources and Evaluation*, http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2008/pdf/208_paper.pdf
- STERN D. N. (1974), *Mother and Infant at Play: The Dyadic Interaction Involving Facial, Vocal, and Gaze Behaviors*, in M. Lewis – L. A. Rosenblum (eds), *The Effect of the Infant on its Caregiver*, Wiley, New York, pp. 187-214.
- SUNDBERG J. (1987), *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois University Press, Dekalb IL.
- TANGIAN (TANGUIANE) A. (1999), *Towards a Generative Theory of Interpretation for Performance Modelling*, «Musicae Scientiae», 3/2, pp. 237-267.
- WEBSTER J. (2009), *Aria as Drama*, in A. R. Del Donna – P. Polzonetti (eds), *The Cambridge Companion to XVIII Century Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 24-49.
- WEIHS C. – JANNACH D. – VATOLKIN I. – RUDOLPH G. (eds 2017), *Music Data Analysis. Foundations and Applications*, CRC Press, Boca Raton FL.
- WEISS P. (2002), *Opera, a History in Documents*, Oxford University Press, New York.
- ZENTNER M. – GRANDJEAN D. – SCHERER K. R. (2008), *Emotions Evoked by the Sound of Music: Differentiation, Classification, and Measurement*, «Emotion», 8/4, pp. 494-521.

Abstract

Nel corso degli ultimi decenni, l'attenzione degli analisti si è concentrata soprattutto sui repertori della musica strumentale, lasciando in secondo piano l'analisi della musica operistica. Parallelamente, la musicologia storica ha approfondito lo studio della drammaturgia e di altri aspetti dell'arte operistica, mentre nuovi indirizzi di ricerca hanno messo in rilievo la centralità dell'analisi della *performance* rispetto a quella della partitura. Questo articolo intende proporre un metodo d'esame dell'opera teatrale basato sulla convergenza dell'analisi della partitura, dell'esecuzione vocale e dei gesti dei cantanti. L'esempio preso in esame è il *Giulio Cesare* di Händel, e l'analisi si concentra su tre aspetti emozionali delle sue arie: amore, furore e dolore. La prima analisi è dedicata agli aspetti strutturali della partitura (metro, ritmo, tonalità, armonia, melodia) e alle loro ricorrenze statistiche nei tre diversi contesti emozionali. La seconda analisi è dedicata allo studio dei tratti vocali (velocità, legato, staccato, accenti, vibrato) legati alle tre emozioni. La terza analisi si concentra infine sul corpo degli interpreti, con particolare riguardo all'energia e alla frequenza dei gesti e alle espressioni facciali. I risultati di questo studio mettono in luce vari elementi di coerenza fra i tre aspetti dell'indagine; particolare attenzione è stata dedicata al rapporto empatico fra cantanti e pubblico.

Federico Gon

«Melodia semplice, ritmo chiaro»? Alcune (ri)considerazioni sul *tòpos* del *crescendo* rossiniano

A Philip Gossett,
«L'entusiasmo è la grandezza dell'uomo»
(Ralph Waldo Emerson)

Abstract

Rossini's *crescendo* is a sort of trademark of its author, an expedient copied – and abused – by generations of composers, because – apparently – it is easy to imitate and it has a strong impact on the listeners. The mechanism that allows the real working of Rossini's *crescendo* is much more ingenious and sly than we could think, absolutely not comparable with the famous aphorism “simple melody – clear rhythm” with which Rossini himself described his own way of composing. Starting from others scholars' fundamental contributions (foremost, Philip Gossett), this article proposes an analysis of the functional characteristics that build the *crescendo* and which diversify it from other similar uses (for example, previous historical uses as in the “Mannheim school” or contemporary, developed by composers like Stefano Pavesi, Ferdinando Paër, Johann Simon Mayr and Giuseppe Mosca). Furthermore, it highlights the models that may have influenced Rossini within the field of Italian Opera and the *Wiener Klassik* of Wolfgang Amadeus Mozart and, above all, of Joseph Haydn).

Pochi binomi all'interno della storia della musica sono stati così duraturi, culturalmente trasversali e riduttivi come l'equazione Rossini = *crescendo*, che ha dato origine alla locuzione “crescendo rossiniano” diventata d'uso comune soprattutto con significati extramusicali. Questo *tòpos* si ritrova frequentemente nei melodrammi del Cigno pesarese, soprattutto all'interno delle sinfonie che fungono da *ouvertures* a detti melodrammi.¹ Un buon numero di queste sinfonie presenta

1. Nella presente analisi si è preso in considerazione solo il *crescendo* di pertinenza sinfonica dove, a differenza dei *crescendo* reperibili nel contesto drammatico di arie, duetti, assiami, cabalette, strette e concertati, è più agevole individuare dei principi comuni ed univoci. Per un utilizzo extra-sinfonico del *crescendo*, cfr. Beghelli [2004, 249 sgg.]. Inoltre si è indagato

una costruzione basata su una forma sonata *sui generis*² che, dopo alcuni iniziali tentativi di assestamento,³ a partire dalla Sinfonia per *L'inganno felice* (1812) divenne un'architettura solida, riproducibile e modulare, a cui Philip Gossett ha giustamente attribuito la definizione di «archetipo» [Gossett 1979, 93-112]. La macrostruttura ideale viene sintetizzata nella Tabella 1.⁴

STRUTTURA	SEZIONI	TONALITÀ
INTRODUZIONE		I – V
ESPOSIZIONE	Tema A	I
	Ponte	I – [...] – II – V
	Tema B	V ^s
	Crescendo	V
	Cadenze	V
TRANSIZIONE		V – [...] – V
RIPRESA	Tema A	I
	Ponte	VI ^b – [...] – V
	Tema B	I
	Crescendo	I
	Cadenze	I

Tab. 1. Struttura dell'archetipo formale nelle sinfonie di Rossini.

principalmente nella produzione italiana di Rossini (ovvero fino a *Semiramide*, 1823). Non sono stati presi in considerazione quei titoli che riutilizzano sinfonie scritte per altri lavori (ad es. *Ciro in Babilonia*, che ripropone la Sinfonia de *L'inganno felice*).

- Di particolare interesse, a questo proposito, la descrizione della forma sonata proposta da Francesco Galeazzi nel 1796, che delinea una forma bipartita (priva di sviluppo) preceduta da un movimento iniziale: «Ogni ben condotta Melodia dividesi in due parti, o unite insieme, o separate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. Preludio, 2. Motivo principale, 3. Secondo motivo, 4. Uscita a Toni più analoghi, 5. Passo caratteristico o Passo di mezzo, 6. Periodo di cadenza e 7. Coda. La seconda parte è poi composta di questi membri: 1. Motivo, 2. Modulazione, 3. Ripresa, 4. Replica del Passo caratteristico, 5. Replica del Periodo di Cadenza e 6. Replica della coda» [Galeazzi 1791-1796, tomo II, parte IV, sezione II, articolo III].
- Ovvero la Sinfonia «al Conventello» (1806), quella per *Demetrio e Polibio* (1806), la Sinfonia «di Bologna» (1808), la *Grand'Overtura obbligata a Contrabbasso* (datazione incerta, 1807-1810) e la Sinfonia in Mi^b (1809, che diverrà l'*Ouverture de La cambiale di matrimonio*).
- La terminologia utilizzata in questo saggio differisce da quella di Gossett solo per l'uso del termine «transizione» in luogo di «modulazione». Questa scelta è giustificata dal fatto che, a mio avviso, la parte compresa tra Esposizione e Ripresa è sì una modulazione a tutti gli effetti – dalla dominante si deve tornare alla tonica – ma il rischio è quello di confonderla con la modulazione strettamente intesa come mutazione di tonalità, cosa che qui non avviene in maniera così esplicita. A parte questa variazione terminologica, l'assetto complessivo rimane invariato.
- Se il tema A è in tonalità minore, B sarà al relativo maggiore nell'esposizione (come accade nelle sinfonie de *La gazza ladra* o di *Aureliano in Palmira/Elisabetta regina d'Inghilterra/Barbiere di Siviglia*).

All'interno di questa struttura, il *crescendo* si configura come un inserto posizionato invariabilmente dopo l'enunciazione del tema B, e rappresenta il momento in cui l'energia e la tensione accumulate lungo tutta l'esposizione (e, poi, nella ripresa) trovano la loro catarsi: esso non solo accelera il ritmo, ma ribadisce in modo chiaro ed evidente la tonalità sulla quale era già stato costruito il tema B, che viene poi confermata dalle cadenze conclusive. Come la forma della sinfonia, anche la struttura interna del *crescendo* presenta delle caratteristiche fisse, che vengono sottoposte a una stretta osservanza d'impiego:

- inciso con frase antecedente-consequente di quattro, otto o sedici battute;
- pendolarità armonica tonica-dominante;
- triplice ripetizione della frase, seguita da un'accelerazione del ritmo armonico e dalla ripetizione di una parte dell'inciso per un numero pari di volte (due o quattro);
- progressivo intensificarsi del volume sonoro;
- graduale aumento della varietà timbrica nell'orchestrazione.

Un esempio preclaro dell'applicazione di queste norme è il *crescendo* incastonato all'interno della Sinfonia de *L'Italiana in Algeri* (1813), riportato nell'esempio 1.⁶

Es. 1. G. Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Sinfonia, bb. 118-127.

6. Tutti gli esempi di sinfonie rossiniane – sia quelle operistiche, sia quelle giovanili non operistiche – sono tratti dalle edizioni critiche pubblicate dalla Fondazione Rossini di Pesaro; le trascrizioni sono a cura dell'autore.

Il *crescendo* “alla Rossini” potrebbe quindi apparire come il frutto dell’applicazione di una serie di regole, o come un meccanismo di facile realizzazione e di immediata comprensione a cui ben si adatta il motto «melodia semplice – ritmo chiaro»⁷ col quale il compositore sintetizzò l’essenza della propria maniera di comporre. In questo studio cercheremo di dimostrare che così non è, mettendo in relazione le sue peculiarità strutturali e semantiche al più ampio contesto storico dell’opera a cavallo tra Sette ed Ottocento (con uno sguardo anche alla produzione strumentale d’oltralpe). Parallelamente, cercheremo di ricostruire le sue origini e di coglierne le differenze rispetto a procedimenti simili impiegati da altri autori, focalizzando via via l’attenzione sui casi più rilevanti e maggiormente esemplificativi.

Occorre innanzitutto precisare che il *crescendo*, inteso come espediente compositivo *tout court*, non è ovviamente un’invenzione di Rossini⁸ ma è già presente in varie forme nelle opere dei maestri italiani del cosiddetto “Interregno”,⁹ all’inizio dell’Ottocento. La sua paternità è stata via via attribuita a Giuseppe Mosca, Pietro Generali e Johann Simon Mayr, mentre quella di Rossini è stata contestata anche con toni piuttosto accesi:

il Mosca, pretendendo alla paternità del *crescendo*, mise Milano a rumore quando udì quello della *Pietra del Paragone*; e fece stampare e mandò fuori in un numero grandissimo di esemplari un suo pezzo de’ *Pretendenti delusi* nel quale Rossini avrebbe trovata l’idea del *crescendo*, e dal quale l’avrebbe rubata. L’opinione pubblica giudicò contro il Mosca, e riconobbe inventore dei *crescendo* il Generali; e s’ingannò, perché il *crescendo* è nelle opere di Anfossi, che venne prima di Generali, e in quelle di Iommelli, che venne prima dell’Anfossi.¹⁰

7. Lettera di Rossini a Lauro Rossi del 21 giugno 1868 [Rossini 1902, 143].
8. Tra i contributi più interessanti sull’argomento si segnalano quelli di Bianconi [1992] e Fink [1994].
9. Stendhal, nella sua *Vita di Rossini* (1824) intitola un capitolo *Storia dell’Interregno dopo Cimarosa e prima di Rossini, dal 1800 al 1812*. Con tale appellativo si intende dunque il periodo che corre all’incirca tra la morte dell’autore del *Matrimonio segreto* e i primi successi rossiniani: «Nel declinare dell’anno 1812 [...] il grande riformatore Rossini, la cui fama già ingigantiva, era stato preceduto da uomini sommi quali erano un Paisiello, un Cimarosa, un Guglielmi, etc... e quindi da un Mayr, da un Paër, da un Generali, da un Morlacchi, da uno Spontini, da un Cherubini, da Coccia, da Fioravanti, da Pavesi, da Melara, da Farinelli, da Nicolini, Paini, Orlandi, Marinelli, Mosca, i quali tutti tenevano in quell’epoca lo scettro melodrammatico» [Pacini 1865, 8].
10. «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», 9 (1868), p. 762. Anche Giuseppe Carpani sembra accreditare la tesi che attribuisce la paternità del *crescendo* a Jommelli: «Mi rammento quel famoso [*crescendo*] del Jommelli, che verso la metà del secolo passato in un’*Ouverture* colpì tanto al teatro di Corte i nostri Milanesi. Fanciullo ancora, io sentiva ridere dai professori come cosa memoranda quel *crescendo* inusitato, che forse fu il primo *crescendo* sfogato che tentassero le orchestre, e però fu sì efficace» [Carpani 1824, 140].

Lo stesso Stendhal fu testimone di questa diatriba – «A Milano Rossini rubò l'idea dei suoi *crescendo*, divenuti poi celebri, ad un certo compositore di nome Giuseppe Mosca, il quale andò su tutte le furie» [Stendhal 1992, 11], – e perfino un illustre operista amico e collaboratore di Rossini come Giovanni Pacini¹¹ attribuisce la paternità del *crescendo* a un altro autore: «Il Generali fu il primo inventore dei cosiddetti *crescendo*» [Pacini 1865, 8]. Accantonando l'impervio compito di stabilire chi fu il primo vero artefice di questo procedimento, nelle pagine che seguono ci concentreremo sull'analisi delle diverse strategie messe in campo da Rossini nella costruzione del suo *crescendo*, rispetto a quelle dei suoi colleghi e predecessori.

L'esempio 2 propone un prototipico esempio di *crescendo* realizzato proprio da colui che se ne proclamò inventore, Giuseppe Mosca, tratto dall'opera *Il folletto* (1797). A fronte di alcune somiglianze con il *crescendo* rossiniano – l'iterazione di una cellula in relazione alla pendolarità tonica-dominante e il progressivo intensificarsi del volume sonoro – è tuttavia possibile notare alcune differenze di rilievo: l'inciso viene ripetuto quattro volte e non tre; l'orchestrazione non è di tipo additivo (tutti gli strumenti suonano assieme sin dall'inizio); infine, non c'è alcuna accelerazione del ritmo armonico dopo l'esposizione completa dell'inciso.

Es. 2. G. Mosca, *Il folletto*, Sinfonia, bb. 69-77.

Simili differenze si ritrovano anche nella produzione di Pavesi e di Paër – il cui *crescendo* si può definire addirittura multiplo, poiché talvolta è costruito anche

11. Pacini e Rossini erano legati da un rapporto di reciproca stima e sincera amicizia, documentato sia dalla copiosa corrispondenza epistolare, sia dal fatto che Rossini fece comporre tre numeri della *Matilde di Shabran* (Roma, Teatro Apollo, 1821) proprio all'amico Pacini.

su quattro diversi incisi ripetuti fino a sei volte [Castellani 2008, 212],¹² – come pure in quella di Generali. In particolare, nell’opera di quest’ultimo è possibile riscontrare due diverse tipologie di *crescendo*: la prima è il cosiddetto *crescendo mannheimer*, che trova applicazione nella Sinfonia de *L’orbo che ci vede* del 1812 (Es. 3). La seconda tipologia compare invece nella Sinfonia di *Adelina* del 1810 che, sebbene costruita con grande plasticità, evidenzia comunque differenze piuttosto significative rispetto al modello del *crescendo* rossiniano (Es. 4).¹³

Es. 3. P. Generali, *L’orbo che ci vede*, Sinfonia, bb. 174-182.

12. In *Leonora*, ad esempio, il *crescendo* viene esposto tre volte senza approdare a delle cadenze effettive, determinando un rallentamento – piuttosto che un’accelerazione – del ritmo armonico.
13. Gli esempi n. 3 e n. 4 (così come, più avanti, l’esempio n. 5) sono tratti dai manoscritti delle rispettive opere: *L’orbo che ci vede*, ms., I-Nc, 27.5.18; *Adelina*, ms., I-Pl, Teatro Verdi ATVa 68; *Elisa*, I-Pl, ms., Teatro Verdi ATVa 52. Le trascrizioni sono a cura dell’autore.



Es. 4. P. Generali, *Adelina*, Sinfonia, bb. 167-174.

La coesistenza di diverse forme di *crescendo*, più o meno elaborate e “moderne”, si riscontra in tutti i maggiori autori dell’“Interregno” come Giuseppe Mosca, Stefano Pavesi e Ferdinando Paër, ma anche in Giuseppe Nicolini, Giuseppe Farinelli, Raffaele Orgitano e Nicola Antonio Zingarelli. Non fa eccezione Mayr, la cui concezione del *crescendo* mostra tuttavia molti elementi in comune con quella di Rossini. Nella Sinfonia di *Elisa* (1804), ad esempio, è possibile verificare un ampliamento dell’orchestrazione e un aumento di ritmo armonico e volume sonoro, oltre alla pendolarità tonica-dominante. Eppure l’iterazione risulta alquanto breve, poiché l’inciso viene ripetuto solo due volte prima che il ritmo armonico raddoppi; di conseguenza, il moto viene interrotto in modo troppo repentino dalle cadenze conclusive, e viene a mancare il carattere tipico di una ripetitività ossessiva (Es. 5). Particolarmente interessanti, a questo proposito, le osservazioni di Claudio Toscani:

Dal punto di vista sintattico, il *crescendo* in Mayr è in tutto identico a quello di Rossini. Eppure, la struttura mayriana ha ancora in sé qualcosa di embrionale. Il pesarese applica il principio in modo meno meccanico; utilizza inoltre moduli più lunghi (4, 8 o 16 misure), ciò che gli permette di distribuire il *crescendo* in un arco temporale più ampio e di dosarlo con gradualità maggiore, potenziandone l’effetto estremo. Mayr, che fa uso di moduli più brevi e schematici, può contare su una minore varietà, e può sfruttare solo limitatamente quell’effetto di stretto ritmico-armonico - col conseguente effetto di accelerazione - che Rossini utilizza in modo senz’altro più scaltrito [Toscani 1997, 221].



Es. 5. J. S. Mayr, *Elisa*, Sinfonia, bb. 293-311.

In definitiva, la differenza tra i pur efficaci meccanismi iterativi di Generali o di Mayr e il *crescendo* rossiniano risiede nella rigida osservazione – da parte di Rossini – di alcune norme ben precise. Anzitutto la natura ritmica dell’inciso, che segue una sorta di *Gerüstbau*,¹⁴ e cioè un “periodo fisico” basato sulla somma di $2+2=5$, in cui il modulo di quattro battute non è autosufficiente ma trova piena risoluzione melodica, metrica e armonica solo nella quinta battuta, che è al tempo stesso la prima del periodo successivo;¹⁵ ed è questa la ragione per cui non tutti gli incisi di Rossini siano adatti a generare un *crescendo*.¹⁶ Armonicamente non vi è libertà assoluta, dato che ogni rapporto tonale che esuli dalla relazione I-V è escluso (generalmente la modulazione avviene a metà del costruito di quattro, otto o sedici battute, e concorre ad affermare la nuova dominante che si instaura nell’Esposizione dopo il tema B); anche sintatticamente non vi sono margini di libertà, data l’inflessibilità della tripla ripetizione seguita dall’accelerazione armonica in numero pari. Infine, la tavolozza orchestrale è utilizzata con considerevole *ratio*, secondo un progressivo inserimento di nuovi registri (che va di pari passo al volume sonoro crescente, da *pianissimo* a *fortissimo*) e nel rispetto della tessitura di ogni strumento, in modo tale da risultare il più naturale possibile e favorirne la spinta ascensionale, secondo un’anabasi dall’ampio raggio d’azione [Unger 2003, 153 sgg].

14. Ossia “impalcatura a incastro”, dove l’ultima battuta di un modulo coincide con la prima del successivo [Georgiades 1991, 301].
15. Al “periodo fisico” si contrappone il “periodo grammaticale”, ove l’andamento è più lineare e prevede la formula $2 + 2 = 4$ [Bianconi 1994, 155].
16. Come detto, il *crescendo* in Rossini non trova posto solamente nelle *ouvertures*. Esso diviene elemento drammaturgico essenziale in arie, duetti e concertati, generalmente collocato nella Stretta conclusiva (ad esempio nell’aria di Taddeo con coro *Ho un gran peso sulla testa* da *L’Italiana in Algeri*).

Tali caratteristiche pongono il *crescendo* rossiniano in netto contrasto col suo immediato antecedente storico, il *crescendo* di ascendenza *mannheimer* che, seppur non dissimile da quello rossiniano rispetto all'uso di un'orchestrazione additiva e all'iterazione di una cellula melodica, presenta tuttavia sostanziali differenze dal punto di vista ritmico ed armonico. Nel *crescendo mannheimer* manca infatti la pendolarità tonica-dominante (si tratta essenzialmente di un lungo pedale di tonica), e le frasi sono composte da incisi simmetrici e auto-compiuti nell'accentazione, in cui 2+2 non fa 5, ma semplicemente 4 [Wolf 1981].¹⁷ Inoltre, tale *crescendo* è patrimonio del *modus scribendi* di Johann Stamitz e dei compositori dell'"Interregno" e lo si ritrova, tra gli altri, in molte sinfonie d'opera mozartiane, come in quelle di *Der Schauspieldirektor*, *Le nozze di Figaro* e *La clemenza di Tito*.

Volendo qualificare il *crescendo* rossiniano nella sua essenza di fenomeno sonoro, si potrebbe definirlo come un meccanismo iterativo-additivo-accelerativo: ed è proprio nella contemporanea presenza di queste tre imprescindibili caratteristiche che risiede la sua natura potente e fortemente induttiva nei confronti dell'ascoltatore, per il quale l'aspetto più evidente è rappresentato dall'ossessiva ripetizione del materiale musicale. Questo concatenarsi di incisi, insieme all'idea di una ripetizione parossistica intesa come meccanismo inesorabile, rappresentano forse l'elemento di maggior distanza rispetto ai *crescendo* imbastiti dagli altri operisti italiani le cui iterazioni, non rispettando il modello del *Gerüstbau*, il più delle volte risultano come delle mere ripetizioni di un inciso.

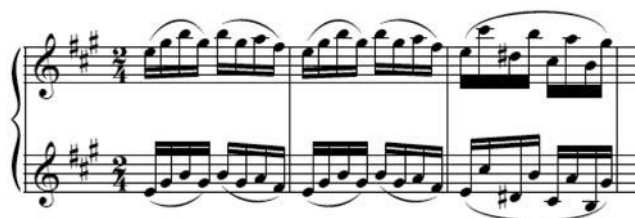
Se dall'opera italiana coeva Rossini ha mutuato solo alcune caratteristiche del suo modo tutto particolare di imbastire un *crescendo*, è lecito domandarsi se vi siano stati altri modelli che potrebbero aver orientato la creatività del giovane pesarese. Rossini fu un compositore quanto mai precoce, e la sua formazione è il risultato di diverse esperienze: l'ambiente musicale familiare, la scuola dei fratelli Malerbi di Lugo e gli anni di studio (incompleto) presso il Liceo Musicale bolognese [Fabbri 1983; Fabbri 1992; Giardini 1992; Gallino 1993]. Assai importante, tuttavia, fu anche il suo personalissimo studio degli autori della *Wiener Klassik* (essenzialmente Haydn e Mozart): una frequentazione che gli valse, tra compagni e professori, l'appellativo di "Tedeschino".

Anche se nella produzione viennese non compaiono dei *crescendo* esattamente analoghi a quelli di Rossini, alcuni spunti di grande interesse possono essere rintracciati soprattutto nel repertorio strumentale di Haydn, in cui figurano numerosi esempi di ripetitività quasi meccanica di un medesimo inciso [Burnham

17. Alcuni autori, come James Hepokoski e Warren Darcy, assimilano alla pratica del *crescendo mannheimer* (definito anche *Mannheim roller*, il "rullo di Mannheim") anche il diversissimo *crescendo* rossiniano [Hepokoski-Darcy 2006].

2005]. L'ossessione per la ripetizione (che è alla base di alcuni dei *jokes* più riusciti di Haydn, specialmente nei movimenti conclusivi) è evidente nel trattamento di alcuni temi, come nel Finale della Sinfonia n. 88, interamente basato sull'ipnotica iterazione di un'unica cellula, o ancora nei Finali dei Quartetti op. 33 n. 3 e n. 5, e op. 76 n. 5, nonché della Sinfonia n. 96 "Il miracolo". Talvolta la ripetitività è volutamente eccessiva, al punto tale da apparire quasi esagerata. Nel Finale della Sinfonia n. 98, ad esempio, il senso di esasperazione prodotto dal continuo ripetersi dell'inciso viene sopito giusto in tempo dallo scherzoso assolo del clavicembalo che conduce alla conclusione del pezzo. Il meccanismo iterativo appare spesso legato a doppio filo con il tipico *humour* haydniano [Wheelock 1992]; come osserva Bergson nel suo noto saggio sul riso, infatti, la ripetitività rappresenta una componente fondamentale e irrinunciabile del comico [Bergson 2001, 24].

Inoltre, in alcune opere della produzione cameristica di Haydn non mancano temi o incisi basati sulla pendolarità tonica-dominante. Se ne trova applicazione nel primo movimento della Sonata per pianoforte in La maggiore Hob. XVI/30 (Es. 6) e nel primo movimento della Sonata per pianoforte in Mi $\flat$ maggiore Hob. XVI/49 "Genzinger" (Es. 7).¹⁸



Es. 6. F. J. Haydn, Sonata per pianoforte in La maggiore Hob. XVI/30, [I] Allegro, bb. 47-49.

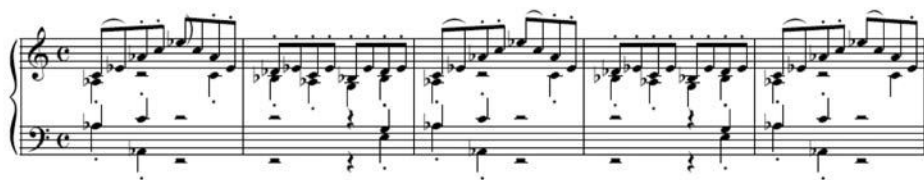


Es. 7. F. J. Haydn, Sonata per pianoforte in Mi $\flat$ maggiore Hob. XVI/49, [I] Allegro, bb. 28-31.

In entrambi i casi l'ostinato è alla dominante e segue il gruppo del tema B, esattamente come accade nel *crescendo* in Rossini. Tuttavia, basta un primo sguardo per coglierne le differenze: a prescindere dall'ovvia assenza del colore

18. Gli estratti delle due sonate di Haydn riprodotti negli esempi n. 6 e n. 7 sono tratti dall'edizione critica curata da Georg Feder: Joseph Haydn, *Sämtliche Klaviersonaten*, Band 1, hrsg. von G. Feder, Henle, München 2007.

orchestrale, non viene rispettato neppure il criterio della tripla esposizione. Anche se non possiamo aspettarci di trovare nella musica di Haydn delle strutture esattamente corrispondenti a quelle di Rossini, la ricerca di altri aspetti del *cre-scendo rossiniano* nelle opere del maestro viennese può comunque risultare decisamente produttiva ai fini della nostra indagine. In particolare, la tendenza a ripetere un breve ostinato (seppur incompleto) per tre volte può essere rintracciata in un passo del I movimento del Quartetto op. 54 n. 2 (Es. 8), che si muove sull'asse tonica-dominante ma che, nell'ambito dell'architettura formale del pezzo, non si colloca in posizione successiva al tema B.¹⁹

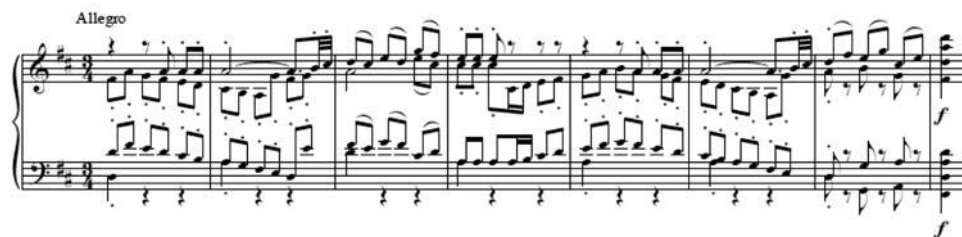


Es. 8. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 54 n. 2 in Do maggiore, [I] *Vivace*, bb. 17-21.

