

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXI n.1, 2015

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

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

Vicedirettore: Antonio Cascelli (National University of Ireland, Maynooth).

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), Luca Marconi (Conservatorio di Pescara), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università “La Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

Redazione: Simone Caputo (Università “La 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), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell’Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

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

© 2015 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca, lim@lim.it – www.lim.it

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

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-822-4

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

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

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

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

* Opzione riservata ai soci delle seguenti società in regola con le rispettive quote: SIdM (*Società Italiana di Musicologia*), SIEM (*Società Italiana per l'Educazione Musicale*), IA-SPM (*International Association for the Study of Popular Music*, sezione italiana).

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

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

Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo possono effettuare il pagamento con: bonifico bancario intestato a:

- LIM EDITRICE srl, codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- carta di credito, comunicando i dettagli al numero telefonico 0583/394464.

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

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

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

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi.

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonde, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Andrea Garbuglia (rappresentante SIEM), Luca Marconi (rappresentante IASPM).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti, (vice-presidente), Massimiliano Locanto (segretario).



INDICE

SAGGI

Pietro Cavallotti	
<i>Dalla ricezione del metodo dodecafonico</i>	
<i>al pensiero seriale: le Variazioni canoniche di Luigi Nono</i>	9
Anna Maria Bordin	
<i>Aspetti analitici e gestuali nell'esecuzione musicale dei bambini</i>	35
Nicolò Palazzetti	
<i>Italian harmony during the Second World War: analysis</i>	
<i>of Bruno Maderna's First String Quartet</i>	63
Andrea Taroppi	
<i>Coerenza strutturale in Revolution 9.</i>	
<i>Musica concreta e hook tra sogni e realtà</i>	93

INTERVENTI:

DIDATTICA DELL'ANALISI MUSICALE

Massimiliano Locanto	
<i>Introduction. Music Theory Pedagogy in Italy and Abroad</i>	125
<i>Introduzione. L'insegnamento dell'analisi e della teoria musicale</i>	
<i>in Italia e all'estero</i>	127
Egidio Pozzi	
<i>Studies in Music Theory and Analysis in Italy: The 1st level Master's Course</i>	
<i>in Music Analysis and Theory</i>	129
Michael Buchler	
<i>Report on American Master's Degree Programs in Music Theory</i>	137

RECENSIONI

Jean Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Vrin, Paris 2013 (Mario Baroni) 143

Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012 (Antonio Grande) 154

Notizie sugli autori 165

Notes on contributors 168

Saggi

Pietro Cavallotti

DALLA RICEZIONE DEL METODO DODECAFONICO AL PENSIERO SERIALE: LE *VARIAZIONI CANONICHE* DI LUIGI NONO

Abstract

Luigi Nono's *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1949-50) represent a very interesting example of reception of the twelve-tone method in the so-called "New Venetian School" in the years after the Second World War. Furthermore, in virtue of some of its compositional procedures, the piece is representative of a decisive phase of transition towards the serial thought. Starting from an investigation of the creative process, conducted on the basis of the preparatory materials held in the Archivio Luigi Nono in Venice, this essay highlights the work's main compositional strategies, often intentionally hidden by the author in the definitive score. This analysis reveals a proliferation of techniques aimed at determining each time a different relationship between variation and canon, chosen by Nono as privileged compositional principles of the two traditional modes of representation – homophony and polyphony – of the musical thought.

Nella storia della ricezione del metodo dodecafonico, l'op. 1 di Luigi Nono costituisce un documento straordinario e per alcuni versi sorprendente; esso rappresenta non soltanto una silloge dei procedimenti fin lì sviluppati dalla cosiddetta "Nuova Scuola Veneziana", ma apre le porte a prospettive future. Gli schizzi conservati presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia, relativi alle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1949-50), sono relativamente numerosi e, seppur probabilmente non completi, attestano diverse fasi del lavoro compositivo.¹ Alcuni momenti di elaborazione preliminare del materiale si rivelano particolarmente interessanti, sebbene non tutti troveranno in seguito applicazione nella realizzazione dell'opera; ciononostante, essi documentano una fase di studio

1. Colgo l'occasione per ringraziare sentitamente Nuria Schoenberg Nono e Claudia Vincis per il sostegno offertomi durante il soggiorno di studio presso l'Archivio e per la disponibilità a riprodurre qui documenti originali.

su possibili procedimenti tecnici che saranno poi sviluppati in opere successive. Il presente saggio intende mettere in luce, attraverso l'analisi di alcune strategie compositive elaborate da Nono, la varietà di approcci del compositore veneziano al metodo dodecafonico in una fase determinante per la definizione del suo pensiero musicale, quella degli ultimi anni Quaranta, che lo condurrà poi all'adozione della serialità multiparametrica.

Per quanto è possibile ricostruire dai materiali autografi e dai carteggi, il progetto di Nono di comporre quella che sarebbe divenuta l'op. 1 risale al 1949; esso prese le mosse dall'intento del compositore di rendere omaggio ad Arnold Schönberg, utilizzando come materiale di partenza una sua serie dodecafonica. Una lettera di Camillo Togni datata 19 aprile 1949 rivela come Nono abbia coinvolto i suoi amici nel ricercare una serie adatta al suo scopo; tale coinvolgimento si rendeva necessario in considerazione della difficoltà, per l'epoca, di procurarsi partiture schönbergiane. Nella suddetta lettera, Togni comunica a Nono la serie del Pezzo per pianoforte op. 33a e del Concerto per pianoforte op. 42. In una pagina di schizzi evidentemente riferibile alle *Variazioni canoniche* si ritrovano entrambe le serie, annotate insieme a quelle della Suite op. 29, del Quartetto op. 30 e dell'*Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41; la crocetta al fianco di quest'ultima segnala che Nono operò la sua scelta in seguito al confronto tra queste serie schönbergiane. La serie annotata nello schizzo è riportata nell'Es. 1:²



Es. 1. Serie dodecafonica scelta da Nono come materiale di partenza delle *Variazioni canoniche*.

La scelta di avvalersi di questa successione dodecafonica è stata probabilmente dettata dalle sue particolari caratteristiche intervallari: la serie è infatti suddivisa in due esacordi simmetrici al loro interno, separati da una seconda maggiore (+2), e formati esclusivamente dagli intervalli ascendenti o discendenti di seconda minore e terza maggiore (+1, -1 ovvero +4, -4); inoltre il secondo esacordo è un'inversione trasposta del primo. La perfetta simmetria della serie deve aver suggerito a Nono di sfruttare questa caratteristica a diversi livelli, eleggendola a principio cardine della strutturazione globale del lavoro. A prima vista le costruzioni "a specchio" presenti nelle *Variazioni canoniche* sembrerebbero rivelare l'influsso

2. Adottando la terminologia, oggi predominante, sviluppata dalla *Set Theory*, in questo e negli esempi successivi si denominano le classi d'altezze (pc = *pitch class*) con numeri dallo 0 all'11 (1 = *do*; 2 = *do# / reb*, ecc. fino a 11 = *si*) e le classi d'intervalli (ic = *intervall class*) indicando il numero di semitoni in direzione ascendente (+) o discendente (-); per semplificazione, gli intervalli superiori al tritono (± 6) vengono sempre definiti con l'intervallo complementare.

di Anton Webern, ma in questo specifico caso l'idea della simmetria (da Nono evidenziata anche verbalmente negli schizzi, dove ricorre frequentemente l'annotazione «Spiegelbild») nasce probabilmente dall'analisi del materiale di partenza. Effettuata la collazione di alcune serie schönbergiane, Nono avrebbe dunque operato la sua scelta dopo aver constatato la particolare simmetria della serie in questione, decidendo quindi di trasporre questo principio alla struttura globale della sua opera.

Va però segnalato che la successione adottata da Nono di fatto non è una vera e propria «serie» di Schönberg. Nell'*Ode to Napoleon*, infatti, il compositore viennese tende sì a un espletamento sistematico del totale cromatico, senza però fare uso di alcuna «serie fondamentale» (*Grundreihe*), ma sfruttando piuttosto un materiale eterogeneo composto da esacordi il cui contenuto di altezze è soggetto a continue permutazioni. Il materiale di base dell'*Ode* è stato analizzato nel dettaglio soltanto in anni recenti, a partire da uno studio delle tabelle seriali autografe riferibili all'opera [Milstein 1992, 119-156; Buhrmann 2002, 144-186]. Nell'Es. 2³ è riprodotto il primo sistema di queste tabelle (nei sistemi successivi gli aggregati vengono trasposti sui rimanenti undici gradi della scala cromatica). Il primo aggregato, contrassegnato con «ant 1» (*antecedent*) e «a» rivela come Schönberg abbia costruito innanzitutto un esacordo formato dalle triadi perfette di Do# minore e Fa maggiore (Sol maggiore e Mi♭ minore nel complementare esacordo in inversione; cfr. il secondo pentagramma dell'esempio) per poi operare due permutazioni («b» e «c») dell'aggregato iniziale e costruire un *consequent* («con») con le note dell'esacordo complementare.

Es. 2. Arnold Schönberg, *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41, trascrizione parziale dello schizzo MS 45, 766.

3. L'originale di questo schizzo (MS 45, 766) è consultabile al sito internet dell'Arnold Schönberg Center di Vienna (http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?id_quelle=1260&werke_id=448&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke; ultimo accesso: 23 febbraio 2015) e in trascrizione diplomatica in Milstein [1992, 119] e Buhrmann [2002, 255]. I numeri nell'esempio in corrispondenza all'esacordo «con 1», qui riportati per fedeltà all'originale, non definiscono l'altezza delle note, bensì la loro posizione rispetto all'esacordo iniziale. In questo caso specifico, Schönberg annota che l'esacordo «con 1» è formato dalla prima, sesta, terza ecc. nota dell'inversione del primo esacordo («ant 1»).

Se si osservano le note in corpo maggiore, tralasciando quindi le correzioni a matita successive, è evidente come la seconda permutazione «c» mostri un profilo identico alla serie scelta da Nono; tuttavia, nel corso dell'opera i due esacordi non compaiono mai linearmente: infatti, pur prendendo le mosse da queste forme base dell'antecedente e del conseguente, il compositore viennese opera nell'*Ode* ulteriori e costanti permutazioni all'interno degli esacordi, rendendo la presenza dell'esacordo «c» un evento piuttosto raro e quasi accidentale – il primo esacordo compare in successione lineare nella prima parte del brano, alle batt. 37-38, accompagnato però da un secondo esacordo in forma accordale.

Con ogni probabilità, la successione dodecafonica individuata da Nono come *Grundreihe* dell'*Ode to Napoleon Bonaparte* non è frutto di un'analisi personale dell'autore (visto che nel ricco archivio del compositore non vi è traccia di quella partitura), ma deriva dalla lettura di *Schoenberg et son école* di René Leibowitz, libro pubblicato nel 1947 e probabilmente posseduto da Nono all'epoca della composizione delle *Variazioni canoniche*.⁴ Sebbene Leibowitz puntualizzi sin dall'inizio che l'op. 41 sia da un punto di vista dodecafonico «d'une liberté absolue», non rinuncia in seguito – basandosi sulle succitate batt. 37-38 – a individuare una serie che sembrerebbe essere «la plus apte à justifier les diverses figures sonores de l'œuvre» [Leibowitz 1947, 133-134] e che corrisponde *in toto* alla successione scelta da Nono.

Al di là del reale ruolo di questa serie nell'opera di Schönberg, l'omaggio di Nono era inteso esclusivamente come scelta di un materiale dodecafonico di partenza per la sua nuova composizione; le *Variazioni* vengono condotte “sulla serie” e non sull'opera del maestro viennese. Questo intento è documentato ampiamente da una serie di schizzi, poi non utilizzati nella realizzazione dell'opera, in cui il compositore opera un lungo e sistematico lavoro di trasformazione della serie iniziale secondo alcuni criteri matematici. Il procedimento consiste nel derivare dalla successione di partenza un catalogo di serie diverse ottenute semplicemente “saltando” di volta in volta un determinato numero di note, ad esempio creando una serie derivata con l'11, la 9, la 7, la 5 (ecc.) nota della serie di partenza. In seguito tutte le serie derivate vengono ulteriormente modificate permutando sistematicamente i loro tricordi o i loro tetracordi. Presumibilmente, sempre in una fase di studio sulle possibili “variazioni” della serie, Nono arriva a stabilire tre serie derivate (con procedimenti analoghi a quelli descritti) pianificando un loro

4. Pur non essendo possibile stabilire con esattezza quando Nono sia entrato in possesso del libro di Leibowitz, è ragionevole ipotizzare che questa sia la fonte dalla quale ha copiato la *Grundreihe*, considerato anche che, in una lettera del 24 novembre 1947, Camillo Togni si offre di acquistargli un esemplare a Milano per Nono. All'epoca il testo era già ampiamente diffuso tra i sostenitori della scuola di Vienna ed era l'unico in cui fosse possibile trovare una trattazione dell'*Ode*.

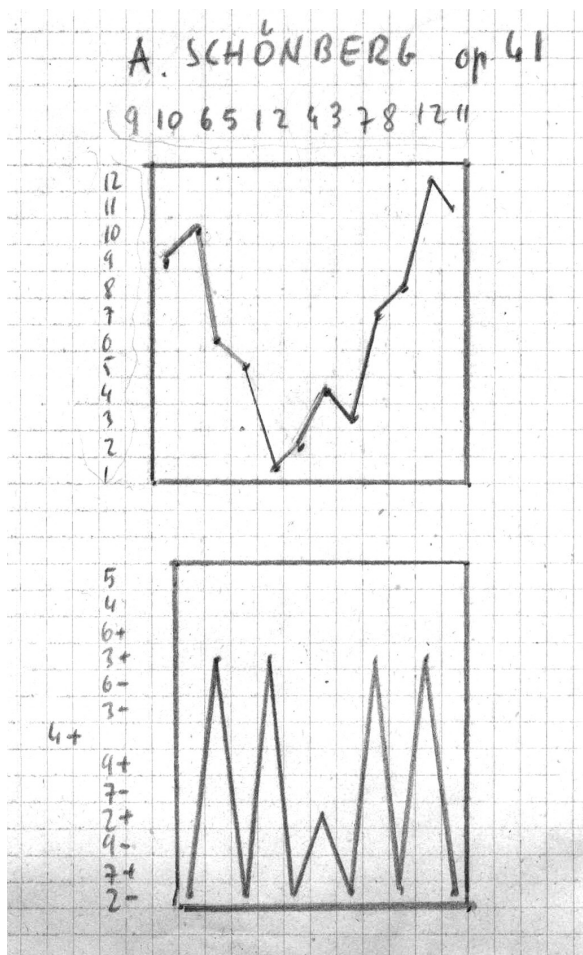


Fig. 1. *Variazioni canoniche*, schizzo 01.01/20: rappresentazione grafica della serie base (Archivio Luigi Nono, Venezia. © Eredi Luigi Nono, per gentile concessione).

utilizzo separato in ognuno dei quattro episodi della composizione. Nonostante anche questo progetto non venga poi realizzato, tra le caratteristiche più interessanti di questi schizzi vi è il loro aspetto, in quanto da un punto di vista prettamente grafico sembrano anticipare la cosiddetta “tecnica degli spostamenti” che Maderna e Nono svilupperanno soltanto alcuni anni dopo, quando le componenti di una serie di 12 note, disposta in senso lineare, verranno sistematicamente spostate in corrispondenza a una tabella numerica, in modo da ottenere incontri orizzontali e verticali costantemente mutevoli [Borio 1997a, 210-212; Decroupet 1997, 340-347]. Nelle *Variazioni canoniche* non c’è certamente ancora traccia di questa tecnica, ma già è evidente la tendenza di Nono a dare una rappresentazione grafica

dei rapporti intervallari, inscrivendo in quadrati le varie serie e i loro intervalli. Si veda il quadrato relativo alla serie base nella Fig. 1: sull'asse verticale del primo quadrato sono segnate le altezze (nella terminologia di Maderna e Nono dell'epoca, 1 equivale la e così via fino a $12=la_2$), per cui il quadrato delinea in sintesi l'andamento "melodico" della serie; nel secondo quadrato invece è rappresentata graficamente la successione intervallare (2- = seconda minore, ecc.): in questo caso, come già sappiamo, essa è composta esclusivamente dagli intervalli di seconda minore e terza maggiore separati dalla seconda maggiore centrale.

Si noti che Nono non fa distinzione tra intervalli discendenti e ascendenti; nella serie base, infatti le seconde minori che informano la successione sono collocate alternativamente in direzione opposta (particolare che nel grafico di Nono non viene affatto evidenziato). Questo si spiega facilmente se si considera l'interesse primario che, durante quella fase della propria attività compositiva, Nono rivolge all'analisi degli intervalli, vale a dire al loro "grado di tensione" classificato seguendo i criteri esposti da Paul Hindemith nella sua *Unterweisung im Tonsatz* [1940, 111; cfr. anche Rizzardi 2004, 6-10], che assegna un significato secondario alla loro direzione ascendente o discendente. Le previste quattro serie per i quattro episodi si differenziavano infatti proprio per un diverso bilanciamento al loro interno tra intervalli con diverso grado di "calma" o "tensione", e ciò lascia supporre che i rispettivi episodi avrebbero dovuto rispecchiare questa caratteristica intervallare.

Durante questo ampio lavoro di elaborazione e definizione del materiale di partenza – che, come si è detto, venne infine scartato –, Nono perviene anche alla stesura di una vera e propria "serie ritmica" (come viene più volte definita negli schizzi, cfr. Es. 3) che verrà invece ampiamente sfruttata nella composizione. Essa è composta da sei elementi formati da un numero progressivamente minore di semicrome (8, 7, 6, 5 e 4 per i primi 5 elementi; il sesto è formato da un gruppo di $3+2+1$):



Es. 3. Serie ritmica.

È stata già ampiamente e opportunamente sottolineata l'assoluta eccezionalità di questa soluzione tecnica nel comporre di Nono e nella storia dei prodromi della tecnica seriale multiparametrica. Da un lato una simile soluzione per il controllo del ritmo non trova riscontro nelle composizioni coeve di Maderna e non verrà neppure riutilizzata da Nono fino al 1954 [Rizzardi 2004, 13], dall'altro è da escludere un'influenza di simili esperienze che stavano prendendo forma in quegli

stessi anni nella cosiddetta “scuola di Messiaen”: a quelle date, infatti, la produzione di Pierre Boulez era sicuramente sconosciuta nell’ambito veneziano [Borio 1997b, 369], e ancora inedito era il suo saggio *Propositions* [Boulez 1968a], in cui per la prima volta veniva tematizzata la necessità di una separazione e strutturazione indipendente dei parametri di altezza e ritmo.

Le *Variazioni canoniche* sono suddivise in quattro «episodi» (per utilizzare anche in questo caso la definizione usata da Nono negli schizzi) che si susseguono senza soluzione di continuità:

1. Largo vagamente, batt. 1-70
2. Andante moderato, batt. 71-152
3. Allegro violento, batt. 153-216
4. Lento, batt. 217-283

Per ogni episodio Nono elabora un differente trattamento del materiale, attraverso numerose trasformazioni e seguendo diversi criteri che nei primi due episodi determinano un occultamento quasi completo della serie d’altezze e della serie ritmica.

Muovendo dal procedimento più semplice al più complesso, mi soffermerò inizialmente sul quarto episodio, in cui la serie, sempre ben riconoscibile, si dispiega in tutte le sue trasposizioni sia nella dimensione orizzontale sia in quella verticale. Al fine di semplificare l’analisi sarà utile riassumere tutte le forme seriali e le loro trasposizioni: nel quadrato riprodotto nella Tab. 1 si possono leggere da sinistra verso destra le forme seriali in originale (O), da destra verso sinistra quelle in retrogrado (R), dall’alto al basso le forme in inversione (I) e dal basso all’alto quelle in retrogrado dell’inversione (RI). Per denominare le trasposizioni delle forme in originale e inversione si farà riferimento alle rispettive classi d’altezza iniziali (con O_4 e I_4 si definiscono rispettivamente la serie in originale e in inversione che inizia con il *mi*). Per convenzione definisco R_4 il retrogrado di O_4 e RI_4 il retrogrado di I_4 ; le forme retrograde vengono quindi denominate in base alla classe d’altezza della loro ultima nota.

	O →												← R
	+1	-4	-1	-4	+1	+2	-1	+4	+1	+4	-1		
I ↓													
-1	4	5	1	0	8	9	11	10	2	3	7	6	
+4	3	4	0	11	7	8	10	9	1	2	6	5	
+1	7	8	4	3	11	0	2	1	5	6	10	9	
+4	8	9	5	4	0	1	3	2	6	7	11	10	
-1	0	1	9	8	4	5	7	6	10	11	3	2	
-2	11	0	8	7	3	4	6	5	9	10	2	1	
+1	9	10	6	5	1	2	4	3	7	8	0	11	
-4	10	11	7	6	2	3	5	4	8	9	1	0	
-1	6	7	3	2	10	11	1	0	4	5	9	8	
-4	5	6	2	1	9	10	0	11	3	4	8	7	
+1	1	2	10	9	5	6	8	7	11	0	4	3	
	2	3	11	10	6	7	9	8	0	1	5	4	
RI ↑													

Tab. 1. Quadrato della serie.

L'utilizzo immediato, senza ulteriori elaborazioni della serie base della composizione è evidente sin dalle prime battute del Lento (cfr. Es. 4).

Un rapido sguardo alla partitura mette in luce un andamento orizzontale a due voci sul tessuto formato da un pedale accordale. Le prime due serie usate sono O_4 (cfr. arpa, a partire dall'ultimo sedicesimo di batt. 219: *mi-fa-re_b-do* ecc.) e I_4 (pianoforte, batt. 221 seg.: *mi-mi_b-sol-la_b* ecc.). Il pedale è formato in successione da *mi, la, si, re, fa_#*, vale a dire dalle note iniziali e finali delle due serie nonché dalla loro diade centrale (*la-si*), e tende quindi a evidenziare ulteriormente lo specifico materiale seriale impiegato. Con l'ultimo tempo di batt. 223 iniziano le trasposizioni delle due serie, prima O_9 (*la-si_b-fa_#-fa* all'arpa, poi trasferita al pianoforte e al primo violino) e I_{11} a partire dalla seconda metà di batt. 224, sempre all'arpa (*si-la_#* ecc.), poi alla prima viola e al pianoforte. Sull'anacrusi di batt. 228 inizia al primo violino O_2 , accompagnata questa volta dal suo retrogrado affidato agli altri strumenti.

GRALL LENTO!

3 2 3
4 4 4 (220)

♩ = 48-54

CL. *2^a* *p*

ALTA *sempre LASCIARE VIBRARE!*

PF *Andante R. pmo* *GACCHETTO di PIANO!* *ppp*

P. S. *mf* *PIANO* *f* *ppp*

T. P. *mf* *p* *ppp*

T. M. *mf* *p* *ppp*

C. B. *mf* *p* *ppp*

(229)

ALTA *ppp*

PF *ppp*

P. S. *ppp*

T. P. *ppp*

M. VO *SORDINA* *Poco vibrato V* *ppp*

M. VI *SORDINA* *Poco vibrato* *ppp*

V. *SORDINA* *Poco vibrato* *ppp*

C. B. *ppp*

Es. 4. Partitura, pag. 33. Ricordi, Milano, 1987 (© Casa Ricordi s.r.l., per gentile concessione).

ROVESCIATA

ORIGINALE

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

ff

SERIE SOLA FINE

SERIE SOLA FINE

Fig. 2. Lento: piano delle trasposizioni. Trascrizione parziale dello schizzo 01.01/27. (Archivio Luigi Nono, Venezia).

Il piano globale di trasposizione delle serie segue uno schema razionale, nel complesso molto semplice: dallo schizzo (Fig. 2) si evince che Nono ha immaginato un procedimento per quarte sia per la serie in originale sia per la serie in inversione («Rovesciata» nella terminologia di Nono e Maderna dell'epoca). L'intervallo di quarta è in questo caso funzionale in quanto permette di generare 11 trasposizioni prima di ritornare alla nota di partenza; la centralità assegnata da Nono alla quarta potrebbe essere stata suggerita dalla funzione «strutturale» di tale intervallo, presente tra la prima e l'ultima nota di ogni esacordo della serie. Ordinate le trasposizioni per quarte a partire dal *mi* (prima nota della serie) nell'originale e dal *la* (quindi a una quarta di distanza) nell'inversione, Nono decide di proiettare il principio simmetrico della serie anche sull'intera struttura e leggere la successione di trasposizioni delle serie in inversione del suo retrogrado, creando quindi una struttura a chiasmo e di fatto adottando l'intervallo complementare (la quarta discendente, ovvero la quinta) per le trasposizioni delle serie in inversione. Detta in altri termini: la serie in originale viene trasposta seguendo il circolo delle quarte, la serie in inversione seguendo il circolo delle quinte. Sempre in una fase di progettazione preliminare del brano, Nono stabilisce anche l'andamento dinamico generale che procede in crescendo, raggiungendo il punto culmine nella sesta sezione per poi diminuire; infine, dopo le 12 sezioni comprendenti tutte le trasposizioni della serie, aggiunge una breve coda, indicata nello schizzo con «serie sola», che in partitura sarà realizzata con i retrogradi della serie iniziale e un nuovo pedale accordale, questa volta formato da una selezione delle altezze di R_4 . La messa in partitura definitiva rispecchia ampiamente il progetto iniziale. L'intero movimento è facilmente analizzabile nella sua struttura dodecafonica e

le serie compaiono di solito nella loro completezza.⁵ Lo schema di trasposizione viene mantenuto alla lettera – non la distribuzione dei registri, che soltanto all’inizio (con le note di partenza delle due serie mi_i e mi_e) corrisponde a quella dello schizzo; oltre alle due serie in originale e inversione, vengono utilizzate variamente nelle diverse sezioni anche i rispettivi retrogradi, come si evince dalla Tab. 2.

SEZIONE	BATTUTE	FORME SERIALI	VOCI	ANDAMENTO DINAMICO
1	219-223	O_4-I_4	2	ppp
2	223-226	O_9-I_{11}	2	ppp
3	226-231	$O_2-I_6 (R_3-RI_6)$	3	ppp < mp > ppp
4	229-238	$O_7-I_1 (R_1)$	3	ppp < mf > ppp / p
5	237-243	$O_6-I_8 (RI_8-R_6)$	4	p < mf < fff
6	244-252	$O_5-I_3 (R_3-RI_3)$	2	p < fff > f
7	252-259	$O_{10}-I_{10} (R_{10}-RI_{10})$	4	f < fff > f
8	259-261	$O_3-I_5 (R_3-RI_5)$	4	fff > p
9	261-265	$O_8-I_0 (R_8-RI_0)$	3	fff > pp
10	265-268	O_1-I_7	3	mf > pp
11	268-275	$O_6-I_2 (R_6-RI_2)$	2	pp > ppp < mf < f
12	273-278	$O_{11}-I_9 (O_{11}-RI_9)$	2	mf > ppp
13	278-283	R_4-RI_4	2	pp > pppp

Tab. 2. Lento: successione delle forme seriali.

Sempre in fase di predeterminazione dell’episodio, Nono aveva previsto una progressiva variazione della densità nell’intreccio delle serie, ottenuta con l’abbinamento delle sezioni a due a due e un passaggio progressivo da due a quattro voci, per poi tornare infine a due voci, seguendo un andamento corrispondente all’intensificazione e alla diminuzione dinamica. Nella realizzazione questo schema regolare verrà poi parzialmente interrotto nel punto culmine dell’episodio, cioè nella sezione 6, in cui il compositore sceglierà un andamento a due sole voci, abbinando ad un “a solo” del sax soprano (serie O_5) una costruzione verticale della serie in inversione (I_3) affidata agli archi che conduce a b. 248 a un accordo dodecafónico in fortissimo (si veda l’inizio della sezione nell’Es. 5).

5. Nel complesso soltanto in alcuni casi ci si imbatte in serie difettive, e non è da escludere che si tratti di refusi – per esempio nelle prime viole a b. 231 il compositore ha evidentemente dimenticato di segnalare il cambio in chiave di violino.

Handwritten musical score for page 38. The score is for a saxophone (SAXS.) and a string ensemble (P.S., VNI, VIE, VC, CB). The tempo is marked as $\text{♩} = 60-64$. The time signature is 2/4. The score includes a circled number "245" and the instruction "Poco MENO". The saxophone part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The string ensemble parts are mostly sustained chords, with some movement in the lower strings towards the end of the page. The score is marked with "AL FORTÉ" in several places.

Es. 5. Partitura, pag. 38. Ricordi, Milano, 1987 (© Casa Ricordi s.r.l., per gentile concessione).

Da un punto di vista ritmico l'intero episodio si basa su un procedimento piuttosto libero. Non opera preliminarmente variazioni alle serie base, testimoniate dallo schizzo trascritto nella prima parte dell'Es. 6: ogni singolo impulso della serie base viene dapprima suddiviso in unità più brevi; le legature compaiono ora

soltanto tra l'ultimo impulso in origine appartenente a una unità della serie base e il primo dell'unità successiva; inoltre viene aggiunta a posteriori una nuova ridistribuzione che genera sei nuove cellule ritmiche. Su queste sei cellule, con diverse modifiche (interpolazione di pause, elisioni, diminuzione o aumentazione dei valori finali o iniziali), si basa la struttura ritmica dell'episodio, in cui sono chiaramente riconoscibili successioni ritmiche a canone tra le varie voci. Possiamo vederne un esempio nella seconda parte dell'Es. 6, che riporta un sorta di riduzione in particella delle battute 237-243.⁶ Raggruppando gli strumenti per evidenziare l'andamento del canone a quattro voci in inversione e retrogrado – il quale, per quanto riguarda le altezze, naturalmente è garantito dal procedimento seriale – viene evidenziato anche il canone ritmico abbreviato in retrogrado di R_8 e di R_6 , che presenta alcune variazioni, nonché la costruzione canonica diretta tra O_6 e I_8 ; in quest'ultimo caso, nonostante alcune ridistribuzioni, sono chiaramente riconoscibili diverse cellule ritmiche, ad esempio la quinta formata da 2+2+1+5 biscrome o, dopo la pausa, la terza formata da 2+4+2 biscrome.

La presenza immediata e ben riconoscibile della serie nel Lento invita ad alcune considerazioni relative all'uso del metodo dodecafonico in questa composizione giovanile di Nono. Non c'è dubbio che il compositore intenda qui mettere ben in risalto il profilo melodico della serie – che, come già accennato, negli altri episodi della composizione viene per lo più occultata. Per l'intero decorso dell'episodio, Nono privilegia una disposizione lineare che soltanto nelle sezioni iniziali e finali viene parzialmente frammentata con pause. In tutte le sezioni centrali, invece, la serie compare almeno in una voce, disposta orizzontalmente e senza interruzioni. La relativa "povertà" del materiale di partenza, ovvero la ristrettezza del contenuto intervallare della serie formata da soli tre intervalli, viene anzi ulteriormente evidenziata: in particolar modo la seconda minore, che con le sue 6 comparse (alternativamente discendenti e ascendenti) è l'intervallo predominante della serie, non viene mai sostituita nelle esposizioni orizzontali da intervalli complementari o trasposizioni d'ottava (settima maggiore, nona minore ecc.). Dalla disamina della partitura emerge anche una netta prevalenza di terze maggiori (discendenti o ascendenti) rispetto alle rare comparse della sesta minore. Una parziale variazione del profilo melodico della serie è riscontrabile soltanto nella seconda metà dell'episodio, precisamente nelle sezioni dalla settima alla decima, in cui la seconda minore viene tendenzialmente risolta con trilli. Nel complesso, però, soprattutto in

6. Nell'esempio sono omesse le parti di arpa, pianoforte, violini 1 e 2 e percussioni alle bb. 237-238 che da un punto di vista ritmico-motivico appartengono alla sezione precedente (sovrapposizioni tra la fine di una sezione e l'inizio della successiva sono frequenti nell'episodio, così come un pedale formato da un tremolo del piatto sospeso alle bb. 241-243). La prima parte dell'esempio è ricavata da una trascrizione parziale della facciata sinistra del bifolio 01.03.03/01, retto (Archivio Luigi Nono, Venezia).

Es. 6. Lento: variazione della serie ritmica e particella delle bb. 237-242.

considerazione dell'ampio studio preliminare di Nono sul contenuto intervallare della sua serie base, documentato da numerosi schizzi in cui la successione viene disposta sfruttando appieno gli intervalli complementari, è evidente che in questo episodio la riconoscibilità (anche all'ascolto) della serie dodecafonica assume per il compositore una valenza programmatica.

Una seconda considerazione è necessaria per quanto riguarda l'uso delle trasposizioni e quindi il trattamento seriale globale nell'episodio. Nell'analisi precedente è stato tralasciato un esame particolareggiato delle relazioni interne tra le varie trasposizioni, in quanto esse vengono solo parzialmente sfruttate nel brano. In virtù della sua complementarità (circolo delle quarte per le serie in originale e circolo delle quinte per le serie in inversione), il rigido schema di trasposizioni scelto da Nono genera tutte le possibili relazioni tra le forme seriali di una sezione rispetto a quella precedente, senza privilegiarne alcuna. Non c'è dubbio che se Schönberg avesse realmente utilizzato questa serie in una sua composizione, esattamente come avviene in tutte le sue opere dodecafoniche mature a partire dalle *Variazioni* per orchestra op. 31, avrebbe sfruttato ampiamente le relazioni esacordali, di cui il materiale di partenza è particolarmente ricco. In particolare, grazie alla struttura simmetrica tra gli esacordi nonché all'interno di ogni singolo esacordo, la serie dà origine a una complementarità esacordale perfetta tra O_x e I_{x-5} (per esempio, il primo esacordo di O_4 è identico al secondo di I_{11} e viceversa) e a due ulteriori complementarità tra O_x e R_{x-2} (il primo esacordo di O_4 è identico al primo di R_2 ; i rispettivi secondi esacordi contengono ovviamente le stesse altezze, ma permutate) nonché tra O_x e RI_{x+5} (il primo esacordo di O_4 è identico al secondo di RI_9 ; sulla base della prima relazione esaminata, R_2 e RI_9 stanno tra loro in rapporto di complementarità esacordale perfetta). La serie offrirebbe dunque la possibilità di costruire svariate concatenazioni tra le varie trasposizioni sulla base di queste relazioni di complementarità e identità dei vari esacordi, utilizzando per esempio (come fa normalmente Webern quando ricorre a serie palindrome) accordi identici con funzione di perno tra una sezione e l'altra o ripetendo interi esacordi come ponte per passare a una successiva forma seriale. Di questo possibile sfruttamento delle relazioni seriali ai fini compositivi, Nono sembra essere assolutamente consapevole laddove lo schema di trasposizioni scelto genera accidentalmente un incontro tra forme della serie imparentate. Se ne veda un esempio alle battute 222-224 (Es. 4): il secondo esacordo di I_4 affidato al pianoforte viene realizzato con un accordo (*fa* - *si*_b - *fa*_# - *la*) seguito dalle ultime due note (*do*_# - *re*) nella figura composta da croma puntata e semicroma. Lo stesso accordo viene ripreso in funzione di perno dall'arpa a batt. 224, ma in questo caso si tratta delle prime quattro note di O_9 , quindi dell'inizio della sezione successiva (*do*_# e *re* sono eseguite ancora dal pianoforte).

Questa tipologia di costruzione fondata sulle caratteristiche della serie, assolutamente comune e strutturalmente predominante in qualsiasi opera dodecafonica “matura” di Schönberg (o di Webern), risulta essere però contingente nel Lento delle *Variazioni canoniche*. Anche qualora (come in questo episodio e in via eccezionale) Nono opta per un uso immediato della serie, senza sfruttarla come dispositivo generatore di strutture più complesse, ma piuttosto mettendone in evidenza il profilo melodico e non occultandolo in alcun modo, egli ricorre tuttavia a ulteriori procedimenti razionali: essi risultano essere sovraordinati e condizionano la stesura del brano a prescindere dalle potenzialità della serie stessa. Se nel vasto ambito della ricezione del metodo dodecafonico si volessero cercare casi analoghi di un uso sistematico di tutte le trasposizioni della serie assoggettato a uno schema razionale, si potrebbero per esempio menzionare le *Zwölf Variationen* per pianoforte op. 79 di Ernst Křenek, composte nel 1937 – sebbene in quel caso lo schema di trasposizioni riproduce almeno parzialmente alcune caratteristiche intervallari della serie [Schmidt 1998, 216-219; Cavallotti 2014, 228-232]. Questo parallelo viene qui segnalato esclusivamente in quanto sintomo di un determinato *Zeitgeist*, ovvero di un’evoluzione in qualche modo intrinseca al metodo dodecafonico stesso e destinata a proiettare schemi razionali su ulteriori aspetti del comporre, senza voler in alcun modo ipotizzare un assolutamente improbabile influsso della musica di Křenek sulle tecniche della “Scuola veneziana”; esso è particolarmente interessante se si considera che anche in questo caso l’applicazione di schemi sovraordinati risulta essere un passaggio intermedio verso l’elaborazione di successivi procedimenti tecnici atti a derivare dalla serie un materiale di partenza più ricco che in parte trasforma il contenuto intervallare della serie stessa e supera il rigido principio dell’espletazione del totale cromatico. In questo senso, il punto di arrivo nell’evoluzione di Křenek sarà rappresentato, a partire dalle *Lamentatio Jeremiae Prophetae* per coro a cappella (1941), da un procedimento di sistematica permutazione circolare all’interno di ogni esacordo che dà origine a nuove successioni non necessariamente dodecafoniche.

Il processo di occultamento delle serie (delle altezze e ritmiche) costitutivo degli altri episodi della composizione è frutto di numerose operazioni sul materiale di partenza, evidentemente indirizzate a creare variazioni successive sulla base di una struttura canonica ben delineata, scelta come nucleo generativo iniziale. Nono mette in opera due separate rielaborazioni del materiale (una per il primo episodio, l’altra per i due episodi centrali) che differiscono anche sensibilmente nei loro dettagli tecnici, ma che sono entrambe indirizzate a determinare quelle “variazioni canoniche” che danno il titolo alla composizione. Il primo episodio, basato su una tecnica estremamente complessa, è già stato analizzato nei suoi tratti essenziali da Veniero Rizzardi [2004, 10-14], per cui rivolgo qui la mia attenzione ai due episodi

centrali.⁷ Alla base dell'Andante moderato e dell'Allegro violento si trova un procedimento di permutazione della serie delle altezze condotto parallelamente a una corrispettiva permutazione delle cellule ritmiche che indubbiamente va ascritta tra i prodromi della tecnica seriale multiparametrica. La differenza nel numero di fattori tra le dodici note della serie e le sei cellule ritmiche viene superata raggruppando a due a due le note della serie dodecafonica e creando quindi sei diadi formate dall'intervallo di seconda minore (cfr. Fig. 3).⁸

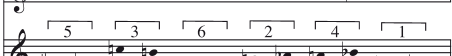
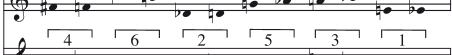
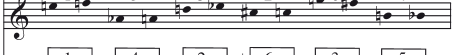
RITMO		SERIE
<u>BASE</u> – 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6		BASE 
		BASE¹ 
B – 6 - 5 - 2 - 1 - 4 - 3		B 
E – 1 - 5 - 4 - 6 - 3 - 2		E 
D ¹ – 5 - 3 - 6 - 2 - 4 - 1		D¹ 
C ¹ – 4 - 6 - 2 - 5 - 3 - 1		C¹ 
C – 1 - 3 - 5 - 2 - 6 - 4		C 
D – 1 - 4 - 2 - 6 - 3 - 5		D 
E ¹ – 2 - 3 - 6 - 4 - 5 - 1		E¹ 
B ¹ – 3 - 4 - 1 - 2 - 5 - 6		B¹ 

Figura 3. Raggruppamenti e permutazioni delle serie.

Ad una prima successione regolare della serie in originale («Base») seguita dalla sua inversione («Base¹») Nono aggiunge otto permutazioni delle diadi, quattro in originale (B-E) e quattro in retrogrado (B¹-E¹), che vengono incolonnate creando una struttura a specchio con asse di simmetria tra C¹ e C. La caratteristica

7. La struttura generativa dell'Allegro violento è a sua volta già stata analizzata da Gianmario Borio [1997b, 369-374]. Poiché anche l'Andante moderato si basa su una variazione dello stesso procedimento, sarà inevitabile, nelle pagine che seguono, riprendere alcuni aspetti analitici già ampiamente esposti nel saggio citato.
8. Lo schema si basa su una trascrizione parziale degli schizzi 01.03.02/01 e 01.01.30 (Archivio Luigi Nono, Venezia).

fondamentale di questa permutazione, oltre ad alterare completamente in tutte le serie derivate la successione intervallare della serie base, è la sua valenza che si estende anche alla serie delle durate. Il passaggio successivo è infatti la definizione di un canone ritmico a tre voci che riproduce fedelmente la successione delle cellule ritmiche della serie base seguendo lo schema permutativo. Come si evince dalla Fig. 4, dove per ragioni di spazio si riproduce soltanto la parte iniziale e conclusiva del canone, a una prima voce costituita dai valori ritmici predefiniti si aggiungono due “comes” a distanza di una e due crome (nelle successive entrate delle varie serie ritmiche le pause intermedie vengono progressivamente aumentate e infine diminuite).⁹

In una successiva fase di elaborazione di questo materiale, con ogni probabilità condotta in estrema libertà, Nono deriva a partire da queste prime tre voci cinque ulteriori linee ritmiche, operando in alcuni casi specifiche scomposizioni dei valori ritmici originali. Per evitare un'eccessiva confusione grafica, nell'esempio sono evidenziate tramite diverse figure geometriche soltanto le derivazioni nelle prime due battute (lo schizzo originale risulta al contrario chiaramente comprensibile in quanto Nono ricorre a matite di colore diverso). Questo procedimento di derivazione libera “a cascata”, chiaramente mirato nelle cinque linee ritmiche così ottenute a occultare in partitura la struttura canonica regolare di partenza, era probabilmente negli anni 1948-1950 uno dei vari ambiti di lavoro comune tra Maderna e Nono, intenti a ricercare soluzioni originali per superare la rigidità di quei processi imitativi ampiamente studiati nelle musiche dei compositori fiamminghi, di Bach, e della triade Schönberg-Webern-Dallapiccola – autori all'epoca scelti come privilegiati e autorevoli punti di riferimento. Una tecnica di derivazione analoga è infatti ampiamente utilizzata anche nel Largo vagamente delle *Variazioni canoniche* e nell'ultimo episodio (bb. 338-386) della *Composizione n. 1* per orchestra (1948-49) di Maderna, anche in quest'ultimo caso mirata a generare linee melodiche libere a partire da un canone ritmico rigoroso ed elaborato sulla base di successioni dodecafoniche.¹⁰

Come si è detto, partendo da questo nucleo generativo Nono informa i due episodi centrali della composizione. In particolare, egli costruisce le battute 95-126 dell'Andante moderato con la sovrapposizione delle linee 2, 2R (R = retrogrado) e 3R, le battute 127-152 con 4, 4R, 5 e 5R,¹¹ e l'intero Allegro violento (bb. 153-216)

9. Lo schema si basa su una trascrizione parziale del bifolio 01.03.02/02 (Archivio Luigi Nono, Venezia).

10. Ciò è dimostrato da alcuni dei pochi schizzi conservati presso la fondazione Paul Sacher di Basilea (Sammlung Bruno Maderna) e riferibili a questa composizione: anche da un punto di vista grafico, essi risultano molto simili ai materiali autografi di Nono descritti sopra.

11. Una terza ampia sezione del secondo episodio, prevista nel piano generale e basata sul decorso parallelo delle linee 1, 2, 3, 4, e 5, non verrà in seguito realizzata.

Fig 4. Canone ritmico.

con il canone ritmico di base, raddoppiando però i valori.¹² Nella Fig. 5 si illustra l'andamento iniziale della sezione basata su 2, 2R e 3R, da cui si evince facilmente come l'ossatura originale del canone risulti in partitura completamente trasfigurata. Si noti inoltre come il principio dello *Spiegelbild* venga conservato in queste sezioni mediante la sovrapposizione di andamenti ritmici per moto retto e per moto contrario.



Fig. 5. Andante moderato: realizzazione ritmica delle bb. 127-132.