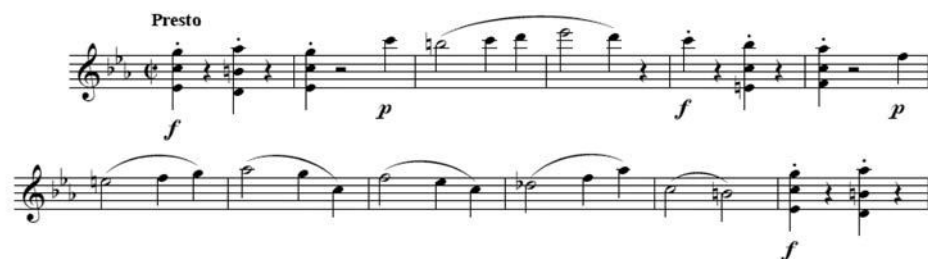
Nel catalogo di Haydn compaiono inoltre numerosi temi e incisi che non sono assimilabili a un numero pari sia rispetto al *tactus* che al numero di battute (non si dimentichi che Haydn tende all'irregolarità tematica più di chiunque altro, Mozart compreso).²⁰ Pur se scritti con pulsazione binaria, ternaria o quaternaria, in realtà questi temi sono pensati in cinque, sette o nove quarti, oppure non sono

19. Gli esempi tratti dai quartetti di Haydn riprodotti in questo articolo sono ripresi dalle seguenti edizioni: F. J. Haydn, *Streichquartette Opus 76, Opus 77 und Opus 103*, hrsg. von H. Walter mit Vorarb. von L. Schmidt-Thieme, Henle, München 2003; F. J. Haydn, *Streichquartette Opus 42, Opus 50 und Opus 54/55*, hrsg. von J. Webster, München, Henle 2009; F. J. Haydn, *Streichquartette Opus 9 und Opus 17*, hrsg. von G. Feder, Kritischer Bericht verfasst von H. Volckmar-Waschk, mit Vorarb. von G. Feder, München, Henle 2012. Le trascrizioni sono a cura dell'autore.
20. «Haydn era certamente in grado di inventare qualsiasi irregolarità ritmica; sebbene non si sia forse abbastanza fatto notare nella letteratura su di lui in quale straordinario modo gli effetti di irregolarità e sorpresa ritmica vengano, dopo il 1780, strettamente controllati mediante un sistema di simmetria complessivo, all'interno di un sistema dominante di frasi di otto battute, ed equilibrando le frasi in numero dispari di battute con metodo di farle apparire sempre a coppie, così che una equilibri l'altra» [Rosen 1979, 383]. Vale la pena riportare, a questo proposito, un celebre aforisma di Stravinsky: «Tra tutti i musicisti del suo tempo, Haydn è il più consapevole del fatto che essere perfettamente simmetrico equivale a essere perfettamente morto» [Craft 1959, 25; traduzione nostra]. Tale tendenza all'irregolarità ritmica si riscontra già in alcuni passaggi dei Quartetti op. 20 (1772), in cui compaiono temi che non sono composti da un numero di battute pari. È il caso, ad esempio, del tema che apre il Quartetto n. 3 (due frasi di sette battute ciascuna), o del Minuetto del Quartetto n. 5 (18 battute, ma divise asimmetricamente), costruiti in base a un criterio di "libertà compositiva" che avrebbe sempre contraddistinto la produzione dell'autore: «Haydn's compositional freedom seems often defiantly at odds with what textbooks have to say» [Drabkin 2000, 105]. Sull'argomento cfr. anche Mirka [2009].

raggruppabili in un numero pari di battute, secondo un principio che presenta qualche affinità col “ $2+2=5$ ”. Si consideri ad esempio il tema del I movimento della Sinfonia n. 96 (Es. 9), dove si può notare come l’ottava battuta del tema subisca una *crasi* dovuta al *tutti* orchestrale e diventi automaticamente anche la prima battuta del periodo successivo (l’accento del *forte* cade su una battuta pari, anziché dispari).²¹ Qualcosa di simile accade anche nel Finale del Quartetto op. 76 n. 3 (Es. 10), dove il tema è composto da 11 battute anziché da 12, e proprio sulla dodicesima cade il battere della ripetizione dell’esposizione.



Es. 9. F. J. Haydn, Sinfonia n. 96, [I] Adagio-Allegro, bb. 18-26.



Es. 10. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 76 n. 3 in Do maggiore, [IV] Finale. Presto, bb. 1-12 (Violino I).

L’interesse di Haydn per i temi irregolari investe diversi aspetti strutturali, e si manifesta sia nella composizione di temi composti da un numero di battute dispari, sia nella tendenza ad accentuare il tempo debole. Particolarmente interessante, a questo proposito, il tema del Minuetto del Quartetto op. 76 n. 1 (Es. 11), che utilizza il *fortissimo* come artificio accentuativo e presenta un tema di 10 battute anziché di 4, 8 o 16 (un simile procedimento si ritrova anche nei Minuetti alla zoppa della Sinfonia n. 58 o del Trio con baryton n. 52).

21. Gli esempi tratti dalle sinfonie di Haydn sono ripresi dalla seguente edizione: F. J. Haydn, *Londoner Sinfonien* [II], hrsg. von R. von Zahn, Henle, München 1997. Le trascrizioni sono a cura dell’autore.



Es. 11. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 76 n. 1 in Sol maggiore, [III] Minuetto, bb. 1-10, parte del primo violino.

Alla luce di queste considerazioni sulla *Wiener Klassik*, che riprenderemo più avanti, torniamo ora alla produzione Rossini. Un'altra caratteristica determinante dei suoi *crescendo* è legata al fatto che talvolta essi sono preceduti da altri materiali che assolvono a funzioni molto simili, ossia – per usare la terminologia proposta da Philip Gossett [1979] – da un *pre-crescendo*.²² In pratica, si tratta di una sorta di “zeppa” interposta tra l'enunciazione del tema B e il *crescendo* vero e proprio, costituita da un breve inciso di una o due battute, con pendolarità I-IV (più raramente I-V), che viene ripetuto per un numero pari di volte (due o quattro). La sua funzione è quella di preparare il *crescendo*, vero *acme* della sezione, grazie al quale la tonalità – della dominante nell'Esposizione, e della tonica nella Ripresa – viene ribadita prima della definitiva affermazione delle cadenze conclusive, nonché quella di iniziare il movimento propulsivo del *tòpos*, che altrimenti ne risulterebbe notevolmente smorzato, o meglio, incompleto. Il *pre-crescendo* non è sempre presente nelle sinfonie di Rossini, e la varietà di soluzioni che di volta in volta vengono adottate dal compositore evidenzia il sottile gioco di equilibri che governa il senso del ritmo nelle sue opere.

Analizzando le sinfonie in ordine cronologico, a partire da quella de *L'inganno felice* (1812), si nota come il *pre-crescendo* viene utilizzato soprattutto nella produzione veneziana, mentre non trova spazio negli anni della maturità napoletana e francese: lo si trova infatti nelle sinfonie de *La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *L'Italiana in Algeri* e *Aureliano in Palmira*,²³ tutte comprese nel biennio 1812-1813. Una vistosa eccezione è rappresentata dalla Sinfonia de *La pietra del paragone* (1812), in cui il *pre-crescendo* manca. Tale assenza, in un nucleo di lavori formalmente così compatto, è correlata alla natura fortemente ritmica dei temi rossiniani. Ci si è soffermati spesso sugli aspetti accentuativi e iterativi delle melodie del pesarese [Bianconi 1994; Emanuele 1997; Esse 2009], che generalmente sono costruite – in modo analogo a quanto appena visto in Haydn – come un'abile concatenazione

22. La definizione proposta da Gossett appare più appropriata rispetto a quella di “falso *crescendo*” proposta da Nicola Gallino [1990, 12]; in assenza di un aumento della dinamica, infatti, il *pre-crescendo* non si può associare al *crescendo* vero e proprio, neppure considerandolo “falso”.

23. Si fa riferimento alle sinfonie originali e non a loro riprese, che si danno per implicite (es. *Aureliano/Elisabetta/Barbiere*).

di metri dispari mascherata da sovrastrutture che, viceversa, tendono al bilanciamento e alla regolarità del numero di battute. Si potrebbe dunque ipotizzare che il *pre-crescendo* si renda necessario laddove il tema B non sia simmetrico dal punto di vista del rapporto antecedente-consequente e abbia un numero di battute inferiore, con inevitabile ricaduta dell'*ictus* finale su una battuta dispari anziché pari, come accade nel tema B del *Barbiere* (Es. 12).

The musical score is for the Sinfonia of Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, measures 86-116. It is in 2/4 time and D major. The tempo is 'Allegro'. The score is written for a full orchestra, including woodwinds (oboe, clarinet, flute, bassoon), strings, and a violin section. The music features a complex rhythmic structure with many triplets and a pre-crescendo leading into a tutti section. The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system shows the oboe and clarinet playing. The second system shows the flute and bassoon playing. The third system shows the violin section playing. The fourth system shows the strings playing. The fifth system shows the strings playing. The score is marked with 'Allegro' at the beginning and 'Tutti' at the end of the fourth system.

Es. 12. G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Sinfonia, bb. 86-116.

Il sistema di 4+4+3 battute funziona benissimo per consentire la ripresa del tema (b. 98), ma rende necessaria l'aggiunta di un *pre-crescendo* (b. 109) per poter uniformare l'*ictus* a quello del *crescendo* (che è sempre pari): sarebbe infatti impossibile attaccare col *crescendo* subito dopo B, poiché l'equilibrio accentuativo ne risulterebbe "zoppo". Di tutte le sinfonie rossiniane ascrivibili all'archetipo,

quelle che presentano il pre-*crescendo* hanno il tema B dispari,²⁴ e dunque necessitano di una “zeppa” che ne riequilibri la scansione ritmica. Questa spiegazione potrebbe sembrare perfettamente plausibile se non venisse messa in discussione dall’esempio di una sinfonia del periodo napoletano, quella di *Otello* (1816) che, pur presentando una struttura di 1(battuta vuota)+4+3 che viene ripetuta due volte, non fa uso di questo espediente. Il caso di *Otello* dimostra che per spiegare la natura e la “necessità” del pre-*crescendo* occorre prendere in considerazione anche altri aspetti della complessa macchina ritmica rossiniana. In questa prospettiva, un buon indizio ci viene suggerito dalla Sinfonia de *La pietra del paragone* che, come si è già accennato, è l’unica sinfonia del periodo 1812-1813 che non presenta un pre-*crescendo*. Il tema B di questa Sinfonia presenta un’articolazione di 4+4 battute, simmetrica e dall’accentazione regolare (Es. 13).



Es. 13. G. Rossini, *La pietra del paragone*, Sinfonia, bb. 56-64.

Ciò è in linea col ragionamento sulla disparità antecedente-consequente (che nella *Pietra*, non essendoci, non necessita del correttivo del pre-*crescendo*). Nella *Pietra* non vi è differenza tra l’ictus di B e quello del *crescendo*: in entrambi i casi, gli accenti forti ricadono sugli stessi tempi della battuta e il ritmo armonico è il medesimo (come accade anche nella Sinfonia de *Il turco in Italia*); di conseguenza, non serve una sezione che funga da raccordo ritmico tra il tema B e il *crescendo*, né che ne acceleri il ritmo armonico, e dunque il passaggio tra queste due sezioni avviene in maniera lineare (Es. 14).

24. Limitandosi ad illustrare il numero di battute del solo conseguente nella struttura del tema B, ecco alcuni esempi: *L’inganno felice* (1+4+3), *La scala di seta* (2+5+3), *Il signor Bruschino* (4+4+3), *L’Italiana in Algeri* (1+4+4+3), *Aureliano in Palmira* (1+4+4+3).



Es. 14. G. Rossini, *La pietra del paragone*, Sinfonia, bb. 64-70.

Ecco, dunque, la discriminante: nelle sinfonie del periodo 1812-1813 i temi B risultano avere un ritmo armonico molto più lento rispetto ai *crescendo* (dal caratteristico battere regolare e ostinato), mentre nella stagione compositiva successiva Rossini concepisce i temi alla dominante con *ictus* e ritmo armonico già affini agli incisi dei *crescendo*, e dunque pronti per esservi accostati senza necessità di cambi ritmici. La Tab. 2 propone un prospetto riassuntivo che evidenzia il rapporto tra il ritmo armonico del tema B e quello dei relativi pre-*crescendo* e *crescendo* nelle sinfonie rossiniane.²⁵ Le cifre riportate nelle varie colonne stanno a indicare il numero di battute di cui si compone il ritmo armonico di ogni sezione, ovvero quante battute trascorrono dall'inizio del tema B – o dell'inciso, nel caso di pre-*crescendo* e *crescendo* – prima che si verifichi una variazione nell'armonia. Ad esempio, nel caso della Sinfonia de *La pietra del paragone* che abbiamo appena esaminato, la tonalità del tema B (La maggiore) resta costante per le prime due battute, mutando solo alla terza; di conseguenza, nella Tabella 2 questo dato è stato espresso inserendo il numero “2” nella colonna relativa al tema B; allo stesso modo, poiché l'armonia dell'inciso del *crescendo* rimane invariata per 2 battute, il numero “2” compare anche nella colonna relativa ai *crescendo*.

	NUMERO DI BATTUTE DELL'ARMONIA INIZIALE		
	Tema B	Pre-Crescendo	Crescendo
<i>L'inganno felice</i>	2	1	1
<i>La scala di seta</i>	2	2	1
<i>La pietra del paragone</i>	2	/	2
<i>L'Italiana in Algeri</i>	4	1	2
<i>Il signor Bruschino</i>	4	2	2
<i>Aureliano in Palmira</i>	4	2	1

25. Non sono stati presi in considerazione gli autoimprestiti, quali *Il turco in Italia* / *Sigismondo*, *La pietra del paragone* / *Tancredi*, *Aureliano in Palmira* / *Elisabetta regina d'Inghilterra* / *Il barbiere di Siviglia* e *Matilde di Shabran* / *Bianca e Falliero* / *Eduardo e Cristina*.

	NUMERO DI BATTUTE DELL'ARMONIA INIZIALE		
	Tema B	Pre-Crescendo	Crescendo
<i>Il turco in Italia</i>	2	/	2
<i>Otello</i>	2	/	2
<i>La gazzaetta / Cenerentola</i>	2	/	4
<i>La gazza ladra</i>	8	/	8
<i>Matilde di Shabran</i>	2	/	4
<i>Maometto II</i>	2	/	4
<i>Semiramide</i>	4	(/)	2

Tab. 2. Differenza di ritmo armonico tra Tema B, *crescendo* e *pre-crescendo*.

In definitiva, si potrebbe ipotizzare che il *pre-crescendo* funzioni alla stregua di un adattatore di corrente elettrica che permette di modificare lo scarto di tensione, e dunque di assecondare la necessità di aumentare il ritmo armonico per adattarlo al *crescendo*; dove non vi è questa necessità, Rossini lascia che il tema B si integri naturalmente con ciò che segue. Ci sono tuttavia delle eccezioni, come nel caso della Sinfonia de *La scala di seta* (dove il tema B ha già un ritmo armonico affine al *crescendo*, che in linea di principio dovrebbe vanificare la necessità di un “adattatore” intermedio), o degli ultimi lavori senza *pre-crescendo* che presentano non un aumento, ma addirittura una diminuzione del ritmo armonico nel *crescendo*. Il caso de *La scala di seta* può essere interpretato in relazione alla natura ritmica del basso che sostiene il tema B (Es. 15), dalla caratteristica scansione anfibrica (breve-lunga-breve, corrispondenti a semiminima, pausa di minima e semiminima); senza il *pre-crescendo*, infatti, tale scansione sarebbe inconciliabile con la pulsazione isocrona e costante del *crescendo*.



Es. 15. G. Rossini, *La scala di seta*, Sinfonia, bb. 82-85 (linea del basso).

Il secondo caso è invece un segno dell’evoluzione stilistica di Rossini, che nelle opere della maturità tende a scrivere dei *crescendo* dal ritmo armonico ben più lento rispetto a quello dei temi B, avendo ormai maturato un controllo della forma molto più calibrato rispetto a quello della prima stagione veneziana. Un caso a sé è rappresentato invece dalla Sinfonia di *Semiramide*, dove compare un episodio – indicato nella Tab. 2 con il segno (/) – che potrebbe essere interpretato come un *pre-crescendo*; tuttavia, esso presenta così tante affinità con un *crescendo* vero e

proprio (non ultima la tripla esposizione, un tratto sconosciuto ai *pre-crescendo*) che si può tranquillamente parlare di «doppio *crescendo*» [Gossett 1979, 75].

Sebbene il *pre-crescendo* sia un elemento totalmente assente nelle opere dei maestri dell'«Interregno» – sia dal punto di vista architettonico che concettuale – talvolta nei loro lavori si possono ritrovare delle sezioni con una funzione simile, come nelle sinfonie di Pavesi per *Un avvertimento ai gelosi* (1803), *Il trionfo delle belle* (1809) e *Ser Marcantonio* (1810); ad esempio, in quest'ultima sinfonia il *crescendo* (Es. 16) è preceduto da un'altra frazione (Es. 17) a prima vista affine al *pre-crescendo* in quanto caratterizzata dalla ripetitività del materiale. Essa però non è altro che un datato *crescendo mannheimer*, diverso perciò sia dal doppio *crescendo* di *Semiramide* che dalle altre oscillazioni I-IV tipiche di Rossini.²⁶



Es. 16. S. Pavesi, *Ser Marcantonio*, Sinfonia, bb. 66-68.



Es. 17. S. Pavesi, *Ser Marcantonio*, Sinfonia, bb. 58-61.

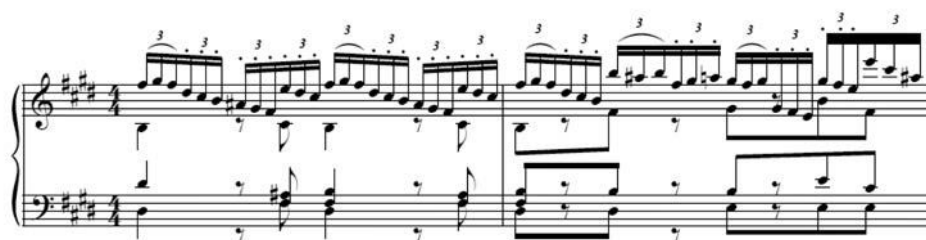
Si è visto in precedenza come il giovane pesarese abbia saputo trovare dei modelli per le sue innovazioni in campo ritmico e metrico all'interno del repertorio strumentale di origine austro-tedesca. Anche nel *modus operandi* di Haydn, e in particolar modo nella sua produzione quartettistica, si possono trovare delle sezioni assimilabili al modo in cui è costruito il *pre-crescendo* in Rossini; in particolare, nel IV movimento del Quartetto op. 9 n. 5 composto nel 1771 (Es. 18); nel

26. Gli esempi n. 16 e n. 17 sono tratti dal manoscritto dell'opera (I-Pl, Teatro Verdi, ATVa 67/I-II); le trascrizioni sono a cura dell'autore.

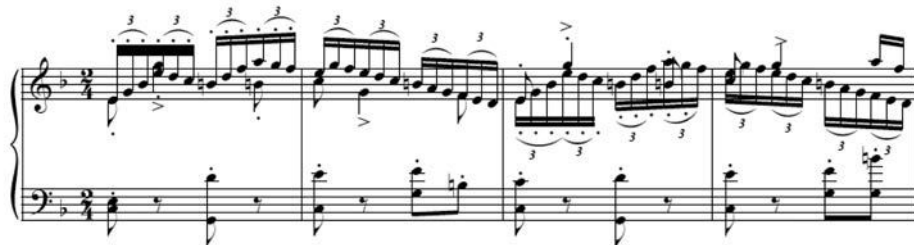
I movimento del Quartetto op. 17 n. 1 composto nello stesso anno (Es. 19); nel I movimento del Quartetto op. 50 n. 5 del 1787 (Es. 20); e ancora, nel I movimento del Quartetto op. 77 n. 1 del 1799 (Es. 21).



Es. 18. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 9 n. 5 in Si♭ maggiore, [IV] Finale. Presto, bb. 63-75.



Es. 19. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 17 n. 1 in Mi maggiore, [I] Moderato, bb. 31-32.



Es. 20. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 50 n. 5 in Fa maggiore, [I] Allegro moderato, bb. 36-39.



Es. 21. F. J. Haydn, Quartetto per archi op. 77 n. 1 in Sol maggiore, [I] Allegro moderato, bb. 39-43.

Questi quattro esempi, tra i numerosi che si potrebbero fare,²⁷ sottolineano l'evolversi di alcune funzioni strutturali della scrittura haydniana nel corso del tempo: si può notare, infatti, che, nei quasi trent'anni trascorsi tra il primo e l'ultimo esempio – anni che videro la nascita di tre importantissime raccolte quartettistiche, quelle dell'op. 20 (1772), op. 33 (1781) e op. 76 (1797) – Haydn giunse gradualmente ad assegnare a queste sezioni precise caratteristiche di posizione, pendolarità armonica e regolarità ritmica non dissimili da quelle che informano la prassi rossiniana. Nell'op. 9 (Es. 18) tali sezioni sono ancora allo stato embrionale e, pur situandosi dopo il tema B, svolgono la funzione di una vera e propria cadenza anziché quella di una sorta di anticipazione della medesima, come invece avviene puntualmente nei casi successivi. Negli altri tre quartetti, infatti, le brevi sezioni riportate negli esempi 19, 20 e 21 si collocano tra il gruppo tematico alla dominante e le cadenze finali, configurandosi come una sorta di ibrido tra il *pre-crescendo* e il *crescendo* vero e proprio, nonostante l'assenza di un aumento della dinamica o del ritmo armonico. Nelle sinfonie di Rossini, infatti, il *pre-crescendo* stabilizza l'*ictus* rendendolo uniforme con l'andamento del tema B e l'*acme* del *crescendo*; nei quartetti di Haydn invece lo regolarizza, al fine di raggiungere il punto culminante dell'intera sezione seguito – come nell'archetipo rossiniano – dalle cadenze conclusive. È interessante notare come nell'op. 9 di Haydn tale *acme* sia rappresentato da una nota tenuta per due battute e mezzo; una prassi che si evolve nell'op. 17 (nota tenuta + pausa) per poi trovare, negli altri due quartetti, un vertice espressivo nell'uso drammatico della pausa. La brusca interruzione della melodia viene preparata dall'iterazione di una cellula ritmica: così facendo, il ritmo armonico si stabilizza in vista dell'ostinato delle cadenze; inoltre, nella Ripresa esso ritorna alla tonica, assolvendo alle stesse funzioni dell'Esposizione.

27. Simili strutture sono riconoscibili anche nei primi movimenti dell'op. 76 n. 3 e dell'op. 77 n. 2.

Simili espedienti si possono ritrovare anche in Mozart, sebbene in quantità assai minore; pur prediligendo il *crescendo mannheimer*, egli talvolta lavora in modo non dissimile da Rossini, anche se le opere di quest'ultimo manifestano comunque un maggior grado di affinità strutturale con quelle di Haydn.²⁸ In certi casi, Mozart utilizza meccanismi accomunabili al *crescendo* e al *pre-crescendo*, ma con funzioni scollegate se non addirittura invertite, come accade nel Finale della Sinfonia n. 36 "Linz" in cui, paradossalmente, al *crescendo* segue una sorta di *pre-crescendo* e non viceversa. Il punto di contatto più forte tra Rossini e Mozart è rappresentato dall'*Ouverture de Il flauto magico*: è nota la passione rossiniana per questo lavoro,²⁹ e nella triplice enunciazione dell'inciso nel *crescendo* finale (Es. 22)³⁰ è possibile individuare un modello plausibile per i *crescendo* rossiniani. In questo passo mozartiano, tuttavia le differenze sono probabilmente più rilevanti delle affinità: anzitutto, questa sezione non appartiene a Esposizione e Ripresa (come invece avviene nei *crescendo* di Rossini), ma viene aggregata a quest'ultima poco prima delle cadenze conclusive, come avveniva nel *crescendo mannheimer*. Inoltre, la pendolarità tonica-dominante non è distribuita su più battute ma si dipana invece all'interno di una stessa battuta (con un ritmo armonico almeno doppio rispetto a quello abituale in Rossini), cosicché le ripetizioni non sono tre, ma sei. Manca, infine, il *Gerüstbau*, un elemento fondamentale per l'architettura e la spinta ritmica e armonica: l'inciso mozartiano si configura pertanto

28. Il caso di Beethoven merita una breve riflessione a parte: nel I movimento della Sinfonia n. 3 "Eroica", la Coda è modellata sull'inciso portante dell'intera sezione, affidato via via a corni, violini, viole + violoncelli + contrabbassi e, infine, a flauti + oboi + clarinetti + trombe, in un generale aumento della dinamica orchestrale da *piano* a *forte*, indicato per l'appunto come *crescendo* (bb. 631-663). Le differenze con Rossini non mancano, dalla quadruplici esposizione in luogo della triplice, all'uso diversificato dei registri; tuttavia, vi sono anche delle affinità sorprendenti come il *Gerüstbau* (ogni enunciazione del tema è accompagnata da una sorta di eco dello stesso, che cade sul battere della battuta dispari) e l'idea di un'orchestrazione progressivamente additiva. Il risultato sonoro è stupefacente e del tutto in sintonia con i risultati rossiniani. Se si pensa che Rossini poté ascoltare questa sinfonia per la prima volta solo durante il suo soggiorno viennese del marzo-luglio 1822, tale vicinanza espressiva potrebbe forse essere interpretata come il risultato di una rielaborazione degli stessi principi di metro e accento presenti nei lavori di Haydn e Mozart – dei quali Beethoven fu rispettivamente allievo e profondo conoscitore – che anche Rossini seppe cogliere negli stessi anni [Burnham 2013].
29. «Quando ero al Liceo di Bologna conobbi l'ouverture del *Flauto magico*, e mi dette tanto alla testa che volli tentare un pezzo analogo. Mi misi al lavoro, scrissi un'ouverture fugata, la feci copiare e la eseguii. Ma quando l'ascoltai mi arrabbiai tanto per l'effetto di quel mio lavoro abborracciato, che in presenza dei miei compagni e degli spettatori stracciai in mille pezzi la partitura e le parti» [Hiller 1992, 126]. L'ipotesi che questo pezzo possa essere la *Grand'Overture obbligata a Contrabbasso* è tenuta in scarsa considerazione da autorevoli esegeti quali Philip Gossett e Paolo Fabbri.
30. L'esempio n. 22 è tratto dalla seguente edizione: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, hrsg. von G. Gruber und Alfred Orel, mit einem Vorwort von Gernot Gruber (Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe), Bärenreiter, Kassel 1970.

come un'entità in sé compiuta, che si esaurisce all'interno della singola battuta, in modo più o meno simile agli incisi utilizzati da Mayr e dagli altri autori dell'"Interregno".



Es. 22. W. A. Mozart, *Il flauto magico*, Overture, bb. 203-208.

A conclusione di questa ricognizione, vi sono ancora alcuni aspetti da tenere in stretta considerazione. In *primis* l'assoluta singolarità del *crescendo* inteso alla maniera rossiniana, che differisce per pochi ma fondamentali dettagli dagli altri espedienti ritmico-iterativi adottati dai musicisti coevi: un meccanismo talmente unico da non essere stato compreso dai suoi contemporanei, diventando prima un "marchio di fabbrica", poi un manierismo nei confronti del quale generazioni di operisti (e non) dovettero pagare dazio [Carse 1925, 241].³¹ D'altra parte, i risultati della nostra analisi mettono in luce la possibilità di interpretare il *crescendo*

31. Anche un autore imbevuto di *Wiener Klassik* e attento alle novità come Franz Schubert non si sottrasse alla tentazione di imitare, in una delle sue *Overture in stile italiano* (D 591, 1817), sia la struttura dell'"archetipo" sia – senza tuttavia riuscirci – il meccanismo del *crescendo* rossiniano. In merito alla difficoltà di riprendere i procedimenti rossiniani vale la pena riportare una testimonianza emblematica di Giovanni Pacini: «Dirò dunque senza falsare il vero che seguii sempre sullo stesso sistema, abbandonando però i *crescendo*, cercando sempre nuova forma e quadratura nei pezzi, cose che difficilmente però rinvenni. Ma mi sia permesso fare osservare che quanti in allora erano miei coetanei, tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, per conseguenza erano imitatori al par di me dell'*Astro maggiore*» [Pacini 1864, p. 64]. A *latere*, si può aggiungere un'altra riflessione. Essendo di difficile imitazione, il *crescendo* "alla Rossini" rappresenta un'ottima cartina di tornasole per dirimere dubbi sull'eventuale attribuzione di un pezzo sinfonico al compositore pesarese: è il caso, ad esempio, della cosiddetta *Sinfonia di Odense*, lavoro sicuramente spurio, di cui basta prendere in esame la costruzione del *crescendo* per negare ogni paternità rossiniana.

rossiniano come un vero e proprio *trait d'union* tra il linguaggio dell'opera italiana e le istanze della *Wiener Klassik*,³² magistralmente operato dal "Tedeschino". Infine, è evidente che la tendenza a interpretare il *crescendo* rossiniano come un semplice meccanismo iterativo («melodia semplice – ritmo chiaro») deve essere messa in seria discussione. A ben guardare, infatti, nei *crescendo* la melodia è tutt'altro che semplice, poiché si compone di frasi asimmetriche che seguono la somma del "periodo fisico", in virtù della quale si scatena il meccanismo propulsivo-accentuativo; il ritmo è solo apparentemente chiaro, poiché dalla *Gerüstbau* prendono le mosse sia lo scarto ritmico che ne consegue, sia la necessità di inserire un ulteriore blocco (e cioè il pre-*crescendo*) tra il Tema B e il *crescendo*, che permetta di omologare l'*ictus*.

Se il *crescendo* rossiniano è diventato uno dei procedimenti più noti della scrittura del compositore pesarese, anche presso il grande pubblico, ciò si deve probabilmente anche alle sue forti implicazioni semantiche. Abbiamo già rilevato, sulla falsariga di Bergson, come ripetizione ossessiva ed effetto comico siano due procedimenti legati a doppio filo. Nei suoi *crescendo*, Rossini rende partecipe l'ascoltatore di tale meccanismo, ovvero della frenesia cinetica che nasce dalla compresenza di iterazione, accelerazione e addizione del materiale, secondo un ingegnoso gioco umoristico di aspettative che talvolta vengono soddisfatte (la ripetizione, il prevedibile aumento delle dinamiche), e talvolta vengono invece sottilmente eluse (lo spostamento metrico-accentuativo, lo scarto ritmico). D'altra parte, questo procedimento trova puntuale riscontro anche nell'orizzonte interpretativo kantiano, secondo cui il comico è «un affetto che nasce dalla conversione improvvisa in nulla di una tesa aspettativa» [Kant 1999, 158]. Vale quindi, per il *crescendo* rossiniano, ciò che si può dire per gli innumerevoli *jokes* di Haydn: siamo di fronte a un motto di spirito, sottile, non alla portata di tutti, dove tanta parte ha l'arguzia di chi ascolta. Quando si fa una battuta, il controllo sfugge al retore, e si concede a chi ascolta più spazio di manovra... e lo si inganna [Wheelock 1992, 168]. D'altra parte, come insegna Peter L. Berger, «l'umorismo evoca un mondo distinto, diverso da quello della realtà ordinaria, che opera secondo regole differenti» [Berger 2006, 32]; un mondo in cui, ad esempio, anche 2+2 possa dare come risultato 5.

32. Sui rapporti tra la *Wiener Klassik* e l'ambiente musicale italiano del primo Ottocento cfr. Ricciardi [2000], Aversano [2005] e Gon [2016].

BIBLIOGRAFIA

- AVERSANO L. (2004), *Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert. 1800-1830*, «Analecta Musicologica», 34, Laaber-Verlag, Laaber.
- BEGHELLI M. (2004), *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.
- BERGER P. L. (2006), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience*, De Gruyter, New York 1997.
- BERGSON H.-L. (2001), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, ed. it. a cura di A. Cervasato e C. Gallo, Laterza, Bari; ed. orig. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris 1900.
- BIANCONI L. (1994), "Confusi e stupidi". *Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*, in P. Fabbri (cur.) *Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), Fondazione Rossini, Pesaro, pp. 129-161.
- BURNHAM S. (2005), *Haydn and Humour*, in C. Clark (ed.), *Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 59-76.
- CARPANI G. (1824), *Le rossiniane, ossia Lettere musicoteatrali*, Tipografia della Minerva, Padova.
- CARSE A. (1925), *The History of Orchestration*, Dutton, New York.
- CASTELLANI G. (2008), *Ferdinando Paër: biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Peter Lang, Bern.
- CRAFT R. (1959), *Conversations with Igor Strawinsky*, Faber, London.
- DRABKIN W. (2000), *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport.
- EMANUELE M. (1997), *L'ultima stagione italiana: le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Passigli, Firenze.
- ESSE M. (2009), *Rossini's Noisy Bodies*, «Cambridge Opera Journal», 21/1, pp. 27-64.
- FABBRI P. (1983), *I Rossini, una famiglia in arte*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 23/1-3, pp. 125-150.
- FABBRI P. (1992), *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in M. Bucarelli (cur.), *Rossini 1792-1992: Mostra storico-documentaria*, Electa, Perugia, pp. 53-70.
- FINK R. W. (1994), *Arrows of Desire: Long-range Linear Structure and the Transformation of Musical Energy*, PhD dissertation, University of California, Berkeley.

- GALEAZZI F. (1791), *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principj ridotta*, Pilucchi, Roma.
- GALLINO N. (1990), *Di sei sonate orrende: alcuni aspetti stilistici e strutturali delle Sonate a quattro di Gioacchino Rossini*, Artale, Torino.
- GALLINO N. (1993), *Lo "scuolare" Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna: nuovi documenti*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 23/1-3, pp. 5-56.
- GEORGIADIS T. (1991), *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in S. Durante (cur.), *Mozart*, Il Mulino, Bologna, pp. 291-317.
- GIARDINI G. (1992), *Rossini a Lugo alla scuola dei Malerbi*, Walberti, Lugo.
- GON F. (2016), *"Scolare sembra dell'Haydn". Il problema dell'influenza di Haydn su Rossini*, Fondazione Rossini, Pesaro.
- GOSSETT P. (1979), *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 19/1-3, pp. 5-123.
- HEPOKOSKY J. – DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford.
- HILLER F. (1992), *Plaudereien mit Rossini*, in G. J. Joerg (cur.), *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 32/1-3, pp. 63-155; ed. orig. in ID., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, pp. 1-84.
- KANT I. (1999), *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino.
- MIRKA D. (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787-1791*, Oxford University Press, New York.
- PACINI G. (1865), *Le mie memorie artistiche*, Guidi, Firenze.
- RICCIARDI S. (2000), *La fortuna di Haydn in Italia nell'Ottocento*, Tesi di Dottorato, Università "La Sapienza", Roma.
- ROSEN C. (1979), *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano; ed. orig. *The Classical Style*, Faber & Faber, London 1971.
- ROSSINI G. (1902), *Lettere di G. Rossini, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti, F. e G. Manis, G. Barbera*, Firenze.
- STENDHAL (1992), *Vita di Rossini*, EdT, Torino; ed. orig. *Vie de Rossini*, Boullard, Paris 1824.
- TOSCANI C. (1997), *Le sinfonie d'opera di Mayr*, in F. Bellotto (cur.), *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del Convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), Comune di Bergamo, Bergamo, pp. 209-227.
- UNGER H. H. (2003), *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Alinea, Firenze; ed. orig. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim 1992.
- WHEELLOCK G. A. (1992), *Haydn's Ingegnous Jestings with Art: Context of Musical Wit and Humour*, Schirmer, New York.

WOLF E. K. (1981), *The Symphonies of Johann Stamitz: A Study in the Formation of the Classic Style, with a Thematic Catalogue of the Symphonies and Orchestral Trios*, Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht.

Abstract

Il *crescendo* rossiniano è una sorta di “marchio di fabbrica” del suo autore, un espediente copiato – e abusato – da generazioni di compositori successivi perché considerato di facile imitazione e di sicuro impatto sugli ascoltatori. In realtà, il procedimento che permette la riuscita del *crescendo* “alla Rossini” è ben più sottile e ingegnoso di quanto si pensi, e per niente in linea con la famosa massima “melodia semplice – ritmo chiaro” con cui egli stesso etichettò il suo *modus operandi* compositivo. Partendo da una ricognizione dei contributi di altri studiosi (primo tra tutti, Philip Gossett), questo articolo propone un’analisi approfondita delle caratteristiche funzionali del *crescendo* rossiniano, mettendo in luce i tratti che lo diversificano sia dai suoi antecedenti storici (come il *crescendo* “mannheimer”), sia dagli usi di altri autori contemporanei come Stefano Pavesi, Ferdinando Paër, Johann Simon Mayr e Giuseppe Mosca. Vengono inoltre rintracciati alcuni modelli che potrebbero aver ispirato i procedimenti di Rossini nell’ambito dell’opera italiana e della *Wiener Klassik* di Wolfgang Amadeus Mozart e, soprattutto, di Joseph Haydn.

Angela Carone

La ricezione di Luigi Dallapiccola nella musica di Luciano Berio: alcune osservazioni analitiche

Abstract

Like other composers of his generation, Luciano Berio recognized Luigi Dallapiccola as the central figure who brought younger Italian composers in closer contact with the twelve-tone technique. In 1952 he spent six weeks at the Berkshire Music Festival (Tanglewood) to attend composition lessons with Dallapiccola. The two shared a common interest in James Joyce, the writer who had a major impact on both composers and about whom Dallapiccola had already written in 1950, illustrating the “musical” aspects of Joyce’s prose; Berio’s radio documentary *Omaggio a Joyce* (1958) was one of the outcomes of his reading of Dallapiccola’s text. This article argues that even though Berio distanced himself from the twelve-tone canonic principles typical of Dallapiccola’s music, he took and developed them further, alongside the gestural dimension presents in Dallapiccola’s pieces. Indeed, the analysis of some of Berio’s scores will reveal the presence of procedures, such as rhythmic and *Klangfarben*-canons on a fixed pitch rather than involving canonic imitation of entire blocks of material, that are very similar to the techniques employed by Dallapiccola.

Premessa

Nel 1995, in occasione del ventesimo anniversario della morte di Luigi Dallapiccola, Luciano Berio dedicò alla sua memoria uno scritto intitolato *La traversata*.¹ L’immagine di Dallapiccola che emerge da questo saggio è quella di un “traghet-tatore” che, come precisa Berio, durante il fascismo e nell’immediato dopoguerra ha compiuto «con coraggiosa determinazione quella difficile traversata, contribuendo, più di ogni altro, a condurre la musica italiana nel cuore dell’Europa. È soprattutto grazie a lui che i musicisti della mia generazione hanno avuto in Italia

1. Il presente articolo rielabora i contenuti di un *paper* presentato al XXXIX Annual Meeting della Society for Music Theory svoltosi a Vancouver dal 3 al 6 novembre 2016 (nell’ambito della sessione *Dallapiccola and the Dynamics of Influence*). Gli estratti dalle partiture di Luigi Dallapiccola e Luciano Berio sono riprodotti per gentile concessione della Sugarmusic – Edizioni Suvini Zerboni (Es. 1, 2, 3, 4, 5, 6) e della Ars Viva Verlag – Schott (Es. 7).

una vita creativamente più ricca e, a tratti, felice, potendo proseguire la loro ricerca in direzioni diverse e significative» [Berio 2013b, 347].

Le parole di Berio confermano un dato storiografico che, oggi, è unanimemente accettato da quanti studiano la musica italiana del secondo dopoguerra. Dallapiccola ha svolto un ruolo di primo piano nel processo di avvicinamento dei compositori italiani al serialismo di Schönberg e Webern, che egli stesso ha combinato in modo del tutto personale con la scrittura a canone impiegata dai fiamminghi e da Bach [Nicolodi 1985; Alegant 2010]. Soprattutto, Dallapiccola è stato colui che, nella fase di passaggio dall'adozione della dodecafonia al serialismo multidimensionale, ha influenzato con esiti diversi la generazione italiana a lui immediatamente successiva, in particolare i compositori nati negli anni Venti del Novecento: Bruno Maderna, Luigi Nono e, naturalmente, Luciano Berio. Vi è un altro dato noto a quanti hanno dimestichezza con la letteratura secondaria relativa alla musica italiana composta subito dopo il secondo conflitto mondiale. Se, da un lato, l'influenza della musica di Dallapiccola su quella di Maderna e Nono è stata già indagata, sebbene non ancora in modo esaustivo [Borio 1997; Bisciglia 2007], pochissimo invece è stato scritto sul rapporto tra Dallapiccola e Berio. David Osmond-Smith ha affrontato brevemente questo tema nella sua monografia su Berio, in cui individua nella "melodicità" delle strutture seriali adottate da Dallapiccola un elemento che avrebbe esercitato un forte impatto sul giovane compositore di Oneglia [Osmond-Smith 1991, 6-10]; più recentemente, Ivanka Stoianova ha scritto un saggio sulle relazioni tra *Outis* di Berio e *Ulisse* di Dallapiccola [Stoianova 2007]. Un'ultima, fondamentale precisazione è indispensabile. Uno studio approfondito del rapporto tra Berio e Dallapiccola sarebbe sicuramente agevolato dalla disponibilità di partiture di opere di Dallapiccola annotate da Berio, o di suoi appunti analitici dettagliati relativi a composizioni del Maestro. Nel Fondo Luciano Berio conservato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea è presente un'unica partitura di Dallapiccola, quella dei *Canti di prigionia*, che reca solo alcune annotazioni relative alla concertazione e alla direzione dell'opera.²

Tuttavia, proprio per il ruolo svolto da Dallapiccola e per il grande valore che Berio riconosceva alla sua produzione strumentale e vocale, è necessario aggiungere alcuni tasselli per procedere alla ricostruzione della natura davvero particolare del loro rapporto. Per compiere questa operazione occorre effettuare una "traversata" a ritroso, che conduce al 1952. Quell'anno Berio, conclusi a Milano gli studi di composizione con Giorgio Federico Ghedini, frequentò per sei

2. Ringrazio la dott.ssa Angela Ida De Benedictis, responsabile del Fondo Luciano Berio, per la preziosa segnalazione (email del 22 settembre 2016). Osservazioni sul rapporto testo-musica in Dallapiccola si possono leggere anche in Berio [2013b].

settimane le lezioni di composizione di Dallapiccola al Berkshire Music Festival di Tanglewood (Massachusetts).³ L'esperienza fu importantissima per il giovane compositore, che, in quello stesso anno, descrisse con entusiasmo il clima che si respirava in quell'ambiente:

Sono certo che chiunque è stato a Tanglewood, la sede del Festival, durante le sei settimane di intenso lavoro, porterà con sé per tutta la vita, un ricordo bellissimo e ricco di esperienze musicali ed umane. [...] La presenza di Dallapiccola a Tanglewood, in questo come nello scorso anno, è stato forse l'avvenimento più ricco ed interessante del Festival.

Dividere con lui le sei settimane di lavoro è stata per tutti un'esperienza importante e, per qualcuno, decisiva. La durata interiore delle sue lezioni ha trovato una eco in tutti i musicisti del Berkshire Festival, anche in quelli che potevano considerarsi, se non opposti, almeno non congeniali al singolare spirito di moderno umanista del maestro L. Dallapiccola [...]. [Le] recenti e numerose esecuzioni delle sue musiche nell'America del Nord e del Sud vorrebbero essere l'argomento specifico di un accurato studio [Berio 1952, 23-24].

Studiare con Dallapiccola rappresentava per i giovani del tempo una tappa quasi obbligata poiché, come avrebbe ricordato Berio molti anni dopo, all'epoca era considerato «un punto di riferimento non solo musicale ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio del termine» [Berio 2011, 55-56]. Il loro rapporto continuò anche negli anni immediatamente successivi al soggiorno a Tanglewood, soprattutto per via epistolare, come dimostrano le lettere conservate alla Paul Sacher Stiftung di Basilea (Fondo Luciano Berio) e nel Fondo Luigi Dallapiccola al Gabinetto Vieusseux di Firenze. Le lettere rivelano come la stima fosse reciproca, e come Dallapiccola abbia dispensato con generosità al giovane compositore non solo importanti consigli, ma anche aiuti concreti, come accadde in occasione dell'ingaggio di Berio allo Studio di Fonologia di Milano nel 1953. In quella circostanza Dallapiccola aveva scritto a Berio per comunicargli che Giulio Razzi, uno dei principali dirigenti della Radio Italiana, gli aveva inviato «una lunga lettera, ridondante di elogi all'indirizzo tuo [...] gli elogi mi hanno fatto piacere (oltre al resto perché concordavano con la mia opinione personale)».⁴

Nelle sue lettere, Berio informava Dallapiccola dei suoi progressi nel lavoro compositivo, maturati anche attraverso lo studio delle partiture sue e di altri autori. Nel gennaio del 1956, inoltre, gli inviò un'analisi della *Chanson épique* di

3. Berio precisa che le settimane furono sei nel corso di un'intervista del 1969 con Leonardo Pinzauti [2017, 55], diversamente dalle otto settimane indicate anni dopo nel colloquio con Rossana Dalmonte [Berio 2011, 56].

4. Il passo è tratto dalla *Lettera di Luigi Dallapiccola a Luciano Berio, 6 novembre 1953*, documento trascritto parzialmente in Rizzardi-De Benedictis [2000, 277].

Maurice Ravel; probabilmente, dopo la sua lettura, Dallapiccola giunse ad affermare che «non mancherà qualcuno della più nuova generazione capace di dimostrare come nella *Chanson épique* di *Don Quichotte à Dulcinée* Ravel si trovi vicino alla mentalità *strutturale* che sembra suscitare l'interesse dei più giovani».⁵ L'analisi di Berio mette in luce il modo in cui Ravel congiunge dei segmenti melodici (o «strutture concatenate») attraverso alcune note-perno: un espediente che lo stesso Berio utilizzerà per collegare due serie consecutive in *Nones*, datato 1954, o due sezioni formali in *Allelujah II*, del 1957-58.⁶ Contrariamente a quanto si possa immaginare, sul piano della tecnica compositiva l'influenza di Dallapiccola su Berio fu piuttosto limitata, e l'assimilazione dello stile del Maestro, da parte dell'allievo, rimase circoscritta a specifici aspetti di quello che lo stesso Berio definì come il «mondo "melodico"» di Dallapiccola [Berio 2011, 56]. Come risulterà evidente nel paragrafo successivo, il confronto tra le partiture dei due compositori lascia intendere che la definizione di «mondo melodico» investe la dimensione «sonora» e «gestuale» della musica di Dallapiccola intesa in senso lato, e non si concretizza nella citazione di linee orizzontali di più o meno ampio respiro (come l'aggettivo «melodico» lascerebbe presupporre). Inoltre, nelle nostre analisi non ci soffermeremo in dettaglio sui procedimenti seriali riscontrabili nelle loro partiture. Le modalità con cui Dallapiccola e Berio impiegano le serie mostrano forti affinità con quelle adottate da Schönberg e Webern.⁷ Nei pezzi composti da Berio negli anni Cinquanta, ad esempio, emerge una spiccata predilezione per la relazione di equivalenza tra due serie e una presenza massiccia di invarianti: tutti aspetti che si riscontrano nella musica di Dallapiccola, ma anche in quella di Schönberg e di Webern. Di conseguenza, è difficile stabilire fino a che punto questi tratti siano imputabili all'influenza del linguaggio seriale del compositore istriano, e dove invece inizi una personale forma di assimilazione, da parte di Berio, della scrittura dei due viennesi.⁸ Un'analisi esaustiva di questo

5. Passo citato da Dallapiccola 1980d, 284. L'articolo era stato pubblicato in origine su «Il Contemporaneo», 32, 28 dicembre 1957, in risposta a un dibattito indetto da Fedele d'Amico per il ventennale della morte di Ravel, al quale sono invitati a fornire un contributo anche Goffredo Petrassi, Guido Turchi e Berio. Il contributo di quest'ultimo si può leggere in Berio [2013d].
6. L'analisi di Berio è conservata nel lascito del compositore istriano a Firenze e reca la dedica «Con molto affetto. Luciano», come viene precisato nella descrizione del manoscritto della «*Chanson épique*» di M. Ravel (ovvero, *le strutture concatenate di una canzone d'amore*) [...] effettuata da Mila De Santis [1995, 82]. Analisi strutturali di *Nones* e *Allelujah II* sono consultabili in Carone [2012].
7. Per un ulteriore approfondimento di questo aspetto rinvio alla monografia di Alegant [2010] su Dallapiccola, in cui vengono egregiamente illustrate le modalità con cui il compositore ha recepito l'eredità di Schönberg e di Webern, in particolare nei brani composti tra gli anni Cinquanta e Sessanta.
8. Aspetti del serialismo di Dallapiccola e Berio sono stati indagati da Osmond-Smith [1991, 7]. Sulle peculiarità della tecnica seriale impiegata da Berio in alcune composizioni degli

aspetto richiederebbe una trattazione più approfondita, che esula dalle finalità di questo contributo.

Mondi melodici a confronto

Osservando da vicino il mondo melodico di Dallapiccola emerge chiaramente come, fino agli anni Settanta, esso presenti tra i suoi elementi più significativi il prolungamento, da parte di famiglie strumentali diverse, di note con importanza strutturale; questo procedimento è stato descritto da Pierre Michel con il termine “*relais*”, da intendere come alternanza o successione di timbri strumentali su un medesimo suono prolungato [Michel 1997, 169]. Questo “gesto” timbrico si ritrova in alcune composizioni che Berio compose negli anni immediatamente successivi alle lezioni con Dallapiccola, e di conseguenza può essere interpretato come una forma concreta di assimilazione delle peculiarità del suo linguaggio.⁹ Si confrontino, ad esempio, l’inizio dei *Due pezzi* per orchestra di Dallapiccola del 1948 (Es. 1) e le *Variazioni* per orchestra da camera di Berio del 1954 (Es. 2). Il pezzo di Dallapiccola inizia con la presentazione della serie originale (11-10-2-1-9-0-8-7-3-4-5-6, secondo la convenzione 0=*do*; 1=*do*# ... 11=*si*), e precisamente con il movimento cromatico di violoncelli e viole (I tetracordo della serie, bb. 1-2) a cui segue, dall’ultimo ottavo di b. 2, il secondo tetracordo, assegnato ai violini II. Il *sol*, ultima nota di questo secondo tetracordo, è prolungato dal clarinetto I, il cui suono accompagna l’esecuzione del movimento cromatico ascendente del III tetracordo, eseguito da viole e violoncelli, che entrano in successione (bb. 3-4); soprattutto, il *sol* prolungato viene abbandonato dal clarinetto e passa al contrabbasso per segnalare l’inizio di un nuovo, doppio tetracordo cromatico, discendente nei violini I e ascendente nell’arpa (bb. 4-6). Si noti che, a b. 4, il *la*^b dei violini I avvia l’esecuzione del retrogrado della serie (9-8-7-6-10-11-3-0-4-5-1-2); con l’arpa ha invece inizio il retrogrado dell’inversione della serie: 11-0-1-2-10-9-5-8-4-3-7-6): il *sol*, prolungato prima dal clarinetto, poi dal contrabbasso, è quindi

anni Cinquanta, in relazione a quella di Schönberg e Webern, rimando a due imprescindibili testi di Neidhöfer [2009; in corso di pubblicazione]; ringrazio l’autore per avermi gentilmente permesso di visionare il manoscritto prima della pubblicazione.

9. Usiamo qui volutamente il termine “gesto”, che nella poetica di Berio è polisemico e di importanza centrale. Nella sua accezione esso è da intendere come un atto (sintattico, semantico, ecc.) carico di un significato radicatosi nel tempo e convenzionalmente riconosciuto (quale può essere un andamento melodico con chiara funzione di conclusione o, come nel nostro caso, la messa in risalto di note cardine o di segmenti sintattici strutturali). In generale, Berio definisce il gesto come «l’atto di fare qualche cosa, di suscitare una comunicazione qualsiasi; [...] una selezione di procedimenti tipici [...] dedotti da un contesto significativo a sua volta inseparabile dalla propria storicità» [Berio 2013a, 30].

da intendere come suono strutturale, in quanto “collegamento” tra il *fa*#, ultima nota della prima serie, e il *lab*, prima della serie successiva.

DUE PEZZI PER ORCHESTRA

a) SARABANDA

LUIGI DALLAPICCOLA

Lento; flessibile

FLAUTI 1° 2°

OBOI 1° 2°

CORNO INGLESE

CLARINETTI in SI^b 1° 2°

FAGOTTO 1°

2° e CONTROFAGOTTO

CORNI in FA 1° 2° 3° 4°

TROMBE in DO 1° 2° 3°

TROMBONI 1° 2°

TUBA

TIMPANI

TAM-TAM

PIATTI

GRAN CASSA

ARPA 1° 2°

CELESTA

PIANOFORTE

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

5

1° (pochissimo)

pp; sost.

con Sord. 1° (pochissimo)

pp

1° PPP

pp; ma vibrato

la 1. metà con Sord. flautando

Div. in 2 parti

1° Solo

gli altri con Sord. pp; espr.

1° Solo

le altre con Sord. pp; quasi parlando

pp; espr.

mette Sord.

(poco)

1° Solo

pp; quasi parlando

pp; espr.

1° leggiero Solo

PPP; sost.

Es. 1. L. Dallapiccola, *Due pezzi per orchestra*, bb. 1-6. © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

I. VARIAZIONE

1 OTTAVINO

1 FLAUTO

1 OBOE

I.

2 CLARINETTI in Sib

II.

I.

2 FAGOTTI

II.

I.

2 CORNI in Fa

II.

I.

2 TROMBE in Do

II.

1 TROMBONE

8 I.

VIOLINI

8 II.

6 VIOLE

4 VIOLONCELLI

3 CONTRABBASSI

Tutti

Solo

Tutti

Es. 2. L. Berio, *Variazioni* per orchestra da camera, bb. 1-4. © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Anche nella prima delle *Variazioni* per orchestra da camera di Berio, dopo un accordo assegnato a violini, contrabbassi e clarinetti, si ascolta l'ingresso in successione di archi (violini, viole e violoncelli). Il *reb* dei violini II (b. 2) è una nota "basilare", poiché è la prima nota della serie 1-5-2-6-7-8-3-11-10-0-9-4 (inversione della serie originale esposta dal clarinetto nello *Schema* che precede le variazioni); come accade nel pezzo di Dallapiccola, questa nota viene prolungata dal clarinetto II (bb. 2-4) e quindi dal corno I, bb. 3-4. In tal modo, questo lungo *reb*

di clarinetto e corno viene a costituire lo sfondo sonoro su cui si articola l'esposizione, da parte degli archi, delle note del primo esacordo e delle prime due del secondo esacordo (bb. 2-4); inoltre, Berio si serve della prima nota della serie così prolungata per stabilire una relazione di tritono con la serie successiva (ancora in inversione), che ha inizio dal *sol* del clarinetto I (b. 4).

Esempi analoghi, in cui una o più note vengono prolungate da strumenti diversi, e sempre in momenti importanti dal punto di vista formale, si riscontrano anche in altri pezzi: in *Tempi concertati* di Berio, per flauto principale, violino, due pianoforti ed altri strumenti (1958-59), questo procedimento viene utilizzato dopo un breve (e raro) episodio caratterizzato dalla centralità delle percussioni con interventi di flauto e violino, a sottolinearne la conclusione. In particolare, nelle bb. 38-42 il set di altezze *re-mib-fa#-sol* viene assegnato a diversi strumenti appartenenti a 4 gruppi strumentali distinti (indicati di seguito con Ig, IIg, IIIg, IVg), con entrate in imitazione canonica: *fa#* all'ottavino IVg seguito da oboe Ig, viola IIg e violoncello IIIg; insieme all'ottavino, entra sul *mib* il clarinetto IVg, il cui suono passa a tromba IIg e clarinetto IIIg; a distanza di un ottavo rispetto a *fa#* e *mib* si ascolta il *re* del corno inglese IVg, quindi di contrabbasso Ig, viola IIg e violoncello IIIg; infine, a distanza di una croma dal *re* entra il fagotto IVg con *sol*, e la stessa nota è suonata in successione da corno Ig, clarinetto basso IIg e trombone IIIg.¹⁰

Nelle *Parole di San Paolo* per voce e strumenti di Dallapiccola (1964) è il primo ingresso della voce a essere avvolto da un lungo pedale sulla nota *fa* (bb. 8-13), eseguita in successione dai seguenti strumenti: flauto in Sol, flauto, clarinetto basso (insieme a celesta), clarinetto (assieme ad arpa), viola. Come ha precisato Brian Alegant [2010, 241], la decisione di Dallapiccola di costruire un pedale "cangiante" proprio a partire dalla nota *fa* non è casuale, visto che il *fa* è anche l'ultima nota che viene intonata dalla voce nel primo verso poetico.¹¹

Un altro aspetto che caratterizza il linguaggio melodico di Dallapiccola, e che Berio fa proprio nelle sue composizioni degli Cinquanta, è la presenza di ostinati, spesso su intervalli molto ampi (settima o nona) o su note ribattute. Si confrontino, a questo proposito, le prime battute del *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte di Dallapiccola del 1952 (Es. 3), caratterizzate dalla ripetizione di una nona minore che ritorna più volte nel pezzo, con la medesima funzione di ostinato,¹² e l'inizio delle *Cinque variazioni* per pianoforte di Berio (Es. 4),

10. Un'analisi dettagliata della forma di *Tempi concertati*, con relativa segnalazione dei "confini" delle singole microsezioni, si può leggere in Carone [2010, 432-433].

11. Per una trattazione generale della strumentazione in Dallapiccola si rinvia a Kampe [2012].

12. Esempi analoghi si ritrovano nei *Cinque canti*, II, bb. 10-14 e bb. 29-32, e nel *Requiescant*, II, b. 9, in chiusura del secondo intervento delle percussioni.

composte nel 1952/53 e riviste nel 1966, e dedicate proprio a Dallapiccola.¹³ In questo pezzo, Berio si richiama in modo piuttosto esplicito al *Quaderno musicale di Annalibera*: egli infatti “tematizza” gli intervalli di nona li presenti e li rende chiaramente percepibili, affidandoli costantemente a una delle due mani, spesso accompagnata da un singolo suono prolungato o ribattuto. Alla fine delle *Cinque variazioni*, inoltre, Berio ripete l’intervallo di nona in modo ostinato e ancora più incisivo, in forma di bicordi.