All'occultamento del canone ritmico corrisponde un parallelo mutamento della serie delle altezze. Nell'*Allegro violento* la serie (così come il canone) rimane ben riconoscibile – Nono attribuisce ad ogni impulso ritmico le note della serie e delle sue otto permutazioni procedendo sistematicamente dall'alto verso il basso, cioè dalla prima alla terza voce del canone –; al contrario, nelle due ampie sezioni dell'*Andante moderato*, basato sulle derivazioni del canone, le altezze vengono definite secondo procedimenti che gli schizzi non aiutano a ricostruire. L'evidente predominanza dell'intervallo di seconda minore lascia però supporre che anche in questo caso la serie base costituisca il nucleo di partenza dell'elaborazione del materiale, sebbene la sua successione intervallare risulti per ampi tratti irriconoscibile. In entrambi i due episodi centrali è invece costante l'attribuzione delle altezze a posteriori, sulla base di uno schema ritmico precomposto – un procedimento che si riscontra nella produzione di Nono almeno fino a metà degli anni Cinquanta. In pratica, se, come abbiamo visto, nella fase di predeterminazione del materiale il trattamento analogo di durate e altezze assurge a principio cardine, nella fase di realizzazione i due parametri vengono trattati separatamente. Quanto detto è esemplificato all'inizio dell'*Andante moderato* (bb. 71-94), cioè nella sezione introduttiva che conduce al primo blocco basato sulle derivazioni dal canone. Questa prima parte dell'episodio può essere suddivisa in due sezioni, la prima (bb. 71-81) costituita da un andamento ritmico libero, in cui soltanto saltuariamente sono riconoscibili alcuni valori della serie base, la seconda (bb. 82-94) costituita invece da un decorso prima a due poi a tre voci, che segue (inframezzandoli con pause)

12. Si veda a questo proposito lo schema completo ricostruito da Borio [1997b, 374].

i valori delle permutazioni della serie base. L'Es. 7 mostra una particella di queste battute in cui le voci sono ordinate in base alla loro serie ritmica di appartenenza.¹³

I primi due pentagrammi riproducono lo schema ritmico, gli ultimi due la sua realizzazione in partitura. La prima voce è chiaramente formata dalla permutazione E (valori di durata 1-5-4-6-3-2); a partire da b. 88 si sdoppia in canone (moto per ritroso alla voce inferiore, moto retto a quella superiore). Le sette pause che separano i sei valori base, rispettivamente 4, 6, 3, 4, 3, 11 e 5 semicrome, rimangono invariate nella ripetizione a canone della successione iniziale (ovviamente anch'esse in ritroso nella voce inferiore) e formano nel complesso una sorta di "serie negativa", essendo il loro valore complessivo di 36 semicrome identico alla durata complessiva della serie base. Nel secondo pentagramma troviamo invece un'interpolazione della serie base con il suo retrogrado. La successione completa, documentata negli schizzi, è 1-6R-2-5R-3-4R-4-3R-5-2R-6-1R. Le pause si ripetono specularmente (6-11-9-9-[10]-9-9-11-6 semicrome, escludendo le pause iniziali e finali) per un valore complessivo leggermente aumentato a 40+40 semicrome. Nella messa in partitura Nono si discosta di poco da questo schema ritmico. La prima voce viene affidata esclusivamente a strumenti percussivi ad altezza non definita, la seconda ad archi (cellule per moto retto) e ottoni (cellule per moto retrogrado). L'attribuzione a posteriori delle altezze è qui particolarmente evidente, soprattutto perché la serie inizia nelle battute precedenti (il *mi* e il *fa*♯ compaiono rispettivamente alle battute 74 e 77 e vengono ripetute alcune volte fino al primo tempo di b. 82, in parentesi quadre nell'esempio) e in questa sezione viene soltanto completata: [*mi*], *fa*, *do*♯, *do* e *la*♭ alle cellule ritmiche per moto retto (primo esacordo di O₄), [*fa*♯], *sol*, *mi*♭, *re*, *si*♭ e *si* alle cellule ritmiche per moto retrogrado (secondo esacordo di O₄ in retrogrado).

Quest'ampia panoramica sulle strategie compositive messe in atto nelle *Variazioni canoniche* illustra fino a che punto Nono, nell'adottare la tecnica dodecafonica, abbia cercato di sviluppare uno degli aspetti centrali del pensiero musicale di Schönberg, che individua nel suo nuovo metodo una possibilità di sintesi tra omofonia e polifonia. Eleggendo, sin dal titolo dell'opera, la variazione e il canone come principî cardine del lavoro, il compositore approfondisce il loro rapporto reciproco sui più svariati livelli. Gianmario Borio ha affermato giustamente che questi due «modi di rappresentazione» del pensiero musicale «si intrecciano tra di loro sino a superarsi a vicenda. Il canone viene variato a tal punto che, anziché essere percettibile in superficie, agisce come "struttura del profondo"; la variazione viene ridefinita nei suoi procedimenti e nei suoi fini, da progressiva trasformazione del contenuto motivico diventa variazione strutturale» [Borio 1997b, 370].

13. I primi due pentagrammi di ogni sistema si basano su una trascrizione parziale del bifolio 01.03.02/03, retto, lato sinistro (Archivio Luigi Nono, Venezia).

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Euphonium (E), Alto Saxophone (A/AR), Percussion, Oboes (Ott.), Violins (Vl.), Viola (Va.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tb.), Tenor Trombone (Tb. ten.), and Cymbals (Cb.). The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with measures 84-91 in the first system and measures 92-94 in the second system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Es. 7. Andante moderato: particella delle bb. 84-94.

Il particolare interesse di questa partitura risiede specificatamente nella varietà di approcci in cui i principi compositivi e le loro relazioni vengono di volta in volta declinati. La variazione è qui indubbiamente il procedimento tecnico su cui Nono ha in prevalenza convogliato il suo interesse. Nell'episodio finale essa viene applicata al profilo motivico della serie, ad esempio nella risoluzione in trilli delle seconde minori nella seconda metà dell'episodio. Sin dall'inizio, però, a Nono interessava mettere in atto variazioni della serie stessa durante la fase di predeterminazione del materiale, giungendo infine a definire il sistema di permutazioni delle diadi che avrà conseguenze determinanti non soltanto sull'organizzazione delle altezze, quanto soprattutto sull'impalcatura ritmica globale dei due episodi centrali. I processi canonici sono anch'essi costantemente presenti a differenti gradi di percettibilità e complessità. Anche in questo caso il Lento offre diversi esempi facilmente riconoscibili, mentre negli altri episodi essi vengono variamente rielaborati fino a fungere da nucleo generatore di strutture ritmiche più complesse. In questo senso le *Variazioni canoniche* rappresentano realmente una silloge di procedimenti che mostrano diversi stadi di evoluzione, che da un'adozione quasi scolastica del metodo dodecafonico giungono ai primordi del pensiero seriale. Fondamentale in questo senso è il ruolo della serie, e soprattutto il suo collegamento in fase precompositiva a una serie di durate. Anche in questo caso si assiste a un singolare slittamento dell'interesse compositivo di Nono durante le varie fasi del lavoro. La lunga attività di collazione e scelta – in seguito di studio delle caratteristiche intervallari della serie e delle sue possibili variazioni – sfocia, con l'accoppiamento in diadi e l'abbinamento ai sei valori di durata, in una traslazione di funzione; a quel punto l'attenzione di Nono si sposta prevalentemente sulla dimensione ritmica e le altezze vengono applicate meccanicamente a posteriori su una struttura già data (come nel caso dell'*Allegro violento*). Da dispositivo d'organizzazione delle altezze la serie si trasforma in principio costruttivo generale.

Un'ultima considerazione merita infine l'omaggio a Schönberg: la decisione di prendere le mosse da una sua serie è qui un'implicita conferma di un orizzonte ricettivo della seconda Scuola di Vienna in Italia, chiaramente differenziato da quanto stava prendendo forma oltr'alpe. In un'epoca di sviluppo del pensiero musicale definita in seguito "postweberniana" che, per diversi compositori europei (Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts e Henri Pousseur), sarà contraddistinta da una ricezione della musica di Webern intesa come superamento delle contraddizioni insite nella produzione del suo maestro,¹⁴ la posizione di Nono (sicuramente accomunabile a quella di Maderna) si discosta sensibilmente. In Schönberg viene identificato il punto di partenza decisivo di un'evoluzione del linguaggio musicale

14. Come è noto, questa critica verrà formulata (con marcato spirito polemico) da Pierre Boulez già pochi mesi dopo la morte di Schönberg (1951) nel saggio *Schoenberg è morto* [Boulez 1968b].

a cui il giovane compositore vuole apportare il proprio contributo, e nel cui contesto Webern rappresenta semmai una tappa intermedia, non un momento di svolta. Ancora diversi anni dopo, in una dettagliata relazione tenuta ai *Ferienkurse* di Darmstadt del 1957, dal titolo «Lo sviluppo della tecnica seriale» [Nono 2001], mirata a mettere in luce l'evoluzione storicamente "lineare" della tecnica seriale, Nono sentirà la necessità di ribadire esplicitamente l'influsso diretto di Schönberg sulla propria produzione [Rizzardi 2002] – e quindi di rimarcare le differenze tra la propria posizione e quella dei colleghi europei.¹⁵

15. A questo proposito si veda anche l'approfondita e articolata analisi noniana delle Variazioni op. 31 di Schönberg, oggi disponibile in *facsimile* [Nono 2011].

BIBLIOGRAFIA

- BORIO G. (1997a), *Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt*, in Borio-Danuser 1997, vol. 1, pp. 141-283.
- BORIO G. (1997b), *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in M. De Santis (cur.), *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Ricordi-Lim, Lucca, p. 357-387.
- BORIO G. (1999), *Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, in G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (cur.), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Olschki, Firenze, pp. 1-21.
- BORIO G. – DANUSER H. (cur., 1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Rombach, Freiburg i. Br.
- BOULEZ P. (1968a), *Propositions*, in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino, pp. 63-71.
- BOULEZ P. (1968b), *Schoenberg è morto*, in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino, pp. 233-240.
- BUHRMANN D. (2002), *Arnold Schönbergs "Ode to Napoleon Buonaparte" op. 41 (1942)*, Olms, Hildesheim.
- CAVALLOTTI P. (2014), *The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Ernst Krenek, and Stefan Wolpe during Their First Years in Exile*, in *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*, ed. by F. Meyer, C. J. Oja, W. Rathert, A. C. Shreffler, Paul Sacher Foundation – Boydell Press, Woodbridge, pp. 219-232.
- DECROUPET P. (1997), *Konzepte serieller Musik*, in Borio – Danuser 1997, vol. 1, pp. 285-425.
- HINDEMITH P. (1940), *Unterweisung im Tonsatz*, vol. 1, Mainz, Schott.
- LEIBOWITZ R. (1947), *Schoenberg et son école*, Janin, Paris.
- MILSTEIN S. (1992), *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NONO L. (2001), *Lo sviluppo della tecnica seriale (1957)*, in ID., *Scritti e colloqui*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca, vol. I, pp. 19-42.
- NONO L. (2011), *Arnold Schönberg. Variationen für Orchester op. 31, partitura analizzata da Luigi Nono*. Facsimile e DVD, Edizioni Colophon, Belluno.
- RIZZARDI V. (2002), *Nono e la "presenza storica" di Schoenberg*, in A. M. Morazzoni (cur.), *Schoenberg & Nono. A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002*, Olschki, Firenze, pp. 229-249.
- RIZZARDI V. (2004), *La "Nuova Scuola Veneziana"*, in G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (cur.), *Le musiche degli anni Cinquanta*, Olschki, Firenze, pp. 1-59.

SCHMIDT M. (1998), *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule*, Laaber-Verlag, Laaber.

Abstract

Le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1949-50) di Luigi Nono rappresentano un esempio molto interessante di ricezione del metodo dodecafonico nella cosiddetta “Nuova Scuola Veneziana” alla fine degli anni Quaranta del Novecento; al contempo, in virtù di alcuni procedimenti tecnici adottati, il brano è testimone di una decisiva fase di transizione verso il pensiero seriale. Partendo da un'indagine del processo creativo, condotta sulla base di uno studio dei materiali preparatori conservati nell'Archivio Luigi Nono di Venezia, vengono ricostruite le principali strategie compositive messe in atto nell'opera, spesso volutamente occultate dall'autore nella disposizione definitiva in partitura. L'analisi rivela un proliferare di tecniche mirate a determinare di volta in volta un differente rapporto tra la variazione e il canone, scelti da Nono come principi compositivi privilegiati delle due modalità tradizionali – omofonia e polifonia – di rappresentazione del pensiero musicale.

Anna Maria Bordin

ASPETTI ANALITICI E GESTUALI NELL'ESECUZIONE MUSICALE DEI BAMBINI

Abstract

Aim of this article is to study analytical and gestural aspects of children's performances with the purpose of helping instrumental teachers in taking more informed decisions regarding methods and repertorie, and to offer elements for comparison with performances of advanced students and professionals. Three pianists, each 10 years of age, studied a piece which they did not previously know, taken from Bartók's *Mikrokosmos*, and suitable to their level of piano experience. During the learning process, the teacher annotated in a diary the indications given to the children. When they were able to play the piece from memory and with fluidity, a first videorecording was made during their lessons. Later on, after correcting any problems noted in the first video session, they videorecorded the performance of the piece in a public context with only a few people in the audience. At last, they made another video recording in front of an audience of about 50 people. The quantitative and qualitative analysis of the recordings then took into account the formal structures of the pieces, the mistakes and the spontaneous gestures comparing them with the teacher's diary. The results indicated a significant increase of the percentage of errors and spontaneous gestures in the measures which frame the formal sections of the pieces.

1. Gli studi sull'esecuzione e i principianti

L'argomento trattato in questo lavoro si ispira ai contributi teorici di tre differenti aree di studio: l'analisi musicale, la ricerca sull'esecuzione musicale e la didattica strumentale.

La formazione musicale di giovani strumentisti si fonda sullo sviluppo di competenze multiple che fanno capo a tre differenti tipi di saperi e abilità: la conoscenza teorica della musica, le abilità tecniche e quelle riguardanti la comunicazione e l'espressività. I percorsi di insegnamento e di apprendimento sviluppano questi

tre gruppi di competenze mediante strategie indirizzate alla soluzione di problemi specifici e ordinano le informazioni progressivamente per complessità e difficoltà.

Il fine ultimo di ogni percorso musicale è fare musica, cioè utilizzare le competenze acquisite in modo sinergico, creando un evento che è altro da ognuna di esse, e più della loro sintesi: la comunicazione espressiva di un testo musicale.

Nell'esecuzione dei musicisti professionisti queste abilità sono perfettamente integrate e appaiono come un *unicum* armonico e funzionale all'interpretazione del testo musicale. Gli studi che si sono interessati alle caratteristiche dell'esecuzione sono numerosi e ormai molto approfonditi. Esistono studi sull'analisi dell'esecuzione [Cone 1968; Schmalfeldt 1985; Palmer 1992; Pozzi 1999; 2009; Rink 1995; Duke-Simmons-Cash 2009] che evidenziano come un esecutore professionista, o a un livello avanzato di formazione, non suoni esattamente ciò che lo spartito indica tramite la notazione, ma qualcosa di più, o di meno, in termini di tempo, dinamiche, articolazione e talvolta persino di altezza: l'esecutore suona qualcosa che risulta essere in traducibile dalla scrittura [Shaffer-Todd 1987; Shaffer 1992; 1995], ma sostanziale dal punto di vista della espressività. A partire dagli anni Sessanta questo fenomeno ha interessato le nuove tecnologie [Bengtsson-Gabrielsson-Thorsén 1969] e sono progressivamente nati sofisticati *software* per lo studio dei parametri del suono. Nell'esecuzione pianistica il timbro e l'altezza sono parametri determinati principalmente dal tipo e dalla qualità dello strumento e dallo stato della sua accordatura, perciò di scarso interesse per gli studi sull'esecuzione. Al contrario lo sono parametri come l'articolazione del suono (più o meno legato o staccato) determinata dal tipo di attacco del tasto, la dinamica, determinata dalla velocità di percussione del martelletto sulla corda, e la durata, più o meno rispondente alle indicazioni dello spartito [Todd 1985; Repp 1992; Friberg-Bresin-Sundberg 2006].

Tutte le procedure utilizzate per lo studio delle esecuzioni di professionisti o studenti di livello avanzato si sono basate sulla piena consapevolezza dello strumentista rispetto alla qualità e alle proprietà in genere della sua esecuzione, sulla sua autodeterminazione rispetto alla preparazione dell'esecuzione e sulla sua capacità di descrivere le strategie utilizzate, le opinioni sviluppate in merito al brano e le sue intenzioni espressive.

Per immaginare studi analoghi sull'esecuzione dei bambini, si rende necessario considerare anche gli ambiti di ricerca che interessano più specificamente la fase di preparazione di un'esecuzione in tutti i suoi aspetti. Occorre tener sempre presente che, nel caso dei bambini, tutta l'esperienza musicale – lo studio a casa, l'esecuzione, la lezione stessa – mutua tempi, proprietà e strutture di ogni tipo dall'insegnante che, mentre progetta e attua il percorso migliore per formare un futuro musicista, supporta incondizionatamente il piccolo e inconsapevole apprendista,

lo conforta e lo aiuta, crea attorno a lui le condizioni più rispettose e accoglienti rispetto alla sua età, alla sua personalità e alle sue abilità.

Anche nell'ambito della didattica troviamo un ricco repertorio di studi: sulla didattica dell'esecuzione [Shaffer 1995; Brendel 1997; Monelle 2002], sulle connessioni tra testo musicale, apprendimento mnemonico ed esecuzione a memoria e sulle strategie di memorizzazione [Williamon 2002; Chaffin-Lisboa-Logan-Begosh 2009], sulla complessità e l'interattività delle diverse abilità utili a un musicista quando esegue [Hallam 1995; Cox 2001; Davidson 2007], sui tempi, sui contenuti e sugli aspetti relativi all'attenzione e all'atteggiamento durante il lavoro di studio del repertorio da eseguire (Miklaszewski 1989; Jørgensen 2004; McPherson-Evans 2007), sui rapporti tra espressività e testo, espressività ed esecuzione ed espressività e gestualità [Clarke 1991; Rothstein 1995; Juslin-Evans-McPherson 2007] e sul rapporto tra analisi del testo musicale e studio del repertorio a fini esecutivi [Sacchetti 1999; Dalmonte 1999; Rink 2002a]. Esistono studi che hanno specificamente indagato l'ambito dell'espressività nell'esecuzione, dando per presupposta e acquisita quella perfetta sintesi delle informazioni che caratterizza i musicisti formati. Nella stessa rappresentazione mentale degli esecutori [Rink 2002a; Chaffin-Lisboa-Logan-Begosh 2009] tutti questi aspetti sono inscindibilmente connessi: persino la diteggiatura di un passo [Clarke-Parncutt-Raekallio-Sloboda 1997] dipende al tempo stesso da ragioni motorie, da considerazioni sulla struttura del brano e dalle caratteristiche espressive del passo da eseguire.

Nonostante la ricchezza e la profondità di queste conoscenze, esse sono state trascurate, disattese e persino ignorate dalla didattica strumentale tradizionale, che ha continuato a svilupparsi su radici storicamente consolidate, legate ai metodi laboratoriali e alla fama dei didatti strumentali, individuando percorsi più o meno efficaci e metodologicamente fondati, ma spesso rigidi e poco adatti ad accogliere le istanze delle conoscenze più recenti e a rispondere alla crescente necessità di metodi nuovi ed efficaci.

Uno studio che prenda in esame l'esecuzione nei bambini non può avvalersi ovviamente né della loro autodeterminazione né di eventuali capacità critiche o descrittive, e non può contare neppure su mezzi tecnologici che alterino in maniera troppo invasiva il contesto esecutivo conosciuto dai piccoli: nel corso di questo studio si è scelto di rispettare le loro abitudini e le loro sensibilità, *in primis* quella di suonare con e per il/la loro insegnante, sui pianoforti che conoscono meglio e nei luoghi a loro familiari.

La presente indagine prende in esame l'esecuzione di tre pianiste molto giovani che hanno da poco iniziato la formazione strumentale e musicale, per evidenziarne aspetti ed elementi che possono contribuire ad approfondire tre questioni:

- si può affermare che le strutture musicali costituiscano dei riferimenti importanti anche per i bambini, similmente a ciò che accade per gli adulti?
- i comportamenti gestuali dei bambini durante l'esecuzione sono collegabili con la struttura e l'espressività del brano?
- quali indicazioni possono sostenere e migliorare i percorsi della didattica strumentale?

Questi tre indirizzi di studio rimandano a un confronto diretto con gli studi già effettuati su pianisti già formati, in cui è rilevabile il legame profondo che esiste tra esecuzione espressiva e struttura del brano. Lo studio nei piccoli ha dovuto perciò procedere dall'osservazione dei tre aspetti sempre coinvolti nella ricerca sugli adulti - le strutture, il gesto e l'accuratezza [Rink 1995; Shaffer 1995; Duke-Simmons-Cash 2009] per capire cosa di fatto accade nelle loro esecuzioni. Per ottenere questo risultato lo studio ha evidenziato le differenze e le similitudini tra l'esecuzione dei bambini e quella dei professionisti nell'ambito specifico della conoscenza analitica e della sua utilizzazione nell'esecuzione. Le osservazioni e i rilievi ottenuti derivano da criteri di analisi simili a quelli utilizzati nello studio delle esecuzioni dei professionisti, anche se la procedura è stata necessariamente adattata alle reazioni non sempre prevedibili dei giovanissimi coinvolti nello studio, mentre i mezzi utilizzati hanno dovuto essere meno inconsueti e sorprendenti possibile rispetto all'ambito delle loro esperienze di esecuzione. La finalità di questo lavoro è incoraggiare e favorire riflessioni in ambito teorico-analitico che possano offrire alla didattica pianistica un contributo al rinnovamento e allo sviluppo di nuovi metodi.

2. Le fasi dello studio e il diario dell'insegnante

Tre piccole pianiste, di dieci anni, hanno studiato un brano che non avevano mai suonato né sentito, dalla struttura e dal profilo espressivo poco familiare, ma non così lontano dalla loro sensibilità e dalla loro esperienza da essere recepito come repulsivo. In tutti e tre i casi è stato scelto un brano di difficoltà adeguata al livello di formazione pianistica: le bambine sono iscritte a un corso di pianoforte al Conservatorio di Pavia, il cui accesso è subordinato a un esame di ammissione, e seguono regolarmente sia la lezione di pianoforte sia i corsi teorici di Teoria e di Esercitazioni Corali. Le bambine hanno già avuto esperienza di esecuzioni pubbliche e della preparazione necessaria a garantirne un adeguato livello; conoscono perciò bene l'effetto rinforzante e positivo di un buon esito e la delusione conseguente un'esecuzione non riuscita.

La loro competenza pianistica si attesta al I corso nel caso di Chiara e di Clara e al IV corso nel caso di Luisa. Tutti i brani scelti sono tratti dal *Mikrokosmos* di

Béla Bartók: Chiara ha studiato *Five-tone Scale* e Clara *Melody Against Double Notes*, tratti entrambi dal III volume, mentre Luisa ha studiato *Minor Seconds, Major Sevenths*, tratto dal VI volume. I brani scelti, di difficoltà molto differente, hanno alcune caratteristiche comuni: presentano tutti un titolo privo di riferimenti semantici extra-musicali, utilizzano un linguaggio musicale non tonale, adottano strutture semplici e riconoscibili, non propongono mai la ripetizione di una sezione del brano. Queste caratteristiche sono strettamente legate alla scelta di studiare l'esperienza dell'esecuzione delle bambine in un contesto musicale che fosse loro poco noto. Con brani dalle caratteristiche più familiari ci si sarebbe dovuti interrogare, infatti, su quanta musica queste bambine avevano ascoltato, su quanto le loro famiglie fossero attente e propositive circa le esperienze musicali e su quanto gli ascolti pregressi potessero aver influenzato eventuali intuizioni e sensibilità. Le bambine non hanno ricevuto nessuna informazione utile a sostenere atteggiamenti o pensieri analitici anche semplici che non fossero riconducibili a categorie di esperienza di base come uguale/diverso, alto/basso, semplice/complesso. Le bambine al primo corso non hanno ancora studiato la teoria del sistema tonale, ma ne hanno un'iniziale e diretta esperienza, perché hanno suonato le prime scale maggiori, i primi arpeggi e i repertori storici più semplici, a partire da J. S. Bach. La bambina al IV corso invece conosce bene il sistema tonale e ha studiato allo strumento tutte le scale e tutti gli arpeggi maggiori e minori, ma non è semplice valutare se queste informazioni supportino, di fatto, delle consapevolezze di tipo analitico durante lo studio e l'esecuzione. In tutti e tre i casi, l'unico tipo di formazione analitica proposta è quella indotta, non esplicitamente, dalle indicazioni dell'insegnante di strumento. Infatti, l'insegnante non aveva il mandato di affrontare con loro un'esplicita analisi del brano, ma doveva procedere nel suo percorso nel rispetto delle informazioni analitiche più importanti, facendone costantemente uso nella proposizione di segmentazioni e strategie.

Durante tutto il periodo di apprendimento del brano l'insegnante ha tenuto un diario per ciascuna bambina in cui sono state annotate le indicazioni date durante le lezioni. Le indicazioni dovevano essere tutte strettamente riferite alla scrittura musicale, alla gestualità utile alla produzione dei suoni attraverso i mezzi tecnici e l'esperienza delle bambine, alla qualità del suono e alle caratteristiche del brano da loro comprensibili e traducibili in evidenze esecutive. Nel caso delle due bambine al primo corso l'insegnante ha evidenziato soprattutto la segmentazione in frasi, le dinamiche, la relazione tra dissonanze e consonanze, e tra suoni e silenzi. Nel caso della bambina al quarto corso l'insegnante ha proposto e affrontato anche la presenza di culmini tensivi, di parti polifoniche, di cambi di pulsazione e di carattere. In ambo i casi, le indicazioni date dovevano essere prive dell'uso di immagini, storie, personaggi, metafore, disegni ecc., e dovevano consentire alle bambine di

individuare con chiarezza quale fosse il compito loro assegnato e come avrebbero dovuto studiare a casa il brano per riuscire a migliorarlo in modo soddisfacente. Per esempio, l'insegnante ha indicato con cura quali segmenti del brano ripetere per superare una difficoltà e questi segmenti corrispondevano sempre a elementi analitici di rilievo (frasi, semifrasi, punti di congiunzione o di transizione) in modo che lo studio delle bambine fosse orientato verso un'acquisizione sintetica e strutturalmente corretta del brano piuttosto che verso una frammentazione disorganica. Inoltre le bambine sono state aiutate a elaborare un'esecuzione espressiva mediante rilievi e strategie tendenti a evidenziare caratteristiche strutturali del brano molto semplici, ma importanti nell'elaborazione di un'interpretazione espressiva. L'insegnante ha suggerito loro dei punti di partenza e di arrivo per indurre il senso delle frasi musicali; ha favorito la comprensione della trasformazione e del cambiamento dei materiali compositivi attraverso stimoli semplici e comprensibili, come uguale-diverso (contrasto dei caratteri, delle lunghezze, delle dinamiche) e ascendente-discendente; ha enfatizzato infine elementi di discontinuità e situazioni particolarmente statiche o dinamiche attraverso la sensibilizzazione delle bambine alla sorpresa, al movimento, alla stasi o al silenzio.

Quando le bambine sono state in grado di suonare il brano a memoria e fluidamente, è stata eseguita una prima videoregistrazione durante la lezione, nell'aula dove abitualmente seguono la lezione di pianoforte, alla presenza della docente e dell'operatore audio-video. La prima registrazione è avvenuta in date differenti perché i tempi di apprendimento del brano sono stati sensibilmente differenti per le tre bambine: il brano è stato loro affidato nella prima settimana di novembre 2012 e la prima registrazione di Clara è avvenuta il 25 gennaio, quella di Chiara il primo marzo e quella di Luisa il 7 marzo 2013. In questa prima sessione di registrazione le bambine hanno potuto eseguire il loro brano una seconda volta nel caso in cui la prima esecuzione fosse stata particolarmente problematica. In effetti, il contesto della registrazione durante la lezione ha rappresentato per loro una curiosa novità e una fonte di distrazione e di divertimento. Anche se il momento della registrazione era stato preparato e ampiamente descritto in precedenza, Clara, per esempio, ha continuato a cercare con lo sguardo l'insegnante, mentre Chiara sembrava essere molto attirata e distratta dalla procedura della registrazione e dalla presenza dell'operatore. È stato chiaro sin dalla prima registrazione che la procedura di acquisizione delle videoregistrazioni avrebbe dovuto prevedere la possibilità di rimediare a reazioni e comportamenti imprevisi. Per questo motivo si è pensato all'opportunità di ripetere una seconda volta la registrazione.

La seconda registrazione è stata fissata in data 25 marzo 2013 e programmata per dar tempo sufficiente alle bambine di imparare il brano, registrarlo una prima volta, risentirlo, lavorare con l'insegnante sulle possibili criticità e prepararsi

a superare eventuali problemi di concentrazione, memoria e ansia. Gli errori di note, ritmo, fraseggio e pedale che si sono verificati sono tutti errori già corretti in precedenza (come testimonia il diario dell'insegnante), ma evidentemente non superati, poiché nel momento dell'esecuzione si sono ripresentati. I problemi di concentrazione, memoria e ansia si sono rivelati invece imprevedibili e non spiegabili, se non con una complessa interazione tra stress esecutivo, inesperienza e reattività personale all'ansia da prestazione. L'insegnante ha, dunque, avuto il tempo di aiutare le allieve a riflettere sull'esperienza fatta e ad affrontare la seconda registrazione con maggiore preparazione e più serenità. I tempi intercorsi tra l'inizio dello studio del brano e la prima esecuzione, e tra la prima esecuzione e la seconda, sono stati perciò molto diversi per le tre bimbe e variano tra 15 e 60 giorni, ma i loro tempi di apprendimento e le caratteristiche degli errori da correggere non hanno in verità costituito le variabili più incisive nella determinazione di queste differenze: il diario ci permette infatti di capire che sono intercorsi eventi di diversa natura a creare ritardi sui loro tempi di apprendimento e sull'accuratezza della procedura di ricerca, quali malattie infantili, difficoltà delle famiglie e impegni scolastici.

Il contesto della seconda videoregistrazione è stato certamente più ufficiale, ma sempre molto circoscritto a persone più o meno conosciute e in ogni caso già incontrate nell'ambito della classe di pianoforte, per esempio i compagni di studio. Il luogo della registrazione è stato l'Auditorium dell'Istituto; erano presenti la docente, i genitori delle bambine e alcuni studenti per un totale di cinque o sei persone. È stato chiesto alle bambine di mantenere la concentrazione perché non avrebbero potuto ripetere una seconda volta la registrazione.

La terza videoregistrazione, due mesi e mezzo dopo la seconda, è coincisa con la programmazione di un'esercitazione di classe pubblica (9 giugno 2013) fissata per le bambine come per altri studenti di pianoforte. Il contesto di quest'ultima registrazione è stato di fatto molto simile a un contesto esecutivo professionale, poiché l'esecuzione si è svolta all'Auditorium, luogo deputato ai concerti, con un programma di sala stampato e distribuito a un pubblico di circa 50 spettatori.

Le analisi quantitative e qualitative delle videoregistrazioni hanno seguito due percorsi: uno rigorosamente analitico, basato sul riscontro nell'esecuzione di elementi strutturali del brano, l'altro basato sull'osservazione dei gesti correlati, ma non appresi, cioè spontanei. La natura della spontaneità dei gesti non può essere definita esaustivamente, cioè non possiamo sapere se sono stati assolutamente originali (frutto dell'istinto o dell'invenzione) o se siano parte di un repertorio di gesti che le bambine hanno precedentemente visto in altri pianisti (dai loro compagni di studio, per esempio), ma sappiamo con certezza che non facevano parte delle indicazioni date dall'insegnante nel contesto dello studio del brano e

che l'insegnante non li ha incoraggiati o indotti in nessun modo. Ciò che invece è importante sapere è che l'insegnante aveva il preciso mandato di non inibire i gesti spontanei, di qualunque natura essi fossero. Per esempio, nella prima esecuzione di Clara, è comparso un gesto della gamba destra che evidenzia la durata di sei pulsazioni di un suono: la bambina, che in nessun altro momento si aiuta con gesti del piede o della gamba nel mantenimento della pulsazione, punta la parte anteriore del piede e percuote lievemente il pavimento col tallone sei volte, sollevando la gamba verso la tastiera. In condizioni didattiche normali un gesto di sostegno della pulsazione sarebbe stato ripreso ed eliminato, in questo caso l'insegnante non ha fatto cenno alcuno alla questione e il gesto è stato notato durante la prima esecuzione. Questo rilievo è stato possibile proprio in virtù delle informazioni dettagliate contenute nel diario dell'insegnante, che ha consentito di capire cosa nell'esecuzione fosse il risultato del percorso di apprendimento e cosa no. Il diario trova poi riscontri e approfondimenti nello spartito sul quale le bimbe hanno studiato, dove si possono osservare utili indicazioni grafiche apposte dall'insegnante per fissare ciò che veniva detto a lezione: si tratta di segni, evidenziazioni, brevi indicazioni che rappresentano sinteticamente importanti aspetti del percorso di apprendimento del brano. Per esempio tutto il discorso legato alle frasi è sempre sottolineato sullo spartito da una "V" posta alla fine di una frase, prima dell'inizio della successiva, a significare che l'insegnante ha evidenziato inizialmente le frasi e ha dovuto rinforzare e chiedere attenzione su questo aspetto.

Il diario del docente contiene informazioni generali sul metodo di studio delle bambine, sui progressi e sulle loro sensazioni e reazioni. Nella prima settimana di novembre 2012 è stata loro spiegata l'esperienza che avrebbero affrontato ed è stato assegnato il brano di Bartók. Le tre bambine hanno dunque iniziato a studiarlo con un metodo abbastanza simile e appena sono state in grado di farlo, lo hanno suonato a mani unite, lavorando quanto prima sulla realizzazione delle dinamiche, delle tensioni e della velocità, sulla memorizzazione e sull'affinamento progressivo di tutte le informazioni necessarie per una buona esecuzione. Questo modo di procedere e il tipo di informazioni ad esso legate risultano essere di fatto assai simili e rappresentano la parte meno rilevante dei diari, mentre altre indicazioni, molto più legate al percorso personale di studio di ciascuna, sono molto differenti nei tre casi e significativi ai fini dello studio. Si tratta di notizie riguardanti:

- i tempi di apprendimento dei brani assegnati, valutati in settimane a partire dal momento dell'assegnazione, i periodi di assenza per malattia o per altre criticità e i periodi di rallentamento dello studio;
- il tipo di difficoltà incontrate durante lo studio, gli errori ricorrenti o che segnalano particolari problematicità;
- i tempi necessari per risolvere difficoltà ed errori;

- i tempi di memorizzazione, espressi in settimane;
- i pensieri e le reazioni delle bambine in merito allo studio, al brano o alla procedura di ricerca.

I tempi di apprendimento e di memorizzazione del brano, cioè la durata del periodo in cui le bambine hanno letto, studiato, approfondito e memorizzato il brano con l'insegnante anteriormente alla prima esecuzione, sono stati molto differenti nei tre casi: Luisa ha potuto registrare per la prima volta dopo 13 settimane, Chiara dopo 12, Clara dopo otto. Osserviamo anche che lo studio a memoria ha impegnato Luisa dalla settima lezione in poi, per sette lezioni, Chiara dall'ottava, per cinque lezioni e Clara dalla sesta, per tre lezioni.

Per quanto concerne le difficoltà che le bambine hanno incontrato, occorre innanzitutto precisare che cosa si è considerato come difficoltà. Infatti, non si tratta di un particolare tipo di errore in sé e per sé, di una particolare categoria di difficoltà, ma si riferisce alla necessità di insistere sulla stessa indicazione per più di una lezione. Non è stata considerata difficoltà l'indicazione risolta da una lezione all'altra, ma quella che ha generato iterazione dell'errore e ha richiesto perciò sollecitazioni ripetute da parte dell'insegnante e ulteriore lavoro a casa per la bambina. Per esempio, nel caso di Luisa le difficoltà si sono manifestate a un livello più avanzato di studio, più prossimo all'esecuzione, intorno al tocco, alla pedalizzazione, alle dinamiche e all'esecuzione precisa del modulo ritmico (semicroma-croma puntata) ricorrente in tutto il brano. In tutti i casi è stato importante poter stabilire se gli errori delle bambine in sede esecutiva fossero situazioni imprevedibili, mai comparse prima delle registrazioni, oppure se si trattasse di errori già incontrati e corretti con l'insegnante.

Dalla lettura dei diari dell'insegnante possiamo conoscere particolari importanti per capire i percorsi attraverso i quali è maturata l'esecuzione, poiché rappresentano pensieri e reazioni autentiche e autonome delle bambine. Per esempio, Luisa ha continuato a sostenere che non le piaceva il brano; solo dopo la prima registrazione, ha spontaneamente affermato «adesso comincia a piacermi...» e il fatto che non le piacesse ha probabilmente determinato fatica e lentezza nell'apprendimento. Al contrario, Clara, a distanza di poco più di una settimana dall'inizio dello studio del brano, riferiva di aver scoperto che differenziando molto la dinamica tra le due mani riusciva a rendere meno sgradevoli le dissonanze determinate in tutto il brano dagli incontri cromatici. Chiara, apparentemente restia ad assecondare le richieste dell'insegnante in direzione di un'esecuzione più veloce del brano, ha affermato spontaneamente che il brano suonato più rapidamente non le piaceva.

3. Analisi delle videoregistrazioni

I dati raccolti si riferiscono alle nove video-registrazioni delle bambine e sono stati analizzati evidenziando:

- il numero complessivo di battute contenenti errori: questo indice accomuna tutti i tipi di errori elencati al punto seguente e ha rilievo in quanto mostra il grado di accuratezza in sede esecutiva; il requisito essenziale per approdare alla prima registrazione era essere in grado di suonare il brano con fluidità, correttezza e a memoria;
- il tipo di errore in esse contenuto, con riferimento a quelli più probabili nelle esecuzioni, quali note sbagliate, imprecisioni ritmiche, fraseggio omesso o errato, dinamiche più o meno evidenziate e contestualizzate, problemi nell'uso del pedale e di memoria;
- il numero di gesti spontanei, cioè non appresi nel contesto dello studio del brano;
- il tipo e la qualità dei gesti, distinti innanzi tutto rispetto alla parte del corpo coinvolta nel gesto stesso (mani, braccia, capo, gambe, busto).

Questa procedura di acquisizione delle evidenze è stata applicata in modo identico a due livelli differenti di analisi:

- un primo livello, rappresentato dalla totalità del brano, diviso in battute, al fine di evidenziare la presenza di errori e gesti di battuta in battuta nelle tre esecuzioni delle bambine, senza distinzione in ordine alla posizione e al contenuto delle battute analizzate;
- un secondo livello, che ha considerato solo le battute che delimitano la segmentazione strutturale del brano, vale a dire la prima e l'ultima battuta di ogni segmento formalmente riconoscibile; i segmenti, individuati prima dell'inizio del lavoro didattico, hanno rappresentato un riferimento costante per l'insegnante e le bambine, in quanto hanno costituito il criterio di divisione in parti dello studio, i luoghi in cui accadevano eventi musicali fondamentali e i riferimenti per l'apprendimento mnemonico; non sono stati però oggetto diretto di esplicite considerazioni e informazioni analitiche e non è stato perciò possibile valutare il grado di assimilazione di queste informazioni; le bambine le hanno accolte indirettamente come complementi o premesse del lavoro allo strumento sulla memoria, sulle dinamiche e sulla espressività.

La segmentazione analitica del brano ha utilizzato criteri compositivi e gestuali, legati cioè non solo ai materiali e alle strutture musicali, ma anche all'organizzazione gestuale sulla tastiera di questi materiali, aspetto quest'ultimo rilevante sia per i caratteri distintivi della scrittura di Bela Bartók, che per le peculiarità

dell'apprendimento strumentale dei piccoli, basato molto sulle abilità gestuali e sull'imitazione del gesto.

12

*guardo sin / intern. dir
fermo nelle parti doppie*

*22-138
Gesto sullo
Melodia*

Melody against Double Notes
Mélodie contre double-cordes
Doppelgriffe gegen eine Melodie

Adagio, $\text{♩} = 66$
f, espr.

sopra

p sotto

5

10

f, espr.

15

mf

p, espr.

20

espr.

p

dim.

calando

pp

[1 min. 8 sec.]

Es. 1. B. Bartók, *Melody Against Double Notes*.

Il brano si presenta come una perfetta architettura in cui sono dialogizzate parti melodiche in *f espressivo* e bicordi in *p* che vedono alternarsi una terza minore e una quinta giusta. Le prime otto battute sono costruite attorno a tre suoni di riferimento, *fa#* (per la mano destra) e *re-la* (per la mano sinistra) utilizzando due sequenze di quattro suoni *re-mi-sol-la* (sinistra) e *fa#-sol#-si-do#* (per la mano destra); l'ottava e nona battuta propongono una sospensione di sei quarti sul *sol#* che rappresenta una stasi transitoria dal profilo quasi modale. A b. 10 si verifica un'inversione delle funzioni delle due mani, la destra acquisisce la parte dei bicordi in *p* e la sinistra quella melodica in *f espressivo*, sino a bb. 17-18, quando nuovamente la trama si semplifica e realizza una transizione all'ultima sezione, che propone i materiali compositivi, quello di carattere melodico e quello oscillante, trattandoli non con scrittura dialogica bensì imitativa (a melodia risponde melodia, a bicordi rispondono bicordi) che approda ai due bicordi di quinta giusta finali (*re-la* per la sinistra e *fa#-do#* per la destra). La segmentazione del brano ha preso in considerazione tutti questi aspetti con un'ulteriore attenzione per l'aspetto ascendente o discendente del materiale melodico, certamente più gestuale, ma importante e sensibile in una piccola ed equilibratissima architettura musicale come quella di *Melody against double notes*. Ne ricaviamo sette segmenti dai tratti intuibili ed esperibili anche dalla bambina.

Nella prima registrazione, avvenuta dopo 8 settimane di studio, Clara (allieva del I corso) ha eseguito il brano in un minuto e 22 secondi, anziché in un minuto e 8 secondi come indicato dal compositore. Si può percepire chiaramente, sin dal primo ascolto, che la bimba ha saputo evidenziare la linea della cantabilità e si è concentrata sull'aspetto della divisione delle parti tra le mani, che si avvicinano e si scambiano i ruoli. Clara ha seguito l'avvicendamento con lo sguardo e con i movimenti, sottolineando le entrate della mano destra (con un gesto di avvicinamento al pianoforte del corpo e del capo) e quelle della mano sinistra (con un gesto del capo verso destra, che allontanava lievemente il corpo dal pianoforte). Questo tipo di gestualità si è riscontrata in tutte e tre le registrazioni. La bambina ha riprodotto molto fedelmente la diversità di dinamica chiesta dal compositore per le due mani, che suonano sempre a un semitono di distanza, e che produrrebbero dissonanze continue e aspre se Bartók non avesse chiesto esplicitamente una differenziazione dinamica estrema. A pochi giorni (circa 10) dall'inizio dello studio, Clara aveva autonomamente notato e sperimentato questa semplice strategia e ne aveva parlato con l'insegnante. A bb. 8-9 (Es. 1) ha evidenziato con un gesto lieve del corpo e della gamba destra la durata di 6 quarti delle due semiminime puntate. Dal diario dell'insegnante e dai segni di correzione apposti sullo spartito possiamo collegare la gestualità della gamba a ripetute sollecitazioni a fare attenzione alla durata del *sol#*, che copre la durata completa di 2 battute, più un quarto della terza

battuta. In tutta l'esecuzione Clara commette errori solamente in bb. 18-19, che rappresentano la transizione alla sezione finale del brano, più precisamente a b. 18 omette il *diminuendo* e a b. 19 inizia in *mezzoforte* anziché in *piano* (Es. 1).

Nella seconda registrazione (25 marzo) Clara ha adottato comportamenti esecutivi analoghi a quelli della prima esecuzione, ma la durata del brano è stata di un minuto e 17 secondi, e alle bb. 8-9, alla fine della prima sezione del brano, ha accorciato di un quarto la durata delle due minime legate. Si tratta delle stesse battute in cui aveva scrupolosamente segnato la pulsazione con un gesto della gamba destra nella prima esecuzione. In questa seconda esecuzione la gamba è rimasta immobile, ma il valore totale del *sol#* risulta accorciato di un quarto. Alla b. 19, in cui nella prima registrazione aveva tralasciato il *diminuendo*, ha omesso una pausa da un quarto.

Nell'ultima registrazione, Clara ha eseguito il brano in un minuto e 16 secondi e ha riprodotto molto fedelmente la seconda esecuzione.

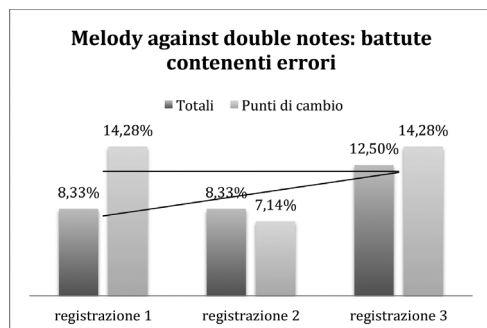


Fig. 1. Grafico degli indici percentuali di errore.