4

**QUADERNO MUSICALE
DI ANNALIBERA**
PER PIANOFORTE

Durata totale di esecuzione: 14 minuti. LUIGI DALLAPICCOLA

N. 1 - SIMBOLO

Quasi lento (♩ = 84) *mf; sost.*

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the left hand, with a right hand accompaniment. The second system continues the pattern, with a right hand accompaniment that is more melodic. The third system features a right hand accompaniment that is more melodic and includes a section marked 'un poco in rilievo la voce inferiore'.

mp; staccatiss. *simile* *senza* *molto dim.* *p; flessibile* *con* *espr.* *più p.* *più espr. ten.* *sempre pp; uguale* *un poco in rilievo la voce inferiore* *legatiss. sempre*

Es. 3. L. Dallapiccola, *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte, bb. 1-12. © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

13. Osmond-Smith [1991, 9] definisce le *Cinque variazioni* un omaggio a Dallapiccola in virtù della frequente citazione, da parte di Berio, del motivo del “Fratello”, tratto dall’opera *Il prigioniero*.

a Luigi Dallapiccola

CINQUE VARIAZIONI

PER PIANOFORTE

1

I. Variazione

Calmo e flessibile ♩ = 72-82

pppp (appena percettibile e vago)

con 2 *ped.*

ppp

pp

con 1 *ped.*
(1 Corda)

ppp

(b)

(b)

(b)

LUCIANO BERIO
(1952/3 - rev. 1966)

Es. 4. L. Berio, *Cinque variazioni* per pianoforte, b. 1 (incompleta). © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Questi esempi evidenziano come Berio, nelle sue composizioni degli anni Cinquanta, si impossessi di precisi elementi che rendono riconoscibile il riferimento al “mondo melodico” di Dallapiccola. Diverso è invece il suo atteggiamento nei confronti del frequente impiego di canoni, un’altra cifra che connota fortemente la musica di Dallapiccola: come dichiarò Berio nel 1981, non senza rammarico, «Dopo *Il prigioniero* [del 1948] la [...] musica [di Dallapiccola] è un ostinato, eroico inno alle forme canoniche» [Berio 2011, 57]. Tra i numerosi pezzi che documentano la centralità del canone nella musica di Dallapiccola, prendiamo in considerazione un esempio relativo al periodo in cui la vicinanza tra i due compositori fu più assidua, tratto dal secondo dei *Cinque canti* per baritono e alcuni strumenti del 1956 (Es. 5). Le prime battute del pezzo presentano un doppio canone per moto contrario tra viola e flauto e tra flauto in Sol e clarinetto (bb. 1-4), in cui il tema viene modificato sia ritmicamente sia timbricamente: le semimini-me della viola (b. 1) si trasformano nelle crome del clarinetto in La (b. 6), mentre le crome iniziali del violoncello (b. 1) diventano semicrome nel clarinetto in Sib (b. 6), e via dicendo [Michel 1997, 159-163].

II.
Tranquillo; serenamente (♩ = 66-69)

Fl. *pp*

Fl. in Sol *pp*

Vla. *ord.* *pp*

Vc. *ord.* *pp*

Fl. 5

Fl. in Sol *più pp*

Cl. in La *pp*

Cl. B. in Sib *pp*

Canto *dolceiss.; leggero*
Do-ra-ti uc-cel-li dal-l'a-cu-ta vo-ce, li-beri

A. *pp*

Pf. *pp*

Vla. *più pp* *sul tasto*

Vc. 5

S. 5354 Z.

Es. 5. L. Dallapiccola, *Cinque canti per baritone e alcuni strumenti, II*, bb. 1-6. © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

II. MONOTONE

The musical score for 'Monotone' by Luciano Berio is presented in two systems. The first system features a female voice part (soprano) and a harp part. The voice part begins with a sustained note (la) and the word 'All'. The harp part also plays a sustained note. The second system continues the vocal line with the words 'day', 'hear', 'the noise of', 'wa (a)', and 'ters'. The harp part continues to play the sustained note. The tempo is marked 'Lento' with a tempo of 66. The score is in 4/4 time. The key signature is one flat (Bb).

Es. 6. L. Berio, *Chamber Music* per voce femminile, clarinetto in Si $\flat$, violoncello e arpa, II. *Monotone*, bb. 1-9. © Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Nonostante le riserve espresse da Berio nei confronti della massiccia proliferazione di canoni nelle opere di Dallapiccola, anche questo elemento caratteristico dello stile del Maestro eserciterà una parziale influenza sulle opere composte dall'allievo negli anni Cinquanta. La decisione di inserire sporadicamente episodi in canone proprio nelle composizioni di quegli anni – canoni che, nei pezzi successivi al 1960 saranno pressoché inesistenti – è senza dubbio da ricondurre alla sua vicinanza a Dallapiccola a partire dal 1952, ancor più che allo studio della musica dei fiamminghi, di Bach e naturalmente di Webern (autori comunque cari a Berio). Si consideri ad esempio il secondo brano di *Chamber Music* (1953) per voce femminile, clarinetto in Si $\flat$, violoncello e arpa (Es. 6), su testo della lirica *All day I hear the noise of water* di James Joyce (dalla raccolta *Chamber Music*, 1907). Come suggerisce il titolo, *Monotone*, all'inizio Berio polarizza gli strumenti e la voce su una sola nota, *la*. Soprattutto, la prima sezione del brano presenta

un “massiccio” uso del canone ritmico sul *la*: nelle bb. 2-8 la scrittura canonica investe il violoncello e la voce per poi passare, dall’ultimo quarto di b. 7, al clarinetto in Sib e al violoncello, fino a b. 10; più avanti, a partire da b. 18, prenderà avvio un altro canone ritmico tra violoncello e clarinetto.

La decisione di accompagnare la voce con un unico suono trova un precedente proprio nella musica di Dallapiccola, e in particolare nel primo dei *Tre poemi* per soprano e orchestra da camera (1949), che Berio molto probabilmente conosceva. L’esempio 7 riproduce un estratto delle bb. 12-16, in cui la voce intona un testo di Joyce (*A flower given to my daughter*, da *Pomes Penyeach*, 1927) mentre celesta, arpa, violino, viola e violoncello ripetono il medesimo accordo.

Es. 7. L. Dallapiccola, *Tre poemi* per soprano e orchestra da camera, I, bb. 12-16 (estratto).
© 1960 Ars Viva Verlag

Chamber Music rappresenta un brano significativo nel percorso di ricezione della musica di Dallapiccola da parte di Berio ma, sorprendentemente, segna anche l’inizio di un allontanamento da essa. Anni dopo, nel 1981, Berio dichiarò che se con *Chamber Music*, le *Variazioni* per orchestra da camera e le *Cinque variazioni* era «entrato nel mondo “melodico” di Dallapiccola», quegli stessi pezzi gli avevano anche «permesso di uscirne» [Berio 2011, 56]. A prescindere dalle specifiche soluzioni tecniche vicine a quelle di Dallapiccola, vi è però un altro aspetto di *Chamber Music* tutt’altro che marginale, e che più in generale aiuta a far luce sul rapporto tra Berio e Dallapiccola: la scelta di un testo di James Joyce.

James Joyce, anello di congiunzione tra Dallapiccola e Berio

Prima di chiarire i termini in cui i rapporti tra Dallapiccola e Berio si definirono anche *via* Joyce, è necessaria una breve premessa. Più che un maestro di composizione nel senso stretto del termine – «Non era un buon insegnante, in senso tecnico» [Berio 2011, 56] – Dallapiccola fu soprattutto il perfetto interlocutore con cui condividere anche interessi extramusicali. In particolare, i due compositori furono accomunati dall'amore per la letteratura, che entrambi, seppur con modalità diverse, manifestarono attraverso l'utilizzo di testi scritti da autori di periodi e paesi molto lontani: solo per citare alcuni nomi, Dante Alighieri, Marcel Proust e, appunto, James Joyce. In questa prospettiva, non sorprende che Berio elogiassse la «natura di vero umanista [di Dallapiccola, che] lo portava a trasferire l'esperienza musicale su un piano *autre*, comunque molto ampio, e a collegarla soprattutto con l'esperienza letteraria» [Berio 2011, 56].

Lo sconfinamento tra musica e letteratura, per Dallapiccola, è stato decisivo anche per la sua formazione compositiva: negli anni Trenta, infatti, proprio grazie alla lettura di Joyce egli poté meglio comprendere alcuni aspetti dell'allora recente musica dodecafonica. Ciò si evince a chiare lettere da un passo tratto da uno scritto di Dallapiccola del 1950, intitolato *Sulla strada della dodecafonia*, in cui il compositore ricorda come gli scritti di Joyce abbiano orientato la sua ricezione delle *Variazioni* op. 31 di Schönberg e del *Concerto* op. 24 di Webern, che aveva ascoltato per la prima volta nel 1935:

I miei primi contatti [con James Joyce] datano da quest'epoca [1935]. Ed è a questo scrittore che, in mancanza di trattati sulla musica dodecafonica e di tanti testi che non potei procurarmi, debbo di aver trovato conferma di quanto avevo oscuramente sentito dopo l'audizione delle opere di Schoenberg e Webern. Nell'arte di James Joyce, e soprattutto in *Ulysses*, mi colpirono immediatamente certe *assonanze*. [...] L'amore del vocabolo in Joyce [è] vicino all'amore del suono (riconquista della musica del nostro tempo). [...] [Talvolta], onde rendere il significato di un'assonanza, i traduttori [...] sono stati costretti a un ripensamento poetico totale; talora deformando un vocabolo [Dallapiccola 1980e, 453-454].¹⁴

Dopo questa precisazione, Dallapiccola cita un passo dall'*Ulysses* in inglese e in traduzione francese; quindi prosegue: «Credetti così di cominciare a comprendere sino a qual punto, in musica, una identica successione di suoni potesse assumere un diverso significato, a condizione di essere *articolata* in modo differente [corsivo nostro]» [Dallapiccola 1980e, 454]. Rispetto a questa citazione, in cui Dallapiccola evidenzia l'insegnamento che ha tratto dalle "sonorità" delle

14. Sui legami tra la dodecafonia del compositore istriano e lo stile di Joyce (e Proust) si veda Noller [1994].

diverse traduzioni di un testo di Joyce,¹⁵ è possibile ipotizzare che ciò che egli intende per “articolazione” dei suoni sia soprattutto “il modo” in cui essi vengono eseguiti (ovvero, il modo in cui le parole sono pronunciate).¹⁶

Molto probabilmente Berio conosceva questo scritto di Dallapiccola, come ha già avuto modo di rilevare Nicola Scaldaferrì [2000, 119-121]. Soprattutto, sin dai tempi delle lezioni a Tanglewood Berio sapeva quanto grande fosse stata l'importanza di Joyce per Dallapiccola, essendo stato lo stesso Maestro a dichiarare: «tante volte ho narrato alla scolaresca di quale aiuto mi [sia stato Joyce], e in un momento fondamentale per la mia formazione» [Dallapiccola 1980c, 511]. Pochi anni dopo le lezioni a Tanglewood, e dopo aver composto *Chamber Music*, nel 1958 Berio si rivolse nuovamente all'autore tanto caro a Dallapiccola, portando con sé anche il bagaglio delle esperienze fin lì accumulate, e nello Studio di Fonologia di Milano realizzò con Umberto Eco *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*.¹⁷

Questo documentario radiofonico rivela sorprendenti affinità tra le premesse compositive di Berio e le suggestioni dei testi di Joyce, che molto probabilmente erano state stimulate proprio dallo scritto di Dallapiccola, oltre che dalle riflessioni e dagli studi condotti parallelamente da Umberto Eco. *Omaggio a Joyce* consente quindi di accedere a un'ulteriore forma di assimilazione del pensiero di Dallapiccola anche se Berio, nel confrontarsi con l'undicesimo capitolo dell'*Ulysses*, sposta l'attenzione dalle assonanze all'onomatopea, altrettanto presente nella prosa di Joyce.¹⁸ Nel suo documentario Berio evidenzia l'immediata musicalità

15. Alla musicalità insita nel linguaggio di Joyce sono state dedicate numerose pubblicazioni. Tra le più significative, si segnalano Houston [1989] e Weaver [1998]; limitatamente al canto XI dell'*Ulysses*, si rinvia a Bowen [1967] e Levin [1965].
16. In questa prospettiva, è importante segnalare che in uno scritto precedente Dallapiccola aveva elogiato la cura estrema che Webern ha sempre rivolto alla dimensione puramente sonora, menzionando proprio il termine “articolazione” e precisando che, nella musica del viennese, «Suono, colore, articolazione, distribuzione degli strumenti, tutto è *invenzione*: altrettanto importante, quindi, che la costruzione generale» [Dallapiccola 1980a, 232].
17. Così Umberto Eco ricorda le premesse che condussero alla nascita del documentario radiofonico, da non confondere con l'immediatamente successivo *Thema (Omaggio a Joyce)*, elaborazione elettroacustica della voce di Cathy Berberian su nastro: «Tra il 1958 e il 1959 [...] io stavo lavorando su Joyce e si passava la sera a casa di Berio, mangiavamo la cucina armena di Cathy Berberian e si leggeva Joyce. E di lì è nato un esperimento sonoro il cui titolo originale era *Omaggio a Joyce*, una sorta di trasmissione radiofonica di quaranta minuti in cui si iniziava leggendo il capitolo 11 dello *Ulysses* (quello detto delle Sirene, un'orgia di onomatopée e allitterazioni), in tre lingue. [...] Infine, Berio lavorava sul testo inglese solo (lo diceva Cathy Berberian) filtrando certi fonemi, sino a che ne venne fuori una composizione musicale vera e propria, [...] *Omaggio a Joyce*, [che] non ha più nulla a che vedere con la trasmissione, che invece era critico-didascalica e commentava le operazioni passo per passo» [Eco 1993, V].
18. La trascrizione del testo del documentario si può leggere in Berio-Eco [2000], da cui sono tratte le seguenti citazioni (con indicazione delle pagine tra parentesi quadre). Il documentario può essere ascoltato nel CD allegato al volume da cui è tratto il testo. James Joyce è stato un autore centrale nella poetica di Berio, in particolare nelle indagini di carattere

del testo di Joyce, il potenziale “musicale” (e il carattere problematico) racchiuso nelle diverse traduzioni di un medesimo passo e, soprattutto, il loro diverso grado di espressività sonora e di “articolazione”, per dirla nei termini di Dallapiccola. Per meglio esemplificare questi aspetti, Berio fa ascoltare dapprima un passo tratto dal testo originale in inglese letto da Cathy Berberian, e con un linguaggio affine a quello di Dallapiccola precisa che:

La tecnica onomatopeica è comune a tutte le lingue. Per esprimere lo stesso fatto, lo stesso oggetto, nascono suoni diversi e tuttavia equivalenti. È difficile trasportare in un'altra lingua un concerto di onomatopee rispettando i riferimenti semantici, e a un tempo, le pregnanze sonore. Se riascoltiamo lo stesso brano in francese, e in italiano, vedremo che, tenuti dal freno del significato, i suoni tentano nuove vie [Berio-Eco 2000, 345].

Dopo questa precisazione, come nel testo di Dallapiccola segue la traduzione francese della frase dall'*Ulysses* (ora letta da Umberto Eco), quindi si ascolta la traduzione italiana, affidata alla voce di Ruggiero de Daninos. Le successive osservazioni presentano le più forti analogie con il pensiero di Dallapiccola. Dice Berio: «dei tre testi, quello italiano è forse quello che ci ha dato come un'impressione di maggior povertà e di minor articolazione sonora, d'una certa durezza [corsivo nostro]» [*ibid.*, 347]. Dopo aver evidenziato che uno stesso messaggio cambia anche in base alla diversa articolazione (legata alle differenti traduzioni), Berio si allontana “tecnicamente” dal suo Maestro, pur essendo partito dalle medesime intuizioni. Il documentario infatti prosegue affrontando il tema dell'elaborazione elettroacustica di un testo di Joyce: «A questo punto cessa la nostra lettura di Joyce: il testo diviene pretesto per un esercizio compositivo [a partire da sovrapposizioni ripetute delle singole letture, secondo diversi criteri]. Ma ciò che viene composto è un materiale che Joyce ha costruito essenzialmente per l'orecchio, per giungere attraverso il linguaggio alla musica» [*ibid.*, 349].

Alla luce di queste affinità tra l'approccio teorico di Dallapiccola e Berio ai testi di Joyce, vale la pena ricordare un ultimo dettaglio significativo. Nel dicembre del 1957, durante i suoi primi “esperimenti” con il testo dello scrittore dublinese, Berio scrisse proprio a Dallapiccola per informarlo che stava «facendo delle prove con l'inizio del capitolo delle “Sirene” dell'*Ulisse* di Joyce: la voce diventa musica, la musica diventa parola. È meraviglioso» [Stoianova 2007, 392, nota 88].

Dopo gli anni Cinquanta, Dallapiccola e Berio continuano a condividere elementi comuni, che vanno ricercati non tanto nell'ambito della composizione, ma

fonetico e per ridefinire il rapporto tra suono e parola. Il compositore approfondisce le proprie riflessioni sulle tecniche narrative dello scrittore in *Poesia e musica – un'esperienza*, un testo coevo al documentario *Omaggio e Joyce* in cui vengono illustrati anche alcuni procedimenti posti alla base di *Thema (Omaggio a Joyce)* [Berio 2013c].

in quello dell'insegnamento. Il loro rapporto, come si è detto, è nato sul modello maestro-allievo: nel 1952 Berio era già attento alla dimensione della didattica e descriveva il Berkshire Music Festival di Tanglewood come «uno degli esempi più vivi di progresso nell'educazione musicale» [Berio 1952, 24]. A distanza di decenni, Berio e Dallapiccola erano oramai divenuti colleghi che, pur appartenendo a due diverse generazioni, condividevano il medesimo approccio alla didattica (per inciso, Berio aveva iniziato a insegnare nel 1960 proprio a Tanglewood). Negli scritti dedicati all'insegnamento della composizione, sia Dallapiccola che Berio affermano che un aspetto imprescindibile dell'apprendistato è rappresentato dallo studio approfondito del contrappunto impiegato dai «tanto vituperati Fiamminghi» e dai compositori del passato, in particolare in opere come l'*Offerta musicale* e l'*Arte della fuga* di Bach [Dallapiccola 1980b, 143].¹⁹ Berio e Dallapiccola concordavano anche su un altro, fondamentale aspetto: il maestro di composizione deve essere innanzitutto un maestro di vita il cui compito, come precisò Dallapiccola, era quello di «sorvegliare la cultura generale e quella musicale dell'allievo, e cercare di indirizzarlo lentamente al più difficile passo della vita dell'artista [...] al primo approccio con la delicata lettura del libro interiore» [Dallapiccola 1980b, 144].²⁰ Vi è infine un altro presupposto che Dallapiccola ha sempre ritenuto centrale per la didattica della composizione e che confessa proprio all'ex allievo nel 1972, tre anni prima di morire, nell'ambito di *C'è musica & musica*, il ciclo televisivo ideato e condotto da Berio, in una puntata intitolata *Verso la scuola ideale*:

Un insegnante onesto, oggi, non può far altro che comunicare ai giovani quelle che sono le sue più profonde convinzioni artistiche, senza sapere se i giovani le accetteranno, se le rifiuteranno o se le rifiuteranno più tardi. In caso le rifiutassero categoricamente e non le volessero neppure discutere, l'insegnamento non è possibile [Berio 2013e, 56-57].

Alla luce di queste parole, si può affermare senza ombra di dubbio che Berio abbia realmente messo in pratica il pensiero di Dallapiccola: egli è stato infatti l'allievo che ha dapprima fatto propri gli insegnamenti del maestro per poi allontanarsene, procedendo in autonomia. Così facendo, Berio ha mostrato concretamente il desiderio, se non addirittura il bisogno, di accostarsi con spirito critico a ciò che per lui era nuovo, senza accettarlo passivamente. Un atteggiamento che, al di là dell'ambito specifico della composizione, ha rappresentato un punto di contatto costante, prima ancora che tra i due compositori, tra l'uomo Dallapiccola e l'uomo Berio.

19. Si vedano, a questo proposito, anche Berio [2011, 82] e Montecchi [2017].

20. Una posizione analoga viene espressa da Berio anche in *Verso la scuola ideale*, trascrizione della III puntata del ciclo televisivo *C'è musica & musica* [Berio 2013e, 59].

BIBLIOGRAFIA

- ALEGANT B. (2010), *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester.
- BERIO L. (1952), *Berkshire Festival 1952*, «Il diapason», 3/11-12, pp. 23-24.
- BERIO L. (2011), *Intervista sulla musica* (1981), a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari.
- BERIO L. (2013a), *Del gesto e di Piazza Carità* (1963), in ID. 2013f, pp. 30-36.
- BERIO L. (2013b), *La traversata* (1995), in ID. 2013f, pp. 347-350.
- BERIO L. (2013c), *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), in ID. 2013f, pp. 253-266.
- BERIO L. (2013d), [Su Ravel] (1957), in ID. 2013f, pp. 103-104.
- BERIO L. (2013e), *Verso la scuola ideale* (1972), in ID., *C'è musica & musica*, 2 DVD + volume (*Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di A. I. De Benedictis), Feltrinelli, Milano, pp. 52-60.
- BERIO L. (2013f), *Luciano Berio. Scritti*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino.
- BERIO L. (2017), *Interviste e colloqui*, a cura di V. C. Ottomano, Einaudi, Torino.
- BERIO L. – ECO U. (2000), *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (1958), in Rizzardi-De Benedictis 2000, pp. 341-355.
- BISCIGLIA S. (2007), *The Influence of Luigi Dallapiccola on Bruno Maderna's Early Serialism*, Master of Arts, Schulich School of Music of McGill University, Montréal.
- BORIO G. (1997), *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in De Santis 1997, pp. 357-387.
- BOWEN Z. (1967), *The Bronzegold Sirensong: A Musical Analysis of the Sirens Episode in Joyce's Ulysses*, «Literary Monographs», 1, pp. 245-298.
- CARONE A. (2010), «*Tempi concertati*» di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale, «Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche», 9/2, pp. 419-437 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/654/pdf_10).
- CARONE A. (2012), *La concezione formale di Luciano Berio negli anni Cinquanta: influssi teorici e soluzioni compositive*, in A. I. De Benedictis (cur.), *Luciano Berio. Nuove prospettive*, Olschki, Firenze, pp. 107-132.
- DALLAPICCOLA L. (1980a), *Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)* (1945), in ID. 1980f, pp. 230-236.
- DALLAPICCOLA L. (1980b), *L'insegnamento della composizione* (1949), in ID. 1980f, pp. 140-146.
- DALLAPICCOLA L. (1980c), *Nascita di un libretto d'opera* (1967), in ID. 1980f, pp. 511-531.

- DALLAPICCOLA L. (1980d), *Risposta al «Dibattito su Ravel, 20 anni dopo»* (1957), in ID. 1980f, pp. 283-286.
- DALLAPICCOLA L. (1980e), *Sulla strada della dodecafonìa* (1950), in ID. 1980f, pp. 448-463.
- DALLAPICCOLA L. (1980f), *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, il Saggiatore, Milano.
- DE SANTIS M. (cur. 1995), *Fondo Luigi Dallapiccola*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- DE SANTIS M. (cur. 1997), *Dallapiccola. Letture e prospettive* (Atti del Convegno internazionale di studi, Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- ECO U. (1993), *Opera aperta: il tempo, la società* (1962), in ID., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, pp. v-XXIII.
- HOUSTON J. P. (1989), *Joyce and Prose. An Exploration of the Language of Ulysses*, Associated University Press, London.
- KAMPE G. (2012), *Farben, Stimmen, Analyse. Zur Instrumentation Luigi Dallapiccolas, «Musik-Konzepte»*, 158, pp. 66-84.
- LEVIN L. L. (1965), *The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Poliphony, «James Joyce Quarterly»*, 3/1, pp. 12-24.
- MICHEL P. (1997), *Timbro, ricerca sonora e scrittura nelle ultime opere di Dallapiccola (1950-1970)*, in De Santis 1997, pp. 157-182.
- MONTECCHI G. (2017), *A colloquio con Berio, a proposito di Chemins VII, di riscritture e trascrizioni* (1996), in Berio 2017, pp. 341-345.
- NEIDHÖFER C. (2009), *Inside Luciano Berio's Serialism, «Music Analysis»*, 28/2-3, pp. 301-348.
- NEIDHÖFER C. (in corso di stampa), *Berio Analyzes Webern: A Window into Luciano Berio's "Poetics of Analysis"*, in P. Cavallotti – R. Schmusch (hrsg.), *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert* (Webern-Studien), Lafite, Wien.
- NICOLODI F. (1985), *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: tappe di una formazione e di un incontro*, in R. Pertici (cur.), *Intellettuali di frontiera: triestini a Firenze (1900-1950)*, Olschki, Firenze, pp. 205-250.
- NOLLER J. (1994), *Dodekaphonie via Proust und Joyce: Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas, «Archiv für Musikwissenschaft»*, 51/2, pp. 131-144.
- OSMOND-SMITH D. (1991), *Luciano Berio*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- PINZAUTI L. (2017), *A colloquio con Luciano Berio* (1969), in Berio 2017, pp. 53-64.
- RIZZARDI V. – DE BENEDICTIS A. I. (cur. 2000), *Nuova musica alla radio*, CIDIM – Rai-Eri, Roma.
- SCALDAFERRI N. (2000), *«Bronze by gold», by Berio by Eco. Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in Rizzardi-De Benedictis 2000, pp. 100-157.
- STOIANOVA I. (2007), *Dallapiccola-Berio. Esthétiques et stratégies opératiques dans Ulysse et Outis*, in F. Nicolodi (cur.), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Olschki, Firenze, pp. 367-393.

WEAVER J. W. (1998), *Joyce's Music and Noise. Theme and Variation in His Writings*, University of Florida Press, Miami.

Abstract

Come altri musicisti della sua generazione, Luciano Berio riconobbe a Luigi Dallapiccola il merito di aver giocato un ruolo decisivo nel processo di avvicinamento dei giovani compositori italiani alla dodecafonia. Nel 1952, Berio frequentò le lezioni che Dallapiccola tenne al Berkshire Musical Festival (Tanglewood). I due musicisti condividevano un forte interesse per James Joyce: nel 1950 Dallapiccola aveva scritto un saggio in cui illustrava gli aspetti “musicali” della sua prosa, e il documentario per la radio *Omaggio a Joyce*, realizzato da Berio nel 1958, è (anche) il risultato della lettura di questo testo di Dallapiccola. In questo articolo si dimostra che, pur avendo deciso di allontanarsi dalla tecnica dodecafonica e dai procedimenti canonici tipici della musica di Dallapiccola, Berio aveva assimilato profondamente i principi di elaborazione compositiva che stanno alla base di queste tecniche, oltre alla gestualità caratteristica della sua scrittura. L'analisi di alcune partiture di Berio evidenzia infatti la presenza di canoni ritmici e timbrici su un'altezza fissa e di procedimenti di imitazione in canone tra blocchi sonori: tutti espedienti che rivelano una forte parentela con le tecniche impiegate da Dallapiccola.

Massimiliano Locanto

Dissenting Variations. The Rhetoric of New Musicology

Abstract

In this article the paradigm shift which musicology underwent between the 1980s and '90s in the United States – the so-called New Musicology – is described in terms of an expression of protest towards the conservative politics to which post-war American “old” musicology was said to be linked. In the first section the system of consent against which the new musicologists reacted is described. Subsequently some rhetorical strategies used in their critique of “old” musicology are highlighted. The essay deals with two authors, whose writings have been decisive for the general outcome of New Musicology: Joseph Kerman and Rose Rosengard Subotnik. In particular it aims to demonstrate how disciplinarity can be a battleground for opposing political views and how scientific dissent makes use of rhetorical strategies meant to undermine the institutionalized systems of scholarly consent. In the end, the article shows how the new musicologists' criticism was not conceived as a radical protest. It was rather an expression of dissent in a truly democratic sense: in the interests of a mediation and negotiation between a range of values, assumptions and standpoints. As such, it was indeed more a “set of variations” elaborated on the fundamental categories of thought of traditional musicology than an uncompromising and radical negation.

Introduction: disciplinarity and dissent

Questioning consolidated boundaries, objects of study and methodological foundations of academic disciplines is sometimes a less evident – if compared with other, more explicit and direct forms – yet, a no less important way in which dissent expresses itself within society. Disciplinarity can be a battleground for opposing political views. Scientific dissent often makes use of rhetorical strategies meant to undermine the institutionalized systems of scholarly consent.

In this essay I will try to describe the paradigm shift which musicology underwent between the 1980s and '90s in the United States – the so-called New Musicology – in terms of an expression of protest against the conservative politics and the system of consent to which post-war American musicology was said to

be linked. In so doing, I will also highlight some rhetorical strategies used by the new musicologists in their critique.

According to many scholars, one of the first and more decisive impulses in the birth of the New Musicology came from Joseph Kerman's article *How We Got into Analysis, and How to Get Out* and from his book *Contemplating Music* (published as *Musicology* in the UK) which were published respectively in 1980 and 1985. However, a truly "new" – or postmodernist – musicology began to take shape a few years later, between the end of the 1980s and the first 1990s, with such works as Richard Leppert and Susan McClary's *Music and Society* [1987], McClary's *Feminine Endings* [1991], Carolyn Abbate's *Unsung Voices* [1991], Rose Rosengard Subotnik's *Developing Variations* [1991], Lawrence Kramer's *Music as Cultural Practice, 1800-1900* [1993], and many others. By the end of the 1990s, the methodological trends represented in these works had gained an almost hegemonic role in American and British music scholarship.¹

After the 1990s, the category itself of "New Musicology" was subject, in its turn, to historical analysis [Williams 2001]. It clearly emerged that under this label there had been included a series of studies, highly diversified in both subject matter and approach, whose only common denominators lay in an overall poststructuralist and postmodernist credo and in the idea – which was hardly "new" – that music does not exist in an autonomous dimension, since it is inextricably bound to society, history and culture. What characterizes new musicological literature is an approach to music history which is rather different from that which had dominated the English-speaking world until the 1970s. Rather than dealing with a canon of recognised musical works or a system of forms, genres, techniques and compositional methods, it approached Western art music as a particular social practice within a given culture, focusing attention on the phenomena of production, diffusion, reception and transformation of meaning, by groups of individuals characterised by ethnic, political, social or gender identity. Viewed in this light, New Musicology can be seen as one of the many developments in the direction of new kinds of cultural and historical analysis, which affected a wide range of disciplines in the humanities and social sciences from the 1970s onwards. These developments are often referred to today as "cultural" or "historical" turns [Johnson 2007, 5]. The spread of so-called cultural studies, in

1. For a brief account of the origins and development of New Musicology, see for example Hooper [2006, 5-7], Beard-Gloag [2005, 92-93]. Other general accounts of disciplinary developments in musicology in the 1990s can be found in Kerman [1991], Cook-Everist [1999, preface]; Lorraine [1993]; Scott [2000, introduction]; Treitler [1995a; 1995b]; Kerman [1995]; Palisca [1995]; Williams [1999; 2001], Greer [2000, 179-190, 226-229].

fact, gained ground throughout the United States during the mid-1980s when the first signs of the New Musicology appeared [Grossberg 1996, 134].

In most of these disciplinary changes, the paradigm shift was presented as a set of critiques of traditional methods, objects of study and disciplinary boundaries [Nelson-Gaonkar 1996, 1-22]. The “cultural turn” generated a climate of impassioned debate, characterized by opposition and dissent on the one hand and repeated *rappels à l'ordre* on the other. Among music scholars, the controversy sometimes took on a remarkably virulent tone as, for example, in the long lasting disagreement between Richard Taruskin and Pieter van den Toorn.

From the mid-1990s onwards, the “new” disciplinary paradigm became the target of criticism by scholars interested in music theory, analysis and aesthetics, whose validity or usefulness was called into question by the new musicologists. This reaction was typified in such essays as van den Toorn’s *Music, Politics, and the Academy* [1995] or Kofi Agawu’s, *Analysing Music Under the New Musicological Regime* [1997].

Since then, this polemical vein has never entirely disappeared. Still today, a large part of the debate that animates Anglo-American musicology surrounds problems that had originally been posed by the new musicologists. In particular, there has been a lot of discussion and dwelling on the past and future of music analysis, as witnessed, for instance, by the essays of Patrick McCreless [1997], Jim Samson [1999], Kofi Agawu [2004], and Fred Everett Maus [2004]. Many concepts, categories and paradigms that have been questioned by New Musicology have been reassessed with respect to specific cultural contexts such as the aesthetic paradigm by means of which Western art music had been measured from the nineteenth-century onwards [Scherzinger 2004]; the concept of music autonomy [Clarke 2003, 166-70; Treitler 1999] or the notion of structural listening [Dell’Antonio 2004].

What is notable is that when the debate was more heated (in the 1990s) all this seemed to take on overtly political overtones. In the following section, therefore, the system of consent against which the new musicologists reacted will be described. Subsequently some rhetorical strategies used in their critique of “old” musicology will be observed. I will only concentrate on two authors whose writings have been decisive for the general outcome of New Musicology: Joseph Kerman, and Rose Rosengard Subotnik.

The musicological mainstream and the politics of consent in post-war America

As is well known, in his book *Contemplating Music*, Kerman described Anglo-American musicology as being monopolised by a positivist ideology, escape

from which required a new way of approaching music, according to modalities which were closer to what he referred to as criticism. Music historiography, Kerman argued, had been reduced to the mere collection, cataloguing and objective evaluation of facts, sources and documents, without entering into broader-based cultural and social considerations. The methodologies of music analysis had also taken on an objective and formalist nature, which rendered marginal all considerations of a critical, aesthetic, reception-based, psychological and cultural nature [Kerman 1985].

To some extent, Kerman's description was an accurate one. A positivist matrix in mainstream musicology was in part the legacy of the original discipline of *Musikwissenschaft* as it developed in Austria and Germany and in its American ramifications up until the Great War. This was positivist in the nineteenth-century sense of the term; originating, that is to say, from the idea that sociology and human sciences may operate in accordance with the methods and categories of natural sciences. Kerman, however, defined mainstream musicology as positivist in the sense which the term had acquired in the contemporary English-speaking world, where it was used to refer to what is better described as neo-positivism or logical positivism. In Kerman's account, in fact, the rationale of positivist music historiography was exemplified by the paper *Evidence and Explanation* which the eminent Bach scholar Arthur Mendel presented at the New York congress of the International Musicological Society in 1961. Mendel attempted to identify laws which would make it possible to establish a cause and effect relationship for the facts of music history. He believed that if these laws could be derived logically from one another, all the interpretative and subjective factors introduced by the historian could be reduced to the bare minimum [Mendel 1961]. The neo-positivist matrix of this approach is unmistakable – the validity of scientific discourse depends on being able to analyse statements and propositions in order to verify their correctness in formal and logical terms.

American musicology in the 1950s and 1960s shows many features – a broadly empiricist approach to knowledge, a strong focus on the logical correctness of discourse, a propensity to avoid subjective interpretation which reflects the American reception of logical positivism, due largely to the activity of scientists such as Rudolf Carnap, Hans Reichenbach, Carl Hempel, Herbert Feigl and Philipp Frank who had been directly involved in the foundation or activities of the Vienna and the Berlin Circle, and then been forced to flee the Third Reich, gaining positions of pre-eminence in the American academia. Logical positivism dominated the American universities of the Ivy League in the 1950s and 1960s. The University of Princeton, in particular, became the stamping ground of

several academics who played a fundamental role in the development of logical positivism in America, such as Hermann Weyl and Carl Hempel.

In this cultural climate, the United States saw the growth of what Brown and Dempster [1989] called «the scientific image of music theory». This was established in several publications from the 1950s to the 1970s. Among the most extensive and influential of them was Benjamin Boretz's *Meta-Variations* [1969], published in the Princeton journal *Perspective of New Music* from 1969 onwards. A prominent role in this area was played by Milton Babbitt. A member of the Institute for Advanced Studies of Princeton, where he had the opportunity to meet Carnap, Babbitt [1946, 1955, 1960, 1961a] identified in the axiomatic method and in some mathematical concepts, such as “invariance” and “group”, the essential tools for interpreting Schoenberg's dodecaphonic output as an authentic system suitable for rigorous formalization. The influence of logical positivism on Babbitt's thought was particularly evident in a group of methodological papers [Babbitt 1961b; 1965; 1972], in which he argued that any music theory, whilst bearing on sense experience, should conform to «a deductively interrelated system of laws that is a theory; statable as a connected set of axioms, definitions and theorems, the proofs of which are derived by an appropriate logic» [Babbitt 1961b, 399; see also Davis 1995; Schuijjer 2008, 250-53].

One of the main aims of logical positivism was to construct a sort of meta-language of science, through a systematic investigation of the theories, concepts and laws of each discipline. This was one of the life-long enterprises of Rudolf Carnap who worked, together with Otto Neurath, on the project to achieve a unified science, grounded in the logical deductive method. His research gave rise to publications that were to have a considerable impact on the American culture of the day such as the *Journal of Unified Science* (1939-) and the *International Encyclopaedia of Unified Science*, which came out in instalments from 1938 onwards. Babbitt too was a staunch supporter of the unified vision of science and knowledge, which he clearly supported in his article *Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music* [1961b]. Babbitt's main concern, here, was not whether music should be considered as a science – let alone the idea that the foundational principle of music was the immutable and natural laws of acoustics – but rather the rules for establishing the scientific correctness of the discourses on music; the need, in other words, to conform «statements about music [...] to those verbal and methodological requirements which attend the possibility of meaningful discourse in any domain». For Babbitt this was possible insofar as «there is but one kind of language, one kind of method for verbal formulation of “concepts” and verbal analysis of such formulations: “scientific language” and “scientific method» [ibid., 398].

Babbitt's essays contributed to establishing Princeton as the central pole of the so-called neo-serial approach to music theory and analysis. By the time he founded the *Journal of Music Theory* in 1957, the figure of the professional music theorist had established its identity within traditional musicology, ensuring an enclave of its own in the field of academic power. Various American music theorists took up Babbitt's legacy in the 1960s [Bernard 1997, 43-45]. Allen Forte's analytical methodology [1964; 1973] interpreted certain aspects of Babbitt's concept of set structure in the light of concepts drawn from mathematical set theory elaborated by George Cantor at the end of the nineteenth century. Forte's article *Schenker's Conception of Musical Structure* [1959] marked the foundation of American Schenkerism. Together with David Lewin, he confirmed Yale as the second major pole, after Princeton, of music theory and analysis in the United States.

These developments in post-war American musicology seem to be closely linked to the political and social climate of the time. As is well known, from the McCarthy years through to the change in political climate following the anti-Vietnam, anti-racism and pro-civil rights movements, the social scene in the United States was characterized by a stable system of consent, whose effects persisted in some respects until the end of the 1970s. According to Nelson and Gaonkar, the stability of this system was by and large underpinned by the particular position and function that conservative political power granted the intellectual establishment: in exchange for their consent – or tacit assent – to the technologist project, and for downplaying the threats and the limits of a monolithic idea of rationality, intellectuals were given greater power, autonomy and social prestige [Nelson-Gaonkar 1996, introduction]. In this “unwritten pact”, intellectuals were required to stand, at one and the same time, as an *élite* which was clearly distinct from popular culture, as well as an ideal point of reference for that culture. During the late 1940s and the 1950s, in fact, American intellectuals' condemnation of mass and popular culture reached its height. The writings of Clement Greenberg or of Dwight Macdonald, whose critique of mass culture was even more *trenchant* than Adorno's, became central in the so-called mass culture debate [Gorman 1996, 158-184; Brody 1993, 174-179].

According to Richard Pells [1985, VIII-X], several intellectuals in the 1950s, albeit still politically oriented to the Left – sometimes describing themselves as social democrats or socialists – shared an ambivalent attitude toward the post-industrial society which was growing before them. On the one hand, their critique «unexpectedly created the vocabulary and the mental framework with which the next generation of Americans assaulted the nation's political institutions and social values in the 1960s», thus «inadvertently [becoming] the teachers – literally and spiritually – of the New Left, the partisan of counterculture, the civil

rights activist» [*ibid.*, IX]. On the other hand, however, their critique could hardly be considered as a radical expression of dissent. Their liberalism was something rather vague and they never proposed an alternative model of society – let alone a utopian vision – or a radical solution to the problems they highlighted. Hence, in Pells' words, they also inadvertently «introduced in the 1950s the attitudes that informed the rhetoric of neoconservatism in the 1970s and 1980s» because they were «too eager to embrace established political and economic practices, too reluctant to reevaluate the diplomacy of Cold War, too enamoured with the role of leaders and experts, too cooperative with McCarthyism, and too obsessed with the psychological and moral agonies of the middle class – a preoccupation that led them to neglect the systemic disease of urban decay, racism, and poverty» [*ibid.*].

Some aspects of post-war American musical culture highlighted by Kerman have to do with the ambivalent attitude of the intellectuals described by Pells. It is important to recognize that in this cultural climate the logical-empiricist approach and the universalistic idea of rationality meant a liberation from the constraints of tradition and “nature”. It allowed for the “free” construction of several different artistic theories and practices. At the same time, however, it also defined a field of possibilities, by excluding any construction which couldn't be considered logically consistent.

This ambivalence is characteristic of Babbitt's thought. In refusing the idea that natural laws of acoustics represent an absolute and immutable foundation for music, he opened the way for free exploration of a variety of musical worlds. In some respect, this implied a sort of acknowledgement of cultural relativism [Brody 1993, 167]. At the same time, however, Babbitt found a new source of legitimation in the idea of music theory as scientific language; any musical practice can be aesthetically legitimized only if its theory fulfils the formal requirements of a scientific discourse. As Schuijjer [2008, 256] states, «no *a priori* limits were set to the range of musical invention, but statements that characterized, explained, justified or criticized music were to meet absolute criteria of scientific rigor». In this sense, according to Brody, Babbitt's theory was more exactly a meta-theory. Whether the latter was flexible enough to embrace a huge variety of musical practices and musical cultures, or whether it was exclusively suitable for Western art – or Babbitt's own – music, is a moot point. In any case, the idea that a coherent musical theory allows for the free construction of different musical practice was fundamental for Babbitt.

Anne Shreffler [2005, 221-224] has shown that the concept of “freedom” was central in both the political and artistic discourses which developed in post-war America. The idea of freedom – of thought as well as of artistic expression – was

the very basis of the vision that replaced the leftist and rightist ideologies of the previous decades. Many American intellectuals judged the political categories of Left and Right as being no longer useful. Some of them, like Sidney Hook or James Burnham, who were among Babbitt's colleagues at the New York University College of Arts and Science in Washington Square during the early 1930s, had been on the ultra-left wing, but changed their political attitudes radically after the war. The term "liberal" also lost the political meaning it possessed in the 1930s, and was meant to indicate something very distant from both the traditional radicalism of the Old Left, with its focus on Marxism, the proletariat and labour issues, and the egalitarianism and anti-authoritarianism of what later became the New Left. In place of these categories, a thesis was posited which had been formulated in 1949 in the influential book by Arthur Schlesinger Jr. *The Vital Center. The Politics of Freedom*. According to Schlesinger, freedom is the very essence of the new political "Centre" and is what makes it different from both Fascist and Communist regimes [*ibid.*, 220-225].

It is important to recognize that all this implies both openness and exclusion, freedom and constraint. Political ideologies posing a threat or a limit to individual freedom as well as musical theories which do not fulfil the formal requirements of a scientific discourse have to be excluded. This particular conception of freedom represents a strong link between the political ideology dominating post-war America and the scientific paradigm dominating American musical culture in those years.

Another link with the post-war system of consent can be seen in the increasing level of technicality which characterized American Musicology. According to Bruno Nettl, this was largely the result of the discipline's new academic status; whereas previous musicologists had been intellectuals who did not form part of the academic world – publishers, scholars, bibliophiles, librarians – now musicology became more closely identified with academia and higher education. Increasing specialism, however, was a general tendency in American post-war academia [Nettl 1999, 295-297]. As a consequence of extreme specialization, research fields were contained within increasingly clear-cut and rigidly-defined confines. Disciplines were viewed as closed, non-communicating systems, separated by uncrossable boundaries. According to Nelson and Gaonkar, all this had the effect of confining humanistic studies to a self-referential approach which minimised their critical potential [Nelson-Gaonkar 1996, 2]. Specialism fed the urge to foster a technological and scientific project of society, ensuring the consent of the social sciences and limiting any criticism to be feared from a fusion between humanities and social sciences, and from an approach that considered all human activities, ranging from artistic experiences to scientific research, as

social practices. In the few cases where they had emerged from their traditional spheres and had attempted to provide a cultural interpretation for the phenomena of contemporary society, humanistic studies had shown themselves to be dangerous for the Cold War technological project of society.²

Not by chance, therefore, the importance of specialized musical knowledge is a crucial and recurring topic in Babbitt's writings. In his view, the "competent professional" was the sole figure that would allow advanced music to figure germanely in contemporary intellectual history [Babbitt 1972, 157]. He considered specialistic musical knowledge as a measure of the intellectual dignity of music, and as an aspect of the ongoing process of specialization that was affecting science in general [Schuijjer 2008, 254-255]. Discourses on music, in other words, should be limited to those with adequate musical competence.

New Musicology as an expression of dissent

Against this background, it is easy to understand how, from the viewpoint of New Musicology, the figure of the music theorist à la Babbitt became the emblem of a monolithic and universalistic idea of abstract rationality closely linked to a Cold War, elitist ideology. Babbitt's written language, with its high conceptual density and precision of vocabulary, was seen by the New Musicologists as a fortification against any larger and more democratic participation in discourses on music, a language «that does not provide comfort but overpowers; that does not provide access to music, but rather surrounds it with barricades of abstraction» [Schuijjer 2008, 257]. The starting point of such judgments was again Kerman, who described Babbitt's writings as «a strange amalgam [...] conjoined with a fanatical scientism, a search for quasi-logical precision of reference which tortured his syntax» and perceived in them «an undertone of stress, even rage, erupting into repeated assaults and innuendos directed against various predictable targets» [Kerman 1985, 101]; the "targets" being, of course, American mass culture and the cultural politics of the Soviet-Union.

One may say that while in post-war conservative politics and ideology the key word associated with "rationality" was "freedom", in the discourses of New Musicology it came to be "difference", in the sense of egalitarian thought. New Musicology shared with many post-modern discourses, such as post-colonial or feminist theories, the egalitarian idea that the methodologies of traditional

2. Tracing a short pre-history of cultural studies in the United States, for example, Nelson and Gaonkar [1996, 1-2] recall the book *Lawrence and Oppenheimer* in which Nuel Pharr Davis investigated the cultural background of the two physicists whose experiments led to the development of the atomic bomb [Davis 1968].

disciplines concealed many patriarchal, ethnocentric and imperialist ideological aspects. In doing so, they implicitly accused mainstream musicology of being connoted by anti-egalitarian feelings. In their opinion, the traditional methodological framework of musicology was based on an ideological vision of the musical phenomenon as an autonomous aesthetic product, a self-contained and absolute sound construction, quite separate from the meanings, the emotions and the words that could be associated with it [Leppert-McClary 1987, VIII; Goehr 1998, 88-131; Clarke 2003, 159-166]. A consequence of this artistic ideology was to place out of bounds any aspect that did not spring from a consideration of pure musical form or structure, and thus from the complex analytical methodologies in the formalist mould – Schenkerism, neo-Schenkerism, musical set-theory and other highly formalized tonal or post-tonal theories. Thus, by emphasising the technical complexities, mainstream musicology therefore rendered discourses on music the exclusive preserve of a priesthood charged with the conservation of a heritage endowed with the attributes of monument, museum and myth. In this way, it hampered the process of democratizing art music and excluded from discourses surrounding it all the actors whose different cultural identities did not conform to the requirements of a precise cultural élite.

New musicologists seemed to give voice to the need to democratize Western art music, historically tied to the culture of the old European *bourgeoisie* and subsequently integrated into the conservative cultural project of post-war America, calling for closer attention to the meanings projected onto it by various social groups, and for a critical discourse more accessible to a broader-based readership. A fierce attack was launched on the representation of popular music as a mere by-product of the cultural industry, a means of manipulation of the subaltern by the hegemonic classes, and in any case a form of artistic expression which was distinct, even in its intrinsic value, from those of the highbrow traditions.

In the eyes of the new musicologists, Schenkerism became the paradigm for the specialized, highly technical and formalist academic élite. Rose Subotnik evidently had Schenker's model of analysis in mind when formulating her critique of the concept of "structural listening". The term itself cannot fail to evoke the title (*Structural Hearing*) of Felix Salzer's book illustrating Schenker's theories [Salzer 1952]. Subotnik sought to tease out the ideology that lay behind this model of listening, showing its dependence on a modernist aesthetic that considers the – supposed – structural viewpoint of the composer as normative and fosters in the listener the illusion that to adopt this viewpoint is the best way to listen to music. She described structural listening as «a process wherein the listener follows and comprehends the unfolding realization, with all of its detailed inner relationships, of a generating musical conception [...] an active mode that, when

successful, gives the listener the sense of composing the piece as it actualizes itself in time» [Subotnik 1988, 89]. This description corresponds to Schenker's model of analysis, in which tonal music was seen as the unfolding in time of a fundamental contrapuntal structure. Schenker's emphasis, in fact, was on music movement (*Satz*) in time and how this movement is elaborated and articulated by the composer and perceived by the listener. Ironically enough, therefore, over the years Schenker's theories took on diametrically opposed ideological and political connotations. Schenker's own aesthetic orientation, cultural background and political credo were robustly conservative and aristocratic. As he conceived it, music analysis had to be reserved for a few select connoisseurs. He dismissed as primitive or irrational all musical traditions – such as folk, non-Western, Italian operatic, and non-tonal modernist music – which did not conform to the requirements of his theory. He also viewed both communism and modern Western democracies as aberrations [Schachter 2001, 1-20; Cook 2007, 145-199]. In the inter-war years his theories were disseminated in the United States by pupils such as Hans Weiss, Ernst Oster, Oswald Jonas and Felix Salzer. Later on, in the wake of Forte's 1959 article they became the backbone of American music theory; and in subsequent years, they were applied to other musical repertoires and traditions than the one they were originally conceived for – Western (in particular Austro-German) art music based on the tonal system. In this way, decontextualized from their original culture they took on a sort of democratized and universalistic connotation. Originally the expression of a conservative, aristocratic and elitist culture they were hailed as a tool for disclosing the secrets of Western art music, in the hands of whoever understood how they worked. Finally, however, they were depicted by new musicologists as a repressive and discriminating instrument in the hands of a highly-specialized musicological priesthood.

In general, the scientific model of music theory was the type of "theory" against which the New Musicology rebelled. By sheltering behind an appearance of objectivity, this kind of music theory concealed, in the new musicologists' view, an operation which was much more arbitrary and discriminating than anything produced by a critical approach declaring itself to be subjective and open to multiple viewpoints, interpretations and verdicts. This function of control was seen as playing an important hegemonic-cultural and hence political role, not least because music constitutes a form of artistic expression whose influence on individuals and their orientations and social behaviour has always been recognised as being particularly strong. In place of this kind of music theory, New Musicology called for the birth of a new Anglo-American Critical Theory, akin to the specific German tradition of the Frankfurt School [Subotnik 1991, xviii]; and of an

approach that incorporates different aspects of post-modern, poststructuralist, post-colonial and feminist theories [Hooper 2006, 9; Morris 2001, 3].

The egalitarian components of this discourse are evident enough. In some respects, the critique of academic musicology as an elitist and closed system can be seen as recalling the social activism of pre-war musicologists like Charles Seeger, who had been greatly interested in bridging the gap between the ivory tower of academia and the world outside it. However, the new musicologists' political orientation was very different from that, being essentially concerned with issues of the social role of the composer of western art music writing for the non-ruling classes and of the creation of a socially-rooted American music culture, which had characterized many pre-war American composers and musicologists like Seeger.³

One may wonder, therefore, if the egalitarian, participatory-democratic elements of the New Musicology can actually be traced to the cultural climate of the student movements and activism of the Sixties and to the New Leftist political culture. From a purely chronological point of view, many new musicologists who secured prominent academic posts in the mid-1980s had actually spent their student years in the cultural climate of the late 1960s and early 1970s. Hence, their preoccupation with the issues of the democratization of art music, their interest in the dynamics of meaning-producing by groups of individuals characterised by different cultural identities, and their critique of the intellectual and academic establishment may seem effectively to spring from the model of participatory and pluralist democracy promoted by the student movements and campus activism of the 1960s.

Some American musicologists, themselves, have alluded to a link of this kind. In his book *Music and the Historical Imagination* Leo Treitler associated the birth of a new culture-based music historiography to the political climate generated by the battles for civil rights, the student protest movements and criticism of Lyndon B. Johnson's decisions involving the Vietnam War [Treitler 1989, 5-6]. Others pointed out the same links, albeit from the opposite standpoint. In his book *Music, Politics, and the Academy*, van den Toorn clearly associated the methods advocated by new musicologists with the New Left-wing culture; yet in a rather conservative ploy, he played down the democratic and progressive character of some of the historical episodes, such as the student movements recalled by Treitler,

3. During the 1930s Seeger was introduced by Henry Cowell to the Composers' Collective, which made no secret of its communist ideals. On Seeger's social thought and his involvement in composing music for the working class, see Saavedra [1999]. According to Kerman [1985, 159] the "critical" and "cultural" approach of many ethnomusicologists, whom he viewed as an alternative to the figure of the traditional "positivist" musicologist, owed much to (Old)-Left-wing political ideology.

sometimes drawing a caricature of the «the psychedelic, street-theatre cant of the times» [van den Toorn 1995, 71]. Van den Toorn brought out the complexity of such contested figures as Lyndon B. Johnson, offsetting his responsibilities in the Vietnam War with the important initiatives introduced to complete the laws concerning civil rights and reform of the higher education system, which had benefited the new musicologists themselves in their student years. His book strove to rehabilitate the approach to analysis based on the model of Schenker and those based on pitch-class set theory, seeing them as tools that could lead to an intimate, profound, active and highly imaginative experience of music. In doing this, he called into question whether the “new” methodological proposals corresponded to a more authentic and humane approach to the musical phenomenon and above all whether the theoretical and analytical study of music really implied the suppression of the enquirer’s individuality and subjectivity. Significantly enough, all this placed van den Toorn squarely in the political arena.

We see, therefore, that the opposition between dissenters and the alleged mainstream ended up taking on overtly political overtones, reproducing the opposition between liberalism and conservatism, in the sense that these terms had acquired in the 1960s, with the emergence of the New Left. However, in my opinion these political affiliations had a purely rhetorical function. They reflect an interpretative stereotype of the Sixties movements in American culture. It is not credible that American New Musicology can be traced convincingly to the egalitarian culture of the 1960s. It is doubtful that new musicologists actually succeeded in making discourses about music more accessible and more practicable to broader, more culturally divergent groups of people. They replaced the jargon of scientific music theory, with that, no less socially exclusive, of postmodernism. In other words, they replaced what they considered to be a priesthood of music theorists with a new caste of connoisseurs of the complex writings and vocabulary of the French and German thinkers who inspired postmodernism. New Musicology did not exactly grow up from below, as it would have in a truly participatory and pluralist social dynamic.

Therefore, although many new musicologists had witnessed in their student years the battles in favour of civil rights, they only assimilated the rhetoric of dissent that had built up in that political climate, not the social issues and the inner motivations. Their critique was more a regeneration of that same academic tradition coming from within than a radical protest induced from outside by the new social forces which came to the fore in the 1960s. In this sense, one might say that the post-war American musicological academic establishment actually survived the profound cultural change brought about by the advent of post-structuralism precisely thanks to the internal regeneration brought about by New Musicology.

All this seems to correspond to a normal dynamic of dissent within democratic institutions, as evidenced for instance by Cass Sunstein in his book *Why Societies Need Dissent*; in modern democracies, the manifestations of dissent represent not so much moments of schism and radical or revolutionary change within the establishment as the necessary and inevitable regeneration of the establishment itself. They are not so much a form of radical protest aiming at a total renewal of the predominant groups as a necessity for the survival of the institutions and a way to regenerate the groups themselves from within [Sunstein 2003].

Serial music between consent and dissent

The attack launched at the “old” musicology was closely linked to the feelings of discomfort and embarrassment (if not hostility) over the kind of music which was more likely to be compared to its formalist-positivist approach and which was considered as the mainstream of avant-garde composition in the 1950s and early 1960s serial music.

In the new musicologists’ view, serial music and mainstream American musicology had secured an alliance in the name of the unifying scientific paradigm. The strong focus on rational, technical and methodological aspects that characterizes serial composition seemed to indicate a rejection of worldly engagement. Like their colleagues in the universities, serial composers were portrayed as an élite ever more isolated from society. This view is still fairly widespread in American music historiography. In his *Oxford History of Western Music*, Richard Taruskin, for example, alludes to the Darmstadt school’s «use of a wilfully difficult style to create a social élite that excluded the non-initiated» [Taruskin 2005, 37]. In those years, it is argued, serial composers survived thanks to the support of state institutions such as universities, educational organizations and cultural ministries. In this way, the subversive potential that had characterized the avant-garde since the late nineteenth-century became somehow self-referential and unable to alter social structures. For many musicologists it was popular music that had most successfully given voice to radical dissent and to the need for social change. Even Robert Adlington, who devoted many studies to the political involvement of the avant-garde [2009, 2013a, 2013b], stated: «the pursuit of rarefied compositional or conceptual procedures effectively confines its appeal to an initiated social élite, and implies a rejection of a more democratic musical practice» [Adlington 2009, 4].