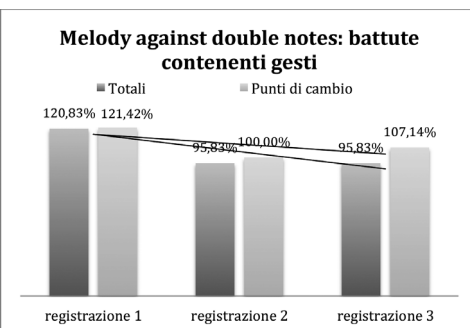


Fig. 2. Grafico degli indici percentuali della presenza di gestualità.

La disamina quantitativa dei dati ha evidenziato valori percentuali di errore sensibilmente superiori nell'esecuzione delle battute che delimitano i segmenti formali, nella prima e nella terza esecuzione, e leggermente inferiori nella seconda (Fig. 1).

Le linee di tendenza dei valori medi rendono evidente che i valori medi delle battute che delimitano i segmenti formali contenenti errori sono superiori a quelli relativi alle battute totali.

I valori relativi alla presenza di gestualità sono sempre maggiori nelle battute che delimitano i segmenti formali, così come quelli concernenti la specifica gestualità del capo. Mentre i valori medi di errore nelle battute totali tendono a crescere progressivamente nelle tre esecuzioni, quelli della gestualità tendono a diminuire o a essere stabili (Fig. 2).

[illegible]

– 48 –

Considerando che in sede di lezione la bambina era in grado di suonare il brano senza errori, che vi si era avvicinata con interesse e curiosità sin dall'inizio, e che l'esecuzione pubblica suscita sempre nei giovanissimi un desiderio sano e motivato di fare bella figura con l'insegnante, i compagni di studio e i genitori, possiamo ipotizzare che l'incremento del numero di spettatori e il contesto più ufficiale, uniche variabili sensibili, abbiano indotto nelle esecuzioni di Clara più errori e meno gesti, come si rileva sia nella disamina sulla totalità delle battute che in quella sulle battute di cambio dei segmenti formali. Occorre rilevare che gli indici che si riferiscono alla gestualità indicano presenza di gesti maggiore di uno per battuta. Questo significa che, pur non essendo stata stimolata in questo senso, Clara tende a seguire e a evidenziare con i gesti ciò che ritiene importante nel brano, comunicando attraverso di essi ciò che sta vivendo nel momento dell'esecuzione. Considerando che i suoi gesti sottolineano indistintamente l'alternarsi degli interventi delle due mani in *pp* (bicordi) e in *f* (linea della cantabilità), si può dire che la sua reattività gestuale è attratta più dagli aspetti dialogici e dinamici che da quelli prosodici e fraseologici.

Chiara (allieva del I corso) ha effettuato la prima registrazione di *Five-tone Scale* dopo 12 settimane di studio del brano in 45 secondi; il compositore ha indicato un tempo di esecuzione di 27 secondi, perciò lo ha eseguito più lentamente. Nel diario dell'insegnante troviamo in due lezioni consecutive l'esortazione a eseguire più fluidamente il brano e nella lezione che precede la prima registrazione la bambina stessa aveva reagito all'ennesima esortazione, sostenendo che il brano sarebbe stato meno bello. Il livello di precisione esecutiva è stato coerente con le aspettative dell'insegnante e con il livello qualitativo e di conoscenza della bimba. In particolare si può osservare che ha rispettato generalmente il fraseggio, attuando una lieve distensione dinamica al termine di ogni frase e sottolineando con piccoli gesti di allontanamento dalla tastiera della mano, che ha sbagliato solamente una nota ed ha avuto due piccoli problemi di memoria. Ha eseguito un rubato tra bb. 16-19 (es. 2), durante una sezione particolarmente significativa, che propone delle iterazioni ostinate del materiale compositivo in crescendo e approda alla riproposizione dell'idea pentatonica iniziale con inversione delle parti tra mano destra e mano sinistra. Questo lieve rubato non trova riscontro nelle indicazioni riportate nel diario e si configura a tutti gli effetti come un'iniziativa spontanea ed espressiva. A b. 27 ha avuto un vuoto di memoria in concomitanza con un errore della mano sinistra, che suona *mi* al secondo quarto anziché *sol*. Ha quindi saltato la b. 28 e ha suonato la battuta conclusiva commentando con sconforto «ho sbagliato tutto». Il vuoto di memoria ha dunque indotto un senso di sorpresa e le ha procurato la sensazione di aver combinato qualcosa di abbastanza grave da invalidare tutta l'esecuzione, in verità piuttosto accurata.

La seconda registrazione di Chiara è durata 35 secondi e ha riproposto una situazione abbastanza simile a quella della prima. Il brano risulta più scorrevole, senza vuoti di memoria; non si ripete il rubato della prima registrazione, mentre si può notare un'accelerazione tra b. 14 e b. 20 dove Chiara riprende regolarmente la pulsazione. Nuovamente la riproposizione dell'idea pentatonica iniziale con inversione delle parti tra mano destra e sinistra sembra attrarre la bimba, che si riferisce a questo punto come a un punto sensibile e importante: è infatti lo stesso punto sul quale era approdato il rubato della prima registrazione.

La terza e ultima registrazione dura 34 secondi e presenta due lievi esitazioni, entrambe rilevanti. La prima si verifica a b. 10, dove la mano sinistra esita ad arrivare sul *fa*#, evidenziando un lieve disorientamento proprio nel momento in cui nella parte della mano sinistra è abbandonato il profilo discendente e perfettamente pentatonico delle prime otto battute, per acquisire un andamento ascendente e diverso dal precedente sotto il profilo intervallare. Il secondo accade nelle ultime quattro battute, dove il fraseggio della mano sinistra si contrae riducendosi a una sola battuta ripetuta due volte: in questa situazione possiamo riscontrare anche una lievissima inflessione del capo. Nelle battute conclusive Bartók scrive un crescendo, tuttavia Chiara chiude in diminuendo, proponendo istintivamente la modalità più comunemente utilizzata per la chiusura delle frasi, quella della distensione dinamica.

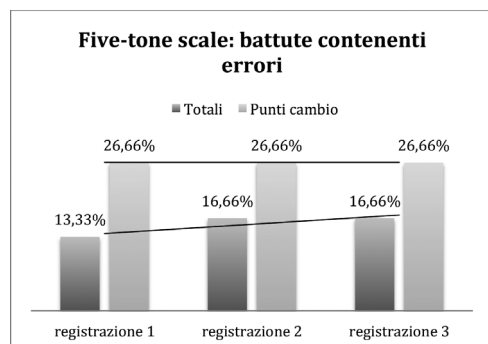


Fig. 3. Grafico degli indici percentuali di errore.

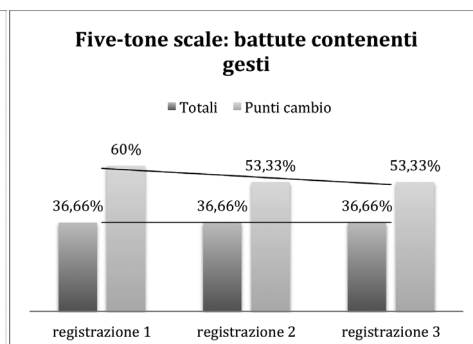


Fig. 4. Grafico della presenza di gestualità.

I dati riguardanti le battute contenenti errori nell'esecuzione di Chiara sono sintetizzati nel grafico di Fig. 3: possiamo facilmente notare che gli indici percentuali sono più alti nell'analisi delle battute che limitano i segmenti formali, in tutte le registrazioni. Questo significa che le battute contenenti errori sono statisticamente più presenti nei punti di cambio delle sezioni formali e che pertanto la bimba ha sbagliato di più proprio in questi punti. Le linee di tendenza del grafico ci restituiscono un incremento degli errori rispetto all'ufficialità dei contesti

esecutivi: il numero di errori cresce, infatti, con il numero di spettatori. Gli errori rilevati nelle tre esecuzioni di Chiara riguardano note (solo nella prima esecuzione), dinamiche, fraseggio e memoria, e la loro analisi numerica presenta una situazione analoga a quella degli indici di errore complessivi. Il grafico riportato nella Fig. 4 invece sintetizza la presenza nelle tre esecuzioni di gestualità spontanea e ritroviamo nuovamente indici di presenza sensibilmente maggiori nelle battute di cambio, sia per ciò che riguarda i gesti delle mani che del capo. Ciò significa che le battute di cambio evidenziano anche i momenti in cui la bimba ha spontaneamente prodotto gesti non appresi e non strettamente funzionali alla produzione del suono.

Una ventina di giorni prima della prima registrazione Chiara ha affermato, senza essere in alcun modo sollecitata in tal senso: «Mi sembra la musica di un film». Tuttavia alla domanda dell'insegnante «Quale film in particolare ti ricorda?» ha risposto «Nessuno». L'aspetto interessante di queste affermazioni è che la bimba ha avuto bisogno di fantasticare sul fatto che il brano potesse essere abbinato a immagini. Queste immagini, tuttavia, non erano parte dei suoi ricordi personali e, di fatto, rappresentano nel suo racconto qualcosa di cui lei sente il bisogno, ma che non c'è neppure nei ricordi.

Luisa (allieva del IV corso) ha registrato per la prima volta *Minor Seconds, Major Sevenths*, dopo 13 settimane di studio del brano, in 3 minuti e 24 anziché in 3 minuti e 25 secondi, come indicato da Bartók. Si evidenziano subito una generale imprecisione e una grande quantità di errori. Nel diario dell'insegnante si trovano annotazioni relative alla lentezza e alla difficoltà riscontrate nello studio iniziale del brano. Nonostante le sue indubitabili qualità pianistiche, l'incontro con la dissonanza e con un linguaggio inconsueto, ha probabilmente indotto nella prima registrazione di Luisa un risultato qualitativamente inferiore a quello atteso. L'errore più presente è stato di tipo ritmico, legato all'esecuzione della figurazione semicroma, croma puntata che caratterizza tutta la prima parte del brano (Es. 3): l'esecuzione di questa figurazione ha generato la percezione di una terzina di semicrome dovuta all'allargamento della semicroma e alla contrazione della croma puntata.

Un secondo tipo di errore molto presente nella prima esecuzione è stato quello riguardante l'uso del pedale di risonanza. Usato da Bartók in modo rinnovato, cioè come strumento necessario per la corretta restituzione della durata dei suoni e per sostenere fasce sonore che sarebbero altrimenti irrealizzabili, l'uso del pedale risulta essere decisamente più complesso dell'uso tradizionale. Per questa bimba, così precoce negli studi che a 10 anni ha già affrontato un repertorio piuttosto ricco di brani di differenti stili e difficoltà, la consuetudine con il linguaggio tonale e con tutti i mezzi che ad esso si riferiscono ha generato una resistenza notevole

♩ = 50

Minor Seconds, Major Sevenths
Secondes mineures, septièmes majeures
Kleine Sekunden, große Septimen
Kis másod- és nagy hetedhangközök

Molto adagio, mesto, ♩ = 50

144* 6-3, 10

p (sempre simile)

4

7

poco string...

tornando al tempo

poco string...

Es. 3. B. Bartók, *Minor Seconds, Major Sevenths*, bb. 1-14.

ad avvicinare il brano di Bartók e a utilizzare agevolmente le sue abilità. L'esperienza con un linguaggio così differente da quello tonale, molto ben conosciuto, ha, di fatto, generato un'inibizione delle sue capacità. Questa criticità è stata affrontata dall'insegnante cercando di offrire alla bambina le strategie per rendere

meno stridenti i bicordi di seconda e settima e i numerosi *cluster*, di fatto molto dissonanti se eseguiti con un attacco del tasto e una dinamica che non siano esattamente quelli indicati da Bartók. In effetti possiamo notare sin da b. 1 (Es. 3) che egli prescrive che la prima pagina sia eseguita in *piano*, con un diminuendo all'emissione della seconda minore che completa per moto contrario il *cluster* iniziale *fa*#, *sol*, *sol*#, *la*, *si*#, *si*#. Ovviamente nella prima fase dello studio la bambina non ha subito colto il significato di quanto scritto dal compositore e i suoi *cluster* suonavano evidentemente molto aspri. La direzione scelta dall'insegnante è stata quella di cercare una qualità di suono più morbida e modellabile per rendere i *cluster* meno aspri e restituire meglio l'effetto di fascia sonora desiderato dal compositore. In una delle lezioni l'insegnante ha chiesto alla bimba una qualità di suono «bella come in Chopin» e la laconica risposta di Luisa è stata: «magari!».

Dopo la prima registrazione le difficoltà si sono progressivamente e rapidamente ridotte, e una settimana prima della seconda registrazione la bimba ha affermato spontaneamente: «ora comincia a piacermi». La seconda e la terza esecuzione hanno una durata di 3 minuti e 4 secondi e si presentano notevolmente più fluide della prima. Il numero di battute contenenti errori è equiparabile, ma scompaiono quelli di pedale e si riducono in modo rilevante quelli ritmici. La bambina appare più disinibita e concentrata e l'esecuzione raggiunge un livello compatibile con le sue abilità e la sua preparazione, pur incorrendo in errori di note e di memoria.

La complessità del brano, più lungo e più strutturato degli altri due brani del *Mikrokosmos* utilizzati per lo studio, e le problematiche che si sono verificate nel periodo di apprendimento hanno indotto riflessioni più approfondite al momento della analisi. Il brano si presta a due livelli di segmentazione: il primo, di natura macroformale, segue da vicino le sezioni che Bartók stesso ha evidenziato mediante cambi agogici, di metro e di carattere, e propone una divisione più evidente a chi ascolta o guarda lo spartito che a chi sta suonando; il secondo livello procede dal primo segmentandolo ulteriormente, evidenziando più dettagliatamente i diversi materiali compositivi e le tecniche di scrittura, e mettendo in luce i gesti strumentali-compositivi che costituiscono riferimenti molto vicini alla sensibilità e alle esigenze di chi suona: essi trovano, infatti, immediato riscontro in una gestualità strumentale chiaramente definita dalla scrittura stessa. La differenza sostanziale tra i due livelli di segmentazione consiste dunque nel grado di astrazione e pertanto nella conseguente possibilità di accesso a ognuno di essi da parte della bambina, anche se solo a livello intuitivo.

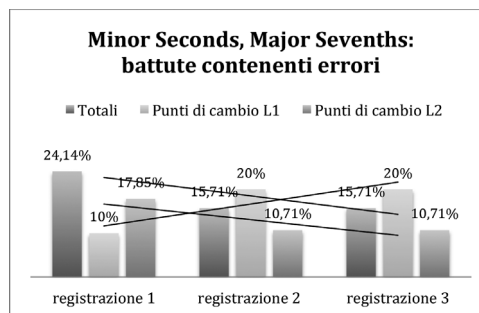


Fig. 5. Grafico degli indici percentuali di errore.

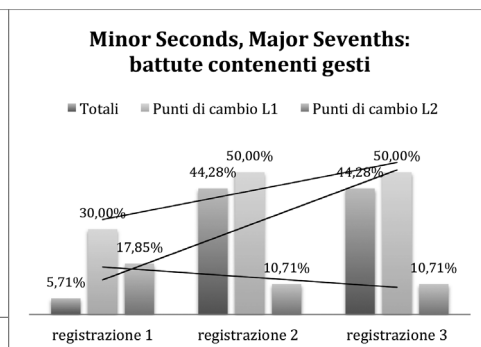


Fig. 6. Grafico della presenza di gestualità.

La disamina quantitativa dei dati avrebbe potuto costituire uno dei punti critici della sperimentazione proprio per l'eccezionale criticità del periodo di esercitazione precedente la prima registrazione, durante il quale Luisa sosteneva che il brano non le piaceva e studiava senza grande motivazione, controvoigia. I valori percentuali degli errori sul totale delle battute evidenziano un progressivo decremento dalla prima esecuzione alla terza, e un andamento analogo, ma con indici inferiori sul secondo livello di analisi, nei segmenti più brevi e meno concettuali; ma nel primo livello di analisi, quello macroformale, gli indici percentuali di errore sono molto più alti e tendono a crescere tra la prima e la terza esecuzione (Fig. 5). Questo significa che la bimba ha sbagliato percentualmente di meno nei punti di cambio della segmentazione di secondo livello, mentre ha concentrato gli errori nelle battute di cambio della segmentazione macroformale. La segmentazione più astratta, dunque, è quella attorno alla quale si catalizzano maggiormente le battute sbagliate.

Nonostante Luisa avesse maggiore esperienza musicale, poiché stava frequentando il quarto corso di pianoforte, e potesse contare su abilità esecutive molto più raffinate, si è trovata in difficoltà nel riferirsi a strutture musicali più ampie e concettuali.

La situazione dei valori percentuali di gestualità (Fig. 6) restituisce una situazione leggermente diversa: Luisa ha prodotto in percentuale meno gesti spontanei nelle battute che definiscono il livello microformale, e più gesti nel totale delle battute e in quelle che definiscono il livello macroformale, dove gli indici sono in assoluto i più alti. Anche la tendenza cambia, poiché tende a scendere dalla prima alla terza esecuzione nel livello micro formale, mentre tende a salire sia nel livello macroformale che nel totale delle battute.

4. Conclusioni

Occorre richiamare ora tre importanti considerazioni iniziali: 1) i titoli dei tre brani del *Mikrokosmos* scelti per condurre questo studio si riferiscono a elementi di rilievo delle composizioni come l'aspetto intervallare (*Minor Seconds, Major Sevenths*), l'impianto modale (*Five-tone Scale*) o il tipo di scrittura (*Melody against double notes*) rinunciando completamente a riferimenti semantici extra-musicali; 2) la struttura di questi brani è priva di simmetrie e di ripetizioni, e la lunghezza delle frasi è irregolare; 3) il linguaggio musicale utilizzato non è tonale, anche se non presenta posizioni di antagonismo radicale verso la tonalità, e ha costituito un'esperienza nuova per le giovanissime pianiste. Questi presupposti hanno garantito che lo sviluppo dell'intera esperienza delle bambine potesse essere osservato all'interno di un sistema di riferimenti prevalentemente musicale, rendendo possibile e coerente la lettura dei loro comportamenti esecutivi, delle loro reazioni e del loro percorso di apprendimento.

Abbiamo riscontrato che gli indici di presenza di errore nelle battute che limitano i segmenti formali sono sempre maggiori degli altri indici nella quasi totalità delle registrazioni. Considerando che gli errori rilevati in sede di registrazione non si sono verificati nelle lezioni immediatamente precedenti, possiamo pensare che si tratti di errori indotti dal contesto esecutivo e/o dalla reazione delle bambine a prescindere dalla loro natura. Sia che si tratti di errori inediti che di errori ricorrenti (dei quali troviamo riscontro nel diario dell'insegnante), dobbiamo considerare che le bambine avevano di fatto raggiunto la capacità di eseguire fluidamente e accuratamente il loro brano a memoria. Gli indici ci rivelano perciò l'esistenza di punti di fragilità in cui si catalizzano gli errori di vario tipo e diversa entità, e tali punti corrispondono alle battute che delimitano le sezioni formali.

Dovremmo anche chiederci se questi errori si sono verificati in particolari momenti di abbassamento della concentrazione dovuti a distrazioni esterne, come i rumori provenienti dalla sala, o all'acuirsi di sensazioni personali causate dai sintomi psicosomatici dell'ansia quali battito cardiaco aumentato, mani sudate o gelate, "farfalle" nello stomaco, secchezza del cavo orale e altre. Ma se gli effetti dello stato neurovegetativo delle bambine spiegano facilmente l'insorgenza dell'errore, non interferiscono sull'evidenza dei momenti in cui si verificano. Gli indici di presenza di errori mostrano chiaramente che i punti di fragilità sono quelli in cui il discorso musicale si modifica sensibilmente e nei confronti dei quali le bambine hanno un certo grado d'informazione indotta, ma non piena consapevolezza, in quanto non hanno mai sviluppato un pensiero analitico formato.

Rispetto agli studi che hanno trattato i legami tra esecuzione e analisi nei pianisti formati [Sacchetti 1999; Dalmonte 1999; Rink 2002a] possiamo dunque affermare

che questo legame esiste anche nelle esecuzioni delle nostre tre bambine, a partire però da presupposti e risultati esattamente inversi: mentre i pianisti formati sono consapevoli della struttura del loro brano, le bambine sono totalmente o prevalentemente inconsapevoli; mentre nelle esecuzioni dei pianisti formati la consapevolezza analitica costituisce un importante riferimento per l'espressività e per la memorizzazione, per le bambine la mancanza di consapevolezza definisce il luogo dove si catalizza il maggior numero di errori.

Questo studio si è fondato su presupposti ottimali, ma ragionevolmente tipici nel nostro sistema formativo musicale: tre bambine studiose, disciplinate e certamente interessate alla musica e al pianoforte, un'insegnante attenta, meticolosa e adeguatamente informata dal punto di vista analitico, un contesto istituzionale che non garantisce una formazione analitica strutturata nei più giovani. Le bambine hanno dunque "respirato" qualche implicita informazione analitica con le indicazioni, più chiare ed esplicite, legate al repertorio e al loro studio. Ci si poteva attendere che un lavoro didattico costantemente illuminato da informazioni e presupposti analitici, benché non indirizzato all'acquisizione consapevole di tali informazioni, avrebbe prodotto un'accuratezza simile, se non uguale, a quella riscontrata nello studio dei pianisti formati. Tuttavia i risultati ci portano in un'altra direzione: non è il risultato esecutivo in sé a garantire sicurezza, accuratezza, infallibilità della memoria e fluidità, bensì la capacità di organizzare il pensiero musicale, anche quando esso è semplice come nei repertori presi in considerazione in questo studio.

La presenza significativa di gesti nelle battute che delimitano le sezioni formali, che non può evidentemente essere frutto di una consapevolezza analitica, potrebbe essere frutto di una intuizione dei punti musicalmente importanti, indotta sostanzialmente dall'esperienza musicale e dalle indicazioni dell'insegnante, che catalizza proprio in quei punti una particolare attenzione/tensione.

Possiamo considerare la presenza di gesti spontanei un'esplicitazione nell'esecuzione di questa tensione che, per quanto intuitiva e inconsapevole, si genera e si esprime proprio attraverso quei gesti, comunicando efficacemente un'intenzione espressiva.

Dal punto di vista strettamente espressivo abbiamo dunque solo due tipi di dati analizzabili: i gesti spontanei e il rubato tra bb. 16-19 di *Five-tone Scale*. Tutti gli altri rilievi, relativi a dinamiche, tensioni, ritenuti o accelerandi, sono riconducibili a una elaborazione espressiva del brano studiato dalle bambine e forse anche a una loro generica sensibilità, ma non a un loro autonomo e consapevole intento espressivo: possiamo certamente affermare che le bambine hanno suonato in modo espressivo il loro brano, così come possiamo affermare che l'insegnante ha dato loro tutte le indicazioni necessarie perché ciò avvenisse e che le bambine sono

state diligenti nel seguirle. Purtroppo nessun rilievo sulla loro espressività, a parte quelli relativi al rubato di *Five-tone Scale* e ai gesti spontanei, ha caratteristiche tali da fondare conclusioni attendibili, in quanto qualunque affermazione in tal senso presupporrebbe complessi studi attinenti la consapevolezza, il rapporto tra conscio e inconscio e tra appreso e interiorizzato: problemi di larghissimo respiro che richiedono approfondimenti disciplinari molto diversi da quelli didattico-analitici propri di questo lavoro.

La presenza statisticamente significativa di errori e di gesti nelle zone che definiscono le parti formali induce delle riflessioni sul significato della segmentazione analitica per le tre bimbe. Alla loro età e al loro livello di formazione musicale non è detto che siano interessate da uno stimolo più o meno astratto, che non ha immediati riscontri pratici dai quali trarre beneficio suonando. Questo non significa che non sia stato loro proposto, anche se indirettamente, un atteggiamento e un pensiero analitici, e neppure che non possa essere proposto. Ma significa che le bambine non necessariamente avranno la possibilità di trasformare le informazioni indirette inerenti la segmentazione in un effettivo beneficio nella loro esperienza di studio e, di conseguenza, di esecuzione. Se l'insegnante sollecita uno studente a ripetere dieci volte un segmento che corrisponde realmente ad una sezione formale, o a sottolineare con una cesura del suono o una latenza nell'attacco l'inizio di una nuova sezione, questo non significa che alla fine del loro studio esse avranno una solida idea delle parti e della sintesi di esse nel brano completo. Durante la prima parte della formazione strumentale gli stimoli gestuali sono molto più forti di quelli astratti perciò è normale che le bambine si riferiscano a ciò che nella loro esperienza di apprendimento funziona normalmente e statisticamente meglio: il gesto.

Qualcosa di analogo capita nel momento in cui i giovanissimi strumentisti iniziano a imparare la teoria del sistema tonale: questa acquisizione teorica non è mai garanzia (fatti salvi i casi di grande talento) di una consapevolezza sonora e gestuale della tonalità durante l'esecuzione. La corrispondenza tra informazione teorica ed esperienza pratica avviene attraverso un lento metabolismo dell'informazione teorica acquisita. Le indicazioni dell'insegnante durante il periodo di apprendimento del brano, documentato nel diario, non hanno mai reso esplicite le informazioni analitiche naturalmente sottointese in gran parte delle indicazioni pratiche date alle bambine.

Possiamo concludere che l'intuizione formale indotta indirettamente dalle informazioni dell'insegnante determina nelle esecuzioni una percentuale più alta di gesti spontanei nelle battute che delimitano i segmenti formali e produce la comunicazione di intenti espressivi, ma non è sufficiente a costituire un solido sostegno durante l'esecuzione e, al contrario, configura negli stessi punti dei centri di

fragilità, dove si catalizzano i valori percentuali maggiori di errore: una conoscenza intuitiva, non consapevole, non è sufficiente a migliorare i risultati esecutivi.

Dovremo dunque interrogarci sulla necessità e sulla realizzabilità, sotto tutti i punti di vista, di percorsi musicali che considerino con maggiore attenzione l'analisi, anche e soprattutto per i giovanissimi. Se la musica è a tutti gli effetti un linguaggio con finalità comunicative ed espressive, dotato di strutture peculiari e di una sintassi, perché dovrebbe essere impossibile pensare a un percorso iniziale molto semplice e estremamente chiaro? In fondo l'informazione più importante che si dovrebbe offrire agli studenti di ogni età è la capacità di percepire un linguaggio strutturato, partendo da quello più conosciuto, e la possibilità di cercare e riconoscere una realtà similmente o diversamente strutturata in ambiti musicali e culturali diversi.

I percorsi formativi attuali propongono l'analisi come una disciplina che si può affrontare ad uno stadio avanzato degli studi musicali, sovente mediante percorsi facoltativi, negandole di fatto l'espressione della più grande delle sue potenzialità: rendere evidenti, replicabili, comprensibili e assimilabili le strutture musicali, da quelle più semplici a quelle più complesse. Le ricerche sui contributi che le competenze analitiche portano nel raggiungimento di risultati esecutivi ottimali nei musicisti formati e i risultati di questo studio, che mettono in luce come l'assenza di una formazione analitica consapevole può indurre nei bambini le fragilità esecutive evidenziate, ci permettono di affermare che le competenze analitiche sono fondamentali nella formazione strumentale e che dovrebbero farne parte sin dai primissimi anni.

Questo studio può essere sviluppato e approfondito dal punto di vista dei mezzi d'indagine e ha bisogno di riscontri su campioni più vasti ed eterogenei di giovani musicisti. Un primo approfondimento dovrebbe valutare quale incidenza sulla qualità delle esecuzioni può avere la formazione analitica e se esistono differenze rilevabili di questa incidenza nei percorsi per strumenti polifonici rispetto ai percorsi per strumenti monodici. In tutti i casi, gli approfondimenti e le estensioni di questo studio potrebbero orientare un rinnovamento metodologico e disciplinare a partire dalla considerazione delle strutture più autentiche e profonde del linguaggio musicale e dalla rivalutazione delle discipline analitiche come strumento irrinunciabile per il raggiungimento di standard qualitativi improntati all'eccellenza.

BIBLIOGRAFIA

- BENGTTSSON I. – GABRIELSSON A. – THORSÉN S. M. (1969), *Empirisk rytmforskning (Empirical rhythm research)*, «Swedish Journal of Musicology», 51, pp. 49-118.
- BRENDEL A. (1997), *Il paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze.
- CHAFFIN R.-T. – LISBOA T. – LOGAN T. R. – BEGOSH K. T. (2009), *Preparing for Memorized Cello Performance: the Role of Performance Cues*, «Psychology of music», 38, pp. 3-30.
- CLARKE E. F. (1991), *Expression and Communication in Musical Performance*, in Sundberg J. – Nord L. – Carlson R. (cur.), *Music Language, Speech and Brain*, McMillan, London, pp. 184-193.
- CLARKE E. – PARNCUTT R. – RAEKALLIO M. – SLOBODA J. (1997), *Talking Fingers: an Interview Study of Pianist's Views on Fingering*, «Musicae Scientiae», 1/1, pp. 87-108.
- CONE, E. T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York.
- COX A. (2001), *The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning*, «Musicae Scientiae», 5/2, pp. 195-212.
- DALMONTE R. (1999), *Proto e para-analisi per l'interpretazione*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», 6/1, pp. 43-60.
- DAVIDSON T. W. - CORREIA J. (2007), *Corpo e movimento nell'esecuzione musicale*, in Tafuri-McPherson 2007, pp. 115-130.
- DUKE A. – SIMMONS A. L. – CASH C. D. (2009), *Characteristics of Practice Behavior and Retention of Performance Skills*, «Journal of Research in Music Education», 56/ 4, pp. 310-321.
- FRIBERG A. – BRESIN R. – SUNDBERG J. (2006), *Overview of the KTH Rule System for Musical Performance*, «Advances in Cognitive Psychology» (Special Issue on Music Performance), 2, pp. 145-161.
- HALLAM S. (1995), *Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music*, «Psychology of music », 23/2, pp. 111-128.
- JØRGENSEN H. (2004), *Strategies for Individual Practice*, in Williamon (ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, Oxford University Press, Oxford, pp. 85-104.
- JUSLIN P. – EVANS P. – MCPHERSON G. E. (2007), *L'interpretazione musicale e le emozioni*, in Tafuri-McPherson 2007, pp. 131-155.
- MCPHERSON G. – EVANS P. (2007), *Come studiare*, in Tafuri-McPherson 2007, pp. 33-48.
- MIKLASZEWSKI K. (1989), *A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance*, «Psychology of Music », 17/2, pp. 95-109.

- MONELLE R. (2002), *The Criticism of Musical Performance*, in Rink 2002b, pp. 213-224.
- PALMER C. (1992), *The Role of Interpretive Preferences in Music Performance*, in M. Riess Jones – S. Holleran (eds), *Cognitive Bases of Musical Communication*, American Psychological Association Books, Washington DC, pp. 249-262.
- POZZI E. (1999), *L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista: la prospettiva schenkeriana*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VI/1, pp. 83-111.
- REPP B. H. (1992), *Diversity and Commonality in Music Performance: an Analysis of Timing Microstructures in Schumann's "Träumerei"*, «Journal of the Acoustical Society of America», 92, pp. 2546-2568.
- RINK J. (ed. 1995), *The Practice of Performance. Studies in Music Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (2002a), *Analysis and(or) Performance*, in Rink 2002b, pp. 35-58.
- RINK J. (ed. 2002b), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROTHSTEIN W. (1995), *Analysis and the Act of Performance*, in Rink 1995, pp. 217-239.
- SACCHETTI R. (1999), *Il Preludio op. 28 n. 4 di Chopin: un esempio di analisi per l'esecuzione secondo Carl Schachter* (Scheda di lettura), «Bollettino di analisi e teoria musicale», 6/1, pp. 131-144.
- SHAFFER L. H. – TODD N. P. (1987). *The Interpretive Component in Musical Performance*, in A. Gabrielsson (ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, pp. 139-152.
- SHAFFER L. H. (1992), *How to Interpret Music*, in M. Riess Jones – S. Holleran (eds.), *Cognitive Bases of Musical Communication*, American Psychological Association Books, Washington DC, pp. 263-278.
- SHAFFER L. H. (1995), *Musical Performance as Interpretation*, «Psychology of music», 23/1, pp. 17-38.
- SCHMALFELDT J. (1985), *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles op 126, nos. 2 and 5*, «Journal of Music Theory», 29, pp. 1-31.
- TAFURI J. – MCPHERSON G. E. (cur. 2007), *Orientamenti per la didattica strumentale*, LIM, Lucca.
- TODD N. P. (1985), *A Model of Expressive Timing in Tonal Music*, «Music Perception», 3, 33-58.
- WILLIAMON A. (2002), *Memorising Music* in Rink 2002 b, pp. 113-126.

Abstract

Il saggio studia alcuni aspetti analitici e gestuali dell'esecuzione pianistica di bambini per offrire alla didattica strumentale informazioni utili sia alla messa a punto di metodi e repertori, sia alla ricerca di elementi di confronto con le esecuzioni di studenti avanzati e di professionisti. Tre pianiste di 10 anni hanno studiato un brano a loro sconosciuto tratto dal *Mikrokosmos* di Bartók, idoneo al loro livello di esperienza pianistica. Durante il percorso di apprendimento l'insegnante ha tenuto un diario in cui sono state annotate le indicazioni date alle bambine. Quando sono state in grado di suonare il brano a memoria e fluidamente, è stata effettuata una prima videoregistrazione dell'esecuzione durante la lezione. In seguito, dopo aver corretto le criticità emerse dalla prima registrazione, è stata videoregistrata l'esecuzione del brano in un contesto pubblico ristretto a pochissime persone. L'ultima registrazione è stata realizzata durante l'esecuzione del brano davanti a un pubblico di circa 50 persone. L'analisi quantitativa e qualitativa delle videoregistrazioni ha preso in considerazione le strutture formali dei brani, gli errori e i gesti spontanei, che sono stati confrontati con le informazioni del diario dell'insegnante. I risultati indicano una maggiore presenza di errori e di gesti spontanei nelle battute che delimitano le sezioni formali dei brani.

Nicolò Palazzetti

ITALIAN HARMONY DURING THE SECOND WORLD WAR: ANALYSIS OF BRUNO MADERNA'S FIRST STRING QUARTET

Abstract

During the last two decades many scholars have focused on Maderna's works, sketches and letters of the 1940s. Nevertheless, his First String Quartet (ca. 1943-1945) has been left aside by this "Maderna Renaissance". In this article I focus thus on this work in order to show why it constitutes an extraordinary viewpoint on Maderna's pre-serial harmonic conceptions and on some forgotten sources of his poetics – such as Bartók and Hindemith. A specific "harmonic atmosphere", i.e. octatonicism, informs the entire Quartet. Firstly, the symmetrical and acoustic qualities of the octatonic scale are the basis for recovering the dialectical principle of sonata form and for arranging the structures of the work (i.e. a palindrome) according to symmetrical criteria. Secondly, the octatonic collection is a way to problematise the historical dimension of the musical material – tonality and modality coexist with quartal harmony – and to avoid a perfect symmetrical construction. Because of its crucial relation to Bartók, I conclude that Maderna's "War" Quartet ushers in an Italian Bartókian Wave during the late 1940s and early 1950s. Moreover, I postulate a continuity between this early work and Maderna's serial works – a continuity based on the quest for a generative and homogeneous principle in musical composition as well as on a need for deconstructing preformed schemas and fixed points of reference.

1. Introduction

The compositional and biographical experiences of the Italian composer Bruno Maderna during the 1940s seem to be crucial in order to understand both the genesis of his musical poetics and the evolution of serialism in Italy [Baroni 2000;

Mazzolini 2013; Rizzardi 2004, 2011].¹ As a result, during the last two decades many scholars have focused on Maderna's works, sketches and letters of the 1940s [Bisciglia 2007; Cattelan 2000b; Dalmonte-Russo 2004; Feneyrou-Ferrari-Mathon 2007 and 2009],² as well as on his historical and cultural background [Bonomo-Zannoni 2012; Izzo 2007; Pasticci 2005]. Nevertheless, his First String Quartet (ca. 1943-1945)³ has been left aside by this "Maderna Renaissance": in spite of its relative success in performance since the late 1980s,⁴ there is still neither a critical edition of the manuscript,⁵ nor an exhaustive analysis of the work.⁶

Even the present article does not make a full analysis of the Quartet.⁷ But by focusing on harmonic conceptions and structures that inform the Quartet, I aim to show why this work constitutes an extraordinary viewpoint on Maderna's pre-serial harmonic conceptions and on some forgotten resources of his poetics (such as the influence of Bartók), that will be rich in consequences in Italian musical culture during the 1950s.

The article consists of two main sections. In the first, by drawing on a letter of Maderna and on an analysis of the beginning of the central "Lento a fantasia",⁸ I describe Maderna's early 1940s compositional thought, in particular his desire to

1. I would like to thank Alessandro Arbo, Esteban Buch, Gabriele Sfarra and, most of all, Mario Baroni for their suggestions and discussions about this subject. I am also particularly grateful to the two anonymous reviewers. Finally, I would like to thank John Fallas and Gaja Maestri for their help in correcting this text.
2. In this same period, several critical editions of Maderna's 1940s works have been made, and lost scores such as the 1946 *Requiem* [Maderna 2009] have been rediscovered.
3. With the exception of some juvenilia [Pozzi 2012], this 1940s work is the first string quartet composed by Maderna. By drawing on the correspondence between the composer and his foster mother Irma Manfredi, it is possible to argue that the work was composed circa 1943 or, more cautiously, during the closing years of the Second World War [Rizzardi 2009, vii].
4. The public reception of the work begins in the late 1980s, when the Quartet was premiered in Venice (Palazzo Grassi) by the Ex Novo Ensemble (16 October 1989). From that moment on, the work has been performed many times (e.g. on 29 April 1994 by the Arditti Quartet at Maison de Radio France, Paris) and recorded twice (Quartetto Foné: 1998, Ark Classics 59004; Quartetto Arditti: 1999, MO 782049; 2002, MO 782158). In 1996 a faithful edition of the manuscript was published by Schott [Maderna 1996]. Carlo Lazari, the first violin of Ex Novo Ensemble, kindly provided me with the original concert programme notes of the Venetian world premiere.
5. The manuscript is preserved at Paul Sacher Stiftung in Basel. A copy is also present in the Archivio Maderna of the University of Bologna (P/MAD/46). I would like to thank Nicola Verzina, director of the Archivio Maderna, for his assistance.
6. Some brief analytical suggestions are provided by Adessi and Caterina [2000], Feneyrou [1994], and Giovannini [2004].
7. For example, I consider neither timbre and rhythm nor the intriguing narratological aspects of the work. For research on these aspects, see: Nicolò Palazzetti, *Entre Bartók et Darmstadt. Analyse narratologique et dialectique du Premier Quatuor à cordes de Bruno Maderna*, in Márta Grabócz (ed.), *Conference Proceedings "Narratology and the Arts"* (University of Strasbourg, 5-7 December 2013) (forthcoming).
8. Maderna's First String Quartet has three movements, although there is no gap between them: *Allegro* (bars 1-68), *Lento a fantasia* (bars 69-112), and *Allegro* (bars 113-152). The metre is highly irregular, e.g. time signatures frequently change (in most cases without any indication) and asymmetrical rhythms are not uncommon. Nevertheless, broadly speaking, the two Allegros have a compound metre (6/8, 9/8 or

overcome counterpoint in favour of harmony. As shown by my analysis of pitch-class sets, a specific “harmonic atmosphere”,⁹ rooted in the octatonic collection and explored through Bartókian stylistic devices and a Hindemithian compositional framework, informs the entire Quartet – its harmonic fields, its recurring motifs, its contrapuntal techniques, its architectonic structures.

In the second section, I clarify the concrete functions of the Quartet’s “harmonic atmosphere” by providing a detailed analysis of some crucial excerpts taken from the first and third movements. The symmetrical and acoustic resources of the octatonic scale would be the basis for recovering the dialectical principle of sonata form and for arranging the structures of the work (a palindrome) according to symmetrical criteria. However, the octatonic collection is also a way to question the historical dimension of the musical material – the permanence of tonality coexists with the emergence of quartal harmony – and, finally, to avoid a perfect symmetrical construction.

In conclusion, I provide a general interpretation of the poetics of the Quartet and evaluate the work’s legacy. Firstly, because of its crucial relation to Bartók, I argue that Maderna’s First String Quartet ushers in an Italian Bartókian Wave during the late 1940s and early 1950s [Palazzetti 2015]. Moreover, I postulate a continuity between this early work and Maderna’s subsequent serial works – a continuity based on a quest for a generative and homogeneous principle in musical compositions, as well as on a continuous impulse towards deconstructing preformed schemas and fixed points of reference.

2. From counterpoint to harmony: «the spiritualisation of matter»

On 19 January 1943 Bruno Maderna writes a letter to Irma Manfredi from Merano, where since August 1942 he has been enlisted as an “Alpino”.¹⁰ This letter, focusing on some critical compositional devices and aesthetic decisions of the Quartet, constitutes a major source for my discussion:

This morning I worked on the slow movement of the quartet [...]. It is strange to imagine all the relationships between the notes without a piano, there is almost a sense of release in all of this, a release from the slavery to harmonic relationships which [...] I have always been subject to, because of Debussy and musical impressionism (of which I was a fervent supporter), but especially because of the ageing

12/8), whereas the Lento has a simple metre (4/4 or 3/4). The entire Quartet takes approximately 6-8 minutes to perform.

9. The expression “harmonic atmosphere” is my translation of Maderna’s expression “atmosfera armonica”: see Maderna’s 1943 letter cited in the following paragraph.

10. The *Alpini* were an elite corps of the Italian Army engaged in mountain warfare. Maderna belonged to the 2nd Alpine Division “Tridentina”.

of the pedagogic system in our conservatories. Thanks to Malipiero I got rid of these hindrances by arousing my interest in counterpoint; nevertheless, I have always been strongly tempted by vertical music, which could allow me to conceive a line not in itself, but [...] rather as originated from a harmonic atmosphere. [...] This is the basis of Hindemith's *Unterweisung*, and [...] of his Poetics. He accomplished this goal by means of the examination of the harmonic effects of the "note against note", so characteristic of his essentially horizontal style. On the contrary, I am achieving this goal by means of a more mature analysis of the chord, as if the harmonic technique becomes more and more refined according to a process that I call "spiritualisation of matter"; in the same manner as an ancient goldsmith's burin [...] adorned by time and practice with a patina of wise and arcane age.¹¹

This letter offers several points of reflection. Firstly, the Lento movement (which was initially marked "adagio": on the model of the third movement of Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*?) appears to be crucial to an understanding of the entire Quartet. And indeed, analysis confirms its structural and macro-formal centrality. As a result, Bartók's statement about his Fourth String Quartet can be applied to Maderna's Quartet too: «The slow movement is the nucleus of the piece, the other movements are, as it were, bedded around it» [Bartók 1929].

Furthermore, in this letter Maderna sketches his artistic biography. He evokes his academic education at the Conservatory Santa Cecilia in Rome with Alessandro Bustini (1937–1940) and his studies with Gian Francesco Malipiero in Venice (from 1940). Moreover, he points out his evolution as a composer: from Bustini – in *Alba* for contralto and string orchestra (1939) – and Debussy – in the unfinished *La sera fiesolana* for tenor and piano (1938) – towards Malipiero – in the *Introduzione e passacaglia "Lauda Sion Salvatorem"* for organ (1939), later orchestrated (1942) – and Hindemith – in the Concerto for piano and orchestra (1942). However, in seeking a personal poetics, Maderna intends to overcome all these influences: he seems to take a negative view of his academic education in Rome, and he discusses Malipiero's and Hindemith's poetics in order to go beyond them. Moreover, he does not allude to the important discoveries in the field of contemporary music (such as Stravinsky and Bartók) that he made during his Roman period through the concerts of the Accademia di Santa Cecilia and his friendship with Guido Turchi and Goffredo Petrassi [Pozzi 2012].

The analysis of the Quartet corroborates a rather complex story. Firstly, Hindemith's *Unterweisung im Tonsatz* [1937] – which Maderna bought in Rome in 1939

11. Letter of Bruno Maderna to Irma Manfredi, 19 January 1943 (Paul Sacher Stiftung, Basel). This letter, along with a major part of Maderna's correspondence, has been published in French [Maderna 2007]. Angela Ida De Benedictis kindly provided me with the Italian original of the whole correspondence. The English translation of this letter is mine. Where not otherwise indicated, other translations from Italian and French in this article are also mine.