However, depicting post-war serial composers as an élite that lived in an ivory tower can be misleading in many respects. Firstly, this view seems to stress excessively the distinction between highbrow and mass culture, without also

considering the personal histories of the composers as individuals situated within more articulated, shifting and overlapping cultural contexts. Secondly, although a scientific vision of music can be found, *mutatis mutandis*, in the compositions of Boulez, Goeyvaerts and Stockhausen of the 1950s as well as in those by Babbitt – a scientific, rationalist or technologist approach to composition was a prerogative of many European and American post-war serial composers [Borio 2005] – from the point of view of many European serial composers a rational approach to music did not necessarily mean relinquishing political and social engagement. In their thought, experimentalism and social progressiveness continued to be closely linked to each other. Thirdly, although both American and European serial composers had repeatedly to find refuge in the state institutions, they disagreed in their assessment of this retreat. Boulez frequently regretted working in this condition, and sometimes referred to the university as an «ivory castle» and a «self-made ghetto», accusing his American colleagues of «liking it there».⁴ Finally, from the late 1960s the emergence of the New Left had a strong impact on many composers who had been previously associated with serialism and thereafter had moved to different forms of experimentalism and avant-gardism, as recent studies by Robert Adlington, Beate Kutschke, Gianmario Borio and many others have shown. In Kutschke's words, many composers of avant-garde music «were not only affected by the climate of “1968”, they were *infected* and infiltrated by it» [Kutschke 2013, 3-4]. Some of them, like Luigi Nono, had previously made a decisive contribution to the spread of serialism, always managing to maintain a link between revolutionary politics, progressive aesthetics and a rational approach to music [Borio 2013a; 2013b].

Nevertheless, it is undeniable that the serial music of the 1950s poses a question, which was also raised by the composers themselves: how can the scientific approach to music composition make a meaningful contribution to social change, if it remains the preserve of a restricted group of “competent professionals”? And how can music theory be recognized as a representative component of contemporary culture if its discourses remain within the boundaries of the initiated few?

Moreover, if we restrict our attention to the United States, the question is even more relevant. On the one hand, the authors of serial music were, in actual fact, only a small proportion of the American composers active, most of whom were linked to more traditional and conventional styles and creative modalities, or else oriented toward other modernist trends. This situation led Joseph Straus [1999] to state that serialism never came close to dominating any aspect of American musical life. Straus' thesis is based on a scrutiny of academic positions, number of

4. From an interview by Joan Peyser for the *New York Times* of March 9, 1969, quoted in Schuijjer [2008, 263].

performances, publications, recordings, prizes and awards, and attention in the press. All the numbers Straus shows, may seem to indicate that serialism actually remained a marginal phenomenon of American musical life. On the other hand, however, statistics cannot measure cultural prestige: despite these numbers, serialism exerted a great influence on American avant-garde music circles, and this may also account for the late conversion to serialism of well-established and well-known composers such as Stravinsky and Copland. In later music historiography too, the general perception was that in those years serialism dominated the scene.

Now, if serialism enjoyed an intellectual prestige which was so out of proportion to its actual numerically measurable presence, this was due to a number of factors, first and foremost among which was its scientific aura and its suitability for a particular kind of intellectual. In my opinion, the situation where on the one hand an élite of avant-garde composers took on the role of an ideal cultural touchstone while on the other hand a large number of composers made use of musical idioms which had become wholly assimilated by popular culture, was well suited to the conservative system of consent of the McCarthy years. Here, in fact, the figure of the intellectual-scientist was supposed to constitute an ideal model for the masses while remaining clearly distinct from them.

It is important to recognize that this does not mean that serial composers were disinterested in political or social issues, thus offering a sort of covert or unintentional endorsement of the status quo, as has been argued. This idea probably concerns only a small portion of post-war serial composition, in particular the Princeton model. Babbitt's view of university as a refuge where the specialist-composer could work in the manner of a scientific researcher reflected to some extent a sort of need for escape from society. He conceived university as a new form of artistic patronage far from mass culture, a "fortress" for the artist, «a home for the complex, the difficult, and the problematic in music» [Babbitt 1958, 126]. This idea, together with the high level of expertise required by his writings and by his music, and with some famous – albeit misunderstood – statements of his own, earned Babbitt the reputation of an "alienated modernist" [Kerman 1985, 101; Brody 1993, 180].⁵

5. I refer in particular to his well-known article *The Composer as a Specialist*, which was re-entitled *Who Cares if You Listen?* by the editor of the periodical *High Fidelity*. Here Babbitt called for a «total, resolute, and voluntary withdrawal from this public world to one of private performance and electronic media, with its very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition» [Babbitt 1958, 53]. The provocative passage, however, was largely misunderstood: Babbitt was not really hoping for a total and definitive withdrawal of the composer from society but rather for allowing him to work with the same degree of autonomy as a scientist.

In the final analysis, whatever our opinion of post-war serialism, what is interesting from the point of view of this essay is that new musicologists seem to have considered serial composition essentially in terms of the Princeton model, associating it, by extension, with post-war serialism *tout court*, and with “positivist” and “formalist” musicology. They expressed their dissent by refusing Babbitt’s standard of “competent professional” both in music scholarship and in avant-garde composition. To reverse Kerman’s passage cited above, the binomial of positivist-formalist musicology and serial music became the «predictable target» on which the new musicologists turned their «repeated assaults and innuendos» and their «stress and rage».

The rhetorical strategies of dissent

Dissent discourses often involve simplification, generalization and a minimizing of the nuances as a rhetorical expedient designed to clearly bring out the system of oppositions and to clarify and enhance the position being expounded. In new musicological discourse, this can be seen in that sort of synecdoche, which consisted of reducing all mainstream musicology until 1980 to merely positivistic historical musicology and to the scientific music theory of the 1950s and 1960s. In fact, despite Kerman’s description of American musicology until the 1980s being partially justified and accurate, as I have said, it was also an over-simplification of reality; a sort of *pars pro toto*, failing to do justice to a more complex and varied horizon. The neo-positivist trend I have described in the second section of this article, while reflecting the general cultural climate of the 1950s and 1960s, did not represent the *only* approach to music in American scholarship before 1980.

In the first place Kerman identified Anglo-American musicology with musicology *tout court*. He traced a brief history of British and American musicology, starting with the pioneering figure of Charles Seeger. The great majority of the scholars he portrayed were American – Charles Rosen, Edward T. Cone, Leonard B. Meyer and Seeger himself – or had moved to America as in the case of Curt Sachs. He also featured several British musicologists and thinkers, such as Thurston Dart and Robin G. Collingwood, whose work had been important in forming American musicology. At the same time, Kerman presented his work as an attempt to set musicology in the history of Western culture as a whole. He dealt with some of the foremost scholars on the continent such as Adorno and Dahlhaus, and discussed the discipline’s roots in Germany and Austria. The book’s very title (*Contemplating music: Challenges to Musicology* in the American edition; simply *Musicology* in the British) gave the impression that it was describing musicology as a whole, and not simply Anglo-American musicology.

This confusion actually fed into the new musicologists' rhetorical strategies. If we think of all the widely differing movements that affected European musicology from the end of the 19th century – including idealism, Marxism, phenomenology, psychoanalysis, *Gestaltpsychologie*, existentialism, Critical Theory, structuralism and post-structuralism – New Musicology immediately appears considerably less “new”. All these movements, albeit in very different ways, took as a central tenet the idea that music does not exist in an autonomous and objective dimension but is closely linked to individual, subjective, historical, cultural, social and political dynamics. One of the first concerns of new musicologists like Rose Subotnik or Susan McClary was in fact to assimilate various aspects of intellectual movements on the continent, in particular the Critical Theory of the Frankfurt School and French post-structuralism. From this point of view, the self-styled new musicologists should have referred to themselves, in the best hypothesis, as “new *Anglo-American* musicologists”. Their generalizing expression “New Musicology” – which appeared in Kerman's *Contemplating Music* and then became a slogan – conceals in itself a form of Anglo-centrism. As Giles Hooper notes, «many of its [of the New Musicology] claims to originality depend upon a notably insular conception of its own disciplinary tradition(s)» [Hooper 2006, 9].

Moreover, the allegedly old-style American musicology itself was a much more pluralistic entity than Kerman tended to suggest. Many commentators today go so far as to ask if New Musicology really did involve a paradigm shift or whether it merely highlighted a tendency that had already been at work for some time in American musicology, as in its continental counterpart [*ibid.*, 15-20]. Although the scientific figure of music scholar constituted, as we have seen, a cultural paradigm linked to the post-war politico-social project, many personalities in the American musicological world during the 1960s and 1970s such as Edward Cone, the young Leo Treitler, Charles Rosen and Claude Palisca, not to mention other outstanding foreign musicologists who were active in the United States as teachers, like Nino Pirrotta – whom Kerman never mentions – had made a name for themselves precisely because they did not simply conform to that paradigm.

Kerman himself had to admit that a work like Charles Rosen's *The Classical Style* [1971] while in his opinion being typical of the formalist music-analytical approach, was nonetheless «wonderfully readable and original» [Kerman 1980, 398]; and later on he had to tone down his criticism even further, recognising that Rosen's approach was in reality very close to his own ideal of criticism [Kerman 1985, 154-55]. Similarly, although Kerman strove to present the personality of Oliver Strunk as a typical musicologist exclusively interested in objective considerations, this scholar too was much more multi-faceted, as Treitler [1990,

382-387] subsequently remarked. All thing considered, both Treitler and Kerman had been pupils of Strunk at Princeton.

The tendency to bring the study of music into line with the study of culture and anthropology could be detected in Anglo-Saxon musicology and ethnomusicology at least from the mid-1960s onwards. In ethnomusicology, in particular, a turning point in this sense can be identified in works like *The Anthropology of Music* by Alan Merriam [1964], *Theory and Method in Ethnomusicology* by Bruno Nettl [1964] or *How Musical is Man?* by John Blacking [1973]. In practice, however, Kerman largely omitted ethnomusicology from his account. Although he devoted numerous pages to the ethnomusicological research of Seeger, Merriam and Mantle Hood, and declared himself in agreement with those who deplored drawing a distinction between ethnomusicology and traditional musicology – hailing the advent of cultural musicology as a sort of “ethnomusicology of Western music” –, he himself appears to have perpetuated the distinction by considering systematic and historical musicology as the true subject of his book. By his own admission he was «not very interested in non-Western music» and his curiosity in ethnomusicology was limited to what it could «bring to the study of Western art music» [Kerman 1985, 162]. If restriction to a particular musical tradition is perfectly legitimate from the point of view of a scholar focusing on a particular subject, it was much less so for someone who claimed to be describing the whole spectrum of musicology.

Another of Kerman’s rhetorical generalizations regards the mix-up between positivism in historical musicology and formalism in music theory and analysis. This confusion, in turn, led to another: after Kerman, in the new musicological literature and in the postmodern perspective, both positivism and formalism ended up being portrayed as constitutive components within the modernist ideology of mainstream musicology, inasmuch as both were supposed to assume the same notion of music as an autonomous object standing “for itself”. To my mind this way of reasoning was not only an «unhelpful association» – as Jim Samson [1999, 54] has described it – but a rhetorical one as well. As Giles Hooper clearly observed, positivism and formalism have had quite distinct developments in the history of thought. The former refers to «a particular set of methodological and epistemological assumptions, [the latter] to a particular conception of the musical object» [Hooper 2006, 30]. What Kerman characterized as “positivism” in musicology – a strong propensity for «the verifiable, the objective, the uncontroversial and the positive» [Kerman 1985, 42] – assumes that what we think of music should correspond, as much as possible, to what music *is really like*, depending on the correctness of our observations. On the contrary, in the type of approach which was one the main target of Kerman’s critique – the neo-serial approach

emanating from Princeton and the set-theoretical approach of Yale –, the focus was more on the process of thinking and speaking of music, rather than on the “music itself”. In this view, music theory and analysis represent a set of assertions not so much about what music *is*, as about what *we think (or say) of music*, and what *we make of it*. As Cook and Everist point out, «like the compositions of the Darmstadt avant-garde, such theories [...] made existential statement that music shall be precisely what we think it is, no more and no less» [Cook-Everist 1999, VI].

Secondly, as Giles Hooper observes, it is rather inaccurate to describe formalism and its key presupposition – the concept of “music itself” – as the products of a modernist ideology. Of course, much of the identity of modernism rests on a belief in the autonomy of music as an aesthetic object. Nevertheless, twentieth-century formalism(s) has or have remote and multiple roots, stemming from the idea of art’s “disinterestedness” and “absence of purpose” belonging to Kant’s *Critique of Judgment*, the early nineteenth-century notion of “absolute music”, the transcendent idealism of the Romantic tradition, the absolutism of Hanslick, the symbolist idea of “art for art’s sake”. It implies concepts such as transcendentalism, internalism or organicism, whose origins can be traced back to a nineteenth-century aesthetic sensibility that was «in part reactive against early cultural and social modernity, while historically *prior* to aesthetic modernism proper». To put it succinctly, «the notion of music as an autonomous manifestation of ideal structural relationships cannot be ascribed, simply and exclusively, to the same nexus of historical and philosophical circumstances with which cultural modernity or aesthetic modernism are respectively associated» [Hooper 2006, 32]. Thus putting on the same plane Princeton and Yale “formalisms” with “positivism” in music historiography, and ascribing all of them to an alleged modernist ideology, Kerman and later postmodern new musicology rhetorically constructed a simplified and distorted image of their adversary.

One last and very important rhetorical simplification by Kerman was highlighted by Leo Treitler in a long review of *Contemplating Music* [Treitler 1990, 378-381; 388-394]. According to Kerman, the positivist attitude in traditional historiography and musical philology lay in the exclusive predilection for the collection and description of data and facts and the lack of what Robin Collingwood – who however was misunderstood by Kerman on this point – called the “second phase” of the process of historiographical construction, namely the interpretation and critical appraisal of these “facts”. This predilection was reflected, from Kerman’s viewpoint, by an excessive interest in the philological study of texts and critical editions, in particular regarding early music.

It is difficult to overestimate the rhetorical significance of this assertion; from it stemmed most of the other dichotomies underlying New Musicology, including, “structural” versus “subjective” listening, philology versus criticism, abstract versus contingent thought, essentialism versus relativism and so on. Clearly, Kerman’s assertion depends on the very debatable premise that in historiography and the philological reconstruction of texts it is possible to establish and to describe “the facts” without interpreting them. As if, in other words, it were possible to keep description and interpretation quite separate. In reality, to bring this into the domain of music history, it is simply not possible to establish a musical “fact” or indeed edit a musical text without interpreting and making judgements. Carl Dahlhaus would go further, adding that the very selection of “facts” involves excluding other “facts”, which is functional to a particular overall interpretation. Any historiographical construction, by definition, has to tackle questions of value and content, and hence must be a critical operation while any critical interpretation must avail itself of data to be interpreted.

Clearly, this does not mean that there cannot be differences of method and approach but the clear-cut distinction between positivist musical historiography and critical or cultural musicology – using all these attributes in the sense Kerman gives to them – reduces it in practice to mutually exclusive choices. It was exactly its tendency to depict a monolithically positivist “old” musicology that made Kerman’s book a particularly useful instrument for the strategies of the new musicologists.

Moreover, there was something fundamentally flawed in the appropriation of Kerman’s thesis by the new musicologists, for there was a gaping cultural and generational divide between them. Kerman’s stance was more closely linked to the alleged old musicology than the new musicologists were willing to admit. His book *Contemplating Music* was the culmination of a discussion on American musicology on which he had begun work in the early 1960s. The impact of popular music and of non-Western musical cultures, the claims to an identity based on gender, nationality or ethnicity, and many other concerns which were to characterize New Musicology did not yet figure among the interests of Kerman. Even his ideal of music criticism had actually most in common with the model that predominated in early twentieth-century Britain – as can be seen in his celebrated essays in *The Beethoven Quartets* and *Opera as Drama* [Kerman 1956; 1967] – and even, to a certain extent, with the formalist approach of the literary *New Criticism* which Kerman held in great admiration. In his approach, criticism was the final goal for all the sub-disciplines and traditional musicological methods. «Each of the things we do», he argued, «palaeography, transcription, repertory studies, archival work, biography, bibliography, sociology, *Aufführungspraxis*,

schools and influences, theory, style analysis, individual analysis – each of these things, is treated as a step on a ladder» [Kerman 1965, 62]. As Alastair Williams notes, «the type of criticism Kerman recommends is more like what used to be mainstream literary criticism – a patchwork of analysis, criticism, history and, possibly, aesthetics that would link music to underlying human values» [Williams 2001, 6].

For the new musicologists, on the contrary, criticism was supposed to imply a systematic reconsideration and deconstruction of the methods of all these disciplines in a cultural, historical and social perspective. For Rose Subotnik, for example, the concept of criticism was equivalent to that of stylistic – as opposed to structural – analysis and listening. Criticism, in this sense, is not only different from music analysis, intervening subsequently or as an addition, but also stands at the opposite pole. Unlike the structural or formalist approach, stylistic analysis and criticism have their rightful place, according to Subotnik, in the dynamic involving music and society.

In the end, viewing *Contemplating Music* as the starting point for New Musicology largely smacks of an “appropriation” by the new musicologists that was not altogether “appropriate”.

Rose Subotnik and the “trick of rhetorical critique”

In the writings of Rose Subotnik, we find a description of American musicology that is even more clear-cut than that provided by Kerman. Like many other new musicologists after her, Subotnik adopted from Kerman the idea that American musicology was in thrall to the “positivist-formalist” ideology. She claimed that this was to be seen first and foremost in its interpretation of the dictum that «society lies at the heart of music» [Subotnik 1991, 141]. No traditional musicologist, she maintained, would have doubted for a moment that society and music were related, but in the positivist perspective this relationship was to be considered as a hypothesis requiring demonstration through the collection of facts and data, and scientific reasoning. For example, an enquiry into the relationship between the operas of Albert Lortzing and early nineteenth-century German society – this was actually the subject of Subotnik’s PhD dissertation [1976a] – should furnish a sufficient amount of documents and data to highlight the existence and the modalities of such a relationship. On the contrary, in Subotnik’s view, the relationship between society and music, whose existence can be taken for granted, should make it possible to formulate hypotheses concerning music, society and ideology themselves.

Subotnik takes just the same reductive and simplifying view of the positivist character of American musicology as Kerman. She draws a very similar distinction between the empiricist tradition on the one hand and the continental tradition, based on Critical Theory, structuralism and post-structuralism on the other [*ibid.*, XXI, 297, n. 12]. In her words, «the Anglo-American scholars [...] try to concentrate on an autonomous object of study, focusing on what is physically present in the object or can at least be scientifically validated as implicit in the object» [*ibid.*, 5]. When she does delve into methodological questions – as for example in her Afterword in Dell’Antonio [2004, 282] – she never fails to describe American musicology prior to 1980 as still being unaffected by Adorno and the Frankfurt School, deconstructionism and post-structuralism.

In this case too, while this picture does represent to a good degree the reality of the situation – in particular with respect to Adorno, whose thought on music was largely introduced to the United States by Subotnik herself from the late 1970s [Subotnik 1976b, 1977; 1978; 1979; 2000] – it cannot be taken to mean that no American musicologist before 1980 had adopted a critical approach that diverged from the merely positivist. As Garry Hagberg pointed out in his review of Subotnik’s *Developing Variations*: «No continental interpreter would examine only the ideological projections onto the work, just as no Anglo-American interpreter would allow into interpretative evidence only sensory experiences, or what is empirically physical. [...] The underlying methodological distinction, then, is simply too stark» [Hagberg 1994, 254].

Another rhetorical aspect in the new musicological discourses derives directly from the first (the generalizing construction of the identity of the other) and can be described as an exacerbation of the conflict, dramatizing it in autobiographical terms. From this point of view Subotnik could be seen as the originator of an authentic genre of musicological literature in which the autobiographical and scientific levels are constantly and skilfully interwoven. Her essays often take the form of a confrontation with an imaginary antagonist. Subotnik describes the way in which the American academic world exerted its pressure and carried out its function as a caste by making assertions which, while apparently objective and confined to scientific discourse, could take on the tone of warnings or even stand as forthright intimidations.

What is interesting from our point of view is not whether Subotnik’s accounts concerning her academic life are true or false but the fact that they take on a precise rhetorical function in her overall discourse. In the first place, by adopting an impassioned, subjective and highly individual style, Subotnik highlights the detached, neutral style of much of the “old” Anglo-Saxon musicological literature, implicitly undermining its claims to be scientific and objective. By playing up the

risks and dangers a scholar runs in deciding to express dissent or make heterodox choices, Subotnik on the one hand depicts academia as a repressive power structure while on the other invites the reader to reflect on the profound effects personal interests can have on judgements that purport to be objective. In the American academic world of the 1970s, deconstructing and criticising the ideology that lay behind Beethoven's Ninth Symphony, Subotnik seems to be saying, would have been tantamount to risking one's university career: «Edward Lowinsky called me [...] to warn me that if I did not delete one particular reference to Beethoven, I would bitterly regret it in the future» [Subotnik 1991, xv]. And the same went for her decision to take Adorno's writings on music as a subject for research: «[a] senior colleague in my department told me bluntly: «Adorno isn't a tenurable topic» [ibid., xx].

Similar vicissitudes lie at the heart of many of the essays in her book *Developing Variations*, making the collection a sort of metaphor for one of Subotnik's chief axioms: the construction of discourses on music, like those on art in general, can never be separated from the standpoints and indeed interests of the individuals who produce them or their cultural background and experiences. Hence, through the metaphor of conflict between dissident scholar and academia, Subotnik expresses the idea, derived from Adorno, that research is conditioned by the subjective standpoint, and urges her readers to explore «the effects on scholarship of a self-critical sensitivity to one's own ideological predispositions» [ibid., xxii].

We can single out a further concern of Subotnik's: the moral imperative that a scholar should constantly call into question the methods and conceptual tools she/he has inherited, going hand in hand with the need for an on-going debate with individuals who do not belong to her/his culture, without falsifying their subjective standpoint. On the one hand this refers to Subotnik's critique of the universal concept of abstract rationality, which I shall come to below; on the other it demonstrates the real importance of personal experience in determining the scholar's own ideas. In her allusion to an ethical aspect we catch a glimpse of Subotnik the teacher of non-professional musicians from a wide variety of cultural and social backgrounds. Whether as scholars or as teachers, she seems to be suggesting, we cannot be indifferent to *diversities*, to the different modes of listening and experiencing music associated with a range of cultural identities. Succumbing to such indifference, she concludes, would mean consigning «music itself to a status of social irrelevancy that it does not deserve» [ibid., 176].

I may conclude by pointing out one final rhetorical component which regards a central concern of Subotnik's, and which finally brings us to the title of my essay. This can be summed up in the question: how much does New Musicology differ from "mainstream" musicology? It may also recall the expression by Robert L.

Ivie [2005], «the trick of rhetorical critique» in democratic dissent. The “trick” consists of overturning a number of dominant values while conserving certain aspects of these same values, thus serving as a common ideological and cultural framework between the antagonists.

As a matter of fact, Subotnik’s critique of traditional musicology stands as a systematic deconstruction of its conceptual foundations, rebutting the idea of “structural listening” as the best – or indeed the only viable – modality for listening to music, and the vision of abstract rational thought – as conceived from the Enlightenment onwards – as the only form of thought which can be universally valid. However, although she subjects these ideas to a systematic operation of deconstruction, Subotnik never goes so far as to propose abandoning them altogether, and still builds her discourse largely upon them. She argues that they should be maintained as partially valid, enabling a negotiation with the traditional values of Western culture, while at the same time offsetting them with different categories of thought and values. The following passage, from the introduction to *Developing Variations*, is highly significant in this sense:

for someone with my reputation for radicalism, I maintain surprisingly strong ties with old fashioned tradition. [...] though I don’t believe American musicology has hallowed access to a genuine diversity of competing viewpoints, my own position has never been to encourage either ending or denying the existence of the traditional musicological enterprise, though I have certainly advocated rethinking the latter [Subotnik 1991, xxxi].

In Subotnik’s opinion, the Enlightenment model of abstract and universalistic reason which is keystone of the positivist and formalist approach of traditional musicology, also represents the ultimate and most distinctive feature of American cultural identity. She considers this kind of *ratio* an ideal whose application in social, ethical and indeed legal terms turns out to be problematic and controversial. Nevertheless, she does not propose a refusal, negation or abandonment of it but rather a carefully measured negotiation with a contingent or relative thought; one which, instead of pursuing universal validity, is constantly seeking to adapt itself to different situations, contexts and cultures.

The problem of the relationship between these two types of reason is developed in the compelling concluding essay of Subotnik’s 1996 volume in which she undertakes the curious comparison and contrast of Allan Bloom’s famous book, *The Closing of the American Mind* [1987], and the film by Spike Lee *Do the Right Thing* (1989). The former is taken as an example of the uncompromising application of a monolithic abstract rationality, the latter as a stimulating reflection on the need to be ready, at the appropriate moment, to modify one’s categories of

thought, adopting contingent and relative viewpoints. Here Subotnik advocates an “extended” rationality, which embodies aspects of both Kantian “pure reason” and practical reason. In this way her reflection shows how the parabola of the Enlightenment in Western culture contained the seeds of its conclusion even as it was beginning (Kant’s restriction of the sphere of action of pure, abstract reason merely to the cognitive realm).

«Today», Subotnik asserts, «doubt is being voiced [...] not about the logical necessity of an abstract conception of reason, but about its moral sufficiency». She upheld the importance of contingent reason as an «additional concept of reason [...], one that can coexist in tension with the Enlightenment paradigm without supplanting it». This integration is necessary because «reason cannot be fully defined apart from the contingencies of actual life, which include individual experience, cultural identity, and particular history» [Subotnik 1996, 180]. Thus the study of music can become, according to Subotnik, a vehicle for understanding from the inside the specific nature and importance of the Enlightenment paradigm of abstract rationality which lay at the heart of Western culture in the nineteenth and twentieth centuries, but also its limits and the need to formulate judgements on the basis of more contingent and relativistic criteria.

The expression “extended rationality” that I used above may remind the reader of Arnold Schoenberg’s concept of “extended tonality”. In fact, however paradoxical it may seem, the whole of Subotnik’s reflection actually owes much to Schoenberg’s thought. She finds in it a paradigmatic expression of the modernist idea of structural listening that she contested and, at the same time, the clearest exemplification of a concept of Adorno’s that she regarded as fundamental for herself: coherence. In Subotnik’s “ethic” reading [Garda 2003, 194-99], Adorno’s concept of *Stimmigkeit* – the coherence or consistency of the musical composition in terms of the formal relations between the parts and the whole – loses much of its logical valence (in the formal sense) and takes on a moral one: the coherence of the musicological discourse must be an “extended” not an “abstract” coherence, able to embrace various partial and subjective standpoints.

Schoenberg’s influence is clearly acknowledged in the titles Subotnik chose for her collections (*Developing Variations. Style and Ideology in Western Music* and *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*), for each title owes something to Schoenberg’s concept of *Entwickelnde Variation* [Developing Variation] and something to the celebrated collection of Schoenberg’s own writings, *Style and Idea* [1975]. Schoenberg used the concept of Developing Variation for the technique of drawing far-reaching conclusions from a limited base of music material. The *Grundgestalt* which is continuously repeated and varied throughout Subotnik’s writings is the rhetorical affirmation that «neither abstract, universal

reason nor contingent reason is to supplant the other, but the presence of each reveals their mutual insufficiency» [Ayrey 1998, 341].

This shows how Subotnik's criticism was not conceived as a radical protest. It was rather an expression of dissent in a truly democratic sense: in the interests of a mediation and negotiation between a range of values, assumptions and stand-points. As such, it was indeed more a "set of variations" elaborated on the fundamental categories of thought of traditional musicology than an uncompromising and radical negation.

REFERENCES

- ABBATE C. (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- ADLINGTON R. (ed. 2009), *Sound Commitments. Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford University Press, Oxford.
- ADLINGTON R. (2013a), *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*, Oxford University Press, Oxford.
- ADLINGTON R. (ed. 2013b), *Red Strains. Music and Communism Outside the Communist Bloc after 1945*, Oxford University Press, Oxford.
- AGAWU K. (1997), *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, «The Journal of Musicology», 15/3, pp. 297-307.
- AGAWU K. (2004), *How We Got Out of Analysis and How to Get Back In*, «Music Analysis», 23/2-3, pp. 267-286.
- AYREY C. (1998), *Universe of Particulars: Subotnik, Deconstruction, and Chopin*, [Review of Subotnik 1996], «Music Analysis», 17/3, pp. 339-381.
- BABBITT M. (1946), *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, Unpublished PhD Diss., Princeton University.
- BABBITT M. (1955), *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*, «The Score and I.M.A. Magazine», 12, pp. 53-61.
- BABBITT M. (1958), *The Composer as a Specialist*, in Peles 2003, pp. 48-54; first published as *Who Care if You Listen?*, «High Fidelity», 8/2, pp. 38-40.
- BABBITT M. (1960), *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*, «The Musical Quarterly», 46/2, pp. 246-259.
- BABBITT M. (1961a), *Set Structure as a Compositional Determinant*, «Journal of Music Theory», 5/1, pp. 72-94.
- BABBITT M. (1961b), *Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music*, in J. LaRue (ed.), *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress, New York 1961*, vol. I. Bärenreiter, Kassel, pp. 398-403; repr. in B. Boretz and E. T. Cone (eds), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, Norton, New York, 1972, pp. 3-9; also in Peles 2003, pp. 78-85.
- BABBITT M. (1965), *The Structure and Function of Musical Theory*, «College Music Symposium», 5, pp. 49-60.
- BABBITT M. (1972), *Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History*, in B. S. Brook – E. O. D. Downes – S. Van Solkema (eds), *Perspectives in Musicology*, Norton, New York, pp. 146-167.