– becomes, perhaps for the first time, a major point of reference for the construction of his later serial poetics,¹² as his subsequent works strongly reveal [Guerrero 2009; Rizzardi 2004; 2011]. Secondly, Bartók and Stravinsky inform the work's most powerful stylistic devices [Bellon 2000; Cattelan 2000a]. In order to show these influences and to highlight the core of Maderna's poetics in the early 1940s, I would like to examine the beginning of the Lento (bars 69-77, Ex. 1).¹³

Lento a fantasia

© 1996 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

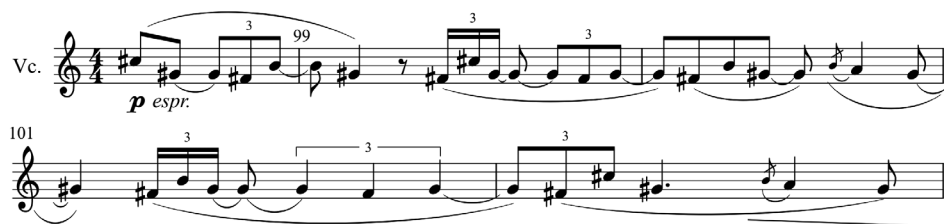
Ex. 1. B. Maderna, First String Quartet, bars 69-75.

Pivoting on A_3 , the cello exposes a motif, slowly expanded through the intervals of minor second and minor third (bars 69-71), that is soon after developed by the viola (bars 71-75). This motif becomes a recurring melodic element of the entire movement (it reappears, for instance, at bars 98-102; see Ex. 2), and it also contains

12. Letter of Bruno Maderna to Irma Manfredi, 19 December 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel).

13. Music examples from Maderna's First String Quartet [Maderna 1996] reproduced by kind permission of Schott Music (Mainz, Germany).

a fragment, rooted on minor seconds and minor thirds, that constitutes one of the most recognisable perceptual traits of the two Allegros.



© 1996 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Ex. 2. B. Maderna, First String Quartet, bars 98-102.

Since this recurring motif starts, in its first occurrence, from the note A_3 of the tuning fork – metaphorically speaking, «the origin of music» [Mila 1999, 11] – it can be interpreted as an example of *aulodia*.¹⁴ *Aulodia* will become an idiosyncratic topos in Maderna's poetics. It may be defined as the expression of the archetype of *aulos*, a «primordial voice that comes from the origin of the world» [Baroni 1989, 227]; and even if *aulodia* is mainly associated with wind instruments (above all, with oboe and cor anglais), the concept is employed by many scholars to highlight the prominence of the melodic function in Maderna's instrumental writing, the underlying connection between instrumental music and human voice, and the philosophical and dramaturgical value of the solo/tutti dialectic in Maderna's works, especially his concertos and his work-in-progress opera *Hyperion* [Feneyrou 2009; Maderna 1985].

Mario Baroni analyses *aulodias* according to two pairs of contrasted categories: order/chaos and direction/centrality [Baroni 1989]. The recurring *aulodia* of the Lento can be interpreted as ordered, since it shows some structural continuities and appears like a discourse running through the movement, and centred, since it is not oriented towards a particular pitch but it is pivoted on some recurring pitches (e.g. A_3 at bars 69 sgg., $G\sharp_3$ at bars 98 sgg.).

The *aulodia* exposed at bars 98 sgg. recalls the bassoon melody at the beginning of Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, whereas the *aulodia* at bars 69 sgg. recalls the beginning of the first movement of Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, where violas start a fugue upon a progressively expanded chromatic subject that pivots on the same pitch, A_3 , as Maderna's *aulodia*. The influence of Bartók seems to be more prominent and deep than that of Stravinsky. Indeed, the whole of Maderna's Lento harks back to the «night music» topos [Grabócz 2009] and

14. The Madernian term *aulodia*, derived from the Greek αὐλός («aulos», i.e. an ancient Greek wind instrument) and μελωδία («singing, chanting»), literally means «the chant of the *aulos*».

the «inexorable erosions of silence» with which Bartók's slow movements begin [Citron 1994, 151]. After all, Maderna will draw upon these Bartókian influences also in other subsequent works. For instance, his Concerto for Two Pianos and Instruments (1947-1949) starts from a repeated A₃ that is later developed reaching the notes of the BACH motif and, eventually, more and more complex rhythmic and contrapuntal structures. Several years later, Luigi Nono – a dear friend and comrade of Maderna from the late 1940s – points out the value of these Bartókian devices for the genesis of Maderna's poetics [Nono 2007, 213] and, consequently, for the development of Italian serialism:

The sonic space [...] is progressively *unveiled* by a composition based upon major second, minor second, minor third and tritone intervals. Many times, most of all in the *Music for Strings, Percussion and Celesta* and in his First String Quartet [...], Bartók marks out spaces by means of intervals, then he fills and transforms these spaces [...]. Contemporaneously, a serial technique was developed in Vienna that it is not to be deemed in the same ways as Leibowitz, Stockhausen, etc. consider it, but only as a space that can be filled up or emptied by a quasi-sculptural technique. As a result, Bartók was an innovator like Webern, Schönberg and Varèse. And, within his slow movements, overtones remain [...] and they combine with other overtones in order to create a harmonic structure [Nono 2007, 212-213].

By drawing on an ordered and centred *aulodia* and on “night music” topoi, Maderna's Lento explores the sonic space in the way described by Nono: he frequently employs the intervals of the major second, minor second, minor third and tritone, which are strongly related to the octatonic scale. Indeed, this latter constitutes the fundamental harmonic field of the entire Quartet, as I will show in due course. Actually, the octatonic scale is present in Italian musical debates as early as 1930, especially in Florence, via Vito Frazzi and Luigi Dallapiccola [Samuel 2013]. Nevertheless, Maderna's choice is the result of his personal experiences and readings in Rome: his early 1940s octatonicism reveals the influence of Stravinsky, Bartók, and Hindemith.¹⁵ More precisely, Maderna explores the octatonic harmonic field used by Stravinsky and Bartók¹⁶ via the compositional techniques exposed by Hindemith in his *Unterweisung im Tonsatz* [Hindemith 1937].

This approach is clearly indicated in his letter to Irma Manfredi on January 1943 quoted earlier. By drawing on the concept of *harmonisches Gefälle* (“harmonic

15. Maderna's statements sustain this hypothesis. For instance, his description of his Concerto for two pianos: «this work was very important for my artistic evolution [...], since before I have composed many works related stylistically to Bartók and Stravinsky» [Maderna, in Cattelan 2000a, 299]. See also his letter to Irma Manfredi, 19 December 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel).
16. Stravinsky's and Bartók's octatonicism was investigated by several scholars in the second half of the twentieth century [Antokoletz 1984; Perle 1955; Straus 1987; Taruskin 1987; van den Toorn 1987; Wilson 1992], and it has been also “reconsidered” at the beginning of our century [Tymoczko 2002; 2003].

gradient”), Maderna intends to calculate the grade of harmonic and/or melodic tension of intervals constituting a chord [Rizzardi 2004, 2011]. This pre-compositional process allows the sublimation of counterpoint and, consequently, the avowed pre-eminence of (post-tonal) harmony. As we read in the letter above: «I have always been strongly tempted by vertical music, which could allow me to conceive a line not in itself, but [...] rather as originated from a harmonic atmosphere. [...] This is the basis of Hindemith’s *Unterweisung*, and [...] of his Poetics». Nevertheless, Maderna aims to transcend Hindemith’s technique: the German composer focuses only on «the harmonic effects of the “note against note”, so characteristic of his essentially horizontal style»; on the contrary, Maderna seeks «a more mature analysis of the chord». Laurent Feneyrou’s statements about the Quartet highlight exactly this point:

During a period of deep philosophical and theoretical reflection, through the reading of Medieval and Renaissance treatises [...], but also of Paul Hindemith’s essays [...], Maderna’s style reaches a perfect mastery of counterpoint and canon [...]. A counterpoint released from the academicism of the “note against note”. A canon that recovers from the Renaissance and from the Franco-Flemish school an enigmatic dimension in order to redefine its modernity. A canon not related to Frescobaldi’s style, but a canon that modifies the linearity of chronological time [...]. Far from Beethoven’s cyclic forms, the opening motif composed by three ascending and successive notes, which rapidly becomes a four-note motif, can be found in each movement – Allegro, Lento a fantasia, and Allegro – and in the last section of the last movement it culminates on the original unison, the “univocal”, the negation of academic counterpoint [Feneyrou 1994].

By drawing on Feneyrou’s observations and on Maderna’s statements it is possible to clarify the compositional thought that informs the Quartet. Maderna begins by going beyond Debussy’s harmony and recovering the original rules of counterpoint through the teaching of Malipiero. As a consequence, he assumes a direct link between each horizontal line and its underlying “harmonic atmosphere”. However, according to Maderna, Hindemith lingers in a mere horizontal style, for he focuses only on harmonic results of the “note against note”. In contrast, Maderna tries to find a synthesis between horizontal and vertical dimensions: a «spiritualisation of matter», reached by a refinement of the “harmonic technique” and «a more mature analysis of the chord».

In order to demonstrate these claims, let me come back again to the beginning of the Lento. A crucial six-note chord¹⁷ appears at bars 71-72 (Ex. 1). Maderna turns the potentialities of this specific chord inside out throughout the Quartet.

17. In music theory a six-note chord is also called a *hexachord* or even a *hexad*, i.e. a six-note pitch collection which is not necessarily a segment of a scale or of a tone row [Forte 1973; Gamer 1967; Hanson 1960].

Indeed, this chord punctuates by its recurrences the boundaries of each section of the Allegros. Moreover, it is strictly derived from a specific “harmonic atmosphere” – in this case octatonicism – that informs many aspects of the Quartet: its harmonic fields, its recurring motifs, its contrapuntal techniques, the formal symmetries of his architectonic structures. These hypotheses can be proved if we retrace the compositional process of the Quartet by means of the *pitch-class set theory* developed by Allen Forte [Forte 1973; Rahn 1980; Pasticci 1995; Schuijjer 2008; Simms 1993; Straus 2005]. The hexachord to which I have referred is a vertical set of six different pitches ($E_1 - G_1 - A_3 - C\sharp_3 - A\sharp_2 - F\sharp_3$): $E_1 - G_1$ on the Vc.; A_3 on the Vla; $C\sharp_3$ on Vl. II, and $A\sharp_2 - F\sharp_3$ on Vl. I. Cancelling out the octave intervals of E_1 and G_1 , it is possible to count the number of semitones that separate each pitch: 3-3-3-5-3 ($E - G - A\sharp - C\sharp - F\sharp - A$). In other words, this aggregate is constituted almost exclusively by minor thirds. Assigning each pitch to an integer in ascending order from $C=0$ ($C\sharp=1$, $D=2$, etc.), disregarding its octave position, it can be seen that the six-note chord at bars 71-72 is a specific pitch-class set, that is $[1,4,6,7,9,10]$.¹⁸ This is the *normal order* of the set that, at a later stage, can be put in a more packed *prime form*, i.e. $[0,1,3,4,6,9]$. According to Forte's taxonomy, this latter set belongs to pc set 6-27: $[0,1,3,4,6,9]$.¹⁹

Putting a pc set in its prime form constitutes the basis for a set-theoretic analysis. «The prime form of a chosen set identifies [...] the whole class of sets containing the chosen set, i.e. all sets correlated with the chosen set by transposition or by inversion plus transposition» [Pasticci 1995, 40]. As a consequence, the recovery and segmentation of pc sets in their prime forms permits us to analyse efficiently the Quartet and its post-tonal harmonic fields (e.g. octatonicism). In the first instance, set theory allows the identification of pc sets that seem to be different in their normal order but that share the same prime form. Secondly, set theory enables the making of comparisons between different pc sets that share only some characteristics (e.g. the interval content, also called *interval vector* [Simms 1993, 123]) or that are related in some way (e.g. relationships of inclusion, complementation, and multiplication). More simply put, set theory identifies some acoustic similarities between pc sets – similarities that are not “visible” (by the mere reading of the score), but only “audible”. And this fact, in many cases, is the sign of deep structural continuities.²⁰

18. $C\sharp=1$, $E=4$, $F\sharp=6$, $G=7$, $A=9$, $A\sharp=10$. From now on, “pc” stands for “pitch-class”.

19. Forte's taxonomy identifies each prime form of a pc set with a couple of numbers, the so-called *Forte number*. The first number (*cardinal*) expresses the amount of pitches of the pc set. The second number (*ordinal*) makes reference to the position of the set within Forte's taxonomy [Forte 1973, 12].

20. Obviously, set theory has some limits. Occasionally, some prime forms are too “packed”. This condition can nullify some acoustic differences and, paradoxically, invalidate the aim of the method. The aural

Let me go back to the hexachord at bar 71-72, which we have now identified as pc set 6-27:[0,1,3,4,6,9]. This pc set is not uncommon in Italian music of the 1940s: for instance, it is a recurring element in Dallapiccola's *Il Prigioniero* and has served as a point of reference for analyses of Dallapiccola's "octatonic serialism" or "twelve-tone octatonicism" [Alegant 2010; Alegant-Levey 2006; Samuel 2013]. In fact, pc set 6-27 is included in the larger pc set 8-28:[0,1,3,4,6,7,9,10] (Ex. 3), since all pcs contained in 6-27 are also contained in 8-28 [Forte 1973, 25]. The relationship between the chord 6-27 and the octatonic collection 8-28 is extremely relevant. For indeed, not only is the octatonic collection one of the most prominent sets in post-tonal music, especially in Stravinsky and Bartók [Straus 1987; Pasticci 1995, 92],²¹ but it is also the real "harmonic atmosphere" of Maderna's *Quartet*, for it is the fundamental harmonic field of the work and it engages with other sets and harmonic fields (such as the major scale) which have subsidiary importance within the work.

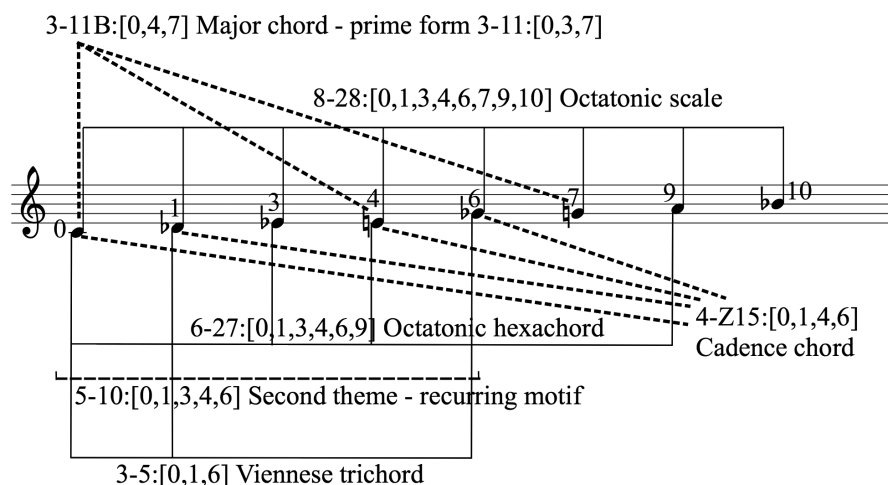
Three disjoint diminished seventh chords – each of which can be interpreted as the superposition of three minor thirds, i.e. 4-28:[0,3,6,9] – cover the twelve tones of the chromatic scale. The notes from exactly two such seventh chords combine to form an octatonic collection. Because there are exactly three ways to select two from three, there are exactly three octatonic scales in the twelve-tone system: OCT_{1,2} includes pcs [1,2,4,5,7,8,10,11], OCT_{0,2} pcs [0,2,3,5,6,8,9,11], and OCT_{0,1} pcs [0,1,3,4,6,7,9,10] [Perle 1985, 200]. As discussed by Olivier Messiaen [1944], octatonic scale is a mode of limited transposition, namely "second mode". The octatonic collection has three transpositions, like the diminished seventh chord, and two modes: the first begins its ascent with a whole step between its first two notes [0,2,3,5,6,8,9,11], while the second begins its ascent with a semitone [0,1,3,4,6,7,9,10].

In contrast with Stravinsky, Maderna does not oppose the three transpositions of 8-28 to generate acoustic polarities and he employs the octatonic collection according to the semitone-tone mode only. Nonetheless, he focuses his attention on the octatonic collection as a whole: he starts from the prime form of the octatonic set in order to explore, in a general survey, its symmetrical and acoustic properties, its subsets and its relationships with other harmonic fields. Indeed, 8-28 is a highly symmetrical set [Pasticci 1995, 92]. Firstly, it can be divided into two identical tritones, which can in turn be divided into four equal minor thirds. Secondly, its

perception of various set-theoretic concepts and pc set relations has received considerably experimental attention [Bruner 1984; Gibson 1988 and 1993; Kuusi 2001].

21. See also footnote 17.

interval vector is peculiar $\langle 448444 \rangle^{22}$ and, because of its uniformity and the recurrence of the minor third, is very similar to the interval vector of 6-27 $\langle 225222 \rangle$, supporting my conclusion that this latter seems really to be scaled down from 8-28.



Ex. 3. Octatonic subsets.

Furthermore, 8-28 has some noteworthy acoustic properties, because it includes some diversified subsets that Maderna uses to define structural polarities rooted in multiple harmonic relationships (Ex. 3). Indeed, some octatonic subsets are strongly related to the two main themes of the Allegros. More precisely, 8-28 includes the all-interval tetrachord 4-Z₁₅: [0,1,4,6], which is complementary to the harmonic field of the first theme, 8-Z₁₅: [0,1,2,3,4,6,8,9]. Moreover, the same 8-28 determines the material of the second theme and of its most commonly recurring element, 5-10: [0,1,3,4,6].

In addition, as Straus notes, the octatonic collection is rich in triads [Straus 1987, 101]. For instance, it includes eight different forms of 3-11: [0,3,7], the pc set that expresses the major and minor triads. Therefore, the octatonic collection can sound tonal, as attested by some passages of the Lento. At the same time, 8-28 comprehends very dissonant triads, such as the so-called “Viennese” trichord 3-5: [0,1,6] [de la Motte 2007, 358].

The factual role of all these octatonic subsets in the Quartet can be highlighted in several ways. For example, the Viennese trichord 3-5: [0,1,6] plays a crucial role within the harmonic and structural framework of the work. In fact, the hexachord

22. Four minor seconds, four major seconds, eight minor thirds, four major thirds, four perfect fourths, four augmented fourths.

at bars 71-72 – to return to that again – proves to be the superposition of two identical Viennese trichords 3-5:[0,1,6] separated by a minor third: A# – E – A [0,1,6] and G – C# – F# [0,1,6]. These chords, based on the intervals of the augmented fourth (A# – E; G – C#) and the perfect fourth (E – A; C# – F#),²³ suggest the presence of a quartal harmony that, in fact, is not uncommon in other 1940s works by Maderna [Giovannini 2004]. However, more concretely, the Viennese chord exposed twice in the hexachord, along with its superset 4-Z15:[0,1,4,6], is employed by Maderna in order to punctuate the boundaries of each section of the Quartet, namely to provide cadential material for structuring the palindromic sonata form of the two Allegro movements.

We may conclude that Maderna appears to be aware of the harmonic and structural resources of the octatonic collection. Using specific subsets, he identifies the different acoustic values of the octatonic in order to weave the musical discourse of the Lento (where the quartal harmony and the recurrence of the intervals of minor second and minor third are counterposed with quasi-tonal passages) and in order to organise the formal framework of the two Allegros. At this stage of Maderna's compositional thought and practice, the plurivocal potentialities of the octatonic collection succeed in banding together the harmonic, motivic, expressive and architectonic dimensions of an entire work.

3. Palindromes, symmetries, and ambiguities

3.1 *The overall structure of the Quartet and the palindromic sonata form of the first movement*

In order to further demonstrate these hypotheses, it may be useful to analyse the structure of the two Allegros and, then, the beginning of the first Allegro. The two Allegros are symmetrical, share the same thematic material and are built according to a palindromic sonata form, in which the first and the second theme are exposed in a reversed order in the recapitulation. «Reversed sonata form [...] reverses the order of groups in the recapitulation. In a two-group reprise, the second group, rather than the first, initiates recapitulation space» [Jackson 1996, 64]. As a matter of fact, the palindromic sonata form boasts a long-lasting tradition in classical and romantic music [Rosen 1988], being used by several composers from the second half of the eighteenth century to the first half of the twentieth. According to Timothy Jackson:

23. These chords can also be considered as superposed fifths: A – E – A# and F# – C# – G [de la Motte 2007, 358].

In a small but highly significant repertoire of late eighteenth, nineteenth and early twentieth century sonatas, the reversed recapitulation may be interpreted as a tragic-programmatic deformation of "textbook" standard sonata form. [...] By violating the formal-tonal order of normative sonata form, the tragic reversed recapitulation may be identified as a large-scale *hyperbaton* [Jackson 1996, 61-64].

Maderna does not employ the tragic model defined by Jackson, but rather the sonata form model derived from Bartók's *Brückenform* (e.g. the palindromic sonata form used in the first Allegro of the Fifth String Quartet).

Allegro, bars 1-68 A – B – (C – D) – B' – A'		Allegro, bars 113-152 A – B – (D – C) – B' – A'	
EXPOSITION, bars 1-18		EXPOSITION, bars 113-126	
A – First thematic area	Bars 1-10	A – First thematic area	Bars 113-120
B – Second thematic area	Bars 11-18	B – Second thematic area	Bars 121-126
DEVELOPMENT, bars 19-47		DEVELOPMENT, bars 127-142	
Section C	Bars 19-28	Section D	Bars 127-133
Section D	Bars 29-47	Section C	Bars 134-142
RECAPITULATION, bars 48-68		RECAPITULATION, bars 143-150	
B' – Second thematic area	Bars 48-60	B' – Second thematic area	Bars 143-150
A' – First thematic area	Bars 61-68	A' – First thematic area	Bars 146-152

Tab. 1. Structure of the first and third movement of Maderna's First String Quartet.

Tab. 1 shows the structure of the first and third movement of Maderna's Quartet. This formal segmentation is justified by the following considerations: the cadential positioning of 3-5 and 4-Z15; the recurrences of the two main thematic groups; the clear division indicated by Maderna on the manuscript by means of the rehearsal letters. At this stage, given that the structures of the two Allegros are strongly symmetrical (the two main themes recurring many times throughout the two similar sonata forms), a detailed analysis of the exposition of the Allegro appears to be essential (Ex. 4).

First theme 8-Z15:[0,1,2,3,4,6,8,9]

Allegro

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

8-Z15:[0,1,2,3,4,6,8,9]

3-5:[0,1,6]

3-9:[0,2,7]

Lydian mode

Lydian mode

Lydian mode

3-11:[0,3,7]

3-9:[0,2,7]

4-Z15:[0,1,4,6]

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Ex. 4. B. Maderna, First String Quartet, bars 1-10.

Broadly speaking, bars 1-9 are based on modality, even if it is possible to point out many chromatic oscillations and quartal sequences. After the anaphoric exposition in rhythmical diminution of a motif comprising three ascending stepwise notes,

the first theme is fully exposed by Vl. I and Vc., and then partially imitated by Vl. II and Vla (bars 3-5). The first eight notes of the first theme – which recur several times throughout the whole Quartet²⁴ – belong to the pc set 8-Z₁₅: [0,1,2,3,4,6,8,9], which has a highly symmetrical interval vector <555553>. Nevertheless, if I take into account the chromatic oscillation between B and B $\flat$ (and other equivalent oscillations), 8-Z₁₅ can also be considered as the superposition of two gypsy folk music scales: specifically, the so-called Hungarian scale 7-30: [0,1,2,4,6,8,9] and Spanish gypsy scale 7-32: [0,1,3,4,6,8,9]. One peculiarity of these scales is their opening sequence composed by a minor second and a minor third, which constitutes a recurring element throughout the work. Another and more important characteristic is the fourth scale degree raised by a half-step, an element that is emphasised by Maderna at bars 1-10. Indeed, the raised fourth degree is unveiled only at the end of the first phrase and then held for almost a whole measure (bars 3-4). Furthermore, in the following bars (bars 6-8) there are three different scalar progressions at a distance of three quavers, all in Lydian mode (ascending in Vl. I, descending in Vl. II and Vla) – the Lydian mode is characterised by its sharpened fourth degree.

I notice also some progressions of fourths (also augmented, e.g. bar 5), and progressions or superpositions of fifths (Vc. at bar 7 and 9), which can be attributed to:

- the quartal Viennese trichord, i.e. 3-5: [0,1,6];
- the quartal trichord 3-9: [0,2,7];
- the pc set 3-11: [0,3,7], which expresses both the major and the minor chord.

Finally, chromatic oscillations, raised fourth scale degrees, and quartal progressions characterise the free modality of the first thematic group²⁵ and lead progressively towards the second thematic group.

As expected, at bar 10 there is a clear cadence, suggested by the trill on the Vla rooted on A $\sharp$ ₁₃.²⁶ The major consideration to make is that this cadential transition is entrusted to the pc set 4-Z₁₅: [0,1,4,6]. This set is extremely relevant, since it is complementary to the pc set 8-Z₁₅, which characterised the first theme. To be specific, 4-Z₁₅ includes all the pcs that are not included in 8-Z₁₅. In other words, the superposition of 4-Z₁₅ and 8-Z₁₅ produces a total chromatic. Additionally, complementary sets have comparable interval contents [Pasticci 1995, 46] – that is, the interval vector of the bigger set 8-Z₁₅ (<555553>) is a sort of amplification

24. Bars 61-68, 113-120, 146-152.

25. The tonal pc set 3-11 underlines the presence of the quartal harmony in an oppositional way.

26. Historically, the trill is the most frequent ornament in a cadence.

of the interval vector of the smaller set 4-Z₁₅ (<1111111>).²⁷ Hence, the perceptual complementarity between 4-Z₁₅ and 8-Z₁₅ is highly significant. Concomitantly, 4-Z₁₅ is included in the octatonic set 8-28. This latter set contains the hexachord found at bars 71-72 of the Lento and, crucially, informs the harmonic field that characterised the second theme of the Allegro (or better, of both Allegros).

In this sense, the heuristic function of set theory is crucial to discovering the harmonic relationships that structure the Quartet. In the present instance, we have seen how set theory recognises the chord 4-Z₁₅ in the bar 10 cadence as a real acoustic bridge between the first and second theme. In order to structure a sonata form, Maderna initially defines a folk-modal harmonic field (the pc set 8-Z₁₅) for the first thematic area (gypsy scales and Lydian mode). Simultaneously, he progressively draws from this field quartal harmonies, and spotlights the tritone in order to increase the harmonic tension. Afterwards, he confirms this process via the modulation (i.e. 4-Z₁₅) to the dominant, i.e. to the second theme rooted on the octatonic set 8-28.

A sonata form based on the polarisation of contrasting and post-tonal harmonic fields is not Maderna's own creation. It is a typical model in several compositions of the first half of the twentieth century, such as those of Bartók. In a traditional sonata form, the first and second theme are characterised by two distinct harmonic areas. The first theme establishes a centre, the tonic; the second theme transposes the first theme and establishes a new tonal centre. According to Straus [1990], the idea is the same for Bartók's sonata forms. Nonetheless, in Bartók's case the contrast between the two harmonic areas is developed via the octatonic set and its intrinsic acoustic polarities.²⁸

At this point, let me glance at Maderna's second octatonic theme, namely at bars 11-13 (Ex. 5).

The octatonic space is filled up in the first two bars (11-12): the distinctive second theme motif – i.e. the pc set 5-10: [0,1,3,4,6] included in 8-28 – is first exposed by the Vl. I (B₃ – C₄ – D₄ – Eb₄ – D₄ – F₄), and then imitated a minor third lower (in fact a minor tenth lower) by the Vc. (G₂[#] – A₂ – B₂ – C₃ – B₂ – D₃). The addition of these two motifs and the trill rooted on F₃[#] (held by the Vla for five bars, 10-14) produces a complete octatonic collection. In the same bars 11-12 I notice also a clear quartal harmony (G₂[#] – C₃[#] – F₃[#] – B₃): the Vl. I commences the statement of the theme on B₃, the Vl. II and Vla play two pedal notes rooted on C₃[#] and on

27. Adding up the difference between the cardinal of 8-Z₁₅ and the cardinal of 4-Z₁₅ (8-4=4) to the number of occurrences of each intervals contained in the interval vector of 4-Z₁₅ (1+4=5), we arrive at the interval vector of 8-Z₁₅ (with the exception of the last number of the interval vector, i.e. the tritone interval).

28. The Moderato (first movement) of Bartók's Second String Quartet (1915-1917) is a critical example. Its sonata form is structured according to a hexatonic/octatonic polarity [Straus 2005], or even according to a more complex framework constituted by «three distinct families of harmonies» [Bennett 2007, IV].

© SCHOTT MUSIC – Mainz, Germany

Ex. 5. B. Maderna, First String Quartet, bars 11-13.

the $F\sharp_3/F_3$ trill respectively, and the Vc. restates the theme starting from the pedal note $G\sharp_2$.

Moreover, the oscillation between $F\sharp$ and F generates a resulting oscillation between the pc set 4-23 (which is referable to a quartal chord) and the pc set 4-27 (identical to a tonal dominant seventh chord, here $C\sharp - F = E\sharp - G\sharp - B$). The presence of the dominant seventh chord, and the long pedal based on $F\sharp_3$, could foster a tonal interpretation of the second theme: in this case, the tonal centre of the second thematic area would be $F\sharp$ major. However, this is only an ambiguous tonal echo. Eventually, Maderna contrasts two thematic areas by means of two post-tonal harmonic fields.

Fig. 1 resumes all the observations made so far. To summarise: Maderna counterposes the pc sets 8-Z₁₅ (along with the Lydian mode) and 8-28 in order to polarise the two thematic areas, throughout the whole Quartet. Concurrently, he suggests the similarities between them. For instance, in the first thematic area, quartal harmonies as well as the recurrences of the augmented fourth highlight an evident acoustic continuity with the octatonic set that informs the second thematic area. This continuity is strengthened by the cadential set 4-Z₁₅, which serves as a bridge and as a sign of formal segmentation.²⁹ It also underscores the connection

29. This double function of 4-Z₁₅ emerges also at bar 60 between the end of the development and the beginning of the recapitulation.

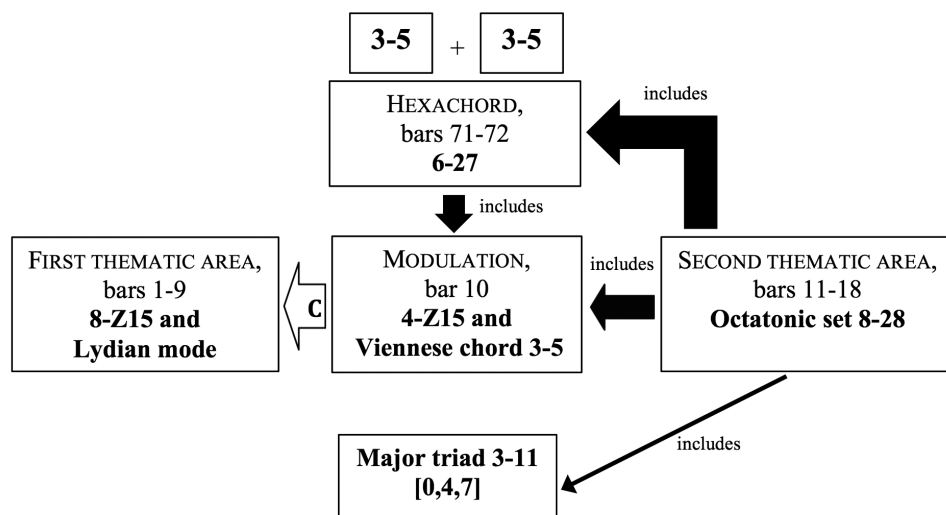


Fig. 1. Conceptual overview of Maderna's First String Quartet.

between the Allegros and the Lento, through the acoustic presence of the pervasive Viennese trichord 3-5, which is a subset both of 4-Z15 and the hexachord 6-27.

Ultimately, the octatonic set constitutes the poetic source of the Quartet. The exploration of its acoustic polarities allows Maderna to structure the two Allegro movements, by drawing on the dialectic principle of sonata form. Tonal echoes, quartal harmony, and modality are not the result of a disoriented attempt to overcome tonality, but an expression of a deep and uniform principle, i.e. they are all aspects of the octatonic scale, the fundamental "harmonic atmosphere" of the Quartet. By appropriating Hindemith's technique of "weighting" intervals, Maderna analyses the interval content of different subsets of the octatonic set in order to exploit their harmonic properties as functional elements throughout the Quartet. Even without knowledge of set theory, the subsets of the octatonic scale allow him to differentiate functional areas or elements harmonically (e.g. the pc set 5-10 is used to characterise the second theme; the pc set 3-5 to establish a tension toward the second theme within the first thematic area; the pc set 4-Z15 to "modulate"; and so on). As shown before, Maderna's use of the octatonic set and of its subsets is the result of his experiences in Rome in the late 1930s and his subsequent reflections in Venice in the early 1940s. The octatonism harks back to Stravinsky and Bartók, whereas the technique of "weighting" intervals derives from Hindemith.

This latter influence has been explored by some scholars within some of Maderna's serial works composed around 1950, when the presence of the Hindemithian

legacy emerges not only through compositional analysis but also through sketch studies. According to Susanna Pasticci's research on *Composizione n. 2* (1949-1950):

The use of the method of derivation allows the composer to organise a set of series that [...] are characterised by specific interval content, which is acoustically recognisable and weighted [...]. These perceptually idiosyncratic series allow one to prepare a palette of several compositional resources, which safeguards a significant differentiation and variety of harmonic atmospheres: in the score, this variety is achieved through a watchful and well-balanced use of specific series within each section [Pasticci 2004, 139-140].

Veniero Rizzardi confirms these claims in his study on the emergence of serialism in Italy in the late 1940s and early 1950s:

Maderna devised a system that enabled him to "weigh" exactly the expressive quality of the material – a system that would take firm root in his technique, and in Nono's as well. The principle introduced by Maderna is clearly derived from Hindemith: that is, a survey of the different degrees of tension generally ranging from the utmost relaxation of the perfect fifth (unison and octave are not considered) to the utmost tension of the augmented fourth. This reference to Hindemith represents a continuity with Maderna's earlier, pre-dodecaphonic work, and once again shows how strong he felt the connection to be between the contemporary progressive musical trends and the early music he still eagerly studied and transcribed. A text survives, probably from the early 1940s, in which Maderna describes how Hindemith, followed by Malipiero, had introduced a non-tonal harmonic system based on the "dynamic functions" of chords built upon pure, physical ratios, as was supposed to be the case in the polyphonic music of the Renaissance. These facts reveal that the origins of the "Italian way" to serial music traced by Maderna – and immediately followed by Nono – cannot be entirely understood within the Schoenberg–Webern–Messiaen lineage, as received wisdom has it [Rizzardi 2011, 48].

According to my analysis and to Maderna's correspondence with Irma Manfredi it is probable that the composer employs Hindemithian technique already in the 1940s Quartet. Nevertheless, Hindemith's legacy does not explain entirely the poetics of this work. The concept of «spiritualisation of the matter» should be also related to Bartók. The "matter", that is to say the musical material, is not only explored, characterised and then used according to a «more and more refined harmonic technique». It is also arranged according to symmetrical criteria, which in turn are derived from the symmetrical characteristics of the octatonic collection. As a matter of fact, symmetry as a unifying principle informs the macroform of the Quartet (a perfect *Brückenform*), the palindromic sonata form of the Allegros and even the canonic and contrapuntal techniques. Hence, Bartók seems to be both a poetical and expressive model (as shown in the Lento) and also the origin of more highly complex formal models and several symmetrical techniques.

I intend to dedicate the last part of my article to examining the effectiveness of this symmetrical research.

3.2 *Beyond symmetry: the third movement as a caricature of the first movement*

As shown above, the two Allegro movements share the same thematic material, have a similar form and a similar cadential point, and, most of all, they are symmetrical, i.e. the third-movement Allegro is a mirror of the first Allegro. Nevertheless, Maderna avoids a perfect symmetry: he suggests a clear symmetrical interpretation and, at the same time, undermines this hypothesis. Certainly, in the third movement all the sections of the palindromic sonata form of the first movement are replayed: the exposition of the first and second theme (bars 113-120 and 121-126 respectively), the development (bars 127-142), and the recapitulation with the reversed order of groups (bar 143 sgg.). However, each section of the sonata form seems to be progressively compressed and hastened.

The third movement is like a “caricature” of the first movement. Thus, despite the temporal distance, Maderna’s First Quartet does not actually differ that much from his Second Quartet, the better-known *String Quartet in Two Movements* (1955), a masterpiece of total serialism.³⁰ As Marco Mazzolini explains: «The [1955] Quartetto consists of two movements, the second of which is a backward re-reading of the first, a re-reading that modifies profoundly the textures and the expressive values, principally through procedures of elision of the material» [Mazzolini 2013, 360]. Consequently, although the second movement of the latter work seems to be a complete mirror image and retrograde version of the first, Maderna actually avoids perfect symmetry (omitting pitches, modifying other parameters, etc.), rendering the symmetry “ambiguous” [Iddon 2013, 122]. The idea is essentially the same in the 1943 Quartet. A “symmetrical” structure generates “symmetrical” forms and architectures, but music is an art of time. This is the reason why Feneyrou points out the plurivocal temporality of the work. Perfect symmetry cancels out music’s expected temporal dimension but the “caricature”, or departure from symmetry, allows for the birth of a non-linear temporal dimension: «time does not unfold, but becomes a platform for multiple crossed and juxtaposed references» [Feneyrou 1994].

This quest for caricature, parody and self-quoting explodes in the last section of the First Quartet’s third-movement Allegro (bars 143-152, Ex. 6), where the

30. The 1955 Quartet has drawn the attention of several scholars [Borio 2004, 107-111; Fearn 1990, 95-105; Iddon 2013, 121-124; Mazzolini 2013, 358-363; Pozzi 2010].

recapitulation is simply sketched: the two main themes are almost overlapped and the octatonic scale is denied.

At bars 143-145 the Vla exposes the second theme and then, together with the Vc., the first theme (bars 146-148). At the same time, Vl. I plays a kind of ostinato belonging to the pc set 4-3: [0,1,3,4], i.e. $A_4 - B_{\flat_4} - C_5 - D_{\flat_5}$. This ostinato clearly produces the overlap of the first theme with the second theme, because 4-3 is a subset of the pc set 5-10 that characterises the second theme. The ambiguous situation is solved soon after when an unexpected event takes place. Starting from bars 146-147 the ostinato 4-3 is "diatonicised": the $B_{\flat_4}$ is raised to B_4 and $D_{\flat_5}$ to D_5 . The G is also constantly replayed as an acciaccatura.

This event cannot go unnoticed. Indeed, the new diatonic fragment – a fragment of a G major scale? – is played *crescendo* by all the instruments. Each instrument also plays several acciaccaturas and double-stopped dyads that mimic a tonal cadence: G – D, D – A, G – D, D – A, etc. Nevertheless, in closing, the tonal cadence turns out to be an illusion: in the last three bars (bars 150-152), a chromatic transformation of the first theme brings the Quartet to a symmetrical conclusion.

On any hearing, the diatonic passage is remarkable. It could be compared to Bartók's festive finales [Somfai 1969], or, more generally, to the folk music device of translating chromatic melodies into diatonic form or vice versa [Bartók 1971, 381]. In Maderna's Quartet, this practice shows once more the ambiguity of the octatonic set: the symmetrical strictness of this latter (e.g. the recurrence of the Viennese trichord or of the intervals of the minor second, minor third, and tritone) contrasts with its tonal potentialities, such as the major and minor triad. In fact, the juxtaposition of tonal echoes and quartal harmonies is present throughout the work – in the first thematic area of the first Allegro, for instance, but also in the Lento, where a blatant perfect major chord, presented as a sort of *objet trouvé*, undermines the quartal coherence of the entire movement.

Finally, this attention to the multiple acoustic properties of octatonicism enables Maderna to combine contemporary (e.g. quartal harmony and twentieth-century modality) and traditional approaches (e.g. tonality, canons, and sonata form) to material, according to an anti-dogmatic and even eccentric compositional attitude that would remain an unfading characteristic of the composer's poetics [Pasticci 2004 and 2005; Vincis 2009].

VI. I

ppp 4-3:[0,1,3,4] 4-3:[0,1,3,4] *sempre pp*

VI. II

ppp *sempre pp*

Vla.

p Second theme *pp*

Vc.

pp *pp*

Cadence 5-23:[0,2,3,5,7]

147

5-23:[0,2,3,5,7] *f* *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

First theme

150

ff

ff

ff

ff First theme

© SCHOTT MUSIC - Mainz, Germany

Ex. 6. B. Maderna, First String Quartet, bars 143-152.

4. From Hindemith and Bartók to Darmstadt: the postwar legacy of a “wartime” quartet

In his 1943 letter concerning his wartime Quartet, Maderna does not mention the bitterness and misery of the worst conflict in human history. He is fully focused on solving a pure aesthetic problem, or maybe is finding in this task an escape from the war. Hence, he talks about his current compositional research: he expresses the desire to renounce traditional harmonic relationships, counterpoint, Debussy, Hindemith, Malipiero (internationally recognised as the most important Italian composer at this stage). By absorbing the results of all previous experiences, Maderna wants to go beyond them. He calls this process a «spiritualisation of matter», or a release from slavery. More concretely, according to him, a new attention to the chord and a more refined harmonic technique have the potential to derive an entire composition from a well-chosen “harmonic atmosphere”. While the technique belongs in some way to Hindemith, who will be a point of reference for Maderna and Nono at least until 1953 [Rizzardi 2011, 50], the compositional thought that supports this technique belongs mostly to Bartók.³¹

For instance, Maderna's Quartet apparently presents the same dialectic between perfect structures and mistuned structures by which János Kárpáti describes Bartók's poetics [Kárpáti 1995].³² Indeed, the concept of mistuning could explain several characteristics of Maderna's harmony,³³ such as: chromatic oscillations, alleged polytonality or polyharmony, the substitution of the dominant or fifth scale degree with the augmented fourth degree, the resulting employment of the Lydian mode, of gypsy scales, of the octatonic set and its subsets.

Thus, the conceptual value of the tritone interval could epitomise the poetics of the Quartet. Indeed, the presence of elements opposed to this latter (such as the tonal echoes and the classical reference to the ideal structure of the sonata form) only strengthens its importance. Stephen Walsh [1982] rightly states that any explanation of the role of the tritone in Bartók's string quartet must take its dual nature into account: on the one hand, the tritone is the result of a quest for symmetry (both harmonic and structural); on the other hand, it remains the *diabolus in musica* – a converging point of expressive tension.

31. In this sense, Maderna's First String Quartet ushers in one of the most relevant, and at the same time underestimated, phenomena of postwar Italian culture, the so-called “Bartókian wave” [Palazzetti 2015].

32. In opposition to Ernő Lendvai's *axis theory* [1971], Kárpáti describes Bartók's harmony through the dialectic between *perfect* or *tuned* structures (largely diatonic) and *mistuned* structures. These latter consist of a deformation of the former made by some recurring transformations that are based on folk music practices. One of the most usual *mistuning* is the lowering of the fifth scale degree.

33. Mazzolini makes reference to the concept of *scordatura* (i.e. “mistuning”) in his short account of the *String Quartet in Two Movements* [2013, 359].

However, if we replace the concept of tritone with that of the octatonic field, we are closer to the truth. In Maderna's Quartet this peculiar acoustic space oscillates continuously between a quest for symmetry (embodied in the work's quartal harmonies) and the use of consonance and anti-symmetry as means of expression (underscored by the use of major triads and diatonic transformations at key points of the piece). This dialectic between symmetry and the dramatisation of that same symmetry is echoed in the structure of the piece, with its ambiguous use of the palindromic sonata form and arch macro form.

But at this point, I have moved beyond Bartók's poetics. For in truth, using the octatonic field as the inception of the entire composition is no longer merely a Bartókian inheritance. It is also, as it were, a Madernian legacy to the future – a prelude to his later serial compositional thought. For, firstly, the survey of the acoustic and structural resources contained in a single octatonic "harmonic atmosphere" actually constitutes a preview of Maderna's techniques which progressively will appear in his works of the late 1940s: the "masquering" techniques of the Concerto for Two Pianos and Instruments (1947-1949) [Bellon 2000], the use of "contrapuntal structure" in the Fantasia e Fuga for two pianos (1949) [Pasticci 2000], the *tecnica della selezione e dei resti* (i.e. "selection and rests technique") of *Composizione n. 2* (1949-1950) [Pasticci 2004] and «Le Danaïdi» – the second of the *Tre liriche greche* for mixed chorus, soprano and instruments (1948-1949) [Bisciglia 2007] –, and, finally, the "squares technique" or "shifting technique" introduced in *Improvvisazione n. 1* (1951-1952) [Rizzardi 2004; 2011].

Secondly, the intrinsic dialectic contained in the octatonic collection between symmetry and dramatisation of that same symmetry – or even, between time suspension and multidimensional temporality – will remain an even more influential characteristic of Maderna's poetics, where the quest for a generative and homogeneous principle in musical compositions always coexists with a need for continually deconstructing preformed schemas and fixed points of reference.

Finally, Maderna's "War" Quartet preempts some crucial elements of postwar Italian music: the recurrence of ambiguity, the sense of history, the need for expressivity, the love for parody and irony, and, most of all, an empirical attachment to musical material [Iddon 2013; Mazzolini 2013]. However, this work has also a consequence for contemporary musicology and historiography, in their effort to pluralise some twentieth-century turning points such as the Darmstadt era or the postwar reconstruction – to discover in them not a sequence of novelties or breaking points but a more complex network of persistences, returns and false starts.