- BEARD D. – GLOAG K. (2005), *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, London-New York.
- BERNARD J. W. (1997), *Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory*, in J. M. Baker – D. W. Beach – J. Bernard (eds), *Music Theory in Concept and Practice*, University of Rochester Press, Rochester, pp. 11-51.
- BLACKING J. (1973), *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle-London.
- BLOOM A. D. (1987), *The Closing of the American Mind. How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, Penguin, Harmondsworth.
- BORETZ B. (1969), *Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought* [Part I], «Perspectives of New Music», 8/1, pp. 1-74.
- BORIO G. (2005), *Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens*, in D. Schmidt (ed.), *Musiktheorie und kulturelle Kontext*, Argus, Schliengen im Markgäflerland, pp. 247-274.
- BORIO G. (2013a), *Music as Plea for Political Action: the Presence of Musicians in Italian Protest Music Around 1968*, in Kutschke 2013, pp. 24-44.
- BORIO G. (2013b), *Key Questions of Antagonist Music Making: A View From Italy*, in Adlington 2013, pp. 173-189.
- BRODY M. (1993), *Music for the Masses. Milton Babbitt's Cold War Music Theory*, «The Musical Quarterly», 77/ 2, pp. 161-192.
- BROWN M. – DEMPSTER D. J. (1989), *The Scientific Image of Music Theory*, «Journal of Music Theory», 33/1, pp. 65-106.
- CLARKE D. (2003), *Musical Autonomy Revisited*, in M. Clayton – T. Herbert – R. Middleton (eds), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Routledge, New York-London, pp. 159-170.
- COOK N. (2007), *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. – EVERIST M. (eds 1999), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford.
- DAVIS J. A (1995), *Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory*, «Journal of the History of Ideas», 53/3, pp. 501-522.
- DAVIS N. PH. (1968), *Lawrence and Oppenheimer*, Simon and Schuster, New York.
- DELL'ANTONIO A. (ed 2004), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles-London.
- EVERETT MAUS F. (2004), *The Disciplined Subject of Music Analysis*, in Dell'Antonio 2004, pp. 13-43.
- FORTE A. (1959), *Schenker's Conception of Musical Structure*, «Journal of Music Theory», 3/1, pp. 1-30.
- FORTE A. (1964), *A Theory of Set-Complexes for Music*, «Journal of Music Theory», 8/2, pp. 136-183.
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven-London.

- GARDA M. (2003), *Adorno parla inglese: nota sulla ricezione adorniana nel mondo anglo-americano*, «Civiltà musicale», 48-49 [special issue: *Theodor W. Adorno nel centenario della nascita (1903-2003)*], pp. 189-205.
- GOEHR L. (1998), *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, University of California Press, Berkeley.
- GORMAN P. R. (1996), *Left Intellectuals & Popular Culture in Twentieth-Century America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- GREER D. (ed. 2000), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future. Proceedings of the 16th Congress of the International Musicological Society*, Oxford University Press, Oxford.
- GROSSBERG A. (1996), *Toward a Genealogy of the State of Cultural Studies. The Discipline of Communication and the Reception of the Cultural Studies in the United States*, in Nelson-Gaonkar 1996, pp. 131-148.
- HAGBERG G. (1994), [Review of Subotnik 1991], «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 52/2, pp. 254-255.
- HOOPER G. (2006), *The Discourse of Musicology*, Ashgate, Burlington.
- IVIE R. L. (2005), *Democratic Dissent and the Trick of Rhetorical Critique*, «Cultural Studies/Critical Methodologies», 5/3, pp. 276-293.
- JOHNSON V. (2007), *Opera and the Academic Turns*, in V. Johnson – J. F. Fulcher – Th. Ertman (eds), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-28.
- KERMAN J. (1956), *Opera as Drama*, Knopf, New York.
- KERMAN J. (1965), *A Profile for American Musicology*, «Journal of the American Musicological Society», 18/1, pp. 61-69.
- KERMAN J. (1967), *The Beethoven Quartets*, Norton, London-New York.
- KERMAN J. (1980), *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, «Critical Inquiry», 7/2, pp. 311-331.
- KERMAN J. (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge MA; repr. as *Musicology*, Fontana, London 1985.
- KERMAN J. (1991), *American Musicology in the 1990s*, «The Journal of Musicology», 9/2, pp. 131-144.
- KERMAN J. (1995), *Grafts and Splinters: Some Recent Work in American Musicology*, in Pozzi 1995, pp. 10-27.
- KRAMER L. (1993), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley.
- KRAMER L. (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley.
- KUTSCHKE B. (ed. 2013), *Music and Protest in 1968*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- LEPPERT R. – MCCLARY S. (eds 1987), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.

- LORRAINE R. (1993), *Musicology and Theory: Where's it Been, Where's it Going*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 51/2, pp. 235-244.
- MCCLARY S. (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- MC CRELESS P. (1997), *Contemporary Music Theory and the New Musicology*, «The Journal of Musicology», 15/3, pp. 291-296.
- MENDEL A. (1961), *Evidence and Explanation*, in J. LaRue (ed.), *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress, New York 1961*, vol. II, Bärenreiter, Kassel, pp. 3-18.
- MERRIAM A. P. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston.
- MORRIS M. (2001), *Rethinking the Communicative Turn*, State University of New York Press, New York.
- NELSON C. – GAONKAR D. P. (eds 1996), *Disciplinarity and Dissent in Cultural Studies*, Routledge, New York.
- NETTL B. (1964), *Theory and Method in Ethnomusicology*, Free Press of Glencoe, New York.
- NETTL B. (1999), *The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist*, in Cook-Everist 1999, pp. 287-310.
- PALISCA C. V. (1995), *Interdisciplinary Trends in American Musicology*, in Pozzi 1995, pp. 1-10.
- PELES S. (ed. 2003), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton University Press, Princeton.
- PELLS R. H. (1985), *The Liberal Mind in a Conservative Age: American Intellectuals in the 1940s and 1950s*, Harper & Row, New York.
- POZZI R. (ed. 1995), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Olschki, Firenze.
- ROSEN CH. (1971), *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber, London-New York.
- SALZER F. (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Charles Boni, New York; repr. Dover, New York 1962.
- SAMSON J. (1999), *Analysis in Context*, in Cook-Everist 1999, pp. 35-54.
- SAAVEDRA L. (1999), *The American Composer in the 1930s. The Social Thought of Seeger and Chávez*, in B. Yung – H. Rees (eds), *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, University of Illinois Press, Champaign, pp. 29-64.
- SCHACHTER C. (2001), *Elephants, Crocodiles, and Beethoven: Schenker's Politics and the Pedagogy of Schenkerian Analysis*, «Theory and Practice», 26, pp. 1-20.
- SCHERZINGER M. (2004), «The Return of the Aesthetic». *Music Formalism and Its Place in Political Critique*, in Dell'Antonio 2004, pp. 252-277.
- SCHOENBERG A. (1975), *Style and Idea*, Faber and Faber, London.

- SCHUIJER M. (2008), *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, University of Rochester Press, Rochester.
- SCOTT D. B. (ed. 2000), *Music, Culture, and Society: A Reader*, Oxford University Press, Oxford.
- SHREFFLER A. (2005), *Ideologies of Serialism: Stravinsky's Threni and the Congress for Cultural Freedom*, in K. Berger – A. Newcomb (eds), *Music and The Aesthetics of Modernity (Festschrift Reinhold Brinkmann)*, Harvard University Department of Music, Cambridge MA, pp. 217-245.
- STRAUS J. N. (1999), *The Myth of Serial "Tyranny" in the 1950s and 1960s*, «The Musical Quarterly», 83/ 3, pp. 301-343.
- SUBOTNIK R. R. (1976a), *Lortzing and the German Romantics: A Dialectical Assesment*, «The Musical Quarterly», 62/2, pp. 241-264.
- SUBOTNIK R. R. (1976b), *Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, «Journal of the American Musicological Society», 29/2, pp. 242 – 275.
- SUBOTNIK R. R. (1977), *Why is Adorno's Music Criticism the Way It Is? Some Reflections on Twentieth-Century Criticism of Nineteenth-Century Music*, «Musical Newsletter», 7/4, pp. 3-12.
- SUBOTNIK R. R. (1978), *The Historical Structure: Adorno's "French" Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music*, «19th Century Music», 2/1, pp. 36-60.
- SUBOTNIK R. R. (1979), *Kant, Adorno, and the Self-Critique of Reason: Towards a Model for Music Criticism*, «Humanities in Society», 2/4, pp. 353-385.
- SUBOTNIK R. R. (1988), *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky*, in E. Narmour – R. A. Solie (eds), *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Pendragon, Stuyvesant NY, pp. 87-122; repr. in Subotnik 1996, pp. 148-176.
- SUBOTNIK R. R. (1991), *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Oxford.
- SUBOTNIK R. R. (1996), *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- SUBOTNIK R. R. (2000), *Adorno and the New Musicology*, in N. Gibson – A. Rubin (eds), *Adorno: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, pp. 234-254.
- SUNSTEIN C. R. (2003), *Why Societies Need Dissent*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- TARUSKIN R. (2005), *The Oxford History of Western Music*, vol 5: *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford.
- TREITLER L. (1989), *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- TREITLER L. (1990), *The Power of Positivist Thinking* [Review of Kerman 1985], «Journal of the American Musicological Society», 42/2, pp. 375-402.

- TREITLER L. (1995a), *Postmodern Signs in Musical Studies*, «The Journal of Musicology», 13/1, pp. 3-17.
- TREITLER L. (1995b), *Can We Reconcile the Social and the Scientific Functions of History?*, in Pozzi 1995, pp. 39-59.
- TREITLER L. (1999), *The Historiography of Music: Issues of Past and Present*, in Cook-Everist 1999, pp. 356-377.
- VAN DEN TOORN P. C. (1995), *Music, Politics and the Academy*, University of California Press, Berkeley.
- WILLIAMS A. (1999), *Musicology and Postmodernism* [Review of Cook-Everist 1999 and Kramer 1995], «Music Analysis», 19/ 3, pp. 385-407.
- WILLIAMS A. (2001), *Constructing Musicology*, Ashgate, Burlington.

Abstract

Il saggio affronta il mutamento di paradigmi cui la musicologia andò incontro tra gli anni '80 e '90 negli Stati Uniti, dando vita alla cosiddetta New Musicology. Questo fenomeno viene descritto come l'esito di un movimento di dissenso nei confronti di un'ideologia conservatrice. Nella prima parte dell'articolo viene descritto il sistema di consenso contro il quale i *new musicologists* reagirono. Successivamente vengono evidenziate alcune strategie retoriche tipiche della loro critica alla "vecchia" musicologia. Il saggio si concentra in particolare su due autori, i cui scritti furono decisivi per gli orientamenti della New Musicology nel suo complesso: Joseph Kerman e Rose Rosengard Subotnik. La ricostruzione dell'autore mette in evidenza come il dibattito disciplinare possa divenire un campo di battaglia per opposte visioni politiche, e come il dissenso scientifico faccia uso di strategie retoriche volte a minare le costruzioni istituzionalizzate del consenso scientifico. In conclusione, l'articolo dimostra come la critica dei *new musicologists* non sia stata concepita come una protesta radicale ma piuttosto come un'espressione di dissenso in una forma autenticamente democratica; finalizzata, cioè, alla mediazione e negoziazione tra differenti valori, posizioni e punti di vista. Essa, infatti, sottopose le categorie di pensiero fondamentali della musicologia tradizionale più a una "serie di variazioni" che non a una radicale e intransigente sconfessione.

Interventi:
Didattica dell'analisi musicale

Anna Maria Bordin, Giuseppe Sellari

La formazione pianistica di base: indagine pedagogica e analitica sulle metodologie didattiche in uso in Italia

Introduzione

Le scuole pianistiche presenti in Italia sono caratterizzate da assunti teorici e soluzioni esecutive diverse sia per ciò che riguarda gli aspetti tecnici e gestuali, sia per gli stili interpretativi [Rattalino 1992; Emonts 1994].¹ In linea generale, queste realtà propongono strategie di studio e modelli esecutivi legati alla tradizione e/o improntati all'eccellenza di un caposcuola riconosciuto, ma raramente dedicano attenzione alla messa a punto di buone pratiche di avvicinamento allo strumento [Buchanan 1964; Freschi 2002; De Carli-Rebaudengo 2007]. Di solito a lezione i pianisti si confrontano con uno strumento diverso da quello su cui studiano normalmente, e il rapporto con lo strumento è fortemente condizionato dalla scelta del “primo libro di pianoforte”, che lascia una traccia importante nel percorso di studi [García 2004]. Negli ultimi decenni i metodi per principianti – soprattutto quelli destinati ai bambini più piccoli – hanno assunto una veste editoriale più accattivante rispetto al passato, anche se non sempre alla piacevolezza grafica corrispondono percorsi didattici realmente innovativi ed efficaci [Mackworth-Young 1990]. Mentre in precedenza i metodi “tradizionali” erano rivolti, senza distinzione di età, ad allievi di talento o comunque maggiormente disponibili all'esercizio e al “sacrificio”, oggi assistiamo a un proliferare di metodi, soprattutto per bambini, basati su un approccio più immediato e intuitivo. L'obiettivo, più o meno dichiarato, è quello di creare fin da subito un buon rapporto con la tastiera, anche se in molti casi permane una concezione meccanicistica dell'apprendimento che appare del tutto obsoleta rispetto alle attuali esigenze educative.

1. Giuseppe Sellari ha curato in particolar modo il paragrafo introduttivo, l'impostazione della ricerca e le conclusioni; Anna Maria Bordin ha dato consigli sul metodo di ricerca e ha gestito il paragrafo dell'analisi e dell'elaborazione dei dati.

Nonostante il superamento di un modello di insegnamento basato su processi cumulativi [Gardner 1993; O'Neill-McPherson 2002], l'esperienza didattica proposta dalla maggior parte di questi metodi iniziali spesso si configura come un addestramento ripetitivo e standardizzato che rischia di diventare fine a se stesso [Rebaudengo 1998].

Alla luce di queste premesse abbiamo deciso di avviare una ricerca sui metodi per principianti attualmente in uso in Italia, volta a esaminarne in dettaglio le finalità, i contenuti, le competenze sviluppate, le abilità attese, disattese o non considerate. La ricerca è stata realizzata attraverso un'indagine a campione basata su un questionario e condotta su un gruppo di soggetti quantitativamente rilevante; l'elaborazione dei dati raccolti ci ha inoltre permesso di sviluppare alcune considerazioni utili a orientare la ricerca verso la progettazione di nuovi metodi.

Metodo

Questo studio si fonda sui rilievi ottenuti da un questionario distribuito a 200 pianisti, che dovevano rispondere ai seguenti requisiti:

- aver usufruito di una formazione strumentale strutturata, con uno o più insegnanti, ma non necessariamente all'interno di una istituzione;
- aver mantenuto un buon rapporto con lo strumento e con la musica in genere.

La scelta di questi requisiti ci ha permesso di acquisire le opinioni dei pianisti senza il rischio di incorrere in contesti pregiudiziali causati da esperienze musicali non positive e/o da vissuti personali eccessivamente atipici o negativi.

Il questionario poneva tre tipi di domande:

- dati personali relativi alla fascia di età dei soggetti intervistati (segmentati in base a tre fasce: nati prima del 1970; nati tra il 1970 e il 1985; nati dopo il 1985), all'età in cui hanno iniziato a suonare il pianoforte e all'eventuale conseguimento di un titolo musicale;
- dati relativi al metodo pianistico utilizzato e alla città in cui hanno studiato;
- opinioni relative alla qualità del metodo e alla possibilità di migliorare il processo di apprendimento attraverso l'uso di appendici, prefazioni, allegati o supporti audio;
- report di ricordi e sensazioni personali volti a precisare quali aspetti del metodo utilizzato, positivi o negativi, hanno lasciato impressioni definite e motivabili.

Dei 200 questionari consegnati, 187 sono risultati idonei per le finalità dello studio, mentre 13 sono risultati non correttamente compilati o non idonei. Le

risposte ai questionari hanno evidenziato una serie di dati quantitativi, sulla base dei quali è stata avviata un'analisi qualitativa in cui:

- sono stati presi in considerazione i cinque metodi più utilizzati;
- sono state rilevate le loro caratteristiche secondo lo schema di analisi proposto da De Carli e Rebaudengo [2007], integrato dagli autori con approfondimenti di carattere analitico e didattico;
- sono state messe a confronto le caratteristiche dei metodi, al fine di evidenziare similitudini e divergenze.

I cinque metodi più utilizzati sono stati successivamente messi in relazione al gruppo degli altri metodi che hanno registrato indici di scelta molto bassi ma che, presi nella loro totalità, consentono di misurare il livello di frammentazione del mercato editoriale e il conseguente orientamento/disorientamento metodologico. Infine, la ricerca e l'analisi dei dati raccolti hanno consentito di mettere in luce alcuni orientamenti generali della didattica pianistica italiana e di evidenziare gli ambiti metodologici che necessitano di essere migliorati, potenziati o rinnovati.

Analisi dei risultati del questionario

L'analisi dei dati relativi al campione totale, diviso per fasce d'età (vedi Figura 1), evidenzia la predominanza di cinque metodi per principianti:

- Ferdinand Beyer, *Scuola preparatoria del pianoforte per giovani allievi*, op. 101, Ricordi, Milano 1918.
- Sigismondo Cesi – Ernesto Marciano, *Cesi-Marciano. Antologia pianista per la gioventù*, fasc. I, Ricordi, Milano 1928.
- Carolyn Moretti, *Poli il Polipo*, Ricordi, Milano 1980.
- Béla Bartók, *Mikrokosmos*, vol. 1, Boosey & Hawkes, Londra 1940.
- *Metodo russo per pianoforte*, compilato da E. Kisel' sotto la direzione di A. Nikolaev, ed. it. a cura di R. Allorto, Ricordi, Milano 1983.

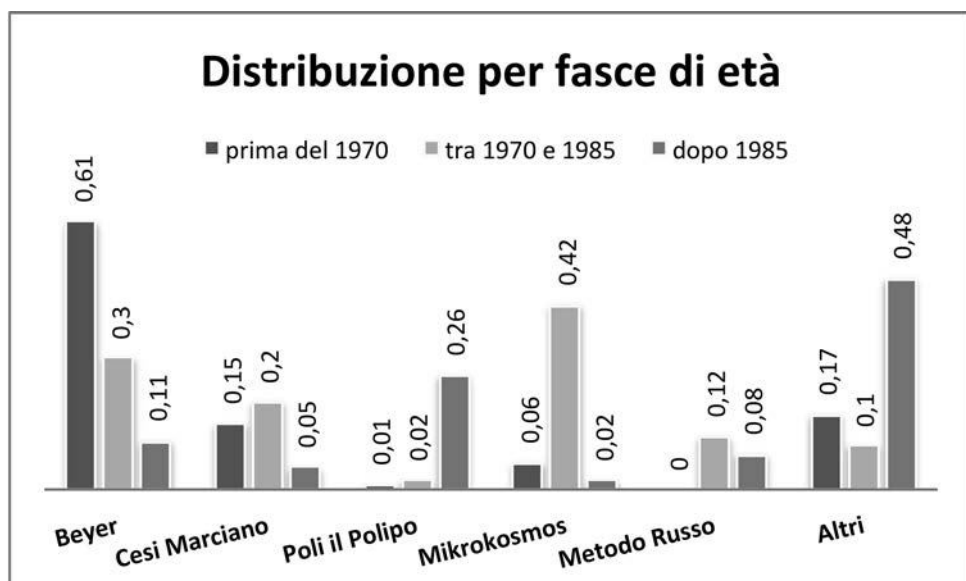


Fig. 1. Distribuzione del campione per fasce d'età: prima del 1970; 1970-1985; dopo il 1985.

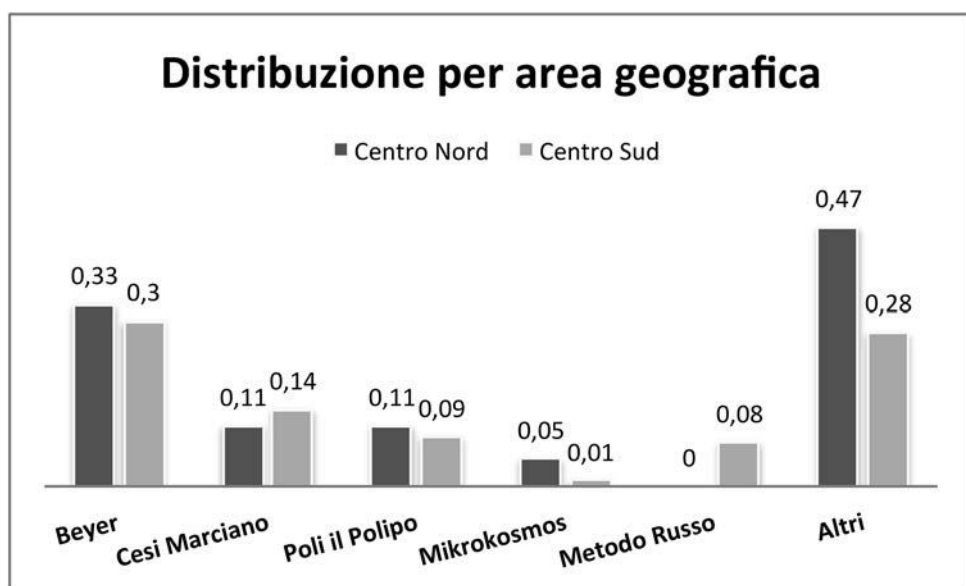


Fig. 2. Distribuzione del campione per area geografica.

I pianisti nati prima del 1970 si sono formati nella maggioranza dei casi alla scuola del metodo di Beyer, che nelle generazioni pianistiche seguenti ha gradualmente perso il suo primato in favore di una più vasta scelta di metodi. I pianisti nati tra

il 1970 e il 1985 hanno beneficiato di un incremento di metodi storici accreditati come il *Mikrokosmos* di Béla Bartók e il *Metodo Russo*, e nella loro fascia generazionale si riscontra l'indice di frammentazione più basso della scelta metodologica. Per quelli nati dopo il 1985 si registra invece una significativa diminuzione di tutti i metodi storici e un incremento della varietà delle scelte; in questo caso l'indicatore di frammentazione risulta più alto, segno di un'editoria di settore ricca e articolata.

Il fenomeno della diversificazione del mercato editoriale sembrerebbe interessare soprattutto l'Italia settentrionale che non quella meridionale (vedi Figura 2), dove si registra una maggior persistenza dei metodi storici in tutte le generazioni di pianisti.

Rispetto all'età d'inizio degli studi pianistici si rileva che il volume di Beyer, pur essendo stato utilizzato in modo prevalente nella fascia di età compresa tra i 6 e i 9 anni, è l'unico metodo che registra indici di scelta significativi in tutte le fasce di età considerate. La frammentazione metodologica assume valori molto significativi soprattutto nella fascia dei pianisti che hanno iniziato lo studio dello strumento dopo i 12 anni (vedi Figura 3).

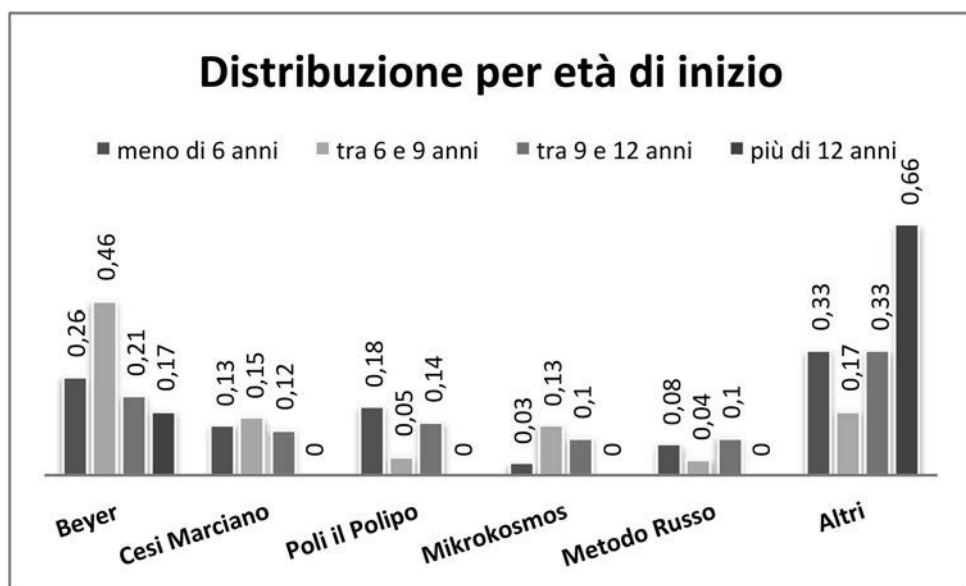


Fig. 3. Distribuzione dei metodi in base all'età di inizio degli studi.

L'analisi dei risultati di altre parti del questionario ha richiesto un'elaborazione complessa, come ad esempio le risposte alle domande relative a "ciò che si è amato di più" del primo libro di pianoforte e a ciò che si ritiene sia stato più utile. La scelta di focalizzare l'attenzione su "ciò che si è amato", piuttosto che su ciò che

si è considerato piacevole, gradevole o gratificante, aveva il compito di sollecitare non tanto un'opinione generica, ma un *feedback* personale sulla presenza di un rinforzo positivo, che poteva essere interpretato come un indicatore di motivazione. In tal modo, le risposte fornite dal campione sono state utilizzate come indici di motivazione: coloro che hanno dichiarato di ricordare un aspetto che hanno amato sono stati considerati motivati dall'uso del metodo, a prescindere da quale fosse l'aspetto dichiarato; mentre coloro che non hanno risposto nulla o che hanno dichiarato di non aver amato alcun aspetto, sono stati considerati non motivati. I risultati degli indici di motivazione sono stati messi quindi a confronto con quelli relativi alle risposte sull'utilità del metodo, distinguendo i soggetti che hanno risposto alla domanda indicando un qualunque aspetto utile da coloro che non hanno risposto, o che hanno risposto negando qualsiasi utilità. I pianisti che sono stati motivati dall'uso del metodo sono risultati 108, e 73 di essi (68%) hanno espresso anche un giudizio di utilità; quelli che invece non sono stati motivati dall'uso del metodo sono 79, e 69 di essi (87%) hanno espresso un giudizio di non utilità.

Analisi dei metodi pianistici

Per avviare una valutazione più approfondita dei repertori musicali proposti dai vari metodi, sia dal punto di vista delle tecniche strumentali sia da quello complessivo, si è fatto inizialmente riferimento al modello di analisi proposto da De Carli e Rebaudengo [2007]. In seguito, tale modello è stato opportunamente integrato con l'aggiunta di una serie di criteri relativi all'esplorazione della tastiera (dal punto di vista sonoro e gestuale) e alla capacità di finalizzare i percorsi didattici e di individuare le competenze attese. Analogamente, si è potenziata la possibilità di muovere i primi passi nell'universo del pensiero musicale dedicando maggiore attenzione al rapporto tra produzione del suono, gestualità e conoscenza dello strumento. Si è infine ritenuto che le competenze relative alla struttura e alla forma dei repertori dovessero avere una funzione analiticamente più incisiva ai fini della conoscenza del linguaggio musicale, in modo tale da favorire anche la possibilità di esprimere una valutazione qualitativamente fondata sui repertori in uso.

Di seguito viene proposto lo schema analitico utilizzato in questo studio, suddiviso per aree di pertinenza disciplinare; le integrazioni introdotte dagli autori rispetto al modello di De Carli e Rebaudengo sono state evidenziate in corsivo:

A) criteri che descrivono il prodotto editoriale:

1. titolo

2. autore
3. edizione
4. anno della prima edizione originale
5. criteri metodologici e/o suggerimenti didattici
6. lingua utilizzata
7. fascia d'età a cui è rivolto
8. pertinenza alla fascia d'età indicata della grafica e delle illustrazioni
9. cultura e area geografica di riferimento delle musiche
10. scuola pianistica di riferimento

B) criteri che fanno capo a indicazioni metodologiche di base:

1. possibilità di cantare i brani che si eseguono e *presenza di repertori vocali specifici*
2. *presenza di esercizi per l'esplorazione del timbro, delle tessiture, delle durate, delle dinamiche, delle risonanze*
3. *uso di partiture informali e di storie sonorizzate*
4. *uso dello strumentario didattico (melodico e ritmico), gesti sonori e body percussion*
5. esecuzione a orecchio
6. *registrazioni e utilizzo di supporti tecnologici*
7. trasporto
8. *modalità d'uso dei tasti bianchi e neri, modalità d'uso delle tessiture in relazione alle dita, alle braccia e al corpo*
9. *tecnica, aspetti gestuali*
10. presenza di brani a 3 e a 4 mani
11. *densità delle informazioni (quanti esercizi sono dedicati a un'informazione nuova e quante informazioni nuove vengono introdotte contemporaneamente)*
12. *obiettivi del metodo: cosa si è capaci di realizzare al termine del "primo libro"*

C) criteri inerenti i percorsi di apprendimento della lettura musicale:

1. presenza di una o due chiavi
2. modalità di sviluppo della capacità di lettura
3. gradualità delle altezze e livello di difficoltà
4. figurazioni ritmiche
5. tempi
6. *scrittura contemporanea*

D) criteri che orientano il rapporto con il suono e con il pensiero musicale:

1. *gradualità di presentazione della dinamica, delle tensioni e della articolazione del suono*
2. uso dei pedali
3. organizzazione del discorso musicale e del fraseggio, *organizzazione dei materiali musicali tra le due mani*

4. creatività esecutiva e/o compositiva (*anche con l'utilizzo di scritture non convenzionali*)

E) criteri riguardanti la struttura e la forma dei repertori proposti:

1. aspetti armonici, *modulazioni (quali, quante)*
2. *aspetti intervallari*
3. indicazioni convenzionali (allegro, adagio ecc.), titoli allusivi al carattere della musica
4. forme utilizzate
5. tonalità impiegate
6. *sistemi non tonali (modalità, atonalità, dodecafonia, serialità, musiche sperimentali ecc.)*
7. presenza di generi diversi e/o di codici musicali non convenzionali
8. propedeuticità a uno stile specifico.