BIBLIOGRAPHY

- ADDESSI A. R. – CATERINA R. (2000), *Perceptual Musical Analysis, Segmentation and Perception of Tension*, «Musicae Scientiae», 4/1, pp. 31-54.
- ALEGANT B. (2010), *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester, NY.
- ALEGANT B. – LEVEY J. (2006), *Octatonicism in Luigi Dallapiccola's Twelve-Tone Music*, «Music Analysis», 25/1-2, pp. 39-87.
- ANTOKOLETZ E. (1984), *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley.
- BARONI M. (1989), *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche*, in Baroni-Dalmonete 1989, pp. 227-240.
- BARONI, M. (2000), *Sull'opportunità di una ri-edizione delle opere di Bruno Maderna. Qualche considerazione di metodo critico*, in Cattelan 2000b, pp. 265-271.
- BARONI M. – DALMONTE R. (eds, 1985), *Bruno Maderna. Documenti*, Suvini Zerboni, Milano.
- BARONI M. – DALMONTE R. (eds, 1989), *Studi su Bruno Maderna*, Suvini Zerboni, Milano.
- BARTÓK B. (1929), *Streichquartett IV (Philharmonia Partituren)*, Universal Edition, Wien-London.
- BARTÓK B. (1971), *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, Faber and Faber, London.
- BELLON S. (2000), *Il "Concerto per due pianoforti e strumenti" di Bruno Maderna verso Darmstadt: un'analisi della partitura*, in Cattelan 2000b, pp. 335-354.
- BENNETT J. N. (2007), *The First Movement of Bartók's Second String Quartet: Sonata Form and Pitch Organization*, MA Thesis, Louisiana State University, Baton Rouge, LA.
- BISCIGLIA S. (2007), *The influence of Luigi Dallapiccola on Bruno Maderna's Early Serialism*, MA Thesis, McGill University, Montreal.
- BORIO G. (2004), *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali: 1952-1956*, in Borio-Morelli-Rizzardi 2004, pp. 61-115.
- BORIO G. – MORELLI G. – RIZZARDI V. (eds, 2004), *Le musiche degli anni Cinquanta* («Quaderni Archivio Luigi Nono. Studi», II), Olschki, Firenze.
- BONOMO G. – ZANNONI F. (eds, 2012), *Maderna e l'Italia musicale degli anni '40* (Atti dell'Incontro di studio, Conservatorio E. F. Dall'Abaco, Verona, 10 ottobre 2009), Suvini Zerboni, Milano.
- BRUNER C. L. (1984), *The Perception of Contemporary Pitch Structures*, «Music Perception», 2/1, pp. 25-39.

- CATTELAN P. (2000a), *Biografia di un Concerto di Maderna. Il "Concerto per due pianoforti e strumenti" (1947-1949)*, in ID. 2000b, pp. 299-333.
- CATTELAN P. (ed., 2000b), *Malipiero Maderna 1973-1993*, Olschki, Firenze.
- CITRON P. (1994), *Bartók*, Paris, du Seuil (first edition 1963).
- DALMONTE R. – RUSSO M. (eds, 2004), *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- DE LA MOTTE D. (2007), *Manuale di Armonia*, ed. by Loris Azzaroni, Astrolabio, Roma.
- FEARN R. (1990), *Bruno Maderna*, Harwood Academic, Chur.
- FENEYROU L. (1994), *Quartetto per archi (1946). Note de programme*, Base de documentation sur la musique contemporaine, Ircam (<http://brahms.ircam.fr/works/work/10434/>, accessed: 31/01/2015).
- FENEYROU L. (2009), *Solo/Tutti. Introduction à cinq concertos de Bruno Maderna*, in Feneyrrou-Ferrari-Mathon 2009, pp. 179-228.
- FENEYROU L. – FERRARI G. – MATHON G. (eds, 2007), *À Bruno Maderna*, vol. I, Basalte, Paris.
- FENEYROU L. – FERRARI G. – MATHON G. (eds, 2009), *À Bruno Maderna*, vol. II, Basalte, Paris.
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven-London.
- GAMER C. (1967), *Some Combinational Resources of Equal-Tempered Systems*, «Journal of Music Theory», 11/1, pp. 32-59.
- GIBSON D. (1988), *The Aural Perception of Similarity in Nontraditional Chords Related by Octave Equivalence*, «Journal of Research in Musical Education», 36/1, pp. 5-17.
- GIBSON D. (1993), *The Effects of Pitch and Pitch-class Content on their Aural Perception of Similarity in Complementary Hexachords*, «Psychomusicology» 12/1, pp. 58-72.
- GIOVANNINI M. (2004), *Il linguaggio armonico del giovane Maderna*, in Dalmonte-Russo 2004, pp. 257-274.
- GRABÓCZ M. (2009), *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris.
- GUERRERO J. M. (2009), *The Presence of Hindemith in Nono's Sketches: A New Context for Nono's Music*, «The Journal of Musicology», 26/4, pp. 481-511.
- HANSON H. (1960), *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*, Appleton-Century-Crofts, New York.
- HINDEMITH P. (1937), *Unterweisung im Tonsatz*, vol. I (*Theoretischer Teil*), Schott, Mainz.
- IDDON M. (2013), *New Music at Darmstadt. Nono, Maderna, Cage and Boulez*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- IZZO L. (2007), *Il ruolo del jazz nelle musiche composte da Bruno Maderna per la radio e per il cinema*, PhD dissertation, University of Bologna, Bologna.
- JACKSON T. L. (1996), *The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition*, «Journal of Music Theory», 40/1, pp. 61-111.

- KÁRPÁTI J. (1995), *Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 36/3-4, pp. 365-380.
- LENDVAI E. (1971), *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, Kahn and Averill, London.
- MADERNA B. (1985), *Conversazione Maderna-Olof-Bitter*, in Baroni-Dalmonte 1985, pp. 103-105.
- MADERNA B. (1996), *Quartett (um 1945)*, Schott, Mainz.
- MADERNA B. (2007), *Extraits de la correspondance*, ed. by A. I. De Benedictis and G. Ferrari, in Feneyrou-Ferrari-Mathon 2007, pp. 459-517.
- MADERNA B. (2009), *Requiem per soli, coro e orchestra (1946)*, ed. by V. Rizzardi, Suvini Zerboni, Milano.
- MAZZOLINI M. (2013), *The String Quartet in Italy after 1945*, «Contemporary Music Review», 32/ 4, pp. 353-417.
- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris.
- MILA M. (1999), *Maderna musicista europeo*, edited by U. Mosch, Einaudi, Torino (first edition 1976).
- NONO L. (2007), *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, ed. by A. I. De Benedictis and V. Rizzardi, il Saggiatore, Milano.
- PALAZZETTI N. (2015), «Il musicista della libertà»: l'influenza di Béla Bartók nella cultura musicale italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, «Rivista Italiana di Musicologia», 50/1, pp. 147-197.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, Rivista di Analisi e Teoria musicale», 2/1.
- PASTICCI S. (2000), *Verso il pensiero seriale. La Fantasia e Fuga per due pianoforti di Bruno Maderna*, in Cattelan 2000b, pp. 273-297.
- PASTICCI S. (2004), «Una musica di facile ascolto»: sulla Composizione n. 2 di Bruno Maderna, in Dalmonte-Russo 2004, pp. 117-147.
- PASTICCI S. (2005), *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, in G. Cattin – P. Dalla Vecchia (eds), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Fondazione Levi, Venezia, pp. 682-737.
- PERLE G. (1955), *Symmetrical Formation in the String Quartets of Béla Bartók*, «Music Review», 16/ 4, pp. 300-312.
- PERLE G. (1985), *The Operas of Alban Berg. Vol. II: Lulu*, University of California Press, Berkeley.
- POZZI E. (2010), *Aspetti della multidimensionalità formale e della relatività nella musica del Novecento: il Quartetto per archi in due tempi di Bruno Maderna*, in A. R. Addressi – I. Macchiarella – M. Privitera – M. Russo (eds.), *Con-Scientia Musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 149-193.
- POZZI R. (2012), *Classicismo romano. Maderna allievo di Bustini*, in Bonomo-Zannoni 2012, pp. 45-82.
- RAHN J. (1980), *Basic Atonal Theory*, Longman, London-New York.

- RIZZARDI V. (2004), *La "Nuova Scuola Veneziana". 1948-1951*, in Borio-Morelli-Rizzardi 2004, pp. 1-59.
- RIZZARDI V. (2009), *Introduzione*, in Maderna 2009.
- RIZZARDI V. (2011), *The Tone Row, Squared: Bruno Maderna and the Birth of Serial Music in Italy*, in M. Delaere (ed.), *Rewriting Recent Music History: The Development of Early Serialism 1947-1957*, Peeters, Leuven-Walpole, MA, pp. 45-65.
- ROSEN C. (1988), *Sonata Forms*, Norton, New York (first edition 1980).
- SAMUEL J. (2013), *Octatonic Serialism in Luigi Dallapiccola's Il Prigioniero*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 19/2, pp. 57-82.
- SCHUIJER M. (2008), *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, University of Rochester Press, Rochester, NY.
- SIMMS B. (1993), *The Theory of Pitch-Class Sets*, in J. Dunsby (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, Blackwell, Oxford, pp. 114-131.
- SOMFAI L. (1969), «*Per finire*»: *Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 11/1-4, pp. 391-408.
- STRAUS J. N. (1987), *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*, «Journal of Music Theory», 31/1, pp. 1-21.
- STRAUS J. N. (2005), *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ (first edition 1990).
- TARUSKIN R. (1987), *Chez Pétrouschka: Harmony and Tonality chez Stravinsky*, «19th-Century Music», 10, pp. 265-286.
- KUUSI T. (2001), *Set-Class and Chord: Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*, PhD Thesis, Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- TYMOCZKO D. (2002), *Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration*, «Music Theory Spectrum», 24/1, pp. 68-102.
- TYMOCZKO D. (2003), *Octatonicism Reconsidered Again*, «Music Theory Spectrum», 25/1, pp. 185-202.
- VAN DEN TOORN P. (1987), *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, University of California Press, Berkeley.
- VINCIS C. (2009), «*Avec l'autorisation du maître*». *Bruno Maderna et la musique ancienne: entre "reconstruction" et "récréation"*, in Feneyrou-Ferrari-Mathon 2009, pp. 491-522.
- WALSH S. (1982), *Bartók Chamber Music*, BBC Books, London.
- WILSON P. (1992), *The Music of Béla Bartók*, Yale University Press, New Haven, CT.

Abstract

Negli ultimi due decenni la ricerca musicologica ha dedicato grande attenzione alle composizioni, alle lettere e agli abbozzi prodotti da Bruno Maderna negli anni Quaranta; questa “Maderna Renaissance”, tuttavia, sembra aver apparentemente dimenticato il Primo Quartetto per archi (ca. 1943-1945). In questo articolo si dimostra l'importanza di quest'opera per la comprensione delle concezioni armoniche del periodo pre-seriale di Maderna e per la valutazione di alcuni modelli di riferimento del compositore italiano – come Bartók e Hindemith. Una specifica «atmosfera armonica», basata sulla scala ottatonica, informa tutto il Quartetto. Da un lato, le risorse acustiche della scala ottatonica sono utilizzate per recuperare il principio dialettico della forma sonata e per organizzare le strutture architettoniche dell'opera – un palindromo – secondo principi di simmetria. Dall'altro lato, l'insieme ottatonico costituisce uno strumento capace di interrogare la storicità del materiale musicale – la tonalità e la modalità coesistono con l'armonia per quarte – e di evitare una costruzione rigorosamente speculare. Grazie a una decisa influenza bartokiana, il Primo Quartetto di Maderna si rivela cruciale per lo sviluppo dell'*ondata bartokiana* italiana del secondo dopoguerra. Il pezzo si pone anche in continuità con i lavori seriali di Maderna – una continuità basata tanto sulla ricerca di un principio compositivo univoco, quanto sulla necessità di decostruire schemi e percorsi formali precostituiti.

Andrea Taroppi

COERENZA STRUTTURALE IN *REVOLUTION 9*. MUSICA CONCRETA E *HOOK* TRA SOGNI E REALTÀ

Abstract

Revolution 9 is undoubtedly an atypical song within The Beatles' production. Aim of this article is to investigate the song's consistency both within itself and within the context of The Beatles' song output through spectrogram and sonomorphological analysis, exploring the sound objects and their organization along the time axis and inside the soundbox. The analysis demonstrates that *Revolution 9* has several elements that show a specific structural organization, such as the use of the golden ratio or the regularity in the appearance of the «Number nine» loop. Again, looking for something strictly related to the universe of popular music, we can see the same «Number nine» loop as a hook, which, as usual in Beatles' songs, appears for the first time immediately after the introduction. Beyond these analytical consistencies, the article proposes then an interpretation which takes into consideration the atypical elements and read *Revolution 9* as a metaphor of Lennon's life at the time: the starting of his new relationship with Yoko Ono and the approaching of the end of the sixties and The Beatles' dream.

1. Contestualizzazione

Revolution 9, composto da John Lennon nel 1968, è stato spesso visto come il risultato dell' «interazione casuale di centinaia di frammenti di nastro magnetico» [MacDonald 1994, 278].¹ In effetti può essere considerato un brano di musica concreta, qualcosa che sembra molto lontano dalle altre produzioni dei Beatles, ed è uno dei lavori più estremi e sperimentali mai registrati fino a quel momento nell'ambito della *popular music*, fatta eccezione forse per *The Return Of The Son Of Monster Magnet* presente nell'album *Freak Out* (1966) di Frank Zappa.

1. Il presente lavoro si è avvalso, oltre che dei suggerimenti dei revisori anonimi, dell'attenta revisione di Luca Marconi, che desidero sentitamente ringraziare. Il suo aiuto e i suoi consigli, oltre che fondamentali nel dare forma a questo articolo, sono stati una preziosa occasione di formazione e apprendimento.

Revolution 9 è la penultima traccia dell'unico album doppio dei Beatles, pubblicato nel novembre del 1968 con il semplice nome *The Beatles*. Si tratta di un album che per varie ragioni rappresenta un punto di svolta nella storia del quartetto di Liverpool, fin dalla copertina completamente bianca (è per questo spesso denominato *White Album*) che contrasta nettamente con le copertine multicolorate dei due album precedenti (*Magical Mystery Tour*² e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*); quasi a voler suggerire, a solo un anno dalla pubblicazione di *Sgt. Pepper* e dall'esplosione della psichedelia, il desiderio dei Beatles di chiudere improvvisamente quel capitolo per dirigersi verso nuove strade musicali.

Sembra inoltre che in questo album ognuno dei Beatles abbia lavorato come *session man* degli altri [Emerick 2007, 240];³ può essere quindi percepito come la fine dei *fab four* come gruppo e l'inizio di quattro avventure soliste separate. Per la prima volta nella loro storia accade che i quattro lavorino separatamente ai loro brani (contemporaneamente ma in sale diverse dello studio di registrazione), oppure che durante le registrazioni qualcuno di loro si trovi addirittura all'estero; ad esempio, proprio durante alcune sedute di registrazione per *Revolution 9*, Paul McCartney si trovava negli Stati Uniti [MacDonald 1994, 280].

In effetti, *The Beatles* può essere inteso come il punto culminante di un percorso di ricerca e sperimentazione che si manifesta apertamente nel 1966 con la decisione da parte del quartetto di non esibirsi più dal vivo, per dedicarsi completamente alla cura del suono ed alla composizione. È noto che la classica formazione di due chitarre, basso e batteria è presto andata stretta ai Beatles, che introdussero spesso strumenti estranei al quartetto (gli archi in *Yesterday*, il corno francese di *For No One*, e l'elenco potrebbe continuare) o anche alla tradizione occidentale, basti pensare all'uso piuttosto frequente del sitar in particolare nel biennio 1966/67. Si aggiunga la ricerca di sonorità inedite attraverso l'uso inconsueto di strumenti tradizionali: furono tra i primi a registrare un basso distorto (*Think For Yourself*), il feedback di una chitarra elettrica (*I Feel Fine*), o un nastro mandato in *reverse* (*Rain*). Erano già comparsi anche i rumori della vita quotidiana e di ambienti rurali (*Good Morning*), rumori di folla, animali e altro (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) vari rumori e voci a simulare un'ambientazione navale (in *Yellow Submarine*). È inoltre dei primi mesi del 1967 la realizzazione di *Carnival Of Light*, una composizione di 14 minuti mai pubblicata, che, a detta dei pochi che l'hanno potuta ascoltare, poteva sembrare uno studio per *Revolution 9*.⁴

2. Tecnicamente sarebbe più corretto considerare *Magical Mystery Tour* un doppio EP, dato che così venne pubblicato per la prima volta in Gran Bretagna; mentre fu pubblicato come LP negli Stati Uniti, e solo in seguito quest'ultima divenne la sua forma ufficiale.

3. Geoff Emerick fu il tecnico del suono che curò le registrazioni dei Beatles a partire dal 1966.

4. Sulla genesi e la forma di *Carnival of Light* si veda Everett [1999, 98].

Un ruolo di primo piano lungo questo percorso evolutivo è certamente da attribuire a George Martin, il produttore che lavorò con il gruppo fin dalle prime sedute di registrazione nel 1962, col compito di aiutare e consigliare i Beatles negli arrangiamenti dei loro brani e di curare e creare il “suono” dei loro dischi. Fu insomma George Martin a iniziarli alle possibilità tecniche dello studio di registrazione e all’uso dello studio come “strumento musicale”, tanto da guadagnarsi l’appellativo di “quinto *beatle*”. Lo stesso Martin ha fornito molti esempi del suo apporto, dal suggerimento di velocizzare *Please Please Me*, alla presentazione di numerosissime (e per l’epoca innovative) tecniche impiegate durante le registrazioni per trattare la voce, sino ad esempi estremi: «Arrivammo al punto in cui una volta Geoff Emerick piazzò un microfono all’interno di una caraffa di vetro piena d’acqua per vedere che cosa sarebbe accaduto quando ci si cantava dentro» [Martin 2008, 95].

È sempre George Martin a ricordare quanto i Beatles siano stati sempre assai ricettivi e abbiano saputo assimilare creativamente i suoi suggerimenti: «Le loro idee si erano fatte intense e veloci, e le loro menti erano davvero brillanti. Tutto il mio lavoro consisteva nell’aiutarli a rendere reali le loro idee» [*ibid*, 102].

A ben guardare, questo allargamento della tavolozza dei suoni può essere rilevato anche al di là del caso Beatles. Franco Fabbri [2005] ha osservato che in generale è possibile ravvisare nella *popular music*, a partire dalla fine degli anni ‘50 del secolo scorso, un progressivo interesse verso la complessità e l’inedito sia da parte del pubblico che da parte dei musicisti: un’estetica, un gusto che si spinge sempre più verso l’elemento innovativo. Ora, è probabile che si sia trattato solo di una provocazione ma è interessante, alla luce di queste riflessioni, riportare ciò che Lennon dichiarò ai suoi compagni, dopo aver fatto loro ascoltare il missaggio di *Revolution 9*: «This is the direction the Beatles should be going in from now on» [cit. in Emerick 2007, 243].

Può anche darsi che Lennon risentisse di una certa inferiorità nei confronti di McCartney sul piano artistico, e che *Revolution 9* fosse un modo per mettersi in un certo senso in pari. Va infatti ricordato che mentre Lennon faceva vita pressoché ritirata nell’area suburbana a Ovest di Londra, sin dal 1966 McCartney aveva una vita mondana molto più intensa: frequentava gli ambienti dell’avanguardia contro-culturale della *Swinging London*; conosceva e apprezzava la musica di Stockhausen, in particolare *Gesang der Jünglinge* (fu lui a farla scoprire agli altri Beatles); era diventato piuttosto esperto nella sperimentazione coi nastri magnetici, con i due registratori Brennel che possedeva nel suo studio casalingo [Everett 1999, 33].

Di certo significativo fu l’incontro di Lennon con Yoko Ono e l’inizio della loro relazione, iniziata “ufficialmente” il 19 maggio 1968. Quella sera, approfittando

dell'assenza della moglie in vacanza, John invitò Yoko a casa sua e i due passarono la notte a registrare e a rimontare frammenti di nastri realizzando il materiale che diventò il primo album della coppia, *Unfinished Music N.1 - Two Virgins*. È plausibile che l'artista svolse un ruolo importante nel fare conoscere e apprezzare a Lennon il mondo delle avanguardie che lei stessa frequentava.

Molto si è detto sul rapporto fra i due e su come questo abbia influito sulla fine dei Beatles. È probabile che invece Yoko più che la causa sia stata solo uno degli elementi di un processo già in corso. La pressoché totale libertà creativa di cui godevano allora i Beatles, che tra l'altro erano da poco rimasti senza il loro storico *manager*,⁵ unita al loro sempre vivo spirito di ricerca e all'altrettanto forte competitività nella composizione delle canzoni, soprattutto per quanto riguarda la coppia Lennon - McCartney, portò ad accentuare le peculiarità degli stili compositivi, sino a esiti in alcuni casi molto radicali. Insomma, i "quattro ragazzi di Liverpool" avevano ormai scoperto di avere personalità diverse, vite e interessi non sempre in totale armonia [Everett 1999, 31].

In ogni caso, l'entusiasmo di Lennon per *Revolution 9* e la freddezza invece mostrata da McCartney, nonostante la sua competenza in materia, («not bad» fu il suo solo commento dopo aver ascoltato il brano [cit. in Emerick 2007, 243]) lasciano ben comprendere come i due autori in quel particolare momento avessero visioni musicali diametralmente opposte.

2. Osservazioni preliminari

Le sedute di registrazione di *Revolution 9* iniziarono il 6 giugno 1968, per concludersi il 21 dello stesso mese. Come di consueto il brano porta la firma congiunta di Lennon - McCartney, sebbene in realtà sia da accreditare al solo Lennon, coadiuvato da Ono. Si sa che i due erano diventati letteralmente inseparabili, così anche Yoko prese parte attiva alle registrazioni, e nonostante il disappunto degli altri tre, da quel momento fu sempre presente negli studi di Abbey Road al fianco di John.

Quest'ultimo concepì la realizzazione di *Revolution 9* durante le sedute di registrazione di un'altra sua composizione, *Revolution 1*, anch'essa presente nell'album *The Beatles*. In origine questo brano comprendeva una lunga coda di circa sei minuti descritti da Mark Lewisohn [1992, 284] come «pure chaos – the sound of a 'Revolution'», dove gli urlati «all-right» di Lennon si mescolavano a vari altri effetti e sovraincisioni. In seguito John decise di tagliare questa sezione da *Revolution 1* per farne la base di una nuova composizione dal titolo *Revolution 9*

5. Brian Epstein era morto nell'agosto del 1967.

[MacDonald 1994, 271] che, con una durata superiore agli otto minuti, è il brano più lungo mai registrato dai Beatles.

Per la realizzazione di *Revolution 9* Lennon impiegò due giorni, prima di entrare in studio di registrazione, ad assemblare vari materiali preregistrati presi dagli archivi di Abbey Road o preparati autonomamente. Gli elementi sonori che compongono il brano consistono principalmente in campioni di brani di musica classica (l'accordo finale della Settima Sinfonia di Sibelius oltre a frammenti di brani di Beethoven, Schumann e Vaughan Williams) registrazioni di un *mellotron* in *reverse*,⁶ effetti sonori vari (come rumori di clacson, folla, risate, un coro che incita una squadra di football americano), i nastri scartati della coda di *Revolution 1* e un nastro in *loop*, estrapolato da un provino di ammissione alla Royal Academy of Music, che ripete le parole «number nine».⁷

Scorrendo la lista dei titoli dell'album *The Beatles, Revolution 9* è preceduto da un altro brano di Lennon, *Cry Baby Cry*. A ben vedere, prima dei suoni di pianoforte che precedono e subito dopo accompagnano la prima apparizione delle parole ripetute «number nine» – il segnale che il brano in questione è inequivocabilmente iniziato – vi sono due brevi frammenti: un accenno di una canzone di Paul McCartney (*Can You Take Me Back Where I Came From*) e un dialogo di nove secondi in cui George Martin e Alistar Taylor, rispettivamente il produttore dei Beatles e il *general manager* della Apple, parlano di una bottiglia di vino. Sorge allora il problema di dove collocare il reale punto di inizio di *Revolution 9*: con la breve canzone di McCartney, col dialogo, o con l'ingresso del pianoforte?⁸

Come Carlton Wilkinson [2008], riteniamo che nella sequenza in esame i due brevi frammenti siano usati, specularmente, come materiali discordanti (il primo con quanto lo precede, il secondo con quanto lo segue) nei due brani più ampi che li contengono, il cui titolo è indicato nella copertina dell'album (dove è invece assente il titolo della canzone di McCartney): la nostra ipotesi è dunque che *Revolution 9* inizi con il dialogo fra George Martin e Alistar Taylor, e che la dimensione stravagante di questo dialogo e la doppia sorpresa costituita dal suo inserimento dopo una canzone con la quale ha ben poco a che fare, e prima di un frammento

6. Ancora a ribadire l'interesse verso nuove sonorità, segnaliamo che l'acquisto di un *mellotron* da parte di John Lennon risale addirittura al 1965; per una disamina degli strumenti posseduti e utilizzati dai Beatles, si veda Babiuk [2002].

7. Va osservato che questo *loop* compare ad uno stadio molto avanzato delle sedute di registrazione, il 20 giugno [Lewisohn 2013, 138]. Per un esauriente elenco dei nastri presenti in *Revolution 9* e della loro origine si veda anche Everett [1999, 175-176].

8. Il "bianco" – cioè lo spazio di silenzio fra un brano e l'altro – tanto sul cd, quanto sul vinile, indica che *Revolution 9* ha inizio col dialogo. Alla luce di questa constatazione l'interrogativo posto potrebbe sembrare irrilevante: non si tratterebbe però del primo caso in cui una canzone presenta elementi in qualche modo "estranei", in occasione dell'inizio e della fine, che generano dubbi.

pianistico altrettanto estraneo ad esso, abbiano la funzione di introdurre l'ascoltatore nel mondo stravagante e sorprendente rappresentato da *Revolution 9*.

Nonostante la particolarità di questo brano che, va detto, essendo una composizione di uno dei gruppi più influenti (se non forse il più influente) nella storia della *popular music*, è inevitabilmente il brano di musica concreta in assoluto più venduto e famoso, non esistono molti studi analitici su questo pezzo; tra tutti, il lavoro più vasto e completo è sicuramente quello già citato di Wilkinson, insieme all'assai minuziosa analisi di Ian Hammond [1999], vera e propria descrizione temporale di ogni evento sonoro presente in *Revolution 9*.

Questo studio non intende sostituirsi ai precedenti, e in particolare ai due appena citati, verso i quali anzi è profondamente debitore; intende piuttosto fornire una riflessione che integri quanto è già stato notato, considerando in particolare gli aspetti più prettamente sono-morfologici degli oggetti sonori presenti, il loro impiego e la loro organizzazione. In particolare si cercherà di capire se *Revolution 9* sia solo una provocazione, un caotico magma di nastri – «It is a track that neither invites nor rewards close attention» [Gould 2007, 527] – o se, in realtà, a un ascolto attento possa rivelare una qualche coerenza strutturale.

3. Analisi dello spettrogramma

L'analisi dello spettrogramma permette di osservare alcuni aspetti del documento sonoro, mettendo in evidenza caratteristiche acustiche che potrebbero sfuggire al semplice ascolto. In particolare, con brani di musica non "notabile" su pentagramma, come quelli di musica concreta o elettroacustica, lo spettro sonoro può rivelarsi un ottimo ausilio all'analisi uditiva. Uno spettrogramma è una rappresentazione grafica di un evento sonoro dove l'asse verticale rappresenta le frequenze, l'asse orizzontale rappresenta lo scorrere del tempo e l'intensità del colore rappresenta il "volume", cioè l'intensità delle frequenze presenti.

Gli spettrogrammi di questa analisi sono stati realizzati con il programma *Sonic Visualizer* [Cannam-Landone-Sandler 2010]. Per l'analisi è stato impiegato il file *wave* tratto dal cd *The Beatles*, edizione remaster box-set del 2009.⁹

Lo spettrogramma di *Revolution 9* (Fig. 1, frequenze da 20 a 11000 Hz circa, in distribuzione lineare) ci mostra una serie di figure allungate, come delle fiamme, a indicare blocchi dove l'attività sonora è diffusa su buona parte dello spettro delle frequenze dal grave al sovra-acuto, tra loro separati da figure più brevi e più basse. L'intensità del colore bianco è direttamente proporzionale all'intensità dei

9. Data la difficoltà a reperire una copia in vinile originale del 1968, si è optato per questa edizione in cd. Si tratta infatti di un'edizione estremamente fedele, basata sul master stereo originale, sul quale non sono state fatte operazioni di compressione, tantomeno remissaggi [Massey-Hicks-Rooke 2009].

suoni, e più il bianco si estende verticalmente (le “fiamme” si fanno più allungate), maggiore è l’estensione timbrica e la densità dello spettro sonoro. Ad esempio, si ascolti il frammento fra 1:10 e 2:10 dove si avverte abbastanza chiaramente come in corrispondenza della terza “fiamma” (da 1:30 a 1:57) la sonorità sia diversa e in generale più satura di eventi rispetto a quanto accada nelle valli che la precedono e la seguono (rispettivamente fra 1:10 e 1:30, e fra 1:57 e 2:10).

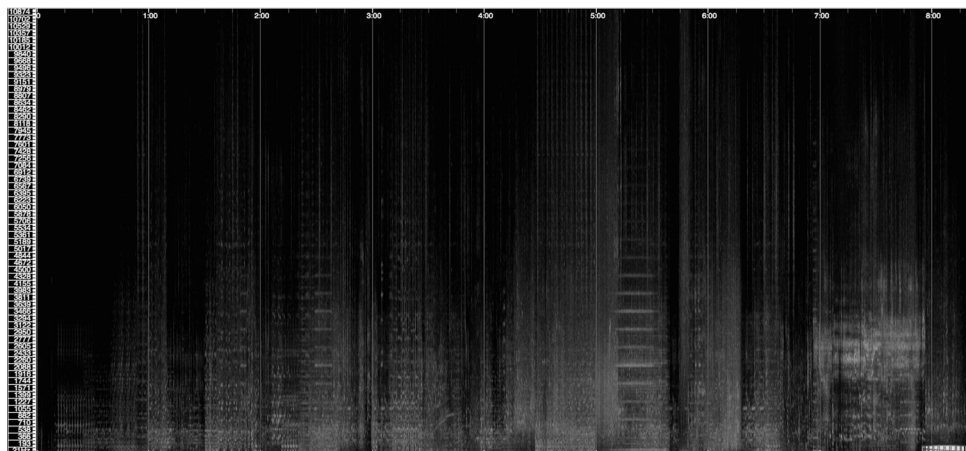


Fig.1. Spettrogramma di *Revolution 9*.

Chiameremo i blocchi del tipo esemplificato da ciò che si sente da 1:30 a 1:57 “blocchi intensi e verticalmente estesi” (d’ora in poi indicati con l’acronimo BIVE) e “blocchi deboli e verticalmente ridotti” (BDVR) quelli dell’altro tipo sopra descritto.

Possiamo dividere il nostro spettrogramma in tre sezioni (Fig. 2):

- Sezione iniziale (dall’inizio a 1:30, cioè 90 secondi) a prevalenza BDVR dove, sebbene ci sia una zona riconducibile alla tipologia BIVE tra 0:50 e 1:10, i confini fra BDVR e BIVE sono piuttosto sfumati, e all’ascolto non facilmente distinguibili gli uni dagli altri.
- Sezione centrale (da 1:30 fino a 6:56, cioè 326 secondi) con prevalenza dei BIVE sui BDVR e nella quale le durate dei BIVE prima aumentano continuamente e poi diminuiscono continuamente.
- Sezione finale (da 6:56 a 8:22, cioè 86 secondi), sostanzialmente un unico BIVE la cui durata, molto superiore a quella del precedente BIVE, fa sentire che la costante diminuzione delle durate dei BIVE precedenti non è più in vigore.

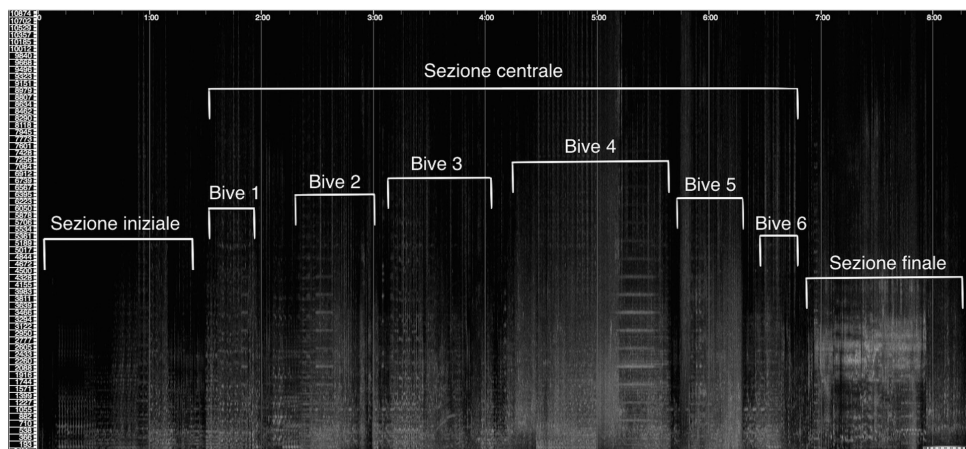


Fig. 2. Spettrogramma di *Revolution 9*: divisione in sezioni (BIVE, BDVR).

In particolare si osservi la Tab. 1, dove abbiamo indicato le durate dei BIVE e dei BDVR della sezione centrale. Risulta evidente un graduale aumento delle durate dei BIVE (dal primo al quarto: 27, 47, 53 e 88 secondi), e contemporaneamente una diminuzione delle durate dei BDVR (dal primo al terzo: 14, 11 e 8 secondi).

Successivamente, mentre le durate dei BDVR si assestano su valori piuttosto corti (dal quarto al sesto: 11, 8, 18 secondi), diminuiscono le durate di quinto (28 secondi) e sesto (13 secondi) BIVE.

INIZIO	FINE	TIPOLOGIA	DURATA IN SECONDI
1:30	1:57	BIVE	27
1:57	2:11	BDVR	14
2:11	2:58	BIVE	47
2:58	3:09	BDVR	11
3:09	4:02	BIVE	53
4:02	4:10	BDVR	8
4:10	5:38	BIVE	88
5:38	5:49	BDVR	11
5:49	6:17	BIVE	28
6:17	6:25	BDVR	8
6:25	6:38	BIVE	13
6:38	6:56	BDVR	18

Tab. 1. Successione dei blocchi BIVE - BDVR della zona centrale.

Come già osservato, la sezione finale con la presenza di un unico lungo BIVE sembrerebbe rompere improvvisamente questo gioco di espansioni e contrazioni.

In realtà, se osserviamo lo spettrogramma di questo BIVE (la Fig. 3 ne propone un ingrandimento) notiamo che l'energia sonora da 6:56 a 7:56 ha una caratteristica assente in tutto quanto l'aveva preceduta. Nello spettro si vede infatti una chiazza dal colore bianco particolarmente intenso e concentrato entro una ristretta fascia orizzontale. Segno che l'energia sonora sarà concentrata in una stretta banda di frequenze, e in particolare nella zona medio-alta¹⁰ dello spettro (fra i 1700 e i 3000 Hz), restituendo il tipico "effetto radiolina"; vale a dire che, con una equalizzazione di questo genere, si ha la sensazione che i suoni ascoltati provengano da piccoli altoparlanti come quelli di una radiolina o di un telefono.¹¹

In virtù della sopracitata metamorfosi dello spettro sonoro, più che una ripresa dell'espansione dei blocchi BIVE, riteniamo che intorno al minuto 7 abbia luogo l'inizio di una sezione distinta, o comunque non soggetta alle stesse regole costruttive della sezione precedente.

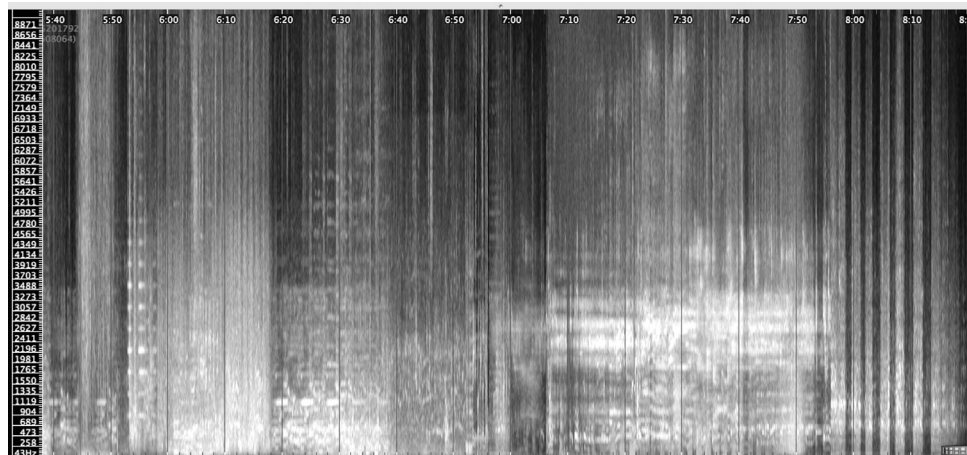


Fig. 3. *Revolution 9*: dal minuto 5:40 alla fine.

La presenza di una sezione conclusiva di 86 secondi appare inoltre simmetrica rispetto alla presenza di una sezione iniziale di durata appena un po' maggiore (90 secondi); vi è poi, nella porzione centrale in questa simmetria, un arco di espansioni e contrazioni dei gruppi BIVE - BDVR.

10. Visivamente la zona medio-alta delle frequenze si trova appena sotto la metà della figura; ciò è dovuto alla distribuzione lineare e non logaritmica delle frequenze nella rappresentazione grafica.

11. Si noti la concentrazione dell'energia sonora nella zona medio-alta dello spettro delle frequenze (la massa particolarmente intensa nella zona centrale della parte destra della figura).

Ancora, a partire da 5:10, in corrispondenza cioè degli ultimi 28 secondi del quarto BIVE, è ben visibile un gruppo di strette fasce orizzontali equidistanti, a indicare la presenza di un suono ad altezza definita molto intenso (le fasce segnalano la presenza di frequenze armoniche), in forte evidenza rispetto ai suoni ad esso simultanei, che consiste in un *la* di chitarra elettrica.

Ricordiamo che questo BIVE, il più lungo, e in base allo spettrogramma il più saturo, è anche nel cuore dell'arco centrale (ultimo nell'espansione delle durate dei BIVE e primo nella loro contrazione). Ci pare pertanto significativa questa improvvisa trasformazione dello spettro sonoro al minuto 5:10, che può essere considerata culmine dell'arco di espansioni e contrazioni della durata dei BIVE della sezione centrale, dove la densità timbrica raggiunta lascia improvvisamente il posto alla regolarità di un suono armonico.

Considerato che *Revolution 9* finisce al minuto 8:22, per una durata complessiva di 8 minuti e 21 secondi, è interessante rilevare che proprio al minuto 5:10 cade la sua sezione aurea.¹²

4. Tipologia degli oggetti sonori

Quasi tutti gli oggetti sonori del brano sono stati ottenuti, come già osservato, da vari nastri di registrazioni precedenti o scelti tra quelli nell'archivio di Abbey Road o preparati da Lennon. Le tecniche impiegate per la manipolazione dei nastri sono la riproduzione in *reverse* o qualche leggero cambio di velocità, tagli improvvisi, forti localizzazioni destra-sinistra, oltre al massiccio uso di *loop*.

Sono assenti elaborazioni più complesse (ad esempio la modulazione di ampiezza o quella ad anello), né vi sono sinusoidi o altri suoni generati elettronicamente. Le uniche sonorità vicine a questo ambito sono un suono molto massivo, molto probabilmente un applauso, al minuto 5, che può ricordare il rumore bianco, il suono di una radio che cambia sintonia al minuto 7, e alcuni suoni o effetti come cigolii e riavvolgimenti dei nastri (ad esempio 3:40 - 3:44, 5:10 - 5:13).

Come già evidenziato nell'analisi spettrografica, nella prima sezione dell'ultima parte del brano (fra 6:56 e 7:56) è ben percepibile l'effetto sonoro da radiolina dato dall'equalizzazione molto accentuata delle frequenze medio acute. Sempre in questa parte si rileva inoltre la presenza di una forte riverberazione.

12. Dato un segmento AB diviso in due parti AC e CB con AC maggiore di CB, si parla di sezione aurea quando il segmento e le parti in cui è stato diviso sono legate dal seguente rapporto: $AB/AC = AC/CB$, cioè il rapporto fra il totale e la parte più grande è uguale al rapporto tra la parte più grande e quella più piccola. Nel caso di una durata di 501 secondi (8 minuti e 21 secondi) come in *Revolution 9*, la sezione aurea cade esattamente a 5:10. Sulla sezione aurea e la sua presenza (reale o forzata) in natura e nell'arte si veda [Livio 2003].

Da segnalare l'uso della spazializzazione, in particolare il continuo spostarsi fra i canali destro e sinistro del *loop* «number nine» (d'ora in poi indicato come N9) all'inizio del brano; effetto che, come fa notare Wilkinson [2008, 198], sembra voler suggerire che la voce stia effettivamente cercando qualcuno; si può allora ipotizzare che sia riconducibile all'intenzione di cercare di ottenere, con questo continuo muoversi attraverso lo spazio sonoro, l'inquietante effetto di far immedesimare l'ascoltatore con il «number nine» che la voce sta cercando.

Una simile spazializzazione è poi riproposta alla fine del brano; qui però al posto di un *loop* N9, troviamo una folla urlante.

4.1. Suoni ad altezza definita e nodali

Confrontato con altri brani di musica elettroacustica o concreta, si pensi ad esempio alle opere di Stockhausen degli anni '60, come *Microphonie*, *Hymnen* o *Tele-musik*, in *Revolution 9* è rilevabile un uso di suoni ad altezza definita in generale decisamente più esteso. In effetti i nastri impiegati, essendo spesso tratti da materiale musicale sinfonico (anche se eseguiti in *reverse*), per forza di cose non possono che restituire sonorità in qualche modo definibili in altezza, se non addirittura precisamente notabili in partitura.

Su questi aspetti, relativi alla possibilità di una traduzione su pentagramma di *Revolution 9*, oltre che di definirne uno o più centri tonali, si rimanda alla già citata analisi di Wilkinson. Ci basti qui ricordare in particolare la tonalità di Si minore che caratterizza il tema di pianoforte che spesso compare anche in accompagnamento a N9, e che lascia pensare che sia questa la tonalità d'impianto alla quale fanno riferimento i suoni ad altezza determinata dell'intera composizione. Una certa rilevanza ha anche il *la* prodotto da una chitarra al minuto 2:30 (e anche prima, brevemente e più nascosto fra 1:49 e 1:52) ripreso poi al minuto 5:10, ora con un *re* al basso, col quale forma un bicordo riconducibile a una triade la cui fondamentale è il *re*. Si può allora sentire questo bicordo come un'allusione alla tonalità di Re maggiore, cioè il relativo maggiore del sopra citato Si minore.

Un altro aspetto nei confronti del quale è possibile individuare un'organizzazione complessiva nel corso del brano è la relazione tra i suoni ad altezza definita e i cosiddetti suoni nodali, cioè dei quali non è possibile definire precisamente un'altezza. Questi due tipi di suoni coesistono con un sostanziale equilibrio tra loro, spesso simultaneamente, oppure in successioni di un episodio solo con gli uni e di uno solo con gli altri fino a 5.57, quando si cominciano a sentire suoni di spari.

Da questo momento in poi i suoni ad altezza definita cominciano a cedere il passo ai suoni nodali, sino a scomparire del tutto a partire da 7.04. Da qui fino alla fine vi sono solo tre configurazioni sonore ad altezza definita: il canto di una voce

maschile, una melodia fischiettata (che raddoppia un frammento del canto) e un breve motivo suonato dal pianoforte. Ma il canto, molto riverberato, presenta una forte enfattizzazione delle frequenze medio-acute (come quello di una radiolina, si è detto più sopra) come a voler alterare il timbro per attirare l'attenzione non sul canto, come di solito avviene nella musica vocale registrata, ma sulla situazione implicata dalle caratteristiche del suo timbro (l'ascolto di una radio).

Dato che i suoni ad altezza determinata sono quelli più presenti nella musica, mentre quelli nodali di solito sono più presenti nei fenomeni extramusicali, risulta plausibile interpretare le relazioni tra i suoni ad altezza determinata e quelli nodali qui rilevate come un invito ad associare i primi al contenuto "musica" e gli altri al contenuto "fenomeni extramusicali". Sulla base di tale ipotesi, fino a 5:57 *Revolution 9* rappresenta una convivenza equilibrata tra i fenomeni extramusicali e la musica messa in scena, che a volte li accompagna e a volte si alterna ad essi. La musica viene poi sovrastata dall'extramusicale violento (gli spari), finendo successivamente per scomparire e ricomparendo come canto ascoltato alla radio o come pratica domestica (il fischiettare una melodia sentita alla radio o lo strimpellare un motivo al pianoforte), per scomparire poi di nuovo nel finale focalizzato sull'urlo della folla.

4.2. Figure – sfondi

Altra famiglia sonora meritevole di attenzione è quella dei suoni emessi da voci umane: dialoghi, canti, mugugni, voce di bambino ecc. Ci pare interessante analizzare la loro presenza considerando il rapporto figura-sfondo, ovvero la relazione tra suoni posti in primo piano e suoni meno in evidenza. Ci serviremo inoltre del concetto di tonica nell'accezione usata da Murray Schafer, che la definisce come un suono percepito con una tale continuità o frequenza «da costituire uno sfondo sul quale vengono poi percepiti gli altri suoni» [Schafer 1985, 375]: è una tonica, ad esempio, il suono del traffico nelle nostre città.

In *Revolution 9* funzionano come sfondi gran parte dei frammenti prodotti dal pianoforte e molte voci che vengono sentite senza che spesso sia possibile individuare quali parole vengono pronunciate, interpretabili come l'evocazione di un brusio che accompagna inevitabilmente e indifferentemente ogni avvenimento messo in scena dai suoni in primo piano. Si tratta in particolare delle voci di Lennon e George Harrison che dialogano, non necessariamente una con l'altra, spesso sovrapposte.

Questi due tipi di oggetti sonori condividono lo stesso andamento moderato e regolare, nel registro centrale, senza cambi di dinamica o di ritmo. Anche la loro posizione all'interno del *soundbox*¹³ è la stessa. La distanza che l'ascoltatore

13. Con *soundbox* si intende lo spazio virtuale entro il quale sono percepiti gli eventi sonori di una registrazione: la mappatura spaziale delle sorgenti sonore [Moore 2012, 29-44].

immagina fra sé e queste voci è analoga a quella che avverte nei confronti del pianoforte. Tutte queste loro analogie risultano coerenti con la tendenza, mostrata nel paragrafo precedente, a far coesistere in questo brano il musicale e l'extramusicale. Alla base dell'uso ricorrente, anche se non costante per tutto il brano, di tali sfondi-toniche, è possibile ipotizzare che ci sia l'intenzione di far immaginare che le fonti sonore siano presenti anche quando tali suoni non si sentono, analogamente a quanto accade nei ben noti processi di ricostruzione dell'immagine studiati dalla psicologia della *Gestalt*, di cui in Fig. 4 viene mostrato un esempio.¹⁴

L'effetto è suffragato dalle molte voci parlanti che non compaiono in modo improvviso: è sempre la dissolvenza (*fade in* e *fade out*) a regolarne ingressi e uscite dalla scena sonora.

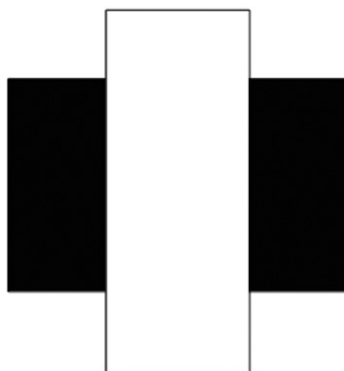


Fig. 4. Esempio di completamento amodale.

Opposti ai “suoni sfondo” sono i “suoni figura”, quelli cioè percepiti in primo piano; fra questi certamente vi sono le occorrenze di N9: non tutte, in verità, ma di queste parleremo diffusamente nel prossimo paragrafo. Sempre nell'ambito dei suoni emessi dalla voce umana rileviamo una gran varietà di elementi figura: una risata (da 1:52 a 1:57), seguita dalla voce di un neonato (da 1:57 a 2:12); vi sono poi vari interventi di Lennon (ripetizioni successive della parola «right» da 2:42 a 2:59, «all right» a 4:14, mugugni e urla a 3:55, 4:00, 4:31 ecc., la frase «take this, brother, may it serve you well» da 6:53 a 6:56), varie apparizioni di un suono sibilante («shh») e alcuni interventi della folla o del coro; infine la voce di Yoko Ono (a partire da 6:57 e in particolare fra 7:53 e 7:56: «if you become naked»).

Fra tutti questi suoni, prendiamo ora in esame la coppia risata-bambino e la voce di Yoko verso la fine del brano: la risata, che può essere sentita come isterica,

14. La Fig. 4. Propone un esempio di completamento amodale in cui le parti distinte e separate vengono viste completate dietro un oggetto occludente: non vediamo due rettangoli neri separati da uno bianco, bensì un quadrato nero, in parte nascosto da un rettangolo bianco appoggiato sopra.

contrasta decisamente con la compostezza che ha caratterizzato i suoni vocali precedenti (il parlato nello sfondo e N9)¹⁵ fino a quel momento. A sua volta, il suono della voce del neonato che si sente a 1:57, dotato di un'espressività riconducibile alla categoria della calma, si contrappone, interrompendolo improvvisamente, all'episodio di accumulazione appena precedente (a partire da 1:30) in cui vari suoni e *loop* iniziano a succedersi e sovrapporsi piuttosto concitatamente. Della voce di Yoko va invece notato che è la prima (e sarà anche l'unica) voce parlante femminile in tutta la composizione.

I suoni appena descritti, oltre a far sentire una discontinuità tra ciò che li precede e ciò che li segue, delimitano l'area entro la quale la voce di John Lennon è posta in primo piano. Infatti, prima della risata, Lennon è udibile solo durante i dialoghi di sfondo-tonica; e dopo la comparsa di Yoko la voce di John tornerà ancora, ma anche in questo caso solo in sfondo o in dialogo con Yoko.

Analizziamo ora, all'interno dell'area che abbiamo individuato fra questi due estremi, le apparizioni della voce di Lennon in primo piano. Nella Tab. 2 abbiamo indicato in secondi il tempo che passa fra la fine di un ingresso e l'inizio del successivo.¹⁶

INIZIO	FINE	DESCRIZIONE	INTERVALLO TEMPORALE
2:43	2:59	«right»	
3:35	3:39	glissato acuto ascendente	36
3:55	4:00	«bububu...»	16
4:14	4:15.5	«all-right»	14
4:30	4:36	«mma mma...»	14.5
5:09	5:12	«uuaaaa...»	33
5:49	5:59	«a-a-a-a...»	37
6:53	6:56	«take this brother...»	54

Tab. 2. *Revolution 9*, 2:43 – 6:56: interventi della voce di Lennon.

Anche questi dati evidenziano un'organizzazione: dapprima gli interventi sono a distanze di tempo sempre minori (36, 16 e 14 secondi) fino a quando vengono

15. Può essere considerato come suono vocale, che precede la risata, anche il brevissimo attacco del coro che si sente a 0:54, ma è talmente breve che il suo carattere vocale risulta quasi impercettibile.

16. Si noterà che nella Tab. 2 non è stata inserita la voce parlante da 5:05 a 5:28. A questo proposito, è bene precisare che il concetto di tonica che abbiamo impiegato per definire lo sfondo non si applica semplicemente e solo ai suoni che hanno volume più basso degli altri. Piuttosto è l'essere spesso presente, o meglio quanto un suono è percepito come presente, che definisce una tonica. Il rumore del traffico cittadino può a volte scomparire oppure essere più forte di ogni altro suono, senza per questo cessare di essere una tonica. La voce parlante in questione, riconducibile ai dialoghi di sfondo, non è qui intesa come un suono figura, sebbene più concitata e in alcuni istanti anche ad un volume sonoro più alto dei dialoghi suddetti.

pronunciati «all-right» (4:14), e «mma mma...» (4:30), dopodiché passa sempre più tempo fra l'uno e l'altro (33, 37 e 54 secondi).

Inoltre, se si considerano come estremi della parte centrale del brano la voce del neonato (da 1:57) e il primo suono di Yoko Ono parlante (a 6:58), si può notare che entrambi si trovano poco prima di due punti in cui cadono le sezioni auree dei due segmenti corrispondenti alla divisione dell'intero brano in base alla sezione aurea: infatti, il segmento che va dall'inizio del brano a 5:10 (sezione aurea di tutto il brano) ha una sua sezione aurea a 1:58,¹⁷ e quello che va da 5:10 alla fine del brano a 7:08.

4.3. «Number nine»

Naturalmente, il più evidente fra i suoni figura è N9, ripetuto in *loop*, dal quale è tratto il titolo. Riferendoci nuovamente alla terminologia impiegata negli studi sul paesaggio sonoro, mostreremo che il *loop* N9 può essere inteso come ciò che Schafer chiama un suono segnale, come ad esempio il suono di un ambulanza; cioè un suono in primo piano, e verso il quale è rivolta una particolare attenzione da parte della comunità di cui quel particolare paesaggio sonoro è espressione [Schafer 1985, 22].

N9 compare complessivamente (guarda caso) nove volte.¹⁸ La sua prima apparizione avviene entro i primi secondi e precisamente al secondo 11 continuando per 21 secondi: come mostra la Tab. 3, lo ritroviamo poi altre sette volte nei primi cinque minuti, per poi ricomparire infine al minuto 6.32.

INIZIO	FINE	DURATA	POSIZIONE NEL PANORAMA STEREO	QUANTI «NUMBER NINE»
0:11	0:32	21"	in primo piano (movimenti destra – sinistra)	14 + «numb...»
1:57	1:59.5	2"	in primo piano solo la prima volta	2
2:11	2:21	10"	in primo piano (movimenti destra – sinistra)	7
2:36	2:41	5"	molto indietro sullo sfondo	4
2:59	3:03	4"	in primo piano metà della seconda più la terza	3
3:37	3:39	2"	molto indietro sullo sfondo	2
3:57.5	3:59.5	2"	inizio in primo piano (solo a sinistra)	1 + «numb...»
4:27	4:43	16"	sullo sfondo	11
6:32	6:39	7"	sullo sfondo	5

Tab. 3. *Revolution 9*: occorrenze di «number nine».

17. Naturalmente, ponendo il segmento corto prima di quello lungo: una durata di 310 secondi, vale a dire 5 minuti e 10 secondi, si divide in due segmenti aurei di 191 (3 minuti e 11 secondi) e 118 secondi (1 minuto e 58 secondi).
18. Lennon aveva una particolare ossessione verso il numero nove, lo considerava il suo numero fortunato ed è un numero piuttosto ricorrente nella sua vita; ad esempio era nato il 9 ottobre 1940.

Rileviamo innanzitutto due tipologie di N9:

- con più di due ripetizioni consecutive chiaramente percepibili: *loop* relativamente lunghi di 21, 10, 16 e 7 secondi (rispettivamente il primo, terzo, ottavo e nono *loop*);
- con meno di due ripetizioni consecutive chiaramente percepibili: *loop* che vanno dai 2 ai 5 secondi dove la frase «number nine» è chiaramente percepibile nella sua interezza solo una volta; oppure, come al minuto 2:36, dove le ripetizioni pur essendo quattro si confondono con gli altri suoni presenti.

È indubbio che l'evento N9, in particolare quando iterato, sia l'oggetto sonoro che maggiormente catalizza l'attenzione durante l'ascolto di *Revolution 9*, assumendo funzione riconducibile a quella di *hook*.¹⁹ Naturalmente, *Revolution 9* non è una canzone vera e propria, e rientra solo in parte nell'ambito della *popular music*; quindi l'uso del termine *hook* va preso con la dovuta cautela. È però anche vero che John Lennon resta un autore di canzoni di *popular music*, e dunque anche nel caso di questa sua escursione nel mondo della musica concreta è verosimile che certo gusto, certe dinamiche costruttive, restino e lavorino magari a livello inconscio, per poi manifestarsi in qualche modo nella composizione.

Continuando allora ad usare il termine *hook* per parlare degli N9, si può innanzitutto notare che quelli che appaiono anche come *riff* (i *loop* più lunghi, che chiameremo *hook* iterati o di primo livello: HP) si presentano ad intervalli di circa 2 minuti l'uno dall'altro: al minuto 0:11, a 2:11, 4:27 e infine a 6:32. A questo proposito, è interessante osservare che fino a quel momento la durata media di una canzone dei Beatles, e in generale negli anni '60, era di poco più di due minuti. È dunque assolutamente plausibile immaginare che il brano presenti una sorta di fraseggio macro-strutturale con ogni "frase" della durata di una canzone pop standard, scandito all'incirca ogni due minuti da N9 più lunghi.

Un'altra ricaduta dell'uso degli *hook* sull'organizzazione di questo brano può essere vista nel fatto che il primo N9 viene posto, come spesso accade con gli *hook* delle canzoni dei Beatles, subito dopo una prima breve sezione introduttiva. Agli *hook* di primo livello si contrappongono cinque *loop* più corti (*hook* semplici o di secondo livello che indichiamo con HS), dove la frase «number nine» è percepita chiaramente solo una volta.

Gli HS, a differenza degli HP, non sembrano funzionali a far sentire discontinuità in relazione alla segmentazione macro-strutturale del brano e si trovano tutti esclusivamente nella prima metà della composizione, in particolare fra il minuto 1:57 e il minuto 3:59. Di questi il primo, quello al minuto 1:57, sembrerebbe avere la funzione di anticipare l'HP al minuto 2:11, e forse quasi legarsi ad esso. Gli altri

19. Con *hook* «si intende l'elemento memorabile, il "gancio" per l'attenzione dell'ascoltatore» [Fabbri 1996, 69].

quattro HS sono tutti concentrati fra i minuti 2:35 e 3:59, vale a dire fra secondo e terzo HP, e compaiono all'incirca ogni 30 secondi l'uno dall'altro. Lascerebbero pertanto intendere una funzione più ritmica, che ogni 30 secondi riaggancia l'attenzione dell'ascoltatore, fornendo continuità all'interno della macrosezione in cui si trovano.

5. Segmentazione

Comunque li si voglia chiamare, *hook*, suoni segnale o semplicemente *loop*, N9 possono essere percepiti come punti di riferimento importanti, utili ai fini di una segmentazione del brano. Certamente, quando si sente il primo *loop* N9 si può avvertire che è iniziata la prima macrosezione e che i 9 secondi che precedono il primo frammento pianistico che lo accompagna sono la sua introduzione.

Dato che le ricerche psicologiche sulla segmentazione musicale hanno mostrato che la ripetizione dell'inizio di un segmento musicale viene spesso percepita come inizio di un altro segmento dello stesso brano,²⁰ i primi secondi degli altri 3 *loop* N9 di tipo HP (con più di due ripetizioni consecutive percepibili), "suonando" come riproposizioni dell'incipit della prima macrosezione del brano, possono essere considerati come inizio delle successive 3 macrosezioni.

Proponiamo dunque, al fine di una segmentazione di *Revolution 9*, una struttura organizzata in un'introduzione e quattro macrosezioni, secondo il seguente schema:

Introduzione	da 0:00 a 0:09
Macrosezione 1	da 0:09 a 1:57
Macrosezione 2	da 1:57 a 4:27
Macrosezione 3	da 4:27 a 6:56
Macrosezione 4	da 6:56 a 8:22

Va precisato che i vari parametri che concorrono a definire la segmentazione di *Revolution 9* non sempre coincidono temporalmente. In particolare, per quanto riguarda le transizioni tra le macrosezioni 1 e tra la 3 e la 4, possono essere scelti altri momenti pochi secondi prima o dopo quelli da noi indicati. Le motivazioni delle nostre scelte verranno chiarite in seguito, alla luce dei rilevamenti sulle microsezioni del brano.

20. Sul principio di segmentazione si veda, ad esempio, Lerdahl & Jackendoff [1983, 50-51].

5.1. Introduzione e macrosezione 1 (0:00-1:57)

0:00-0:09 L'introduzione con il dialogo in pianissimo stabilisce la funzione di tonica riservata alle voci parlanti: agisce come l'introduzione con accompagnamento in pianissimo di una canzone "normale".

0:09-0:25 Subito dopo il dialogo introduttivo appare il pianoforte (altro elemento di accompagnamento-tonica) seguito dal primo N9, bene in evidenza nella scena sonora, caratterizzato da un continuo movimento fra i due canali stereofonici; questo segmento funziona come quando in una canzone una parte che presenta un accompagnamento è seguita da un'altra, con un diverso accompagnamento, sul quale viene sovrapposto un primo *hook-riff*.

0:25-0:59 Sulle ultime ripetizioni del *loop* N9 si aggiunge un *loop* strumentale. È il primo di una serie di cinque *loop* che si susseguono in dissolvenza incrociata, come la fase di una canzone tradizionale nella quale si alternano diversi *riff*. Si nota per i primi quattro *loop* un progressivo allargamento della banda sonora impiegata: il primo *loop*, un frammento di musica cameristica, ha una sonorità piuttosto compatta in cui si percepisce una linea melodica superiore che scende per gradi congiunti, con la seconda e la terza nota più lunghe della prima; il secondo presenta una melodia sostanzialmente discendente nell'ambito di circa due ottave, eseguita da un pianoforte in *reverse* o da un *mellotron*; il terzo *loop*, un nastro accelerato, ripetuto cinque volte con spazializzazione destra-sinistra fa sentire un glissando ascendente (che sfumando rende vago il punto di arrivo), sostenuto ritmicamente da una linea inferiore discendente; infine il quarto, un frammento orchestrale con grande energia e ampia tessitura, presenta in successione ottoni, piatti e un suono finale che sembra l'attacco di un coro, mentre sullo sfondo ricompare il *loop* di pianoforte iniziale.

0:59-1:05 Il quinto *loop* (un frammento con un'ampia ascesa seguita da cinque note ribattute e da una discesa finale di quarta, eseguito da un oboe) aggiunge l'elemento velocità alla sequenza dei cinque *loop*. Ritornano, sullo sfondo, prima le voci e poi il pianoforte.

1:05-1:10 Compare una prima breve fase caotica, nella quale si ripresentano il *loop* 4 e il *loop* 5 seguito da un suono crepitante.

1:10-1:30 Per la prima volta le due toniche-sfondo (voci e pianoforte) compaiono insieme, talvolta senza altri eventi compresenti, talora simultaneamente a frammenti di *loop* già ascoltati (*loop* 2, 5, 1).

1:30-1:57 Inizia una fase più caotica con aumento delle sovrapposizioni, in particolare i *loop* 5 e 4, e alcuni elementi nuovi come un frammento violinistico e poi un *la* acuto di chitarra elettrica (1:49). Da segnalare, a partire da 1:45 sullo sfondo, e poi da 1:47 più chiaramente, il suono di una risata (probabilmente femminile)

che si alterna ai vari *loop*, e in particolare al *loop* 5 (l'oboe). Interessante notare come la risata, elemento nuovo e forse anche di rottura con quanto è avvenuto (dopo N9 è il primo elemento vocale in evidenza), in realtà trovi comunque una certa affinità con il *loop* di oboe, col quale alla fine si alterna, in una sorta di conflitto per il predominio dello spazio sonoro, condividendo con questo registro e articolazione interna.

Vediamo come, alla luce di questi rilevamenti, la macrosezione 1 possa essere segmentata:

- Prima parte (espositiva), da 0:09 a 1:05: vengono presentati i sette *loop* (accompagnamento di piano, N9 e i *loop* da 1 a 5) che poi ricompariranno più volte nel brano.
- Seconda parte, da 1:05 a 1:57: elaborazione di quanto precedentemente esposto.

Questa macrosezione può essere considerata come la messinscena di una situazione meno confusa di quelle rappresentate nelle due macrosezioni successive nella quale però, a partire dal minuto 1:30 e in coincidenza con l'inizio della zona a prevalenza dei BIVE, aumenta la complessità rispetto a quanto era avvenuto in precedenza, con un confitto finale (la lotta risata-oboe).

5.2. Macrosezione 2 (1:57-4:27)

1:57-2:11 Si sente la voce di un bambino in primo piano che, similmente al primo N9 ma in modo molto più lento, si sposta fra i canali stereofonici. Insieme a questa voce sentiamo un breve ritorno di N9 insieme a un suono corale di folla, anch'esso molto breve, e sullo sfondo le voci parlanti. In seguito compare un *loop* strumentale nuovo.

2:11-2:19 Ricompare l'*hook* N9 ripetuto più a lungo del precedente, con movimenti destra-sinistra, insieme al suono di folla che si è brevemente sentito a 1:57, e voci parlanti in sfondo. Indubbiamente, il ritorno di un N9 simile a quello che aveva aperto la prima macrosezione può far pensare che vi sia una sua ripresa (uguale o variata), e che quindi questa sia terminata. Più sfumato appare il confine tra le due sezioni, in quanto la presenza di questo N9 più lungo (*hook* di primo livello o HP, secondo la definizione data precedentemente) potrebbe lasciare intendere che si trovi in questo punto, a 2:11, l'inizio della macrosezione 2, e non a 1:57.

Abbiamo scartato la prima di queste opzioni a favore della seconda per due motivi:

- Il movimento destra-sinistra della voce di bambino, poi ripreso dall'N9 a 2:11, indica affinità fra questi due suoni, e dunque consente di sentire il

primo come anticipazione del secondo nel riprendere l'incipit della macrosezione 1.

- Già a partire da 1:57 sono presenti suoni nuovi, non sentiti nella macrosezione precedente, ad esempio il breve frammento di una folla, poi ripreso a 2:11.

2:19-2:43 Sulle ultime ripetizioni di N9 si innesta un *loop* orchestrale dal sapore epico (probabilmente tratto dal finale della Settima Sinfonia di Sibelius), seguito da un coro che sembra tratto da un brano di musica sacra. Sullo sfondo permane la tonica pianoforte-voci parlanti. Da segnalare il ritorno del *la* di chitarra elettrica da 2:29 a 2:38 e il primo, a 2:31, dei molti «shhh» che si sentono da qui in avanti. Se ne sente un altro già a 2:39 insieme ad un breve ritorno di N9.

2:43-2:59. Compare la voce di John Lennon che urla più volte «right» in primo piano, insieme al coro della microsezione precedente e a rumori di folla.

2:59-3:10. Nuova apparizione di un breve N9. In questa microsezione assistiamo a varie ricombinazioni del *loop* epico e di quello ecclesiastico, sullo sfondo delle voci parlanti. A 3:05 si sente il suono di una campanella che sembra annunciare qualcosa.

3:10-3:33. In effetti, a partire da 3:10 si cominciano a sentire suoni nuovi, come di clacson, mescolati ad altri molto brevi, che saltano velocemente fra i due canali stereo. A 3:29 questo breve momento più dinamico finisce e ricompaiono il *loop* epico, la folla, le voci di sfondo e la voce che dice «shhh».

3:33-3:47. Questa microsezione inizia con in primo piano un glissando ascendente vocale, insieme a voci di folla. Al minuto 3:39 si risente l'*hook-riff* N9 per breve tempo, non in primo piano. Altri glissati ascendenti, questa volta di tromboni, appaiono a 3:45 e si sente ancora «shhh». Sullo sfondo troviamo voci di folla e voci che parlano.

3:47-4:14 Ricompare il pianoforte insieme alle voci parlanti delle quali ora alcune parole si comprendono chiaramente. A 3:55 si sente la voce di Lennon che sembra piangere come un bambino («bu-bu-bu») seguito a 3:57 da un breve N9 e da un *loop* strumentale (il secondo) già apparso nella macrosezione 1, e che continua fino alla fine di questa microsezione, quando si sente una folla che sembra pronunciare *slogan*.

4:14-4:27 Sezione che si apre con la ripresa in evidenza della parola «right», in questo caso preceduta dalla parola «all», pronunciate da Lennon, seguite da applausi e rumori di folla e suoni strumentali, oltre a voci che parlano nello sfondo.

Nella macrosezione 2 in generale si sentono suoni nuovi rispetto alla precedente. Inoltre, ed è questo un altro motivo per cui la si percepisce come una sezione diversa, la tipologia dei *loop* cambia, in quanto questi non sono più solo

strumentali, come invece succedeva durante tutta la macrosezione 1, ma hanno spesso in evidenza la presenza di un coro.

Si assiste anche a un aumento della complessità testurale, con un maggiore impiego delle sovrapposizioni: brevi e quasi inesistenti i momenti in cui si può sentire un solo suono, il più delle volte vi sono almeno due, più spesso tre o anche quattro diversi piani sonori sovrapposti.

Oltre all'elemento "popolo" (cori e voci di folle) è questa la macrosezione che vede l'apparizione della voce solista di Lennon e della voce che pronuncia «shhh».

In sintesi, proponiamo la seguente segmentazione della macrosezione 2:

- Prima parte da 1:57 a 3:10: ripresa di alcuni elementi dell'inizio della macrosezione 1 con inserimento di alcune novità.
- Seconda parte da 3:10 a 4:27: aumento della velocità nel cambio di canale stereo (movimento nello spazio) e nella variazione dei *loop*, diminuendo la durata del frammento udibile (contrazione temporale) e aumento della massa (allargamento dello spettro e dell'ambito melodico).

In generale, pur essendo più densa e caotica della precedente, questa macrosezione può essere intesa come messinscena di una situazione in cui c'è confusione ma non ancora rivoluzione, con Lennon che ripete più volte «right» e qualcuno che intima il silenzio (inoltre a 3:55 John sembra un bambino che piange, gesto interpretabile come "conseguente" di tale intimazione).

5.3. Macrosezione 3 (4:27-6:56)

4:27-4:59 Sezione con l'*hook* N9 iniziale in primo piano, insieme a tre *loop* già sentiti nella macrosezione 1 (quarto, terzo e quinto in successione) oltre ad applausi ed altri rumori fragorosi. Infine, a partire da 4:31 si sente la voce di Lennon che non parla ma sembra sforzarsi di farlo senza riuscirci.

4:59-5:38 Sezione di grande intensità e densità sonora, che inizia con un forte suono di folla che applaude, mentre un *drone* pulsante di basso esegue un *re*, con effetto sussultorio. Ancora movimenti melodici ascendenti a partire da 5:08: un urlo di Lennon e un nastro accelerato. Con quest'ultimo suono, insieme al suono del riavvolgimento del nastro a 5:13 e agli applausi iniziali che possono ricordare il rumore bianco, si forma un gruppo di elementi che più di altri presentano una timbrica riconducibile alla *Elektronische Musik*, concentrati in questo particolare momento. Sin da 5:04 ricompaiono le voci parlanti, in un primo breve momento due, poi ne resta una sola, con carattere più concitato delle precedenti, come quello di una cronaca mass-mediatica agitata quanto l'evento che sta descrivendo, della quale si riescono a intendere alcune parole prima che sia sovrastata dagli altri

suoni e torni sullo sfondo insieme a voci che pronunciano *slogan*. Va ricordato che a 5:10 c'è il culmine considerato nell'analisi dello spettrogramma, con il ritorno del *la* acuto della chitarra elettrica, qui più in evidenza e con una durata maggiore. Infine, verso la fine di questo segmento si risente la voce che pronuncia «shhh».

5:38-5:49 Sezione che comincia con una forte diminuzione di intensità rispetto alla precedente, con ripresa di *loop* sentiti nella macrosezione 2, in particolare il coro ecclesiastico, voci che parlano nello sfondo e nella parte finale un rumore crepitante.

5:49-6:18 Sezione che inizia con un forte aumento d'intensità rispetto alla precedente; è caratterizzata da rumori di spari, presenti per quasi tutta la durata; si sente inoltre in diversi momenti la voce di Lennon in evidenza che non parla, ma esprime diverse emozioni. Sullo sfondo si sentono rumori di folla e ancora voci parlanti; in alcuni momenti ritorna il suono «shhh» e si percepisce anche qualche frammento di *loop* strumentale sentito in precedenza non del tutto sovrastato dai rumori di spari

6:18-6:25 Sezione che inizia con un volume sonoro meno intenso della fine della microsezione precedente, e durante la quale la tonica sfondo si ripresenta in forma completa di pianoforte e voci parlanti. In qualche caso le voci sono chiaramente intelleggibili («Only to find the night-watchman»); si sentono ancora «shhh» e il coro ecclesiastico.

6:25-6:31 Sezione particolarmente densa di eventi nella quale sono mescolati molti nastri strumentali, di rumori e di voci, tra i quali, per l'ultima volta, quello con la voce che pronuncia «shhh». Si sente anche il quarto *loop* dell'inizio della macrosezione 1 del quale è ben percepibile il suono dei piatti. Ci pare significativo che questo suono, con caratteristiche timbriche molto simili al suono della voce che pronuncia «shhh», ricompaia proprio qui, come se evocasse colpi di scena non zittibili.

6:31-6:38 Si sente il ritorno dell'*hook-riff* N9, l'ultimo di tutto il brano, nello sfondo.

6:38-6:56 Sezione corrispondente all'ultimo BDVR (quindi a un volume sonoro meno intenso della precedente, e meno densa di materiali sonori). La densità sonora si riduce al ritorno della tonica (voci parlanti - pianoforte) con, in lontananza, rumori di folla. Ancora sono percepibili alcune parole delle voci: «financial imbalance, The Watussi, the Twist» (Lennon) «Eldorado» (Harrison).

Come in precedenza, la ripresa in evidenza dell'*hook* N9 (a 4:27) suggerisce l'inizio di una nuova macrosezione. Inoltre, la presenza subito dopo di ben tre *loop* sentiti all'inizio della macrosezione 1 lascia pensare che stiamo assistendo a una sua ripresa variata, sebbene poi ce ne si allontanerà decisamente.

È questa la macrosezione che più di altre può essere ricondotta all'idea di rivoluzione (o quantomeno al tentativo di attuarla) e della violenza a questa associata.

La struttura interna della macrosezione 3 è suddivisibile in tre fasi, ciascuna con alla fine un BDVR:

- Prima parte da 4:27 a 5:49 con il *la* della chitarra elettrica a partire dal culmine a 5:10, compresente col *drone* di basso sussultorio.
- Seconda parte da 5:49 a 6:25 con BIVE caratterizzato da rumori di spari.
- Terza parte da 6:25 a 6:56 con BIVE più breve dei precedenti ma piuttosto caotico e denso di eventi.

5.4. Macrosezione 4 (6:56-8:22)

6:56-7:05 All'improvviso si sentono un pianoforte in evidenza che ribatte la nota *la* (stessa nota e nella stessa ottava di quella eseguita in precedenza dalla chitarra elettrica) e, molto sullo sfondo, voci distorte. A seguire, in un'atmosfera un po' psichedelica, una radio cambia sintonia e compare una voce riconoscibile come quella di Yoko Ono. Poi ancora suoni di pianoforte sullo sfondo che terminano con un *cluster*, come se il pianoforte venisse chiuso, nel canale destro, mentre nel sinistro si percepisce il silenzio più totale.²¹ Siamo nella parte più ambigua relativamente a una segmentazione del brano. In effetti, il *cluster* di pianoforte propone un forte senso di conclusione, e si sarebbe tentati di porre l'inizio della macrosezione 4 dopo questo suono a 7:03. Oppure, coerentemente con quanto fatto ogni volta, posizionarlo a 6:32 in corrispondenza dell'ultimo N9. Come si vede, si tratta di un'area di circa 30 secondi, prima e dopo la quale siamo senza dubbio, rispettivamente, nella macrosezione 3 e nella macrosezione 4. Giustificiamo la nostra scelta, di porre il passaggio tra le due macrosezioni in una zona intermedia, a 6:56, per due ragioni:

- nell'analisi dello spettrogramma si era evidenziato come già a partire da 6:56 il *sound* complessivo cambi drasticamente rispetto a prima;
- i secondi immediatamente precedenti a 6:56 presentano gesti con funzione preparatoria di un inizio successivo, o con funzione conclusiva rispetto a quanto avviene poco prima, o con entrambe le funzioni: a 6:52 una banda fa sentire un levare che fa attendere il battere successivo, poi Lennon, in evidenza, dice «Take this, brother, may it serve you well», mentre nello sfondo un *click* fa pensare a quello prodotto dal ritorno del carrello in una macchina da scrivere e un *sol#* (cantato da una voce femminile), collocandosi

21. In realtà nel canale sinistro sono presenti gli stessi suoni del canale destro, ma con volume così basso rispetto al destro, che all'ascolto sembra che nel sinistro non vi sia nulla.

solo un semitono sotto il *la* eseguito da 5:10 a 5:30 dalla chitarra elettrica, ne evoca il ricordo, subito richiamato quando ritorna lo stesso *la* suonato a partire da 6:56 dal pianoforte, e, dopo essere stato tenuto a lungo, sfuma fino al silenzio quasi completo.

7:05-7:43 Rimangono la voce di Yoko e i suoni di ricerca-sintonia della radio, mentre nel canale sinistro il silenzio viene rotto dal ritorno della voce di Lennon («Ahh, What's...?»). I rumori di ricerca-sintonia cessano e si sente un canto dal sapore esotico:²² l'impressione è che la voce provenga dalla radio, che quindi è stata sintonizzata. Ricompare la voce di Lennon, molto grave, che, come un mantra, continua a pronunciare «That's all-right». Per pochi secondi da 7:22, un fischio doppia la melodia del cantante. La quasi totalità dei suoni di questa microsezione è immersa in un forte riverbero, solo la voce di Lennon e il breve fischio ne restano esclusi.

L'effetto di questa eccessiva riverberazione, unito all'enfasi delle frequenze medio-alte, restituisce una sonorità molto distorta, che sembra mescolare i suoni in un magma che tende a renderli difficilmente distinti gli uni dagli altri.

7:43-7:56 Appare un pianoforte in primo piano che ripete alcune volte un breve motivo dal carattere un po' infantile rallentando fino a smettere; verso la fine la voce di Lennon e quella del cantante svaniscono e in coincidenza con l'ultima nota del pianoforte resta la voce di Yoko, dalla quale è stato quasi eliminato il riverbero, che pronuncia «If...» e poi continua, con solo un alone simultaneo, con le parole «you become naked».

7:56-8:22 Ultima microsezione, con voci di folla che pronuncia *slogan* passando da un canale all'altro, similmente al primo N9.

La macrosezione 4 si differenzia dalle precedenti per vari aspetti. In primo luogo per la sonorità in generale, della quale abbiamo già parlato, dovuta alla differenziale equalizzazione e alla presenza della forte riverberazione; inoltre, molti materiali sonori in essa impiegati non si erano mai sentiti prima (una voce femminile, quella di Yoko Ono, che pronuncia parole, i suoni della radio, il fischio) e nessuno dei sette *loop* esposti all'inizio del brano e ricomparsi nelle macrosezioni 2 e 3 è presente; c'è la voce di Lennon, ma si comporta in modo diverso da quanto fatto in precedenza, mentre il pianoforte è a volte in evidenza e non, come avveniva prima, nell'accompagnamento.

Infine, paragonata alle altre, la macrosezione 4 presenta un numero relativamente basso di oggetti sonori e di loro giustapposizioni.

È possibile dividere la macrosezione 4 in due parti:

22. Difficile definire meglio questo suono. All'ascolto sembra riconducibile a un canto di tradizione orale, con melopee nello stile della musica araba. Hammond ipotizza invece che si tratti di Paul McCartney.

- prima parte da 6:56 a 7:56: i suoni sembrano possedere maggiore capacità di coesistenza, come elementi di uno stesso paesaggio sonoro dotato di una propria coerenza interna. Possiamo interpretarla come la messinscena di un ambiente domestico, con Yoko che parla a John, il quale fischieta un canto proveniente da una radio, e poi accenna un motivo al pianoforte. Il tutto forse come alternativa pacifista alla violenza rivoluzionaria. Poiché il riverbero è normalmente impiegato nella registrazione sonora come effetto per definire la tridimensionalità spaziale dei suoni, e maggiore è il suono riverberato su quello originario, maggiore sarà la sensazione della lontananza di quest'ultimo, ecco allora che la forte riverberazione presente in questa ultima macrosezione può essere interpretata come l'indicazione della volontà di allontanarsi, prendere le distanze dalla violenza e dalla confusione del mondo esterno, cercando rifugio all'interno delle pareti domestiche;
- seconda parte da 7:56 alla fine. Un ultimo scorcio sul mondo esterno, con la folla che continua a pronunciare *slogan* muovendosi tra i canali destro e sinistro, così come faceva all'inizio chi pronunciava «number nine», per poi lentamente allontanarsi sino a scomparire definitivamente, grazie alla sfumata finale.

6. Conclusioni

Giunti a questo punto riteniamo di aver ampiamente dimostrato che, nonostante le prime impressioni, *Revolution 9* sia un pezzo dotato una certa coerenza strutturale. Ovviamente, è difficile stabilire se gli aspetti qui rilevati siano frutto di una pianificazione volontaria da parte di John Lennon e di Yoko Ono. Naturalmente l'aspetto ludico e (soprattutto) la provocazione sono ben presenti in *Revolution 9*, e ne hanno guidato il processo compositivo in modo maggiore che non le elucubrazioni teoriche.

Lennon dichiarò che *Revolution 9* fu «an unconscious picture of what I actually think will happen when it happens, just like a drawing of revolution» [The Beatles 2000, 307]. In effetti, come abbiamo visto, se per le macrosezioni 2 e 3 non vi sono difficoltà a interpretare i suoni (gli spari, le folle) e la loro organizzazione (le giustapposizioni a creare discontinuità, le stratificazioni, l'aumento della massa sonora) in relazione a un'idea di rivoluzione e violenza, le cose cambiano nella macrosezione 4, dove il paesaggio sonoro si trasforma restituendo una dimensione più domestica e intima che sembra prendere le distanze, complice l'accentuata riverberazione, dalla lotta rivoluzionaria. Fu sempre Lennon ad affermare che, sebbene con *Revolution 9* egli volle «painting in sound a picture of revolution»

[The Beatles 2000, 307], in realtà commise un errore in quanto è sempre stato contro la rivoluzione («anti-revolution», *ibid.*).

Ma, al di là dell'*intentio auctoris* [Eco 1990], è soprattutto l'*intentio operis* che si vuole qui indagare. A questo proposito, riteniamo che sia proprio la presenza di quest'ultima sezione e in particolare l'uso non ortodosso del riverbero a fornire la chiave interpretativa dell'opera. Oltre a indicare allontanamento il riverbero, specie quando presente in quantità superiori al normale, è stato spesso impiegato nell'ambito della musica psichedelica per simulare musicalmente una distorta percezione della realtà, spesso associata all'uso di sostanze stupefacenti [Spazian-te 2005, 24]. Nel caso di *Revolution 9* ci pare illuminante l'affermazione di MacDonald, secondo la quale il brano suggerisce uno «stato mentale semiscettico, semi-addormentato, [...] un'evocazione lennoniana della terra di nessuno tra il sonno e la veglia» [1994, 278].²³

Il suono distorto dalla particolare equalizzazione e dal riverbero si può allora interpretare come l'intorpidimento del risveglio che anticipa il ritorno alla realtà. In tal senso la parte precedente del brano può essere letta come la rappresentazione di un sogno o più probabilmente di un incubo nel quale Lennon, come a dover superare delle prove, sembra affannarsi cercando di pronunciare qualcosa. Un'unica voce che esprime emozioni fra la massa delle voci di folle o di dialoghi senza senso, riuscendoci solo alla fine («Take this brother...») per poi, lentamente, risvegliarsi in un ambiente domestico accanto a Yoko, mentre fuori la folla rivoluzionaria si è trasformata in una folla di tifosi che si allontana sempre più.

È un po' il classico schema dell'eroe (John Lennon), del drago (gli antagonisti messi in scena nel sogno) e della principessa (Yoko): solo che qui è l'eroe a essere oppresso da un drago, che altri non è che il mondo e la pressione che questo esercita nei confronti di Lennon per dover essere un "beatle" sempre sotto i riflettori. Forse in questo sta la vera rivoluzione: nello scegliere una vita nuova con Yoko, nel ribaltare lo schema dove non c'è più un eroe che salva una principessa ma è la principessa Yoko che salva l'eroe Lennon; e lo fa spogliandolo («if you become naked») dall'essere John Lennon dei Beatles per diventare semplicemente John, in una dimensione privata e domestica.

23. È interessante osservare che la dimensione onirica è presente anche nella canzone che segue *Revolution 9* e con la quale si conclude l'album: *Good night*, anch'essa composta da Lennon, ma cantata da Ringo Starr, che si apre con le parole: «Now it's time to say good night, good night sleep tight...», Inoltre, mentre *Revolution 9* finisce con l'effetto sfumato, il *fade out*, *Good night* inizia con l'assai meno comune effetto opposto: il *fade in*. Il senso di continuità che così si viene ad ottenere fra le due composizioni è molto forte: all'ascolto si ha effettivamente l'impressione che le urla della folla che chiudono *Revolution 9*, spegnendosi lentamente, si trasformino nelle prime note dei violini che, allo stesso tempo e altrettanto lentamente, vanno emergendo all'apertura di *Good night*.

Non dimentichiamo che é solo di un anno più tardi, il 20 agosto 1969, la data in cui i Beatles si troveranno per l'ultima volta insieme in uno studio di registrazione [Lewisohn 2013, 191]; e nei primi mesi dell'anno seguente il gruppo verrà ufficialmente sciolto.²⁴

Alla fine di quello stesso anno, nel dicembre del 1970, John Lennon pubblicherà il suo nuovo album solista (*John Lennon/Plastic Ono Band*) in cui nella canzone *God* canterà: «I don't believe in Beatles. I just believe in me, Yoko and me and that's reality. The dream is over».

24. Il 10 aprile del 1970 Paul McCartney, in un'intervista sul *Daily Mirror*, annunciava la sua separazione dai Beatles, decretandone lo scioglimento.

BIBLIOGRAFIA

- BABIUK A. (2002), *Beatles Gear*, Backbeat, San Francisco.
- THE BEATLES. (2000), *The Beatles Anthology*, Chronicle, San Francisco.
- THE BEATLES (2009), *Stereo Box Set Edition 2009 Remaster*, Apple Records Capitol Paraphone, 5 0999 699449 0 1.
- CANNAM C. – LANDONE C. – SANDLER M. (2010), *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio File*, «Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference», pp. 1467-68.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- EMERICK G. (2007), *Here There and Everywhere – My Life Recording the Music of the Beatles*, Gotham, New York.
- EVERETT W. (1999), *The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology*. Oxford University Press, New York.
- FABBRI F. (1996), *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.
- FABBRI F. (2005), "Non al primo ascolto". *Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani 1960-1967*, relazione presentata al convegno "Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976", Cremona, 20 ottobre 2005, <http://www.unipv.it/britishrock1966-1976/testiit/fabiit.htm>.
- GOULD J. (2007), *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain, and America*, Three Rivers, New York.
- HAMMOND I. (1999), <http://beatlesnumber9.com/1number9.html>.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT, Cambridge (MA).
- LEWISOHN M. (1992), *The Complete Beatles Chronicle*. Pyramid, London.
- LEWISOHN M. (2013), *The Complete Beatles Recording Sessions*, Sterling, New York.
- LIVIO M. (2003), *La sezione aurea: storia di un numero e di un mistero che dura da tremila anni*, Rizzoli, Milano.
- MACDONALD I. (1994), *The Beatles. L'opera completa*, Arnoldo Mondadori, Milano (ed. orig. *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Fourth Estate, London, 1994).
- MARTIN G. (2008), *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper*, Coniglio, Roma.
- MASSEY G. – HICKS P. – ROOKE S. (2009), *Remastering the Beatles*, <http://www.soundonsound.com/sos/oct09/articles/beatlesremasters.htm>.
- MOORE A. F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham, UK.

SCHAFER R. M. (1985), *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, Lucca (ed. orig. *The Tuning of the World*, Knopf, New York, 1977).

SPAZIANTE L., *Vedere suoni: musica e psichedelia*, in G. Marrone (cur.), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma, pp. 21-41.

WILKINSON C. J. (2008), *John Lennon's "Revolution 9"*, «Perspectives of New Music», 46/2, pp. 190-236.

Abstract

L'articolo propone un'analisi di *Revolution 9*, un pezzo piuttosto atipico nella produzione dei Beatles. L'analisi viene realizzata attraverso l'esame dello spettrogramma e l'utilizzo di alcuni criteri mutuati dalla sonomorfologia degli oggetti sonori; in particolare, l'indagine si concentra sulle tipologie degli oggetti sonori, sulla loro articolazione lungo l'asse temporale e sulla loro distribuzione all'interno della *soundbox*. L'analisi evidenzia che, nonostante le apparenze, molti elementi del pezzo sottendono una precisa organizzazione strutturale, come l'impiego della sezione aurea o la regolarità dei *loop* «Number nine». Molti aspetti sono inoltre riconducibili all'universo della canzone, come lo stesso *loop* «Number nine» interpretabile come *hook*, che la prima volta compare immediatamente dopo l'introduzione – secondo una pratica ricorrente nelle canzoni dei Beatles. Si propone infine un'interpretazione del pezzo che vede *Revolution 9* come una metafora della vita di John Lennon e dei cambiamenti di quell'epoca: l'inizio della relazione con Yoko Ono e il progressivo disincanto verso l'universo Beatles.

Interventi:
Didattica dell'analisi musicale

Massimiliano Locanto

INTRODUCTION.

MUSIC THEORY PEDAGOGY IN ITALY AND ABROAD

The academic year that is about to be completed, (2014-15), has witnessed the creation, in the Department of Humanities of the University of Calabria, of the first Italian University Master's Degree in Music Analysis and Theory. This is a propitious occasion to begin a reflection on the state of music theory and analysis pedagogy in Italy and, above all, on its possible developments following the example of countries where this scholarly tradition is well rooted. In order to reach this aim, an appeal to both Italian and foreign scholars, has been launched, asking them to offer a brief overview and a reflection on the state of music theory teaching, at the advanced studies level – and in particular at the Master's level – in their countries.

The invitation has been promptly accepted by two scholars whose institutional role could not be better for this purpose. Egidio Pozzi, Associate Professor at the University of Calabria, President of GATM and Director of the newly created Master course; and Michael Buchler, Vice President of the Society for Music Theory (USA) and Associate Professor of Music Theory at the Florida State University College of Music.

In his essay, Prof. Pozzi initially focuses on the difficulties that the study of music theory disciplines has met, and still meets, in both our academic and conservatory didactic structures. Below, Pozzi details the characteristics of the Master course he supervises, focusing, among others, on an essential aspect: the need to look beyond the more established theories to include disciplines that reflect the very large development and differentiation that music theory and analysis studies have undergone in recent decades, especially in the Anglo-Saxon area. There was an attempt to create a training program that not only developed the average abilities and skills of an Italian student, but was also in line with recent trends of international research.

In his report on the American Master's Degree Programs in Music Theory, Prof. Buchler, after offering a comprehensive overview of the various types of Master's degrees in music theory, focuses his attention mainly on Master's degrees that emphasize research. Buchler's survey involves a large number of American universities that offer Master's programs. Buchler has asked as many as 40 of his colleagues the following fundamental questions: 1) What are the central goals of your theory/analysis master's degree? How does it differ from your goals for doctoral students (if you have doctoral students)? 2) What are the core courses that all theory/analysis master's degree students must take at your school? The responses received and Buchler's conclusions reveal some common trends, but also substantial differences between the various universities. Buchler observes that music theory teaching in the US has been gradually expanding from a core discipline that, a few decades ago, was largely focused on Schenkerian analysis, set theory and history of theory, to new areas, new approaches and new fields of research.

I want to express my most sincere gratitude to Professors Buchler and Pozzi for their work, and for accepting, so generously, my invitation. I hope that their contributions will be a stimulus for others, and nurture a debate that has never been more necessary and relevant.

Massimilano Locanto

INTRODUZIONE.

L'INSEGNAMENTO DELL'ANALISI E DELLA TEORIA MUSICALE IN ITALIA E ALL'ESTERO

L'anno accademico che sta per concludersi (2014-15) ha visto, per la prima volta in Italia, la nascita di un Master universitario di I livello in Analisi e Teoria Musicale, nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. L'occasione è sembrata propizia per avviare una riflessione sullo stato dell'insegnamento della teoria e dell'analisi musicale in Italia e, soprattutto, sui suoi possibili sviluppi, sulla scia dell'esempio di paesi in cui questa tradizione di studi è più radicata. A tal fine è stato lanciato un appello a studiosi italiani e stranieri, affinché offrissero una breve panoramica e una riflessione sullo stato dell'insegnamento di teoria e analisi musicale a livello di studi avanzati – e in particolare a livello di Master – nei loro paesi.

L'invito è stato prontamente raccolto da due studiosi il cui ruolo istituzionale non poteva prestarsi meglio allo scopo: Egidio Pozzi, professore associato presso l'Università della Calabria, presidente del GATM e direttore del neo-istituito Master; e Michael Buchler, vice presidente della Society for Music Theory (USA) e Associate Professor of Music Theory presso la Florida State University, College of Music.

Nel suo intervento, Pozzi si sofferma sulle difficoltà che lo studio delle discipline teorico-musicali ha incontrato, e ancor oggi incontra, per trovare uno spazio adeguato nei nostri ordinamenti di studi, sia universitari che conservatoriali. Illustra quindi in dettaglio le caratteristiche del Master da lui diretto, mettendo l'accento su un aspetto essenziale: la necessità di non limitarsi allo studio delle teorie e delle metodologie analitiche più consolidate, ma di includere anche discipline che riflettano l'ampio sviluppo e l'alto grado di differenziazione che gli studi teorici e analitico-musicali hanno conosciuto negli ultimi decenni, soprattutto in area anglosassone; cercando, in altre parole, di delineare un percorso formativo che sia

non solo commisurato alle abilità e competenze medie di uno studente italiano, ma anche in linea con le tendenze più recenti della ricerca internazionale.

Nel suo *Report on American Master's Degree Programs in Music Theory* Michael Buchler, dopo aver offerto una panoramica complessiva dei vari tipi di Master Degrees in analisi e teoria musicale attivi in ambito statunitense – un compito piuttosto difficile, dal momento che negli USA non esistono standard nazionali che definiscano in modo univoco che cosa sia esattamente un corso di studi di questo tipo – focalizza la sua attenzione soprattutto sui programmi che enfatizzano il ruolo della ricerca. L'indagine riguarda un gran numero di università americane che offrono programmi di Master. Buchler rivolge a ben 40 suoi colleghi le seguenti, fondamentali, domande: 1) quali sono le finalità principali del vostro corso Master in teoria/analisi musicale? In che modo esse differiscono dalle finalità previste per i corsi di dottorato? 2) Quali sono i corsi che tutti gli studenti del Master in teoria/analisi musicale devono seguire presso la vostra istituzione?

Le risposte e le considerazioni finali di Buchler rivelano alcuni trend comuni ma anche notevoli differenze tra le varie università americane. Buchler osserva come l'insegnamento della teoria musicale negli USA si sia andato man mano espandendo da un nucleo di discipline che, fino a qualche decennio fa, era incentrato soprattutto sull'analisi schenkeriana, sulla teoria insiemistica e sulla storia della teoria, verso l'inclusione di nuovi ambiti, nuovi approcci e nuovi campi di ricerca.

Desidero esprimere il mio più sincero ringraziamento ai professori Buchler e Pozzi per aver accettato il mio invito, e mi auguro che i loro contributi rappresentino uno stimolo per altri, futuri interventi che possano alimentare un dibattito oggi quanto mai attuale e necessario.

Egidio Pozzi

STUDIES IN MUSIC THEORY AND ANALYSIS IN ITALY: THE 1ST LEVEL MASTER'S COURSE IN MUSIC ANALYSIS AND THEORY

Since the early twentieth century, music analysis has become one of the main tools of historical enquiry and its rise is now borne out by a considerable amount of high-level international academic production, an increasing number of analytical methodologies and innumerable studies on the style and compositional techniques of the majority of composers belonging to the Western tradition. In recent decades, both the attention given by Italian editors towards the quality of musicological production and the organisation of conferences and seminars with internationally renowned scholars has brought about a sharp increase in the interest given to analytical and theoretical studies and contributed to the creation of musicological associations and revues that specialise in the area of music analysis and theory.

In light of this increased interest shown towards analysis by musicians, educators and musicologists, a systematic and curricular study of analytical methodologies and music theories in Italy still encounters no small difficulties, perhaps owing to the traditional division between the practical study of music, that is prevalently entrusted to conservatories, and a historical-theoretical-musicological approach for which universities are generally responsible. In our conservatories, the need to give greater weight to the practical study of music has perhaps confined theoretical studies to the realm of notation, marginalising the enormous field of theoretical knowledge that has developed over the history of Western music, as well as further study of analytical methodologies and their application to the new repertoires of the twentieth century. Above all in the past, this division has given musical analysis a sort of twofold status. In conservatory courses one can observe a noteworthy analytical practice that is largely empirical and tied to experiences in interpretation and/or composition. Conversely, in university programs that

include elements of theory and analysis the approach tends to be less in-depth but more closely related to trends in modern musicology and the development of more formalised analytical methodologies.¹ If until 1999 this division could easily be bypassed by studying at both a conservatory and a university, with the law reforming academies, conservatories of music and higher education music institutes (n. 508/99) and the following recognition of conservatories as university level institutions, the problem presented itself once again, in that students were forbidden to attend both types of institution at the same time. With the albeit partial elimination of this ban on double attendance,² as of the academic year 2011-2012 it appeared to be possible to develop an integrated set of analytical and theoretical abilities, that was impeded however by the extensive de-escalation of many university departments caused by continuous cuts in financing and a consequent reduction in educational offer. Students interested in a more in-depth analytical-theoretical study have therefore no choice but to move abroad or to choose a musicologically interesting course of study in one of the few Italian universities that have been able to maintain higher-level courses.

All of these difficulties quite clearly hinder the development of our country's musicological community and threaten to destroy any awareness of the modern theoretical-analytical discipline that has developed in recent years. It therefore seems necessary, to us, to propose a sufficiently exhaustive educational program that embraces the various tendencies that are currently active and intends, at least as a final aim, to redefine the theoretical-analytical discipline in our country.

The *Master in Music Analysis and Theory* activated in the 2014-15 academic year at the Department of Humanistic Studies of the University of Calabria in collaboration with the GATM was therefore born out of a need to upgrade the professional profiles of those who are active in either musicological and historical research or interpretation, composition and teaching. This renewal is necessary, in our opinion, not only for those who are interested in research and historical-stylistic studies of the Western repertoires, but also for teachers working at institutions of higher-level education such as universities, conservatories and music institutes, all of which are involved in wide-ranging and highly structured process of internationalisation. The course is furthermore intended for those qualified to teach at junior high and high schools, more specifically under subject certification A-49

1. A solution to the problems raised by the separation of these competencies has been attempted by organising courses in composition with a minor in musicology in a few conservatories, where the practical approach typical of a compositional orientation is integrated with various subjects in musicology. The courses organised in Rome and Milan have produced positive results, but in order for this model to be more stably present in didactic regulations a more effective collaboration between Conservatories and Universities would have to be established, which is currently the object of some difficulty.
2. The ban was abolished by the Ministerial Decree of 11 September 2011.

(*Theory, Analysis, Composition and Music History*) for teaching at music and dance high Schools, who, with the upcoming reorganisation of secondary education, will be asked to update their professional competencies.³

In designing the project for this master's course it seemed preferable to us not to limit the subjects dealt with to the most commonly known methodologies but to extend the educational offer to distant disciplinary areas, asking scholars and researchers to define an educational path that is not only suited to the abilities of the young people who study in our country's musical institutions but is also in line with the current state of international musicological research. Between 2013 and 2014 a committee formed within the GATM, made up of Egidio Pozzi, Mario Baroni, Giorgio Sanguinetti, Catello Gallotti, Giuseppe Sellari and Antonio Grande, created a provisional teaching plan based on both proximate and distant learning, integrated by lecture notes and a digital platform available for video conferences.

The objectives of the course were defined according to the following six points:

- the study of the historical and historiographical aspects that marked the birth and development of theoretical-analytical discipline;
- a thorough overview of theoretical-practical knowledge concerning conceptions of form and modal and tonal harmonic-contrapuntal writing;
- the study of the main analytical methodologies used in Western music and found in international musicological literature both from a theoretical point of view and through practical exercises, training and seminars;
- the development of a greater awareness of the relations between music analysis and interpretation;
- a study of the analytical methodologies developed within specific repertoires, including the avant-garde and musical experimentation in the twentieth century, ethnic traditions, jazz, African-American music and popular music;
- an introduction to specific sectors of theoretical-analytical research such as semiotics, hermeneutics, cultural studies, theories of perception and the cognitive sciences, as well as enquiries on repertoires linked to information technology.

Choosing the university where to propose our project proved to be more difficult, in that on the one hand adequate logistic and educational structures were required, and on the other hand costs had to be limited in order to arrive at a reasonable enrolment fee. Once the University of Calabria had been chosen as the course's central venue, we began promotion, attempting among other things to

3. The Master is an academic degree that is legally valid abroad as well; in applications for transfers in Conservatories or positions as school heads, and in closed and institutional rankings for secondary school teaching it is worth from 1 to 3 points.

encourage research bodies, associations, conservatories, universities and higher education institutes to create specific scholarships for distinguished students who were interested in participating in the course. In addition to the GATM, that acted as the University's primary research advisor, the following institutions took part in the first edition of the course: the Fondazione Istituto Liszt (Bologna), the Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi" (Rimini), the Conservatorio Statale di Musica di Latina, the Fondazione Isabella Scelsi and the Università degli Studi di Roma La Sapienza. Three scholarships were offered by the GATM itself, two by the Istituto Liszt, two by the Fondazione Manes and one by the Fondazione Scelsi. The first edition of the course was activated with eighteen Italians enrolled (coming from seven regions: Lombardia, Lazio, Marche, Campania, Calabria, Sicilia and Sardegna) and two participants residing abroad (in Austria and Tunisia); the six meetings were held on the premises of the institutions that collaborated in the project, while the two sessions of thesis discussion will take place in all likelihood at the University of Calabria between December 2015 and March 2016.⁴

The second edition of the course, which will be announced between August and September of the current year, will also involve the participation of the University of Cagliari and the Conservatorio Statale di Musica di Como and will essentially take up the blended didactic structure that characterised the first edition. The educational organisation of the course foresees the acquirement of 60 credits, equivalent to 1,500 hours of activity that can be distributed over a one- or two-year study plan. Participation is open to those who, as of the final date on the application form, possess a university degree (either under the previous higher education system, or three-year), a conservatory diploma (under the previous or current higher education system) or an equivalent degree obtained in Italy or abroad.⁵ The educational activities consist in:

- 336 hours (42 credits) of lectures, whether proximate of video conferences, integrated by guided individual study activities and distance learning with the use of lecture notes;
- 300 hours (12 credits) of finalised projects, seminars and training to be carried out at the institutions that participate in the course;
- 150 hours (6 credits) for the final thesis.

In addition to the lectures (subdivided into six study sessions) and the interactive video conferences (live, but with recorded versions also available), lectures

4. The announcement of the first edition can be consulted on the site of the University of Calabria at the following address: (http://www.unical.it/portale/strutture/dipartimenti_240/dsu/selezioni/).

5. In cases involving degrees, university diplomas or educational qualifications that are not specifically musical or musicological, the course's Advisory Board will evaluate the candidate's preparation and possible admission to the course after having examined the documentation provided.

notes for the single courses will be available (for distance learning) and a series of “finalised projects” will be carried out, consisting in brief modules concerning particularly significant texts and articles along with analyses of specific compositions or particular repertoires. In order to guarantee that the plurality that characterises specialised musicological literature is adequately represented, almost all of the courses will be divided into two or three modules taught by professors coming from universities, conservatories and higher music education institutions. The lecturers have been chosen by the GATM Committee on the basis of their teaching and research activities. Tab. 1 displays the overall prospectus of the single courses, along with the modules that make them up, the credits and the total number of hours they represent.⁶

	TITLE	CREDITS	MODULES	CREDITS (TOTAL HOURS)
1	Theory and practice of harmonic-contrapuntal writing	4	(single module)	4 (32 hours)
2	Theory and analysis of classical form	5	a) General section	3 (26 hours)
			b) Monograph section	2 (14 hours)
3	Schenkerian analysis	6	a) Fundamental principles and analytical techniques	4 (32 hours)
			b) In-depth applications	2 (16 hours)
4	Further methodological elements	4	a) <i>Partimento</i> and schemes	2 (16 hours)
			b) Neo-Riemannian theories	2 (16 hours)
5	Pitch-class set theory and analysis of post-tonal music	6	a) Twelve-tone composition in Schönberg and Webern	2 (16 hours)
			b) Set theories and techniques	2 (16 hours)
			c) Stravinsky	2 (16 hours)
6	Perceptive and cognitive theories	3	a) General aspects	2 (16 hours)
			b) The theory of Lerdahl and Jackendoff	1 (8 hours)

6. The Master is directed by prof. Egidio Pozzi (University of Calabria). The professors engaged in the first edition were: Catello Gallotti (Conservatory of Salerno, course 1), Egidio Pozzi (University of Calabria, courses 2a, 3a and 5b), Antonio Grande, (Conservatory of Como, courses 2b and 4b), Giorgio Sanguinetti (University of Tor Vergata Roma, courses 3b and 4a), Massimiliano Locanto (University of Salerno, courses 5a, 5c and 10b), Mario Baroni (University of Bologna, courses 6a and 10c), Duilio D’Alfonso (Conservatory of Latina, course 6b), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt, course 7a), Sergio Canazza (University of Padova, course 7b), Ignazio Macchiarella (University of Cagliari, course 8a), Marco Lutz (University Ca’ Foscari Venezia, course 8b), Marcello Piras (scholar of African-American musical traditions and author of specialized texts, course 9a), Roberto Agostini (Istituto Comprensivo 9 Bologna, course 9b), Alessandro Bratus (University of Pavia, course 9c), Antonio Rostagno (University Roma La Sapienza, course 10a), Ingrid Pustijanac (University of Pavia, course 10a), Marco Mangani (University of Ferrara, course 10b), Luca Marconi (Conservatory of Pescara, course 10c), Lelio Camilleri (Conservatory of Bologna, course 10d). The seminars were held respectively by Egidio Pozzi, Alessandra Carlotta Pellegrini (Fondazione Isabella Scelsi) and by Carol L. Krumhansl (Cornell University of New York).

7	Analysis and performance	4	a) General aspects of the relation between analysis and interpretation	2 (16 hours)
			b) The study of historical performances	2 (16 hours)
8	Performance at the centre: analysis and ethnomusicology	5	a) General section	3 (24 hours)
			b) Monograph section	2 (16 hours)
9	Analysis of African American traditions and popular music	5	a) Jazz and African American traditions	2 (16 hours)
			b) Introduction to the analysis of popular music	2 (16 hours)
			c) Monograph section (Verbal texts of songs; formal typologies in the production of Dylan)	1 (8 hours)
10	Finalised projects, seminars and training	12	a) History and historiography of music analysis	2 (16 hours)
			b) Analysis of Mediaeval and Renaissance repertoires	2 (16 hours)
			c) Semiotics, hermeneutics and cultural studies	2 (16 hours)
			d) Analysis and new technologies	2 (16 hours)
			e) Seminars: "Diminution and prolongation" and "Research on sound and compositional processes in the musical works of Giacinto Scelsi"	2 (16 hours)
			f) International seminar of music analysis	2 (16 hours)

Tab. 1. Master in Music Analysis and Theory, second edition (2015-16): overall prospectus of the courses, modules, and credits.

From an overall point of view, the educational path offered includes four types of courses:

1. preparatory courses, intended as a verification of previously acquired knowledge and an introduction, including historical features, to the topics dealt with in the course (in the Table, courses 1, 2a and 10a);
2. courses dedicated to basic analytical theories and methodologies (courses 2b, 3, 4, 5 and 10b);
3. courses centred on repertoires different from those dealt with in traditional Western musicology (courses 8, 9 and 10d);
4. courses dedicated to particular analytical perspectives (courses 6, 7 and 10c).

In view of the broad scope of the materials dealt with in the course – a clear sign of the plurality and complexity that the discipline has now reached – the internal subdivision of the courses and the insertion of ample parts structured as workshops are intended to emphasise the formation of a practical competence in analysis. Even the study of the most highly formalised and developed analytical

methodologies, i.e. those that have emerged from the work of Heinrich Schenker, Arnold Schönberg and Allen Forte, therefore takes on an explicitly educational nature, additionally preparing the students for the study of more specific analytical procedures. Lastly, the twofold structure discernible in the educational path set out by the course, combining the study of analytical methodologies and enquiries on repertoires, underlines the close relationship that exists, in our opinion, between analytical enquiries and the study of musical styles. This relationship can give a remarkable contribution to the development not only of historical-documentary research, but also the training of teachers and interpreters that intend on improving, updating and deepening their own specific expertise.

Michael Buchler

REPORT ON AMERICAN MASTER'S DEGREE PROGRAMS IN MUSIC THEORY

Summarizing American master's degree programs in music theory is a difficult task. In the United States, there are no national standards, either official or implicit, for what constitutes a master's degree in music theory (which we Americans generally take to mean music theory *and* analysis) and there are at least three different sorts of master's degrees offered: a "stand-alone" degree that helps students prepare for doctoral studies either at that same school or elsewhere, a master's degree that is earned en route to a Ph.D. at the same school and does not have separate (and separable) requirements, and a master's degree in theory pedagogy, which is not especially common, but which is generally meant for students who either have an interest in teaching music theory at a non-research university or to help musicians who are earning doctorates in performance or music education gain the training they need to teach some undergraduate theory courses.¹ A degree in theory pedagogy can be particularly helpful for performers who get jobs at smaller schools or who will have small studios (e.g., some bassoonists and harpists) and will also need to teach another subject to be a full-time professor.

This report will focus on American master's degrees that emphasise research. While most schools that confer graduate theory degrees offer the master's degree in music theory, an increasing number of prominent schools have elected to do away with the master's degree in music theory altogether and simply accept students directly from undergraduate work into doctoral study.

That direct link from bachelor's to doctoral study has been the norm at several of our Ivy League universities (Yale, Harvard, University of Pennsylvania) for years, but a growing number of other programs including the University of

1. At least three American schools offer a master's degree in theory pedagogy: The University of Rochester's Eastman School of Music, Johns Hopkins University's Peabody Conservatory, and Michigan State University (where one can focus on teaching, research, or both during the master's degree)

Rochester's Eastman School of Music and the University of Michigan now allow students to bypass a master's degree altogether. Some of these schools confer the master's degree (usually Master of Arts) en route to the Ph.D.² It is generally awarded after successfully completing a certain number of classes and/or exams, but in these programs the M.M. (Master of Music) or M.A. (Master of Arts) requirements are not separable from the Ph.D. requirements. (Some schools offer an M.A., others an M.M. in music theory; it does not appear to me that there are definable and consistent differences between M.A. and M.M. theory degrees in the United States.) Yale University even offers two non-separable master's degrees: a Master of Arts, awarded after completing seven classes and a language exam, and a Master of Philosophy after completing all of the other Ph.D. requirements other than the dissertation. These are milestones en route to the Ph.D. and they are also often junctures where faculty can elect to dismiss students whose work has fallen short of doctoral expectations.

Most American universities that offer graduate work in music theory do offer master's programs. I surveyed colleagues at sixteen different schools that offer stand-alone theory master's programs (M.M. or M.A. degrees that are not defined subsets of a Ph.D. program at the same school) and asked the following questions:

1. What are the central goals of your theory/analysis master's degree? How do they differ from your goals for doctoral students (if you have doctoral students)?
2. What are the core courses that all theory/analysis master's degree students must take at your school?

The responses I received suggest that we American music theorists share some broad common goals for and curricular requirements in our master's degrees. However, there were also some marked differences that I had not expected.³

2. It might be worth noting that I earned my master's degree in music theory from the University of Michigan (in 1990).
3. Many thanks to the following forty professors, who teach at a wide variety of schools across the United States, and who responded to my brief survey and helped me gain a firmer grasp of the landscape of American music theory master's degrees: Byron Almén (University of Texas at Austin), Vincent Benitez (Pennsylvania State University), Jack Boss (University of Oregon), Matthew Bribitzer-Stull (University of Minnesota), Steven Bruns (University of Colorado), Guy Capuzzo, Adrian Childs, David Clampitt, David Damschroder (University of Minnesota), Gregory Decker (Bowling Green State University), Nora Engebretsen (Bowling Green State University), Anna Gawboy (Ohio State University), Cynthia Gonzales (Texas State University), Sumanth Gopinath (University of Minnesota), Christopher Hasty (Harvard University), Dave Headlam (Eastman School of Music), Áine Heneghan (University of Michigan), Julian Hook (Indiana University–Bloomington), Jason Hooper (University of Massachusetts Amherst), Eric Isaacson (Indiana University–Bloomington), Michael Klein (Temple University), Stanley Kleppinger (University of Nebraska), Edward Klorman (Queens College, New York), Daphne Leong (University of Colorado), Catherine Losada (University of Cincinnati College-Conservatory of Music), Elizabeth West Marvin (Eastman School of Music), William Marvin (Eastman School of Music), Timothy McKinney (Baylor University), Jana Millar (Baylor University), Sam Ng

In stand-alone programs, many of my respondents viewed the central aims of master's degrees to be a general introduction to the field of music (particularly music-theoretical) scholarship and to prepare them for doctoral studies. Students in our undergraduate programs generally do not have a chance to engage in detailed study of what we might think of as the core topics of music-theoretical scholarly research. Indeed, the courses commonly called "music theory" for our first- and second-year undergraduate (bachelor's degree) students often train students to part-write in four voices, label harmonies, write simple counterpoint, and understand common tonal forms. These are important skills, to be sure, and they're integral to undertaking advanced study, but they constitute only a small part of what we do as theorists.

I estimate that a substantial majority of our undergraduate students who are in performance or music education programs never take courses that require them to meaningfully engage with so-called advanced topics. Such students often have to satisfy long lists of degree requirements that are proscribed by our universities and by our accrediting agencies, so it can be difficult to squeeze in an extra class in Schenkerian analysis, history of theory, advanced post-tonal analytical techniques, or music theory pedagogy. Accordingly, those are the courses that most commonly form the core of American masters' degree programs in music theory.

By and large, the purpose of American stand-alone (research-oriented) master's programs in music theory is to introduce students to the breadth of our scholarly field. Here are three similar perspectives from distinguished scholars who teach at large public universities with music theory graduate programs:

Keith Waters, University of Colorado–Boulder: «[Our program provides] students with a sense of the landscape of the discipline, with sufficient training to be accepted into a nationally-ranked Ph.D. program [and they] develop appropriate research skills via a master's thesis».

Stanley Kleppinger, University of Nebraska–Lincoln: «As much as is possible in limited time [two years], our curriculum tries to provide a broad (if shallow) introduction to the main "streams" of theory. Our thinking is that doctoral work, should the student choose it, will provide the chance to select a specialization within music theory for deeper exploration».

(University of Cincinnati College-Conservatory of Music), Jeffrey Perry (Louisiana State University), Ian Quinn (Yale University), Nancy Rogers (Florida State University), William Rothstein (Queens College and City University of New York Graduate Center), Phillip Ruprecht (Duke University), Matthew Santa (Texas Tech University), David Schwarz (University of North Texas), Stephen Slottow (University of North Texas), Dmitri Tymoczko (Princeton University), and Keith Waters (University of Colorado).

Julian Hook, Indiana University–Bloomington: «The objective of the master’s program is a broad-based familiarity with the important areas of contemporary music theory scholarship. It contrasts with our Ph.D. program in that the latter is much more specialized and individualized, emphasizing in-depth study of areas of particular interest to the student. The master’s program consists of a nearly-fixed curriculum of theory courses, essentially the same for all students, while Ph.D. students choose the seminars of greatest interest to them».

Our field was once stereotyped rather narrowly, as nothing but Schenkerian analysis, set theory, and history of theory, but a glance at any recent Society for Music Theory program or a perusal of the contents of our Society’s journals (*Music Theory Spectrum*, *MTO*, and the brand new video journal, *SMT-V*) reveals a dramatic expansion of our field’s topics for scholarly inquiry. In addition to the subdisciplines that have formed the traditional (or simply stereotypical) core of our field, we now embrace research on cognition and perception, on various epistemologies and methodologies of tonal and atonal analysis, on narrative and semiotic readings, on music theory pedagogy, on music and philosophy, and on the interrelationship of mathematics and music (and I certainly don’t intend this list to be a comprehensive summary). A two-year master’s program can scarcely transform one into a music-theoretical polymath, but we can, I hope, give students the basic training needed to engage with the diverse range of music-theoretical scholarship in the twenty-first century.

At Florida State University (where I teach), that entails completing one-semester courses in Schenkerian analysis, atonal analysis, and pedagogy of music theory (though two semesters of each are offered). In the analysis courses, the first semester is devoted to becoming adept at applying the methodology in relatively straightforward and clear musical situations and the second semester is devoted to more advanced techniques, to analysis of complex music, and to critical readings that both expand and problematize the discipline. Our students then have a menu of other options: they can either take a course in current music theory readings or a course in history of theory, they take a counterpoint class, a history class, a music bibliography class, and some electives. Our students can either write a master’s thesis that serves as the capstone of their degree or they can choose to take three more courses in music theory. Almost all of our students choose the non-thesis option, and we believe that this is a good fit with our goal of giving students a strong taste of our field’s breadth.

Beyond our own coursework, we also encourage our graduate students (both master’s and doctoral) to attend national, regional, and occasionally international conferences. This way, they can explore the most current trends and, when we travel to conferences with our students, we can use the scholarly talks as springboards

for productive discussions. Our students also host their own small scholarly conference at Florida State University every spring.

Our master's degree program substantially resembles those at Indiana University, University of Colorado, Bowling Green State University, Ohio State University, Queens College (CUNY), Louisiana State University, University of North Carolina at Greensboro, Penn State University, University of Nebraska, University of Texas at Austin, Texas Tech University, Texas State University, Temple University, Baylor University and other schools.

Some master's degree programs have more required courses (minimising the number of electives a student can take); some have fewer requirements, thereby giving students greater freedom to take courses that interest them (but perhaps creating a situation where students of a particular program graduate with less baseline knowledge).⁴

We want our master's students to be comfortable speaking the language of music theory, reading articles, and hearing talks in the field. We recognise that there is a huge difference between reading and producing great scholarship (just as there is a difference between reading books and being able to write them). If the goal of our M.M. program is to develop reading knowledge; the goal of our Ph.D. program is to develop writing and researching skills. Of course, all Ph.D. students must ultimately produce a considerable and original piece of research and the doctoral coursework is geared toward helping students narrow their research focus, write substantial papers, develop their own scholarly voices, and become productive members of our academic community.

4. One program where required classes are minimised is the University of Minnesota, where students must take at least six music theory seminars, but no particular classes on any given music theoretical subject.

RECENSIONI

MARIO BARONI: *Jean Jacques Nattiez, Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner, Vrin, Paris 2013, 401 pp.*

È sicuramente singolare l'idea di dedicare un libro di 401 pagine alle 42 battute dell'assolo di corno inglese del *Tristano* di Wagner, ma quando chi ha partorito questa idea singolare si chiama Jean-Jacques Nattiez, allora la cosa rischia di farsi seria e la decisione di parlarne può avere qualche ragion d'essere. Direi che le principali ragioni siano due: la prima è che questo insieme impressionante di dati ci rivela quanto siano ricchi, complessi e anche mirabilmente sintetici i meccanismi di comunicazione della musica: in effetti ogni buon conoscitore di Wagner nei pochi minuti che dedica, durante lo spettacolo, a questo stupefacente inizio del terzo atto riesce a cogliere per intuizione la parte essenziale di ciò che Wagner intendeva comunicargli, ma se questo stesso conoscitore decidesse di parlarne con competenza e senza inutili giri verbali, allora le 400 pagine di Nattiez gli servirebbero proprio tutte. La seconda ragione per la quale vale la pena di parlare di questo volume è che esso applica concretamente i principi teorici della semiologia del suo autore e in questo caso la pratica, come si suol dire, vale più della teoria, perché permette di entrare nel vivo dei problemi e di chiarificarli fino in fondo. L'ambizione totalizzante della teoria di Nattiez lascia aperta, per nostra fortuna, una quantità di nodi ancora irrisolti, ma la sua impostazione generale riunisce in una sintesi efficace l'insieme dei punti di vista dai quali ogni discorso sulla musica di solito parte e può partire. Il libro mantiene ciò che promette nel suo titolo: chiunque parli di musica, infatti, non fa che "analizzarla" e "interpretarla", e il libro gli offre utili modelli per farlo.

Il volume è diviso in quattro parti di cui la prima è riferita all'analisi delle strutture del testo (che Nattiez chiama analisi "immanente"), e si tratta ovviamente nel nostro caso di strutture melodiche. La seconda parte si riferisce alla cosiddetta "estesica" cioè a quali sono e a come si formano i punti di vista dell'ascoltatore. La terza riguarda la "poietica" ossia l'insieme delle modalità compositive adottate dall'autore e la quarta riguarda l'ermeneutica cioè l'interpretazione generale che si può dare al brano nel suo complesso. L'autore, insomma, sente fortemente lo scrupolo di riflettere su ciò che sta facendo e di renderne consapevole il lettore. Normalmente la prassi di chi fa critica musicale è quella di non porsi questo problema: il risultato è che chi legge, di solito non sa se ciò che sta leggendo è un'analisi del brano o è una sua interpretazione, è un'opinione di chi scrive o è il resoconto di ciò che l'autore ha pensato; in questo volume, invece, i piani del discorso sono ben chiari e distinti. A parte le opportunità pratiche, la "tripartizione" fra analisi immanente, estesica e poietica è il ben noto discorso di teoria semiologica

che Nattiez sta conducendo da anni. Ma in questo caso esso ha trovato una delle sue formulazioni più ampie e dettagliate, più convincenti e più mature.

Nel primo capitolo l'autore presenta analisi di Allen Forte, Fred Lerdahl, Annie Labussière, Leonard Meyer, Hugo Leichtentritt, Alfred Lorenz, Jacques Chailley, oltre che sue, e le divide in tre categorie che chiama rispettivamente analisi lineare, analisi della forma e analisi paradigmatica. Uso il termine "lineare" – egli dice a p. 42 – per raggruppare in una grande famiglia alcuni tipi di analisi ai quali la letteratura musicologica ha dato nomi diversi: Schenker e Lerdahl, ad esempio, hanno parlato di prolungamenti e Meyer di relazioni di implicazione. Si tratta in ogni caso di relazioni sintagmatiche fra altezze appartenenti a un segmento musicale (in questo caso melodico) capaci di creare risultati di tensione e distensione. Per quanto riguarda le analisi della forma (sei in totale, tre delle quali appartenenti agli autori "lineari", le cui analisi hanno toccato entrambe le famiglie analitiche) la loro funzione è quella di individuare i punti di segmentazione, le gerarchie fra segmenti maggiori e minori, le disposizioni delle tonalità, la presenza di eventuali aspetti tematici. Infine il capitolo dedicato alle analisi "paradigmatiche" comprende tre analisi le prime due delle quali propongono ancora una volta schemi appartenenti a più d'una delle tre famiglie proposte. La terza analisi paradigmatica è quella accuratissima di Nattiez stesso che da molti anni pratica questo metodo allo scopo di mettere a fuoco tecniche capaci di definire con precisione il gioco delle ripetizioni e delle varianti all'interno di un brano melodico.

Cento pagine fitte sono dedicate a questi tre tipi di analisi e ciascuno dei tre capitoli è corredato da un gran numero di esempi, di figure e di schemi, oltre che di ampie discussioni comparative fra i vari metodi analitici usati dai diversi autori. In altri termini si tratta di un'esemplare procedura di analisi dell'analisi e, se si vuole, anche di storia dell'analisi, nella quale si chiarificano e si mettono a confronto alcune delle principali tecniche analitiche diffuse nel corso del Novecento. Il vantaggio di queste comparazioni è palese dal punto di vista epistemologico: si tratta di un antidoto efficacissimo contro gli esclusivismi e i dogmatismi che hanno spesso caratterizzato lo scenario analitico del secolo. La scelta dei metodi ovviamente non è voluta: Nattiez ha raccolto tutte le analisi di coloro che hanno trattato con competenza tecnica questa melodia wagneriana e solo di quelle ha parlato. Il risultato è quello di un salutare relativismo che mette in rilievo i vantaggi e gli svantaggi, oltre che gli oggettivi limiti, di ciascuno dei metodi presi in esame. I momenti più significativi sono costituiti dalle grandi tabelle riassuntive nelle quali i diversi criteri d'analisi vengono evidenziati con impatti visivi immediati ed efficacissimi.

Al di là di questi scrupoli relativistici si impongono le scelte personali che Nattiez opera con libertà e senza timori reverenziali, ma facendo sempre emergere le giustificazioni teoriche e i principi percettivi che le hanno guidate. Non è possibile

naturalmente entrare nei particolari di queste operazioni, anche perché il brano, nonostante la sua brevità, è terribilmente complesso. Mi limito solo ad osservare che chi avrà avuto la pazienza di entrare nella selva delle possibilità messe in evidenza da quest'analisi molteplice, potrà infine ascoltare la melodia con una intuizione più precisa delle sue strutture e della loro logica (e qui mi distacco naturalmente dai criteri dell'analisi immanente per pormi momentaneamente da un punto di vista estesico e poietico). È possibile che Wagner abbia segnalato la presenza di alcuni punti nevralgici del brano (coerentemente individuati dalle diverse analisi) distribuendo qua e là indizi significativi capaci di orientare l'ascolto, mentre una quantità di altri aspetti (tonali, intervallari, fraseologici, ritmici, tematici, formali) verranno ugualmente avvertiti, anche e soprattutto dopo le controverse segnalazioni di analisti diversamente orientate, ma il loro peso potrà venire variamente valutato a seconda degli interessi di chi ascolta.

A conclusione della parte analitica vorrei segnalare infine un'osservazione che mi pare particolarmente interessante: alle pp. 141 e 142 Nattiez ricorda come lo strutturalismo trionfante negli anni Sessanta abbia condotto a pensare che la comprensione di un'opera musicale potesse consistere soprattutto nelle sue relazioni fra strutture definibili, misurabili e numerabili. Ne abbiamo un esempio nel fatto singolare che le analisi di tutti gli studiosi considerati nella prima parte del volume hanno unanimemente ignorato la circostanza che la melodia sia eseguita da un corno inglese. La cosa, a mio parere, si può anche giustificare: si trattava di un timbro unico non paragonabile con altri e difficilmente misurabile, perché l'analisi del timbro è fra quelle che ancora non hanno una tradizione consolidata. Resta però il fatto che il parametro "timbro" pur essendo fra quelli che Meyer ha categorizzato come secondari ha in questo caso un'importanza primaria, se non altro perché le capacità di evocazione del corno inglese, come tutti sappiamo, sono molto forti e specifiche. In ultima istanza, per Nattiez, ciò significa che l'analisi immanente non è sufficiente a rendere conto di tutto ciò che si trova in un testo musicale. Ma per fortuna – egli soggiunge – i parametri musicali che quell'analisi non ha potuto menzionare ritroveranno diritto di cittadinanza negli approcci estesici e poietici che costituiscono le parti successive del volume.

A questo punto cominciano le pagine dedicate all'analisi "estesica". L'estesica in quanto tale è definita come "insieme delle condotte percettive degli ascoltatori", ma Nattiez (p.160) distingue la percezione in atto, quella "vera" in tempo reale, dalla percezione "artificiale" idealmente ricostruita dall'analista nel suo "gabinetto di lavoro": le analisi estesiche, in quanto osservazioni scientifiche non immediate sono, come dice Jean Molino, dei "sostituti della condotta simbolica" e per questo non vengono chiamate semplicemente "percettive". La distinzione è pertinente, anche se il faticoso termine "estesica" stenta di fatto a imporsi nel linguaggio

musicologico, e forse non del tutto ingiustamente se si tiene conto che gli usi della lingua e le accettazioni dei neologismi hanno una logica interna che spesso è difficile (e non sempre necessario) forzare. In ogni caso, al di là di questa distinzione terminologica, o forse anche in virtù di questa, l'autore indica tre tipi diversi di analisi estetica (basata sull'ascolto) corrispondenti a tre oggetti fisicamente concreti, cioè analizzabili, ma diversi fra loro: uno è la registrazione di una esecuzione (e un'esecuzione è testimone del modo in cui un esecutore ha percepito il brano), uno è l'analisi del brano proposta da un analista a partire dal suo "gabinetto di lavoro" (che Nattiez chiama estetica "induttiva") e l'altra è l'analisi non basata sull'opera o sulla sua esecuzione, ma sulle testimonianze verbali di chi l'ha ascoltata (che Nattiez chiama estetica "esterna"). Fra queste testimonianze verbali acquistano particolare importanza quelle che siano frutto di procedure "sperimentali", cioè di risposte che uno specialista raccoglie da ascoltatori da lui scelti ad hoc e che finalizza a un progetto di ricerca psicologica.

L'analisi delle 11 esecuzioni di oboisti, prese in considerazione, a partire da quella diretta da Fritz Reiner al Covent Garden nel 1936, tocca un problema già discusso in precedenza: quello della segmentazione, che in questo caso è fisiologicamente necessaria e che per di più è stata indicata anche da Wagner in partitura. Una conclusione significativa è che i buoni esecutori, in misura più o meno consapevole, hanno seguito di solito regole di segmentazione non troppo dissimili da quelle dei buoni analisti.

Al di là delle segmentazioni del brano proposte dagli esecutori, il tema dell'ascolto della nostra melodia è certamente uno dei più difficili fra quelli proposti nel libro di Nattiez, se non altro perché in questo caso le analisi semiologiche si intrecciano in maniera inestricabile con quelle delle scienze cognitive; e poiché siamo di fronte a metodi d'indagine che hanno dietro le spalle presupposti epistemologici non omogenei e per di più non rigidamente definiti, soprattutto nel settore della melodia, i problemi che l'autore si propone di affrontare risultano particolarmente ardui. Uno dei punti di riferimento da lui scelti è quello di François Delalande che tiene, come si suol dire, i piedi in entrambe le staffe (quella della semiologia e quella delle scienze cognitive) e che descrive un insieme di condotte d'ascolto di natura molto varia, difficilmente riconducibili a un esito unico e coerente: esistono ad esempio un ascolto tassonomico (segmentazione di parti), un ascolto figurativo (per immagini, metafore, narrazioni), un ascolto empatico (gioco di forze derivanti dalle reazioni emozionali dell'ascoltatore), un ascolto "poietico" (ricerca delle intenzioni espressive del compositore), un ascolto strutturale (riconoscimento di aspetti sintattici), un ascolto "esecutivo" (frutto del lavoro dell'interprete). E a seconda dell'uno o dell'altro tipo di ascolto i risultati ottenuti sono ovviamente diversi.

Ci sono naturalmente anche altri punti di riferimento che Nattiez approfonditamente discute e valorizza: e anche in questi approcci egli scorge componenti metodologiche diverse. L'estesica proposta da Lerdahl, così come quella basata sul metodo di Meyer, ad esempio, sono di tipo fondamentalmente "induttivo", mentre quella di Irène Deliège, che si basa su domande poste a gruppi di soggetti, è chiaramente di tipo "esterno", così com'erano di tipo sostanzialmente "esterno" le segmentazioni della Alte Weise proposte nelle innumerevoli "guide all'ascolto" che si pubblicavano alla fine dell'Ottocento per gli amatori dell'opera. Nattiez discute con molta precisione le divergenze e le convergenze che esistono fra le diverse proposte d'ascolto, dove le convergenze sono soprattutto presenti nelle segmentazioni più ampie della melodia, mentre le segmentazioni più minute sono sottoposte spesso a più sottili divergenze. A conclusione dei capitoli sull'estesica induttiva ed esterna delle strutture del "solo" egli osserva come la percezione della melodia (senza escludere questa melodia del *Tristano*), rischi di presentarsi come un insieme di strategie precettive diverse e multiple che l'analisi musicologica non ha ancora dipanato in maniera del tutto soddisfacente. Fra queste strategie ci sono anche quelle che Delalande chiama "figurative" e che indica come immagini, metafore e narrazioni. A questo tema viene appunto dedicato il VI capitolo del libro (pp. 185-220) intitolato "Estesica dei rinvii semantici del solo".

La prima parte del capitolo è dedicata al rapporto fra la nozione di semantica e quella di ermeneutica. Fra l'altro nell'*Enciclopedia della Musica* Einaudi esistono due articoli su questo argomento, uno di Nattiez (*Musica e significato* in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 206-238) e uno dell'autore della presente recensione (*L'ermeneutica musicale*, *Ibid.* pp. 633-658), e le pagine dedicate a questo argomento nel volume che sto recensendo riprendono e a volte contrappongono alcuni aspetti dei due punti di vista. Approfito dunque di questa bella occasione e mi prendo la libertà di precisare alcune mie opinioni: dico che personalmente io sarei più guardingo nell'adottare il termine "semantica", semplicemente per il timore che quest'uso (che nella tradizione italiana è diventato abbastanza corrente) faccia dimenticare o sottovalutare le differenze sostanziali che esistono fra i modi di comunicazione musicale e quelli del linguaggio verbale. E aggiungo pure la mia diffidenza (anche se ciò non è entrato nelle discussioni con Nattiez) per il termine "codice" che talvolta è stato utilizzato per indicare che un certo insieme di parametri musicali "significa" un certo aspetto del mondo o "vuol dire" una certa cosa. Nel mio articolo insistevo nel dire che la relazione fra le strutture musicali e il senso che ad esse si può attribuire non è prefissato né codificato, ma deve essere sempre oggetto di interpretazione. E poiché l'ermeneutica è, per definizione, la disciplina dell'interpretazione, io tendevo a sottolineare una certa continuità fra semantica ed ermeneutica in musica. In questo campo

Nattiez accentua le cose in modo diverso. Egli trova infatti una motivazione ragionevole (primariamente avanzata da Imberty in *Entendre la musique*) per giustificare il termine di semantica: i contenuti espressi dalla musica non possono che basarsi sulla loro verbalizzazione e ciò giustifica in linea di principio l'uso di tale termine. Prima di venire concettualizzata o semantizzata la musica ovviamente non "significa", bensì suggerisce, crea delle forze immaginative che provocano e orientano appunto la verbalizzazione (p. 187). È vero – aggiunge l'autore – che la semantica (così come del resto la percezione) delle strutture immanenti è ancora largamente imperfetta e continuerà a esserlo forse a lungo, ma il suo carattere, quantunque impreciso non è arbitrario. Molino definisce felicemente questa imperfezione come "protosemantica" ispirandosi alle terminologie psicologiche di Daniel Stern. Per Nattiez, comunque, la differenza fra semantica ed ermeneutica è che la semantica ha il compito di decifrare il senso delle strutture sotto la spinta e gli orientamenti del linguaggio verbale, mentre l'ermeneutica si propone di interpretare quei significati in termini più globali, cioè in funzione di quelli che Gadamer chiama "orizzonti" o "universi culturali" che li sottendono. Su questo punto io tendo a non divergere sostanzialmente da lui: in effetti nel mio articolo (p. 645) io affermavo che si può intendere per "semantica" l'interpretazione di costanti antropologiche, ad esempio di emozioni primarie (come gioia o tristezza), sensazioni (come chiaro o scuro), immagini (come onde o canti di uccelli) che una musica evoca organizzando sintatticamente le sue strutture, e per "ermeneutica" un'interpretazione che punti piuttosto su differenze culturali o su valori sociali, anch'essi evocati da aspetti sintattici della musica e anch'essi interpretabili. Fra l'una e l'altra tuttavia, vedevo una sorta di continuità i cui confini erano abbastanza difficili da precisare. D'altra parte Nattiez stesso, pur con le sue accennazioni diverse, parla di confini "porosi" fra l'una e l'altra. Dunque, al di là delle differenze di terminologia (o dell'opportunità di usare una terminologia piuttosto di un'altra), tenderei a pensare che sulla sostanza teorica non esistano differenze così sostanziali fra le due posizioni.

La seconda parte del capitolo è dedicata all'applicazione della sua teoria semantica a tre esperimenti di estetica esterna che avevano la finalità di raccogliere testimonianze verbali da tre diversi gruppi di ascoltatori della melodia del *Tristano*: 83 testimonianze con 500 sostantivi e aggettivi che rappresentano una costellazione di tratti caratteristici del contenuto protosemantico di quella musica (in cui fra l'altro – precisa giustamente l'autore – non esistono mai relazioni biunivoche fra significati musicali e significati verbali). Particolarmente interessanti e varie sono le risposte del gruppo dei 45 musicisti che hanno accennato a tecniche strutturali (tonalità incerta, melodia instabile ecc.), a problemi di giudizio estetico (melodia bella, troppe ripetizioni), a evocazioni naturali (clima pastorale, nuvole, foresta,

notte), ad aspetti legati a memorie (ricordi, rimpianti, passato) a stati psicologici (emozioni positive, negative, ambivalenti), a condotte narrative (discorsi ripetuti, evocazioni autobiografiche), o osservazioni ermeneutiche (mistero dell'esistenza, ambiente monastico).

La terza parte del volume, infine, è dedicata alla "poietica" e consta di due capitoli ben distinti: il primo si riferisce alle "fonti musicali", ossia ai suggerimenti culturali che possono avere stimolato Wagner a immaginare la straordinaria idea drammaturgica e musicale di quel "solo". Il secondo capitolo è dedicato alla "genesì" del solo, cioè all'analisi degli schizzi e dei processi creativi. Il primo dei due capitoli inizia con testimonianze diverse (diari personali e frammenti autobiografici) nelle quali Wagner parla esplicitamente di un canto di gondolieri sentito a Venezia e di un canto di pastori svizzeri sentito a Lucerna: nella melodia del corno inglese emergerebbero le memorie di questi canti. Entrambi questi modelli popolari hanno dietro le spalle una lunga tradizione letteraria: nel caso dei gondolieri che, secondo tradizione, in quell'epoca cantavano a memoria passi della *Gerusalemme liberata* del Tasso rispondendosi l'un l'altro nel notturno silenzio veneziano, c'è la ben nota testimonianza di Goethe, ma c'è anche l'esistenza di innumerevoli pubblicazioni popolari ottocentesche. Nattiez non solo offre un impressionante elenco di citazioni letterarie e musicali del topos della barcarola, amatissimo in quegli anni, non solo vi individua aspetti ritmici e melodici non troppo lontani da quelli della melopea del *Tristano*, ma avanza la suggestiva ipotesi del fatto che Wagner, durante la composizione dell'opera, era solo a Venezia così come Tristano era solo quando vicino a lui risuonava l'antica tristissima melodia del pastore. Quanto al "ranz des vaches" dei pastori svizzeri la raccolta di testimonianze è altrettanto ampia, a cominciare da Rousseau fino ad arrivare a Liszt, Berlioz e Meyerbeer e ai pittori romantici e anche in questo caso si evocano luoghi aperti in solitudine e connotazioni di nostalgia, oltre che relazioni ritmico-melodiche con frammenti della melodia tristaniana (ad esempio echi dello "jodel" tipico delle tradizioni alpine). In questo caso però c'è anche un riferimento alle melodie gioiose che il pastore suona nel corso del terzo atto, al momento dell'arrivo del battello di Isotta.

Il capitolo successivo inizia con una minutissima descrizione comparativa dei tre schizzi scritti da Wagner nel novembre del 1958 a Venezia, caratterizzati dal sorgere graduale di alcune varianti, dalla scelta definitiva della tonalità di *fa* minore, dall'insistenza sul *sol*_b (anziché sul *sol*) come nota che conduce alla conclusione tonale. Il solo, come dimostrano le analisi "immanenti" della prima parte, si basa su un numero ridotto di idee musicali, e queste idee derivano in gran parte da materiali di tradizione orale. L'autore osserva anche che il primo schizzo terminava sulla dominante, con note lunghe lanciate verso qualcosa di non concluso, come

una sorta di “melodia infinita”, ma analizza anche con precisione i rapporti melodici e armonici fra l’a solo iniziale e le riprese della melodia nel corso dell’atto.

La quarta parte del volume è dedicata infine all’ermeneutica, ovverossia all’interpretazione del senso ultimo e globale della melodia e dell’“orizzonte culturale” in cui essa si può inserire: si tratta della parte più ambiziosa, ma anche più problematica di tutto il volume, che contiene a volte arditezze interpretative ai limiti dell’azzardo, ma che proprio per questo può riuscire stimolante e sollecitante. I tre capitoli di cui consta sono dedicati rispettivamente al “risque de la psychanalyse” come lo chiama l’autore, alle avventure della melodia del pastore nel corso di tutta l’opera, cioè alle tracce che essa lascia qua e là nei tre atti, e infine alla “metafisica” ermeneutica cioè ai suoi rapporti impliciti con la filosofia di Schopenhauer.

L’interpretazione psicanalitica parte dall’idea della cosiddetta “esperienza transizionale” di Winnicott, ovvero del passaggio dall’interiorità assoluta del bambino appena nato alla scoperta della “esteriorità” in cui gradualmente egli si accorge che la madre si trova, con le angosce che questo passaggio comporta (terrore di un vuoto che non si può riempire e che evoca il nulla della morte). Secondo Imberty (a cui l’autore si richiama) il risveglio di Tristano avrebbe connessioni con questo passaggio. La melopea del pastore riempie il vuoto angoscioso del risveglio di Tristano con richiami al passato: è Tristano stesso che lo dice. In effetti in alcune pagine precedenti Nattiez aveva riportato il passo del libretto in cui Tristano “interpreta ermeneuticamente” la melodia che ha appena ascoltato: afferma che essa lo conduce verso le memorie della sua infanzia, gli ricorda la morte di suo padre e di sua madre e gli chiarisce che il suo destino è di consumarsi in un desiderio che non può estinguere: la melopea stessa è carica appunto di un desiderio inestinguibile.

Il secondo capitolo connette i passaggi cromatici ascendenti e discendenti della melopea del pastore con passaggi melodici analoghi che si trovano in ciascuno dei tre atti dell’opera (anche in quelli che precedono l’a solo del pastore) e con le parole che in quei momenti cantano i personaggi. Pur senza eccessi di semantizzazione Nattiez tende a interpretare le note cromatiche ascendenti come manifestazioni di un desiderio destinato a non esaudirsi e quelle discendenti come connotazioni della morte, che è l’unico esaudimento capace di congiungere i due amanti. Queste osservazioni tendono a trasportare le osservazioni minute dei singoli eventi melodici all’interno di una chiave interpretativa che tocca i punti capitali del messaggio ideologico dell’opera, il suo senso globale, l’“orizzonte” culturale in cui essa si colloca. Il capitolo si conclude infatti con un commento su quel brano sinfonico che ormai tutti conoscono come “Preludio e morte d’Isotta”. In realtà, quando Wagner lo eseguì a Pietroburgo nel 1863 inviò una nota a un suo corrispondente in cui egli chiamava il Preludio come *Liebestod* o morte d’amore e la conclusione come *Verklärung*, alludendo alla trasfigurazione di Isotta sul cadavere

di Tristano. E anche qui l'interpretazione delle melodie cromatiche ascendenti e discendenti (riassunte poi nella melopea del pastore) trova una conferma chiara del loro valore globale nel contesto generale dell'opera.

Il terzo capitolo dell'ultima parte, tutto dedicato a Schopenhauer, inizia con una discussione sul concetto di "volontà" che è la forza, l'energia che accomuna il destino delle cose inanimate con quello degli oggetti del regno vegetale e animale. Negli uomini la volontà si manifesta sotto forma di "voler vivere", ma i desideri in cui essa si manifesta non possono essere mai pienamente adempiuti e ciò crea dolore. Le attività estetiche nascono in genere dalla capacità di "rappresentare" il mondo, cioè le sue apparenze fenomeniche, ma solo la musica sa coglierlo nella sua purezza metafisica non fenomenica, cioè nella sua non mediata raffigurazione della volontà in atto: la musica, attraverso il senso primordiale dell'udito, coglie l'essenza del mondo senza bisogno di concetti e di immagini. Tristano, che al momento del risveglio collega le memorie appena sognate con la melodia che ha appena ascoltato, attribuisce ad essa inconsciamente un significato filosofico e metafisico che va ben al di là della semplice evocazione d'ambiente con cui essa di solito viene interpretata.

Come dicevo all'inizio, i propositi grandiosi del volume adempiono a funzioni diverse: da un lato raccolgono tutto ciò che oggi si può sapere su quella melodia di Wagner, dall'altro illustrano ed esemplificano tutto ciò che oggi si può sapere sulla teoria semiologica di Nattiez. Dunque anzitutto dettagliano, commentano e illustrano con gran dovizia di elementi verbali ciò che i pochi secondi dell'*Alte Weise*, manifestano con pregnante intensità durante l'esecuzione dell'opera. Il libro tuttavia non è semplicemente un'esegesi di ciò che oggi gli spettatori possono percepire o elaborare mentalmente durante l'ascolto: è anche un ardito e informatissimo tentativo di ricostruzione di ciò che può essere passato in 150 anni nella mente degli ascoltatori dell'opera e soprattutto dei più esperti (di coloro che hanno studiato quel frammento e ne hanno scritto) oltre che nella mente di Wagner mentre lo componeva. In sostanza la teoria della tripartizione ci dice che un brano di musica non è costituito solo dal rapporto fra ciò che noi mentalmente elaboriamo e ciò che sta nella partitura o nell'esecuzione: ci dice che l'identità di un brano è costituita anche dalle infinite trasmigrazioni che esso ha avuto nelle memorie, negli orizzonti culturali e negli apparati cognitivi di tutti coloro che l'hanno ascoltato e che ne hanno parlato. Tracce di tutto ciò restano (si potrebbe dire per tradizione scritta ma anche orale) in maniere informi, intuitive, parziali, inconsapevoli, oltre che diverse da soggetto a soggetto, nella coscienza di tutti coloro che oggi si accingono ad ascoltare il *Tristano*. Il libro dunque ci dimostra, con un imponente apparato scientifico, quanto complessa sia la storia della ricezione di un'opera.

Nella nostra disciplina spesso si parla di ricezione, ma una ricostruzione così minuta di uno specifico esempio è forse da considerarsi un *unicum* musicologico.

ANTONIO GRANDE: Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012, 256 pp.

Alla voce Tonalità (*Tonalität*) del suo monumentale *Musikalische Lexicon* [1909, 1422-23], Hugo Riemann ci mostra, nell'unico esempio grafico presente, una successione tonale non proprio ortodossa. Nei pochi accordi tutti maggiori, la triade di Do è in compagnia con quella di La $\flat$ e Mi. È vero che suona audace (*kühne*), scrive Riemann, ma è una successione energica e armoniosa (*kräftige und wohlklingende Folge*).¹ Riemann vuole mostrare come ciò che l'impostazione tradizionale (*die ältere Theorie*) considera una successione di ardua collocazione diventa, dalla sua prospettiva, del tutto legittima. Il suo sistema di relazioni, che ha emancipato la 3^a sulla 5^a e introdotto una struttura simmetrica (dualistica), si mostra particolarmente efficace a render conto di passaggi armonici difficili, rimanendo oltretutto indipendente da una qualsiasi scala diatonica [Rehding 2003, 50]. Per tutta la vita, come teorico e come didatta, Riemann inseguì l'obiettivo di dare un senso logico e un fondamento scientifico alle pratiche musicali, anche quelle che sembravano più ardite. A volte il didatta superò il teorico, com'è il caso del sistema degli *Schritte* e *Wechsel* che fu alla base di uno dei suoi più riusciti manuali di Armonia, gli *Skizze* [Riemann 1880]. Qui egli concepisce un sistema di etichettatura di tutte le possibili classi di trasformazioni armoniche, legittimando così ogni successione. Nell'intento poi di fornire una presa diretta su tutte le possibili relazioni armoniche, Riemann rilancerà, sul piano teorico, la vecchia idea di una rete di note (*Tonnetz* o *Netz der Tonverwandtschaften*) che fissa uno spazio tonale dotato di una metrica interna e di una propria geometria di relazioni (sebbene ancora basato su intervalli puri). Per via dell'intersezione sul *Tonnetz* tra 5^e giuste e 3^e (Magg. e min.) quest'ultime acquistano un status indipendente e "alla pari" con le prime: un'emancipazione che confermava, sul piano teorico, una pratica già largamente diffusa nel repertorio romantico.

L'avventura intellettuale di Riemann fu però tutt'altro che pacifica e condivisa. Per via di sue pervicaci convinzioni (prima fra tutte, il Dualismo Armonico) la sua opera ha ricevuto spesso il sarcasmo della comunità scientifica. Eppure le basi da

1. Bribitzer-Stull [2006] dedica un intero studio al complesso Ab-C-E, tracciandone una storia e focalizzandone l'uso in età romantica.

lui poste – il sistema di relazioni, il *Tonnetz* – dimenticate per diversi decenni, hanno dato importanti frutti, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, in ciò che nasce come un segmento della *Music Theory* americana, non per nulla definito scuola Neo-Riemanniana (una branca della più estesa teoria “trasformativale”). Uno dei precursori fu David Lewin, a cui seguirono Robert Cohn, Edwin Gollin, Henry Klumpenhouwer, per citare solo i più famosi, insieme con una serie di figure emergenti sul versante più formale della teoria, come Jack Douthett, John Clough e Dmitri Tymoczko.

Oggi la scuola Neo-Riemanniana non costituisce più una nicchia per pochi appassionati. Recenti iniziative editoriali ci mostrano una linea di pensiero vivace, ricchissima di spunti e pronta ad affiancarsi – come si legge nella Prefazione dell'*Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edito da E. Gollin e A. Rehding [2011, IX] – nientemeno che ai paradigmi indiscussi della *Music Theory* americana, facenti capo a Schenker e ad Allen Forte.

Proprio alle espressioni di Riemann sopra ricordate fa riferimento il titolo dell'ultimo libro di Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford, 2012, un'opera di sintesi davvero imponente di tutto un percorso di pensiero degli ultimi vent'anni, che investe i paradigmi stessi su cui si basa la teoria musicale occidentale. Le successioni audaci (*kühne*) eppure armoniose (*wohlklingende*) di tanta musica romantica sollevano domande di coerenza per le quali si richiede un differente inquadramento teorico. Per farlo la scuola Neo-Riemanniana si appoggia su alcuni concetti già noti nell'Ottocento, integrandoli fra loro. Essi sono: 1) l'idea che una triade può essere oggetto di una trasformazione; 2) una preferenza per le note comuni nel collegamento degli accordi; 3) una parsimonia nel movimento delle voci; 4) un rapporto a specchio (o dualistico) tra Maggiore e minore; 5) il principio dell'equivalenza enarmonica; 6) l'uso del *Tonnetz* e delle sue geometrie [Cohn 1998a, 169]. Ma l'ambizione di questa scuola di pensiero è anche quella di proporre nuovi percorsi di ascolto, laddove riesce ad aprire scenari finora impensati.

I primi capitoli del libro servono alla costruzione di un particolare sistema di relazioni. Cohn abbandona l'impostazione rigorosamente formale che aveva contraddistinto la nascita di questo orientamento teorico. Il suo obbiettivo è scrivere un libro che sia vicino ai musicisti. Un po' sorprendentemente, respinge anche l'etichetta di “Neo-Riemanniano”, troppo implicata in formalismi e anche troppo generalizzante. Preferisce pensare a ciò che egli chiama l'universo pan-triadico, una geometria di triadi svincolata da riferimenti tonali e aperta a percorsi di vario tipo. Va subito detto, tuttavia, che questo termine, seppure intrigante, si rivela inadeguato o quantomeno insufficiente perché finisce con l'identificare *tout court* la teoria con le triadi, minimizzando la possibilità (oggi assai promettente di

sviluppi) di generalizzazioni verso cardinalità di ordine superiore o, come vedremo, verso la inter-cardinalità.

La differenza fra i due mondi, quello tonale e quello Neo-Riemanniano, ricorda quella tra euclideo e non euclideo, già nota nel XIX secolo nel campo della matematica. Se il vecchio mondo tonale ha come fondamento le leggi acustiche della consonanza e dell'affinità di quinta, quello Neo-Riemanniano ha le sue specifiche proprietà formali (una struttura di gruppo in senso matematico). Si può generalizzare dicendo che esso prende le mosse da spazi strutturati simmetricamente per effetto della divisione in parti uguali dell'8^a. Nel caso della cardinalità 3, le triadi maggiore e minori si caratterizzano per essere formazioni "quasi-pari", ossia vicine, ma non del tutto, ad una divisione perfetta del totale. Ciò comporta la possibilità di trasformazioni con il minimo movimento delle voci, rimanendo all'interno del gruppo.

Nella prima parte del libro, fino al Cap. 6, vengono studiate alcune particolari strutture: i cicli esatonici (Cap. 2 e 3) e le Regioni di Weitzmann (Cap. 4). Nei primi il lettore ritroverà i vari nodi di un percorso per 3M – ad es. Do M, Do m, Mi M, Mi m, Sol# M, Sol# min – legato alle tipiche trasformazioni (in senso stretto sono delle "operazioni") di marca riemanniana, **L** (*Leittonwechsel*) e **P** (*Parallel*, termine che sostituisce la primitiva espressione tedesca di *Variante*), già introdotte nei primi anni 80 da David Lewin e pienamente formalizzate dallo stesso Cohn nel cosiddetto il ciclo Iper-esatonico [Cohn, 1996]. Le regioni di Weitzmann, che si ispirano al teorico tedesco che per primo ne parlò nel 1853, sono state anch'esse studiate di recente dallo stesso Cohn [2000]. Anche qui le 3M caratterizzano la struttura, ma in questo caso una famiglia di triadi nasce da minimi spostamenti (in su e in giù) di un aggregato simmetrico primitivo, la triade eccedente. Una regione di Weitzmann è, ad es.: Do M, Reb m, Mi M, Fa m, Sol# M, La m. Le etichette che ne identificano in modo formale le trasformazioni sono la **N** (per *Nebenverwandt*, il passaggio da una triade maggiore a quella minore una 5^a sotto o, viceversa, da una triade minore e quella maggiore una 5^a sopra²) e la **R** (*Relative*).

Da queste due strutture – esemplificate dai cicli **L/P** ed **N/R** - Cohn procede, nel Cap. 5, a proporre un modello unificato che le riunisce entrambe. Si serve all'uopo del *Cube Dance*, già ideato da Jack Douthett: quattro triadi eccedenti separano altrettante aree satellite in cui si alternano in gruppi di 3, e per terze maggiori, tutte le 24 triadi, tra maggiori e minori. I gruppi a contatto diretto formano un ciclo esatonico, mentre quelli che si dispongono ai rispettivi lati di una triade eccedente (che rimane in mezzo) costituiscono una regione di Weitzmann. Per

2. In termini più formali **N** inverte una triade a partire dalla sua fondamentale riemanniana. Quindi in Do M su *do*, mentre in Do m su *sol*.

motivi legati a una scarsa purezza formale il ciclo **R/P**, ben noto nella precedente letteratura Neo-Riemanniana, perde un suo ruolo indipendente nell'ultimo Cohn.³

Questo modello unificato è analiticamente assai potente, in quanto diventa un territorio non orientato (dunque neutro) in cui rappresentare spazialmente i movimenti armonico-tonali presenti nei brani. Qui si apre una delle intuizioni più interessanti del libro, il sistema delle Zone di Condotta Lineare (*Voice-Leading Zones*), riadattamento di un impianto misurativo già sperimentato anni prima come somma algebrica degli spostamenti lineari (DVLS, in Cohn 1998). I nodi del *Cube Dance*, contrassegnati da un numero da 1 a 12, diventano lo spazio di altrettante zone di Condotta Lineare (d'ora in poi CL) con le quali computare la distanza tra le varie classi di triadi calcolando la differenza in valore assoluto, modulo 12, dei numeri corrispondenti alle rispettive zone. Ad es. tra Fa M (2) e Re m (4) vi sono 2 passi di CL, in quanto $|2 - 4| = |4 - 2| = 2$; tra Mi M (11) e Fa# m (4), ci sono 7 passi di CL; e così via.

L'approccio trasformatoreale cui si ispira il sistema pan-triadico rovescia le condizioni tipiche dell'armonia tradizionale. Se lì abbiamo collezioni consonanti – le triadi – che si prolungano variamente, articolandosi tramite armonie cromatiche, qui avviene il contrario (almeno per le regioni di Weitzmann): le armonie consonanti diventano articolazioni locali del prolungamento di nodi armonici cromatici sottostanti, non necessariamente visibili in superficie (le triadi eccedenti, nel caso di cardinalità 3). Uno dei più rigidi tabù schenkeriani viene così violato, il prolungamento di una dissonanza.

Allo studio dell'universo pan-triadico fa da *pendant* l'analisi delle strategie atte a percorrere quegli spazi. Di ciò si occupa il Cap. 6. Può essere un *Pitch Retention Loop* (un ciclo che mantiene una nota, mentre cambia le altre due), un processo di allontanamento e ritorno, o una sorta di movimento continuo. Ciascuna ipotesi rappresenta una possibile "narrazione", nata a ridosso di uno spazio strutturato – il *Tonnetz* o il *Cube Dance* – che si fa da tramite per pensare e, ovviamente, per sentire in modi diversi la musica in oggetto, senza (pre-)condizionamenti di tipo tonale.

Il Cap. 7 è tutto dedicato alle strutture dissonanti, con particolare attenzione alle Settime, anche se non manca un breve accenno a collezioni di ordine 6, con la musica di Scriabin. Il problema di un'estensione ad ordini superiori a 3 è molto sentito in tutta la tradizione Neo-Riemanniana. Già nel famoso numero monografico del *Journal of Music Theory* [1998, 42/2], dedicato a questa teoria, E. Gollin da un lato e J. Douthett e P. Steinback dall'altro, affrontavano la questione con ipotesi di

3. Alle operazioni **L - P** ed **N - R**, Cohn aggiunge due casi particolari, **H**, detto polo esatonico (che riguarda ad es. la relazione Do M/La^b m), ed **S** che sta per *Slide* (relazione tra due triadi di diverso modo che condividono la 3^a, come Do M/ Do# m).

Tonnetze tridimensionali o addirittura a dimensione generalizzabile. Sull'argomento si sono poi espressi altri importanti teorici come Julien Hook, Steve Rings o Dmitri Tymoczko, per citarne solo alcuni. Quest'ultimo, nel volume *A Geometry of Music* [2011], propone diversi modelli geometrici, a più dimensioni, con il solo limite della difficoltà di rappresentazione di certi politopi sul piano. Cohn sembra fare più che altro un'opera di sistemazione, riprendendo alcuni modelli già noti che estendono alcune strutture tipiche nell'universo triadico. È il caso, ad esempio, delle regioni di Boretz (un'estensione delle regioni di Weitzmann a spazi di cardinalità 4), o i *pools* ottatonici. Entrambi vengono riuniti e integrati da altri accordi, nella fattispecie 6° francesi e 7° minori, con il compito di evitare salti fra le varie stazioni e assicurare una assoluta continuità sul piano lineare. Nasce così il *4-Cube Trio* (paragonabile al *Cube-Dance*) anch'esso non originale di Cohn, ma mutuato da Douthett e Steinbach [1998], una rappresentazione sul piano di un set di tre cubi a 4 dimensioni (tesseratti): la struttura pari (che qui è la 7^a diminuita) si trova alle posizioni 2, 6 e 10 del modello "orologio" a cui si ispira.⁴ Sebbene più compatta, la figura è meno immediata degli ipercubi studiati da Tymoczko, tuttavia, per la sua completezza, permette di seguire facilmente interi percorsi armonici, tappa dopo tappa. Cohn, con una felice espressione, lo definisce "uno spazio per la circumnavigazione dell'universo dei tetracordi quasi pari" [159].

Tra le proposte analitiche è di grande effetto osservare, ad esempio, che nella Mazurka op. 68 n. 4 di Chopin, a giocare un ruolo centrale non sia una triade ma, di volta in volta, un rappresentante della Zona 1 del *4-Cube Trio*, quindi una Settima. Nella discussione sul Preludio op. 28 n. 4 di Chopin, in un intrigante viaggio lungo i vari nodi del modello, pare affiorare il tratto più significativo del libro di Cohn. Se per Schachter [1988] gli eventi interni ai nodi di Tonica e Dominante "non assumono alcun valore armonico" (anche se, si direbbe, sono il fattore più prezioso del brano) e per Lerdahl [2001, 109] si tratta di potenziali alternative che mai si concretizzano, qui emerge una lettura che esalta piuttosto un continuo fluire, una disposizione trasformativa che galleggia, prima ancora di avere una meta, in un proprio mare.

L'analisi punta ad esplorare i mutamenti fra armonie che non rispondono al richiamo delle forze tonali convenzionali. Non importa se, alla fine, questo richiamo venga (almeno in un primo tempo) realmente raccolto. Ciò suggerisce piuttosto "che gli abitanti del *4-Cube Trio*, come quelli del *Cube Dance*, sono creature sovradeterminate (...) attraverso cui i compositori e gli ascoltatori possono radicalmente e radicalmente cambiare aspettative sintattiche" [165-166].

4. È da rilevare nel *Cube-Dance* di fig. 7.16, a pag. 158, un errore di stampa al numero 10, dove è scritto C invece di C#.

È questo, sicuramente, il tema cruciale del libro: non una proposta dichiarata a cambiare paradigma, quanto la constatazione di trovarsi in bilico su due sponde, quella della tonalità convenzionale e quella trasformazionale, su quello *Star Gate* che ci apre l'accesso a due mondi paralleli. Le conseguenze sono delicatissime, non solo sul lato analitico e compositivo o su quello dell'ascolto, ma anche sul piano epistemologico. Pensiamo ad es. a quando, nella *Consolazione* n. 3 di Liszt [173], le due frasi iniziali cadenzano entrambe su un Fa min.: il primo ha un carattere di terzo grado che ha per target la dominante (lettura convenzionale), mentre il secondo appare come un *Leittonwechsel* che ci "inizia" ad un viaggio esatonico. Detto in metafora: il primo è un "andare verso", il secondo "uno stare dentro". Sul *Tonnetz* i due percorsi sono ortogonali, il primo si dirige a Nord, il secondo ad Ovest. Ma è evidente che qui si apre la vertigine della doppia lettura, del doppio mondo - euclideo e non euclideo - che ci impone di rivedere le nostre stesse premesse epistemologiche da una nuova, paradossale *Flatlandia*. Già pensare ai gradi della scala (come *Stufen*) inscritti dentro il *Tonnetz* produce una deformazione di principio. Se n'era accorto Lewin quando, nel 1984, scriveva che «la natura e la logica dello spazio tonale riemanniano non sono isomorfici con la natura e la logica dello spazio dei gradi della scala» [1984, 345]. La necessità di adeguare la rappresentazione grafica della rete di suoni ad una prospettiva senza centro, e di pure relazioni, implicherebbe di superare i vincoli planari del *Tonnetz* tradizionale, che soffre della tipica distorsione da stretto di Bering, dove si perde l'idea di ciclicità, per carenza di almeno una dimensione (se ci limitiamo alle triadi).

Lo stesso tema del *Tonnetz* (planare, tridimensionale, o altro ancora) si declina oggi sullo sfondo di una possibile isomorfia con le mappe (virtuali) del nostro sistema cognitivo, un'intuizione che, in parte, fu già dello stesso Riemann. Da queste premesse Cohn, nel Cap. 8, si propone un obiettivo assai ambizioso. Invece di servirsi del *Tonnetz* come strumento già dato per spiegare, dall'origine, l'evoluzione tonale, ingaggia un percorso intellettuale in cui esso viene man mano a costituirsi come oggetto simbolico rappresentativo del pensiero musicale occidentale. Ecco prendere corpo ciò che chiama una "capsula diatonica", fatta di pochi accordi consonanti interlacciati e disposti in orizzontale, quindi contornata da altre tessere triadiche. Man mano lo spazio si allarga, ma all'inizio non muta una certa rigidità di spostamenti, che continua a privilegiare l'orizzontale. Con l'affermarsi del principio del temperamento e di equivalenza enarmonica, ecco i primi segni di un cambio di direzione, dal che si intuisce che non è lo spazio in sé a fare la differenza, ma un diverso modo di percorrerlo. La "capsula diatonica", una sorta di subset integrato all'interno di un *Tonnetz* cromatico, è ora libera di muoversi, di slittare, prima in orizzontale poi, deformandosi sempre più, sul lato verticale. Se nel vecchio mondo "l'universo è dato tutto in una volta e tutto insieme", nel

nuovo abbiamo invece una specie di “teatro sperimentale”, dove “i muri possono essere eretti, smantellati e mossi senza problemi” [186]. Si può “navigare senza un preciso scopo”, senza mai “posarsi”. È questo il concetto di “Tonnetz convertibile”, una sorta di meta-spazio mutevole, in cui la “capsula diatonica” ricorda la sonda spaziale che naviga in una galassia multiversa, nel cui interno accadono gli eventi del “nostro” mondo, ma al cui esterno esistono altri accadimenti, regolati da altre leggi.

Questo sentire non è forse connaturato alla prospettiva romantica? Ovunque in essa – scriveva Kurth – traspare “l’abilità di cogliere l’unico e medesimo fenomeno in due o più modi diversi” [1991, 134]. Diventa importante allora chiedersi quanto sia verosimile la possibilità, per gli umani, di esprimere e “abitare” questa sorta di bilinguismo musicale. A questa domanda è dedicato il nono e ultimo capitolo. Dopo averne passato in rassegna gli aspetti problematici, Cohn ritiene di trovare una risposta convincente nella pratica, già nota in linguistica, del *Code Switching*, ossia il passaggio fra più codici, facoltà che emerge laddove si condividono pratiche e culture diverse. Talvolta è proprio l’intersezione di “unità lessicali” dal medesimo significato ad agire come agente facilitatore dello scambio tra i due ordini sintattici [202]. Non si può nascondere che il terreno, sul piano teorico, è assai scivoloso perché considerare la triade come un unico oggetto a far da ponte fra più sistemi non tiene in conto che sono i sistemi stessi a istituirle sul piano ontologico. D’altra parte, è proprio la triade quell’oscuro oggetto “sovradeterminato”, come la definisce Cohn, che sembra inesauribile nel dispensare le sue proprietà. Già il paradigma dell’acustica la sceglieva come miglior candidata per la musica occidentale, ma ora vediamo che le triadi (per la loro costituzione quasi-pari) sono “preadattate” anche per un secondo ruolo, che le rende capaci di protagonismo in un differente Universo. Su questo Tymoczko ha elaborato una suggestiva parabola, scomodando nientemeno che Dio [2011, 64]. Questa prerogativa si farebbe motrice di particolari svolte occorse al nostro linguaggio musicale.

Come il lettore avrà capito, il volume di Cohn rappresenta una summa che raccoglie i contributi di oltre un ventennio di ricerca in un settore emergente della teoria musicale. Personalmente registro solo la mancanza di una discussione su uno dei temi più spinosi della teoria Neo-Riemanniana, le relazioni di intercardinalità tra complessi di ordine diverso, in particolare tra triadi e settime. Il problema ha una natura squisitamente formale dovendosi superare una restrizione teorica che risale a Lewin il cui concetto di trasformazione implica una funzione che associa “una famiglia S in se stessa” [Lewin 2007, 3], proprio ciò che verrebbe a mancare nel passaggio tra aggregati di ordine differente. Eppure molti studi recenti propongono percorsi integrati ed estesi, da Matthew Santa [2003], a Julien Hook [2007], a Joti Rockwell [2009], a Dmitri Tymoczko [2010], per citarne alcuni.

Un'altra mancanza si avverte nello scarso supporto, in termini cognitivi, che riceve nel libro la tesi di una nostra preferenza verso il movimento parsimonioso delle condotte lineari. Per quanto essa sia un aspetto di quel "preadattamento" che la triade può vantare rispetto ad altre collezioni, poco si dice sul perché "la legge della via più breve", come ancora la chiamava Schoenberg, avrebbe assunto un ruolo così cruciale da essere alla base di un cambio di paradigma.

Infine un augurio. Che il libro contribuisca a far entrare questi argomenti in un più condiviso ambito di ricerca, non ultimo quello della didattica [Engebretsen – Broman, 2007]. In area americana circolano già testi che includono la teoria Neo-Riemanniana nell'istruzione musicale di fascia media. E sicuramente, nel panorama multiculturale di oggi, non può che essere linfa vitale l'incontro con un pensiero plurale che interpreta uno dei momenti più cruciali della nostra storia recente, la stessa che ha regalato all'Occidente alcuni tra i più importanti capolavori musicali.

BIBLIOGRAFIA

- BRIBITZER-STULL M. (2006), *The A $\flat$ -C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Collections in Nineteenth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», 28/2, pp. 167-190.
- COHN R. (2000), *Weitzmann's Regions, My Cycles and Douthett's Dancing Cubes*, «Music Theory Spectrum», 22, pp. 89-103.
- COHN R. (1998a), *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 167-180.
- COHN R. (1998b), *Square Dances with Cubes*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 283-295.
- COHN R. (1996), *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*, «Music Analysis», 15/1, pp. 9-40.
- ENGBRETSSEN N. – BROMAN PER F. (2007), *Transformational Theory in the Undergraduate Curriculum: A Case for Teaching the Neo-Riemannian Approach*, «Journal of Music Theory Pedagogy», 21, pp. 35-65.
- HOOKE J. (2007), *Cross-Type Transformations and the Path Consistency Condition*, «Music Theory Spectrum», 29/1, pp. 1-40.
- KURTH E. (1991), *Selected Writings*, ed. and trans. by Lee A. Rathfarb, Cambridge University Press, Cambridge.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, New York.
- LEWIN D. (1984), *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in "Parsifal": The Tonal Spaces of Drama and the Enharmonic C $\flat$ /B*, «19th Century Music», 7/3, pp. 336-349.
- LEWIN D. (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press, New York.
- GOLLIN E. – REHDING A. (ed. 2011), *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford University Press, New York.
- REHDING A. (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge University Press, New York.
- RIEMANN H. (1880), *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- RIEMANN H. (1909), *Musik-Lexicon*, Max Hesse, Berlin.
- ROCKWELL J. (2009), *Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading*, «Music Theory Online», 15/5.
- SANTA M. (2003), *Nonatonic Systems and the Parsimonious Interpretation of Dominant-Tonic Progressions*, «Theory and Practice», 28, pp. 1-29.

SCHACHTER C. (1988), *Schenker's Counterpoint*, «The Musical Times», 129, pp. 524-529.

TYMOCZKO D. (2010), *Geometrical Methods in Recent Music Theory*, «Music Theory Online», 16/1.

TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, New York.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Mario Baroni

Ha insegnato Storia della musica all'Università della Calabria e Metodologia dell'educazione musicale all'Università di Bologna, dove è stato direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Nel 1990 ha fondato l'associazione Gruppo Analisi e Teoria Musicale e la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». È stato fra i promotori della fondazione dell'European Society for the Cognitive Sciences of Music, che ha presieduto dal 2003 al 2006. I suoi interessi di ricerca riguardano la musica del xx secolo, la musicologia "sistematica" e l'educazione musicale.

Anna Maria Bordin

Diplomata alla Musik-Akademie di Basilea con il massimo dei voti, ha svolto attività concertistica da solista e in formazioni cameristiche. Docente di pianoforte presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Vittadini" di Pavia, è autrice di due libri di didattica musicale e di numerosi articoli. Ha collaborato con l'Università di Pavia nell'ambito di un Master di Psicologia della Musica e ha progettato e condotto una sperimentazione decennale sulla formazione pianistica di allievi autistici. Da anni si dedica alla ricerca negli ambiti teorici e applicativi della metodologia dell'insegnamento pianistico.

Michael Buchler

Professore associato di Teoria e analisi musicale presso la Florida State University, College of Music. Attualmente è vicepresidente della Society for Music Theory (SMT). I suoi lavori più recenti si concentrano sul teatro musicale e sugli aspetti metodologici dell'analisi della musica atonale e dell'analisi trasformativa.

Pietro Cavallotti

Ricercatore presso l'Universität der Künste di Berlino, dove dal settembre 2011 dirige (insieme a Dörte Schmidt) un progetto di ricerca sui Corsi estivi di Darmstadt 1964-1990. Si è laureato in Musicologia all'Università di Pavia e nel 2002 ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Humboldt Universität di Berlino. Le sue pubblicazioni sono dedicate alla storia, estetica e analisi della musica del xx secolo, con particolare riguardo alle indagini filologiche sul processo creativo.

Antonio Grande

Professore di Analisi musicale al Conservatorio di Como, ha studiato composizione con Bruno Bettinelli e Franco Donatoni. È stato Vice-presidente della SidAM (Società Italiana di Analisi Musicale) e dal 2012 è membro del Comitato scientifico del GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale), nonché redattore della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Ha pubblicato saggi sulle riviste «Analisi» e «Spectrum» e il volume *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale* (Aracne, 2011), in cui discute l'organizzazione del pensiero musicale in età tonale nella prospettiva delle dinamiche temporali.

Massimiliano Locanto

Ricercatore presso l'Università degli Studi di Salerno. Le sue ricerche e le sue pubblicazioni si muovono in due ambiti distinti: la storia della monodia medioevale – canto gregoriano, tropi liturgici – e la musica del Novecento, con un particolare interesse per l'opera di Igor Stravinskij e per i rapporti tra teorie musicali, tecniche compositive e pensiero scientifico.

Nicolò Palazzetti

Dottorando presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) di Parigi. La sua tesi dottorale, diretta dal Prof. Esteban Buch, è incentrata sulla ricezione italiana di Béla Bartók. Ha partecipato a numerose conferenze internazionali e sta pubblicando i risultati delle sue ricerche in riviste accademiche italiane e straniere come «Dissonance», «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», «Rivista Italiana di Musicologia».

Egidio Pozzi

Professore Associato di Musicologia e Storia della musica all'Università della Calabria. Presidente del Gruppo Analisi e Teoria Musicale dal 2012, partecipa a seminari, tavole rotonde e convegni in diversi atenei e istituzioni pubbliche. Ha pubblicato numerosi saggi sull'ermeneutica, sull'interpretazione e sull'analisi musicale, tra cui *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale (LIM)*, scritto nel 1995 insieme a William Drabkin e Susanna Pasticci e giunto nel 1999 alla sua seconda edizione. Nel 2007 ha pubblicato il volume dal titolo *Antonio Vivaldi (Epos)*.

Andrea Taroppi

Docente di chitarra nella Scuola media a indirizzo musicale, Sound Designer e compositore *freelance*. Dalla sua tesi per il diploma accademico di II livello in Musica Elettronica è nato il progetto *Echi tra le volte*, un'installazione eseguita in numerosi e prestigiosi contesti e intesa a indagare il rapporto tra suono e architettura. Scrive musiche per opere teatrali e spot pubblicitari. I suoi interessi vanno dalla composizione assistita allo sviluppo di algoritmi compositivi auto-generativi, dall'*environmental music* allo studio del paesaggio sonoro.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Mario Baroni

He taught Music History at the University of Calabria and Methodology of Music Education at the University of Bologna, where he also held the position of Head of the Department of Musicology. In 1990 he founded the Italian Association for the Analysis and Theory of Music (GATM) and its journal, the «*Rivista di Analisi e Teoria Musicale*». He was one of the promoters of the foundation of ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music), and ESCOM President from 2003 to 2006. His research interests are devoted to twentieth-century music, systematic musicology and music education.

Anna Maria Bordin

She graduated from the Musik-Akademie Basel with honors and has since carried out an intense concert activity. Professor of piano at the Istituto Superiore di Studi Musicali “Vittadini” of Pavia, she is author of two books on music pedagogy and numerous articles. She has collaborated with the University of Pavia as part of a Master of Psychology of Music and has planned and conducted a ten-year experimentation on the piano training of autistic children. She spent the last ten years researching in the fields of theoretical and applied methodology of piano teaching.

Michael Buchler

Associate Professor of Music Theory at the Florida State University, College of Music, and Vice President of the Society for Music Theory (SMT). His recent work focuses on both musical theater and on the methodological issues that surround atonal and transformational analysis.

Pietro Cavallotti

Assistant Professor of Musicology at the Universität der Künste in Berlin, where he is director (together with Dörte Schmidt) of a research project on the Darmstadt Summer Courses 1964-1990. He graduated in Musicology at the University of Pavia and in 2002 he completed his doctoral studies at the Humboldt Universität in Berlin. His publications focus on history, aesthetics and analysis of twentieth-century music with particular interest in philological investigations of the creative process.

Antonio Grande

Professor of Music Analysis at the Conservatory of Como, he studied composition with Bruno Bettinelli and Franco Donatoni. Former Vice-President of the Italian Society of Musical Analysis (SIdAM), he has been a member of the scientific committee of the Italian Association for the Analysis and Theory of Music (GATM) and editorial assistant of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» since 2012. His articles have appeared in the journals «Analisi» and «Spectrum». He has recently published the book *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale* (Aracne, 2011), a broad theoretical investigation into the relationship between musical thought and temporal perspective in the age of tonality.

Massimiliano Locanto

Lecturer in History of Music at the University of Salerno. His research interests and publications are in two main areas: the history of medieval monody – Gregorian chant, liturgical tropes – and twentieth-century music, with a particular focus on the music of Igor Stravinsky and on the relationship between music theories, compositional techniques, and scientific thought.

Nicolò Palazzetti

He is a PhD candidate at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris). His doctoral research, supervised by Professor Esteban Buch, focuses on Bartók's reception in post-war Italy. His research interests include twentieth-century music, aesthetics, music analysis, and sociology of culture. He attended several international conferences and he has publications on «Dissonance», «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», «Rivista Italiana di Musicologia», and «Rivista di Analisi e Teoria Musicale».

Egidio Pozzi

Associate Professor of Musicology and History of Music at the University of Calabria. Since 2012 he is President of the Group of Analysis and Music Theory and participates in research sessions, seminars and round tables in various public institutions. He has written articles on musical hermeneutics and interpretation, on western classical music and on analytic methodologies, among which *Schenkerian analysis. Towards an organic interpretation of musical structure* (LIM), written in 1995 with William Drabkin and Susanna Pasticci (1999, second edition). In 2007 he published the volume *Antonio Vivaldi* (L'Epos).

Andrea Taroppi

Guitar teacher, Sound Designer and freelance composer. He earned his Master Degree in Electronic Music with a dissertation on the relationship between music and architecture, which led to the production of *Echi tra le volte*: a sound installation performed in many and prestigious places. He also composes music for theatre performances and commercials. His interests range from algorithmic and self-generating music composition, from environmental and acousmatic music to the soundscape studies.