Quattro dei cinque metodi che abbiamo preso in esame nella nostra analisi comparativa sono stati pubblicati da Ricordi, a ulteriore conferma del ruolo predominante della casa editrice milanese nel panorama culturale e musicale italiano, anche in ambito didattico e pedagogico. A eccezione di *Poli il Polipo* (1980), i volumi di Beyer (1918), Cesi-Marciano (1928) e Bartók (1940) possono essere annoverati tra i principali metodi “storici” per principianti nell’ambito della didattica pianistica italiana del Novecento; il *Metodo russo* (1983) si configura invece come un progetto editoriale di recente ideazione, ma fa riferimento a una tradizione didattica, quella russa, storicamente molto consolidata e autorevole. Solo negli ultimi decenni si è registrato un enorme incremento dell’offerta editoriale dei “primi libri” di pianoforte, documentata peraltro dalla rilevante presenza, dal 1985 in poi, della voce “altri testi” nella Figura 1. Tutti i volumi presi in esame appartengono alla cultura della scuola pianistica europea (Russia compresa) e, a eccezione di *Poli il Polipo*, non sono rivolti a una specifica fascia d’età. La maggior parte dei metodi non ha una veste grafica particolarmente curata, e solo *Poli il Polipo* utilizza l’immagine come un valore aggiunto e peculiare del metodo. L’attenzione alla pratica del canto, all’esecuzione a orecchio, al trasporto, alla creatività esecutiva e/o compositiva e all’esplorazione del timbro, delle tessiture e delle dinamiche è così sporadica e occasionale da non avere alcun rilievo metodologico. Risultano completamente assenti brani scritti informalmente, storie sonorizzate, gesti-suono e qualunque riferimento a supporti di strumentario didattico o tecnologici. Nell’uso delle diteggiature si evidenzia un atteggiamento differenziato: mentre alcuni metodi all’inizio prevedono pezzi per le dita centrali (indice, medio e anulare) o per le cinque dita senza allargamenti, altri utilizzano criteri poco gradualisti, introducendo fin dai primi pezzi cambi di posizione e

passaggi del pollice (soprattutto Cesi-Marciano che, è bene precisarlo, non è un metodo ma un'antologia pianistica). È interessante notare che nella quasi totalità dei casi gli aspetti tecnici sono trattati con appendici finali, introduzioni o esercizi a margine. Diverso atteggiamento si riscontra invece nell'uso delle due chiavi, e dunque nell'avviamento alla lettura: alcuni metodi preferiscono iniziare con la sola chiave di violino (Beyer e *Metodo russo*), altri con entrambe le chiavi (Cesi-Marciano, *Mikrokosmos*, *Poli il Polipo*). Va comunque sottolineato che tutti i metodi, a eccezione di Cesi-Marciano, introducono abbastanza gradualmente le altezze, le figurazioni ritmiche, le indicazioni di tempo, le intensità, i timbri e il fraseggio, con una chiara organizzazione del discorso musicale. È sorprendente notare che nessun testo avvia i giovani allievi all'uso dei pedali, tranne *Poli il Polipo* che tuttavia lo propone solo alla fine, nell'ultima pagina del volume. Con la sola eccezione di Cesi-Marciano è sempre prevista, anche se in misura variabile, l'esecuzione a quattro mani con il maestro. Dei cinque metodi più diffusi, solo in *Mikrokosmos* i brani presentano forme aperte, senza ripetizioni. Inoltre, mentre gli altri quattro testi contengono solo pezzi tonali che rievocano lo stile classico-romantico, i pezzi del *Mikrokosmos* propongono un impianto modale legato anche all'utilizzo di elementi delle musiche di tradizione orale, e dunque introducono l'allievo all'universo delle musiche novecentesche. D'altronde, gli stessi titoli dei pezzi dell'autore ungherese non seguono la logica delle indicazioni convenzionali (Allegro, Adagio ecc.), ma si riferiscono a elementi formali e strutturali, a caratteristiche gestuali, oppure alle forme ritmiche o melodiche a cui fanno riferimento.

I dati relativi alla densità di informazioni e agli obiettivi del metodo ci offrono importanti elementi di riflessione su ciò che i vari metodi considerano rilevante per un primo approccio al pianoforte e sugli obiettivi di una didattica per principianti. *Poli il Polipo* dedica un brano di lunghezza variabile tra le 4 e le 16 battute all'acquisizione di ogni nuova competenza. Il metodo non presuppone conoscenze pregresse, e in una quarantina di unità didattiche consente al principiante di raggiungere l'obiettivo di suonare a mani unite (seppure con gestualità e materiali molto elementari, ma comunque diversi per le due mani), in tempo composto e utilizzando più tessiture. Il *Metodo Russo* propone invece vari esercizi legati all'acquisizione di ogni nuova abilità; partendo dal livello iniziale, permette al principiante di suonare a mani unite in ambiti superiori all'ottava con una buona indipendenza delle mani, con un fraseggio articolato e dinamiche differenti, sviluppando senso formale e gusto stilistico.

Il primo volume del *Mikrokosmos* presuppone un livello di partenza più avanzato, e si rivolge ad allievi che sanno già leggere in chiave di violino e di basso e che conoscono le figure ritmiche principali. Ogni esercizio introduce una o al

massimo due informazioni nuove, ed è seguito da esercizi che confermano le informazioni acquisite e/o le contestualizzano diversamente. Alla fine del primo volume lo studente impara a gestire le due mani indipendentemente, senza allargamenti, procedendo per moto parallelo, contrario, con rotazioni e con varie combinazioni nell'uso di tasti bianchi e neri. Gli aspetti intervallari, anch'essi di grande interesse, propongono un'estrema gradualità (dall'unisono alla quinta) in *Poli il Polipo* e in Bartók, dove non si rintracciano aspetti armonici e/o verticali; nel *Metodo Russo*, invece, presentano una grande ricchezza e varietà sia in senso orizzontale, sia verticale.

Ferdinand Beyer dedica la parte iniziale del suo metodo agli elementi teorici di base (endecalineo, intervalli, valori musicali e loro divisione, alterazioni ecc.) e agli esercizi a cinque dita per le due mani. Tutta la struttura del volume è concepita in base a un criterio di assoluta gradualità, e ogni nuova informazione viene corredata di brevi esercizi e di pezzi a quattro mani da eseguire con l'insegnante. Nella seconda parte del volume l'allievo viene introdotto agli esercizi per il passaggio del pollice, dapprima attraverso una selezione di scale maggiori e minori intervallate da esercizi "applicativi", e successivamente (in appendice) da tutte le scale maggiori e minori a una sola ottava, compresa la scala cromatica.

Di diverso spessore musicale è invece l'antologia pianistica per la gioventù di Cesi-Marciano. L'opera è suddivisa in più fascicoli, e nonostante che il primo della serie sia stato indicato dal campione esaminato in questa ricerca come un metodo introduttivo al pianoforte, in realtà si tratta di una vera e propria raccolta di pezzi di breve e media lunghezza la cui esecuzione presuppone una serie di conoscenze pregresse, e dunque non è destinata ai principianti assoluti. L'antologia, di impianto tonale, introduce l'allievo al repertorio di alcuni tra gli autori più celebri del periodo classico e romantico (Clementi, Mozart, Beethoven, Schumann e altri) attraverso una grafica chiara e completa di indicazioni agogiche, dinamiche e di fraseggio. La ricchezza di elementi tecnici, seppure proposti in maniera poco graduale e a volte con repentini spostamenti di posizione della mano, insieme alla varietà di aspetti armonici e melodici, ne fanno una raccolta di discreta efficacia didattica, anche se a beneficio del solo repertorio pianistico "tradizionale".

Le Tabelle 1, 2 e 3 sintetizzano i risultati della nostra indagine, evidenziando le analogie e le differenze tra i cinque metodi pianistici in relazione ai vari aspetti che abbiamo preso in esame nell'ambito della nostra analisi comparativa.

METODO	EDIZIONE E ANNO	SCUOLA PIANISTICA	FASCIA D'ETÀ	ILLUSTRA- ZIONI	CANTO ORECCHIO TRASPORTO	CREATIVITÀ ESECUATIVA COMPOSITIVA	CRITERI DITEGGIA- TURE	ASPETTI TECNICI	CHIAVI
Beyer	Ricordi 1918	europea	non indicata	NO	NO	NO	5 dita, posi- zione di Do (Do ₃ /Do ₄)	SÌ	violino
Cesi-Mar- ciano	Ricordi 1928	europea	non indicata	NO	NO	NO	5 dita, cambi di posizione, girata pollice	SÌ	endecaleoneo
<i>Poli il Polipo</i>	Ricordi 1980	italo-ameri- cana	5/7 anni	SÌ	solo trasporto	NO	5 dita con pollice sul Do ₃	NO	endecaleoneo
<i>Mikrokosmos</i>	Boosey & Hawkes 1940	europea	non indicata	NO	NO	NO	5 dita, no allargamenti, traslazioni di quinta	SÌ	endecaleoneo
<i>Metodo Russo</i>	Ricordi 1983	europea	non indicata	NO	NO	NO	dita medie (2-3-4), poi 1 e 5	SÌ	violino

Tabella 1. Analisi comparativa dei metodi I.

METODO	DISCORSO MUSICALE	PEDALI	QUATTRO MANI	RIPETIZIONI	FORME	SISTEMA	INDICAZIONI CONVENZIONALI
Beyer	chiaro e graduale	NO	SÌ	SÌ	chiusa	tonale	SÌ
Cesi-Marciano	chiaro, ma non graduale	NO	NO	SÌ	chiusa	tonale	SÌ
Poli il Polipo	chiaro e graduale	SÌ, ma solo alla fine	SÌ	SÌ	chiusa	tonale	SÌ
Mikrokosmos	chiaro e graduale	NO	SÌ	NO	aperta	modale e dissonante	NO, senza titoli allusivi
Metodo Russo	chiaro e graduale	NO	SÌ	SÌ	chiusa	tonale	SÌ, con titoli allusivi

Tabella 2. Analisi comparativa dei metodi II.

METODO	PARTITURE INFORMALI	STRUMENTARIO DIDATTICO	REGISTRAZIONI SUPPORTI TECNOLOGICI	BRANI A 3 MANI	SCRITTURA CONTEMPORANEA	MODULAZIONI	ASPETTI INTERVALLARI
Beyer	NO	NO	NO	NO	NO	NO	> di una quinta
Cesi-Marciano	NO	NO	NO	NO	NO	SÌ	> di una quinta
Poli il Polipo	NO	NO	NO	NO	NO	NO	> di una quinta
Mikrokosmos	NO	NO	NO	NO	NO	NO	< / = di una quinta
Metodo Russo	NO	NO	NO	NO	NO	SI	> di una quinta

Tabella 3. Analisi comparativa dei metodi III.

Conclusioni

I risultati della nostra indagine descrivono un panorama metodologico che si focalizza prevalentemente sui metodi storici per i pianisti nati prima del 1985, e che si arricchisce e si frammenta nelle scelte di quelli nati nei periodi successivi. Questa maggior differenziazione può essere interpretata come un effetto della globalizzazione del mercato, ma anche e soprattutto come il risultato di una crescente attenzione per l'innovazione didattica e la formazione professionalizzante degli insegnanti, che sono ormai diventati requisiti fondamentali per la qualità dell'istruzione promossa negli ultimi trent'anni dalle politiche educative dei vari paesi europei [Leone-Moretti 2010]. Ciononostante, non possiamo ignorare che i cinque metodi più utilizzati propongono strategie di apprendimento che sostanzialmente sono finalizzate all'acquisizione di competenze di decodificazione del testo musicale e della gestualità di base, trascurando altre competenze fondamentali come l'uso della voce, lo sviluppo dell'orecchio musicale, della creatività e delle capacità di trasposto e improvvisazione. Il fatto che questa carenza sia stata interpretata come un indice di frammentazione e/o disorientamento – con particolare rilievo nella generazione dei nati dopo il 1985, e soprattutto nel centro-nord del paese – evidenzia la tendenza a un progressivo allontanamento dai metodi “storici” in favore della sperimentazione di nuovi metodi italiani e stranieri.

La didattica pianistica per principianti sembrerebbe dunque vivere in Italia un periodo di disorientamento dovuto alla progressiva perdita di certezze storicamente accreditate, ma ormai percepite come inadeguate, e alla necessità di cercare nuovi riferimenti e nuove strategie didattiche in grado di soddisfare le attuali esigenze educative e musicali [Deleo-Colazzo 2016].

Nei cinque metodi che abbiamo analizzato, la scarsità di informazioni tecniche evidenzia che gli esercizi sono incentrati sostanzialmente sull'uso delle dita sulla tastiera e non prendono in considerazione lo sviluppo di una consapevolezza motoria e gestuale dell'allievo, che costituisce invece uno dei fondamenti della tecnica pianistica. Inoltre, anche considerando solo la gestualità di base (mani, polsi e braccia), e accettando di riferirsi a un ambito teorico-pratico preromantico (a eccezione del *Mikrokosmos*, che propone alcuni esercizi sulla rotazione), gli altri metodi si basano esclusivamente sul rapporto dita/tasto, rifacendosi a modelli tecnici che risalgono a Clementi e Czerny.

Queste considerazioni suggeriscono, inevitabilmente, alcuni interrogativi: perché il passaggio in Italia di grandi maestri del pianismo europeo come Liszt e Thalberg, con la folta compagine dei loro discepoli e la sintesi magistrale delle conoscenze pianistiche italiane che Brugnoli ha proposto nel suo trattato sulla tecnica pianistica [1926] sembrano non aver lasciato traccia nei metodi per la formazione

iniziale? Perché questa ricca e prestigiosa storia pianistica italiana non è stata declinata nelle proposte metodologiche per i principianti? Perché non ha prodotto, come sarebbe stato auspicabile e forse anche naturale, un sano, informato e ben contestualizzato assetto teorico-pratico su cui costruire la loro formazione?

Dal punto di vista pedagogico, l'inizio di un percorso formativo costituisce la fase fondante nello sviluppo delle competenze utili all'acquisizione di abilità molto complesse. Nel processo di apprendimento, quando una nuova informazione viene interiorizzata viene assimilata e conservata in memoria, e in futuro potrà essere recuperata in maniera profonda e accurata [Mazzoni 2000]. Anche se in questa ricerca ci siamo concentrati sui metodi più utilizzati dal campione in esame, sarebbe interessante approfondire l'analisi dei metodi poco usati che sono stati evidenziati dal nostro indice di frammentazione. Questa ulteriore indagine potrebbe forse aiutarci a capire se la didattica pianistica attuale, impegnata evidentemente in un percorso di rinnovamento, si stia veramente avviando a includere alcune abilità musicali fondamentali [Chiappetta Cajola-Rizzo 2016] come suonare a orecchio, cantare, improvvisare, trasportare allo strumento [Ferrari-Santini 2014], e a promuovere un approccio più scientifico agli aspetti tecnico-gestuali e più contestualizzato rispetto alle conoscenze internazionali in materia [Matthay 1903; Ortmann 1963; Kochevitsky 1967; Mikimoto 2004].

Da questa indagine emerge chiaramente che i metodi "storici", a eccezione di Bartók, sono legati prevalentemente al repertorio classico-preromantico, tralasciando non solo le innovazioni delle avanguardie, ma anche le numerose tendenze musicali del Novecento. Da una prima analisi sui nuovi metodi emerge una crescente attenzione nei confronti dell'universo della *popular music* (pop, rock, jazz ecc.), ma non c'è traccia delle numerose e diversificate esperienze timbriche, ritmiche e armoniche che hanno caratterizzato la ricerca sperimentale del XX secolo. Dal nostro punto di vista, tuttavia, l'obiettivo di una didattica per principianti dovrebbe essere non tanto quello di avviare l'allievo alla conoscenza di un determinato sistema musicale, ma piuttosto quello di affiancarlo nella scoperta delle gamme sonore e delle possibilità espressive del pianoforte. Come hanno dimostrato i fondamentali studi di Delalande [1984], la scelta di praticare solo musiche tonali, nelle prime fasi di apprendimento, allontana gli allievi dalle musiche extraeuropee e dai compositori contemporanei. È inoltre importante motivare i bambini alla creatività, magari attraverso l'uso di una notazione flessibile, e all'ascolto, stimolandoli a registrare e riascoltare le proprie produzioni. In definitiva, i metodi iniziali dovrebbero motivare, prima ancora di insegnare, e aiutare gli allievi di qualunque fascia d'età a sviluppare il gusto musicale e ad acquisire una serie di automatismi motori in grado di educare il gesto che crea il suono.

BIBLIOGRAFIA

- BRUGNOLI A. (1926), *Dinamica Pianistica*, Ricordi, Milano.
- BUCHANAN G. (1964), *Skills of Piano Performance in the Preparation of Music Educators*, «Journal of Research in Music Education», 2/2, pp. 134-138.
- CHIAPPETTA CAJOLA L. – RIZZO A. L. (2016), *Musica e inclusione. Teorie e strategie didattiche*, Carocci, Roma.
- CORTOT A. (1960), *I principi essenziali della lezione pianistica*, Curci, Milano.
- DE CARLI M. I. – REBAUDENGO A. (2007), *Didattica del pianoforte*, in J. Tafuri – G. E. McPherson (cur.), *Orientamenti per la didattica strumentale. Dalla ricerca all'insegnamento*, LIM, Lucca.
- DELANDE F. (1984), *La musique est un jeu d'enfant*, Buchet-Chastel, Paris.
- DELEO D. – COLAZZO S. (2006), *Prospettive musicali. Dialogo filosofico-pedagogico sulla natura della musica e il suo insegnamento*, Amaltea Edizioni, Melpignano.
- EMONTS F. (1994), *Europäische Klavierschule*, Schott, Mainz.
- FERRARI F. – SANTINI G. (cur. 2014), *Modelli musicali d'insieme per il sostegno alla partecipazione e all'apprendimento nella secondaria di primo grado*, Universitalia, Roma.
- FRESCHI A. M. (cur. 2002), *Insegnare uno strumento. Riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità*, EdT, Torino.
- GARCÍA S. (2004), *Learning Styles and Piano Teaching*. «Piano Pedagogy Forum», 7/2, in <http://www.music.sc.edu/ea/keyboards/ppf/7.2/7.2.ppf-garcia.html>.
- GARDNER H. (1993), *Art, Mind and Brain*, Basic Books, New York.
- KOCHEVITSKY G. (1967), *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*, Summy-Birchard Music, Secaucus.
- LEONE A. – MORETTI G. (cur. 2010), *Formazione degli insegnanti e competenze didattico-disciplinari. Il contributo della valutazione*, CUEC, Cagliari.
- MACKWORTH YOUNG L. (1990), *Pupil-centred Learning In Piano Lessons: An Evacuate Action-Research Programme Focusing on the Psychology of the Individual*, «Psychology of Music», 18/1, pp. 73-86.
- MATTHAY T. (1903), *The Art of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Ton-Production*, Longmans, Green and Co., London.
- MAZZONI G. (2000), *L'apprendimento: Comportamento, processi cognitivi e neurobiologia*, Carocci, Roma.
- MIKIMOTO S. (2004), *The Correct Piano Technique*, Ongakuno Tomosha, Tokio.

- O' NEILL S. – MCPHERSON G. E. (2002), *Motivation*, in G. E. McPherson – R. Parncutt (cur.), *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press, Oxford, pp. 31-46.
- ORTMANN O. (1963), *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, Dutton, New York.
- PARAKILAS J. (cur. 2000), *Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano*, Yale University Press, New Haven.
- RATTALINO P. (1992), *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano.
- REBAUDENGO A. (1998), *Da Howard Gardner alla lezione di strumento*, «Musica Domani» 109, pp. 15-18.

Notizie sugli autori

Mario Baroni

È stato professore ordinario nel Dipartimento di Musicologia dell'Università di Bologna, che ha anche diretto per qualche tempo. Nel 1990 ha fondato l'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Musicale, e successivamente ha partecipato alla fondazione dell'ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music). Ha pubblicato lavori sull'analisi musicale e su temi di psicologia, nonché su aspetti culturali e sociologici della musica, sui metodi dell'educazione musicale e su argomenti storici, dedicati in particolare al Novecento.

Anna Maria Bordin

Laureata alla Musik-Akademie di Basilea, ha svolto un'intensa attività concertistica. Attualmente è professoressa di pianoforte e Coordinatrice delle attività di ricerca al Conservatorio di Genova. Ha pubblicato due libri di didattica musicale e numerosi articoli su riviste internazionali. Ha collaborato come professore a contratto con l'Università di Pavia e l'Accademia di Brera, e ha progettato e sperimentato un percorso didattico per un giovane pianista autistico. Negli ultimi dieci anni ha concentrato le sue attività di ricerca nell'ambito della metodologia teorica e applicata dell'insegnamento del pianoforte.

Angela Carone

Diplomata in pianoforte e laureata in musicologia. Nel 2004 ha conseguito le abilitazioni per l'insegnamento della musica nelle scuole secondarie di I e II grado; quattro anni dopo si è addottorata in Musicologia e Scienze filologiche all'Università di Pavia. In qualità di assegnista di ricerca, ha svolto ricerche sulla *Formenlehre* e sui processi compositivi nella musica italiana del XX secolo. Dal 2012 al 2014 ha collaborato col Centro Studi Luciano Berio di Firenze; nel 2016 e nel 2017 ha insegnato Estetica musicale all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2013 è responsabile di archivi musicali presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ha pubblicato articoli sulla musica e l'estetica romantica, sui processi compositivi nel XX secolo e sulla narratologia musicale.

Roberto Caterina

Professore associato di Psicologia della percezione, Psicologia della musica e Psicologia della comunicazione all'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Psicologia (1993); è anche psicologo clinico e psicoterapeuta, iscritto all'albo professionale. È membro dell'AIP (Associazione Italiana di Psicologia) e dell'ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music). Ha pubblicato numerosi lavori sulla comunicazione non verbale e sull'espressione e la comunicazione delle emozioni nelle esecuzioni musicali e in musicoterapia.

Giovanni Doro

Professore di Tecnologie musicali e Teoria, analisi e composizione al Liceo musicale di Portogruaro (Venezia). Ha pubblicato vari articoli sulle tecniche e le strategie compositive della musica rinascimentale; attivo anche come compositore, è autore di diverse opere di musica elettroacustica. Nel 2012 ha partecipato al *workshop* organizzato dal Conservatorio di Castelfranco Veneto sul tema "Musica e Immagine. Il ruolo della colonna sonora nel cinema del XX secolo".

Federico Gon

Ha studiato composizione con Azio Corghi e Mauro Bonifacio; la sua produzione musicale spazia nell'ambito di vari generi (musica da camera, sinfonica, teatro musicale, musica sacra e colonne sonore), e i suoi lavori sono eseguiti in Italia e all'estero. Si è laureato in Musicologia all'Università di Padova (2009), dove ha conseguito anche il dottorato di ricerca (2013). Attualmente è ricercatore post-doc all'Università di Vienna. La sua attività di ricerca si concentra sull'opera italiana e sulla musica strumentale del XVIII e del XIX secolo; ha al suo attivo varie pubblicazioni in riviste scientifiche.

Massimiliano Locanto

Professore associato di Storia della musica all'Università di Salerno, ha insegnato anche Analisi musicale alla Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia musicale, con una tesi sulle composizioni seriali di Igor Stravinskij. La sua attività di ricerca si svolge in due ambiti distinti: la monodia medioevale e il Novecento, con particolare riguardo all'opera di Igor Stravinskij.

Fabio Regazzi

Diplomato in pianoforte, musica elettronica e composizione. Attualmente lavora presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna in qualità di tecnico esperto di analisi del suono e computer music. Ha realizzato software per la catalogazione dei documenti sonori per conto di vari teatri italiani. Negli ultimi cinque anni ha collaborato

con i professori Roberto Caterina e Mario Baroni a vari progetti di ricerca presentati in convegni internazionali. Ha inoltre partecipato al progetto europeo MIROR sull'uso della tecnologia nell'ambito dell'educazione musicale.

Giuseppe Sellari

Diplomato in pianoforte al Conservatorio di Frosinone, si è laureato in Lettere a indirizzo musicologico all'Università "La Sapienza" di Roma. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze dell'educazione all'Università di Roma "Tor Vergata", e il dottorato di ricerca in Pedagogia speciale all'Universidad de Granada. È docente di Didattica e pedagogia speciale all'Università di Roma "Tor Vergata" e docente di Storia ed estetica della musica al Conservatorio di Bari.

Notes on Contributors

Mario Baroni

Professor of Musicology (now retired), and former director, in the Department of Music of the University of Bologna. In 1990 he founded the association for the analysis and theory of music in Italy (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale). He was one of the founders of ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music). He has published works on music analysis, psychology and sociology of music, methods for music education, and history of music, particularly of the 20th century.

Anna Maria Bordin

She graduated from the Musik-Akademie of Basel and carried out an intense concert activity. Professor of Piano and Research Coordinator at the Conservatory of Genoa, she is the author of two books on music pedagogy and numerous articles on international journals. She has collaborated as contract professor with the University of Pavia and the Academy of Brera and has designed a ten-year experimental piano training for an autistic student. She spent the last ten years researching in the fields of theoretical and applied methodology of piano teaching.

Angela Carone

She graduated with a diploma in Piano and a MA degree in Musicology. In 2004 she received the High-School Teaching Habilitation for music from the University of Pavia, where she also completed her PhD in Musicology and Philology (2008). As post-doctoral fellow she conducted research on *Formenlehre* and creative process in 20th-century Italian music. From 2012 to 2014 she was collaborator at the Centro Studi Luciano Berio (Florence); in 2016 and 2017 she has taught music aesthetics at the Ca' Foscari University (Venice). Since 2013 she is curator of music collections at the Fondazione Giorgio Cini (Venice). She has published articles on Romantic music and aesthetics, creative processes in the 20th-century music, musical narratology.

Roberto Caterina

He is associate professor of Psychology of Perception, Psychology of Music and Psychology of Communication at the University of Bologna. He obtained a PhD in Psychology in 1993 (Bologna University). He is a clinical psychologist and psychotherapist, member of AIP (Italian Association of Psychologists) and of ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music). He has published several works on nonverbal communication, expression and communication of emotions in music performance and in music therapy.

Giovanni Doro

Professor of Technologies for Music and Theory, Analysis and Composition at High School State for Music of Portogruaro (Venice). He has published on compositional techniques and strategies of Renaissance music; as a composer, he is the author of several electroacoustic works. In 2012 he was a speaker at Castelfranco Veneto Conservatory for the workshop “Musica e Immagine. Il ruolo della colonna sonora nel cinema del XX secolo”.

Federico Gon

He studied composition with Azio Corghi and Mauro Bonifacio, producing various works (symphonies, operas, chamber music, sacred music, soundtracks) for musical ensembles in Italy and abroad. After graduating in 2009, he received a PhD in Musicology (2013) at the University of Padua. Currently he holds a post-doc contract at the University of Vienna. His research focuses on Italian Opera and instrumental music of the 18th-19th Century, with various publications in specialized reviews.

Massimiliano Locanto

Associate professor in History of Music at the University of Salerno. He has taught at the University of Pavia, Faculty of Musicology, as adjunct professor for Musical analysis. He earned a PhD in Musical Philology, with a dissertation on Igor Stravinsky's serial compositions. His research interests are in two main areas: the history of medieval monody and twentieth-century music, with a particular focus on the works of Igor Stravinsky.

Fabio Regazzi

He obtained degrees in piano, electronic music and composition. Currently he works as a technician expert on sound analysis and computer music in the Department of the Arts of the University of Bologna. He is also the author of a software for the cataloguing of tapes and documents in a number of Italian theatres. Over the last five years he

collaborated with professors Roberto Caterina and Mario Baroni in research projects presented in international conferences. He took part in the European project MIROR on the use of technology in music education.

Giuseppe Sellari

He holds a Piano Diploma from the Conservatory of Frosinone and a degree in Musicology from the University of Rome “Tor Vergata”. He also gained a PhD in Education from the University of Rome “Tor Vergata” and a PhD in Special Education from the University of Granada. He currently teaches Special Education at the University of Rome “Tor Vergata” and History of Music at the Conservatory of Bari.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXVII