

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XX n.1-2, 2014

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), 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.

© 2014 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 978-88-7096-806-4

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 Dalmon-te, Catello Gallotti, Antonio Grande, Marco Lutz, Luca Marconi (rappresentante IASPM), Susanna Pasticci, Guido Salvetti (rappresentante SIdM), Giorgio Sanguinetti, Giuseppe Sellari (rappresentante SIEM).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti (vicepresidente), Giuseppe Sellari (segretario).



CAN WE TALK OF A PASSACAGLIA PRINCIPLE? SI PUÒ PARLARE DI UN PRINCIPIO-PASSACAGLIA?

edited by Susanna Pasticci / a cura di Susanna Pasticci

INDICE

Susanna Pasticci

In search of a Passacaglia Principle / Alla ricerca di un "principio-passacaglia" 7

Stefano La Via

Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale.

Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI) 27

Vincent Benitez

Buxtehude's Passacaglia Principle 97

Stephan Schönlau

*Emulating Lully? Generic Features and Personal Traits in the Passacaglia
from Henry Purcell's King Arthur (1691) 119*

Antonio Rostagno

*La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come espressione
della logica drammatica 147*

Donatella Meneghini

*Memoria e soggettività tra lamento e passacaglia nella produzione
di György Ligeti 183*

Jory Debenham

Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944 217

Mauro Mastropasqua	
<i>Il pensiero della variazione nelle Variations on a Recitative</i>	
<i>for Organ op. 40 di Arnold Schönberg</i>	233
Allan F. Moore	
<i>An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia</i>	259
<i>Notizie sugli autori / Notes on contributors</i>	291

Susanna Pasticci

IN SEARCH OF A PASSACAGLIA PRINCIPLE

The idea for this volume was formulated by Allan Moore, who first asked the following fatal question: can we talk of a passacaglia principle? Like a stone thrown into a pond, this question fuelled a lively debate within the scientific committee, which allowed us to bring its extraordinary rich array of potentialities and theoretical implications into focus: and so, we decided to set up a research project that kept us occupied for over two years, and eventually led to the publication of the present volume.

Before going into further detail as to this project, we must recall that with this number the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» has reached the milestone of its twentieth year of publication. That is indeed the number of years that have now gone by since Mario Baroni and Rossana Dalmonte decided to found a periodical whose aim was to give greater impetus and a more widespread readership to theoretical and analytical studies in Italy. Over the years, the journal has enlarged not only its now international scope but also its openness to interdisciplinary issues, cultivating an ability to promote debate and exchange experiences among different fields, ideas and methodologies. We have always believed that our role consists not only in selecting and accepting the contributions that from year to year are proposed by single researchers, but also in adopting a policy of research promotion that identifies new issues and investigative outlooks that take shape, concretely speaking, in monographic issues.

In the case of this volume, one of our objectives was to identify an issue in which various musicological orientations shared an interest, from historical to popular music studies: a central idea capable of stimulating our search for convergences and points of contact between far-removed periods, traditions and cultures, and therefore also between different methodological approaches. In our opinion, the best way to reach this objective was to concentrate our attention on a general principle of construction; more precisely, a model capable of organising musical time and space and producing a wide range of concrete and historically

documented musical manifestations. Our choice went to the “passacaglia principle”, as suggested by Allan Moore.

The term “passacaglia” comes up periodically over the course of music history: used by composers in various periods and geographical areas, it has often been associated with pieces that are in fact quite different in nature [Silbiger 2001]. It is not easy to define once and for all what a passacaglia is: a dance, a harmonic scheme, a refrain, a ground bass, a series of variations on a theme, a *tòpos*, a formal model or perhaps even a musical genre? Given that the term appears in highly variegated contexts, its meaning is inevitably redefined each time on the basis of a particular situation. This should not however prevent us from making a few hypotheses as to the theoretical and hermeneutic relevance of a broadly ranging constructive principle that presents itself as a stable structure within Western music. As the question mark that appears in the title of this volume suggests, the identity and the status of this constructive principle largely remain to be defined. Accordingly, this volume’s objective is not to provide a complete theoretical codification, but simply to delineate a first attempt at reflecting on the passacaglia principle through the analysis of a few musical patterns that emerge in pieces and repertoires that are very distant among themselves.

To reach this objective, we organised our study into various phases. First of all, towards the end of 2012 we submitted a call for papers to the attention of the international scientific community in which we asked for articles to be proposed as abstracts, answering one of the following questions:

- is it worthwhile to distinguish between the passacaglia and the chaconne (cf. Couperin’s *Chaconne ou Passacaille*)? Does a common “principle” (what we have provisionally called “passacaglia principle”) exist in both genres? What are the elements that can be considered its distinctive features?
- what is the relationship between the passacaglia principle and variation form?
- how pervasive is the combination of passacaglia and lament (cf. Purcell’s *When I am laid in earth*, Ligeti’s Horn trio)? Is this connection an essential part of the principle?
- is a teleological/narrative process intrinsic to the principle, or is this a later development (cf. Brahms IV, last movement)?
- what is to be gained from viewing popular song’s harmonic loops as derivations of the passacaglia (cf. My Chemical Romance’s *Famous last words*)?
- does a relationship exist between the passacaglia principle and practices found in oral traditions? Is it worthwhile to connect this relationship to the question of the origin of the passacaglia principle?

In only a few months we received dozens of abstracts from all over the world. It was not easy to choose between these proposals, all of which were highly interesting and valid. In any case, the main criterion adopted by the international commission of experts called upon to make the selection consisted in giving preference to texts that did not simply propose an analysis of one or more pieces in passacaglia “form”, but that also made an effort to deal with the question of the passacaglia principle on a theoretical level. The authors of the chosen abstracts were subsequently invited to write an article that was then submitted, as is customary, to a process of revision carried out by two anonymous experts; the results of this protracted work of revision and selection, that lasted almost two years, are presented in this volume.

The eight articles that we decided to publish deal with highly disparate problems and repertoires, and considered as a whole offer a vision that is both well-documented and richly stimulating. Most likely, not all of the questions that we raised in the call for papers have found a convincing and exhaustive answer. We should however insist on one positive aspect: with respect to previously published studies on the passacaglia, that always have a very localised nature in that they concentrate on one particular piece, repertory or period of music history, our volume is the first publication to offer a broad panorama of studies and to roam across different repertoires and historical periods.

A further element worthy of special mention concerns the various periods into which the repertoires examined fall, focused as they are around two extremes: music from the baroque age, and from the twentieth century. These are, in fact, the two historical moments in which the passacaglia enjoyed its greatest fame. Its first appearance can be traced to early seventeenth-century Spain, where the term *pasacalle* was habitually used in guitar treatises (texts, that is, that have a mainly didactic scope) to indicate a brief improvisation to be played between the strophes of a song. The term was later exported to France and Italy, where it proliferated into a large number of similar words – *passacaglio*, *passacaglia*, *passagallo*, *passagalli*, *passachaglie* – but always indicated a brief refrain found within various compositional genres [Hudson 1970]. The only recurring feature, and therefore the most salient one, of this refrain is the fact that it generally consists of a harmonic progression based on the cadential formula I-IV-V-I (or its derivatives). Until 1627, that is, when the passacaglia took on new connotations and a new meaning thanks to the publication of Frescobaldi’s *Partite sopra passacagli*, in which it acts as a true ground bass. Frescobaldi’s passacaglie do in fact unfold as a continuous series of variations over a bass, that is in turn subjected to variation [Walker 1968].

One of the most frequent types of bass found in seventeenth-century vocal and instrumental music is the descending tetrachord, on which Stefano La

Via concentrates in the opening essay, a rich and detailed survey of the various typologies and occurrences of this instrumental bass pattern in various seventeenth-century repertoires. Above and beyond the thoroughness of its historical reconstructions and analyses, this essay's principal merit is that it directly discusses our project's underlying aim, which consisted in attempting to provide a general theoretical reflection based on a comparative examination of compositions dating to different periods, contexts and musical genres. Having chosen to focus his attention on a single, unique declination of the passacaglia principle – the descending tetrachord understood as a single bass formula, historically associated with the masculine term “passacaglio” – La Via is free to follow the meanderings of this tetrachord not only in vocal repertoires from the classical tradition (the late-renaissance madrigal, the cantata and seventeenth-century opera), but also in more recent areas such as popular music and the production of singer-songwriters. Not only the analysis of the music involved, but also the poetic texts that musicians have associated from time to time with the various forms of the descending tetrachord receive particular attention. The tetrachordal passacaglia (in its various formal typologies) thus appears to be a transcultural poetic and musical *tòpos*, of which La Via's essay attempts to reconstruct the history and the significance sense; a *tòpos* that is to be understood not so much as a formal cliché or a pure convention, but a «shared space of emotive resonance».

Another crucial theme that we had indicated in our call for papers concerns the relationship between the passacaglia and the ciaccona, interlaced in a complex web of subtle similarities and differences [Silbiger 1996]. This is the aspect on which Vincent Benitez concentrates in his essay dedicated to Buxtehude's organ music, which he examines within the context of seventeenth-century Northern German keyboard music. In particular, Benitez analyses a passacaglia and two ciacconas by Buxtehude, from which he gleans a general hypothesis concerning the stylistic norms that regulate the use of ostinati in keyboard pieces. As to the differences between the ciaccona and the passacaglia, his analysis reveals that the passacaglia has a more defined and strict formal profile than the ciaccona: while in the first it is possible to identify a large-scale harmonic-tonal outline, in the second the way in which the sections are articulated is above all a question of changes in texture. This leads us to imagine that the Northern German passacaglia was a more elaborate and exacting form than the ciaccona, which in turn is closer to a written transcription of an improvisation than a true composition. These considerations lead Benitez to analyse Bach's Passacaglia in C minor for organ BWV 582, the true arrival point of his essay: he demonstrates how this piece takes up elements from both passacaglia and ciacconas by Buxtehude. This reconstruction of a complex network of influences – enriched by references to contemporaneous Italian

keyboard music and the treatises of the times – is particularly interesting, above all if one considers that Bach's organ Passacaglia was to become a sort of "ideal model" for composers in the following centuries [Kobayashi 2006].

The question of how compositional practices circulated and their models were transmitted in the seventeenth century is also raised in the article written by Stephan Schönlau, who however focuses on a completely different area, turning to opera repertoires. His study of the Passacaglia found in Henry Purcell's *King Arthur* brings out a consistent number of affinities – both musical and textual, without omitting a few considerations on the dramatic context – between this piece and a series of works by Jean-Baptiste Lully, in particular the Passacaglia in his *Armida*. *Scocca pur* is identified as another possible reference model for Purcell's Passacaglia, and even though the former is most likely by Lully as well, it displays a series of characteristics – such as the strict ground bass – that can be associated more with Italian style than with French. Ultimately, Schönlau demonstrates how Purcell skilfully incorporates a series of elements with heterogeneous roots into his Passacaglia. At the same time, his reconstruction of this complex lineage suggests the hypothesis that the passacaglia principle, precisely by way of the extraordinary flexibility that allows it to be adapted to different contexts, represents one of the foremost channels for the propagation and reciprocal contamination of musical practices in seventeenth-century Europe: not only within instrumental music, but also as regards the circulation of models of opera music.

Antonio Rostagno's contribution also concerns music theatre, leading us directly into the second historical period in which the passacaglia was most widely used, the twentieth century [Stein 1959], to which the remaining essays of this volume are all dedicated. Rostagno considers a number of reasons for which the passacaglia did not play an important role in eighteenth- and nineteenth-century opera, as well as those for which there was a significant proliferation of passacaglias in twentieth-century music theatre. This is due to the prevalently narrative meaning that any musical form takes on when it is used in music theatre. As a consequence, an analysis of a theatrical passacaglia must no doubt concentrate on the articulation of its musical discourse; however, it must also take into account its meaning within the context of the drama and above all raise questions as to what may have motivated a given composer to use this form instead of another, in the interests of the narration represented. If composers such as Puccini, Dallapiccola, Hindemith, Šostakovič, Petrassi or Britten decide to use a musical form that belongs by now to the remote past, they do not therefore do so in a simple act of recovery of, or homage to, the past, but only because they are convinced that this form allows them to explore a new idea of dramatic time. Often, in fact, a passacaglia contains not only the main motifs of an opera, but becomes the centre

of the drama's meaning: because the most important element in these operas is no longer the action or the story being represented, but the psychic development of the central character, his solitude and his individual personality. In this perspective, a circular form based on systematic repetition such as the passacaglia – along with other types of ostinato – reveals itself to be particularly effective in the musical representation of the psychoses and neurotic processes staged in twentieth-century music theatre.

The hypothesis that the passacaglia principle is able to suggest realms of meaning that are deeply rooted in contemporary ethics and aesthetics is given further attention in Donatella Meneghini's contribution, that concentrates on the music of a single composer, György Ligeti. Many of his compositions are in fact constructed in passacaglia or ciaccona form, as is often made explicit by the titles or subtitles of his pieces [Taylor 2004]. Meneghini reflects on the reasons for which a composer considered to be one of the main figures of the twentieth-century avant-garde had such a peculiar predilection for a form so strongly anchored in the past; to answer this question she analyses various pieces, singling out each time the technical or expressive needs that may have led Ligeti to make certain compositional choices. Ultimately, her hypothesis is that the mechanism of repetition underlying the passacaglia principle may have represented for him an ideal reference model precisely for its ability to deploy a series of elements that are fundamental in his poetics: the importance of a relation with tradition, a heritage tied to memory; a recovery of the expressive value of historical materials that are heavily laden with expressiveness, such as the *tòpos* of the lament; his tendency to privilege the principle of the repetition of the identical, as a means to modulate sonorous space according to a circular architecture able to block the flow of sound.

The semantic value and the expressive potential of the passacaglia principle are at the centre of Dory Debenham's essay as well, that examines the music composed in the Terezín concentration camp and analyses the last work written by Hans Krása during his imprisonment in the ghetto, a *Passacaglia e Fuga* composed in 1944. According to Debenham, the experience of confinement was a crucial factor in the music composed by musicians active in the ghetto: not only in an expressive sense, but as regards the choice of formal models and compositional techniques as well. In this context, the choice of turning to a form such as the passacaglia, that in its structural simplicity is extremely effective in suggesting the idea of repetitiveness and constraint, becomes for Krása a way of expressing certain contents tied to his own existential condition in the concentration camp.

The following essay, written by Mauro Mastropasqua, takes us out of the field of semantic interpretation in order to deal with another crucial issue that we had indicated in our call for papers, i.e. the relationship between the passacaglia

principle and the idea of variation. To shed light on this theoretical nexus, Mastropasqua proposes an in-depth analysis of Arnold Schönberg's *Variations for organ* op. 40, composed in 1941-42. The piece can be thought of as a sort of "Passacaglia and Fugue", given that it consists of a series of variations on a theme followed by a cadenza and a fugal section. As is well-known, all of Schönberg's music is based on the fundamental principle of developing variation (understood as a continuous motivic-thematic metamorphosis); in the case of this piece, however, in which variation is also employed as a form, we are faced with a sort of apotheosis of the structural qualities of this principle, taken to the utmost degree. It can be defined first and foremost by its non-dialectical nature: unlike sonata form [Hepokoski 2002], the principle of variation is not based on oppositions that unfold over a considerable amount of time, but on the continuous juxtaposition of one single element whose features are constantly mutated, without however being radically transformed. This constant diversification of an invariable element becomes particularly evident in the passacaglia, in which the element to be varied is an ostinato, i.e. a fixed element that coexists with its own elaboration. Unlike many other twentieth-century composers, that as we have seen turn to the passacaglia above all to evoke particular expressive meanings, or to suggest an image of mechanic and fixed repetitiveness, Schönberg seems to have turned to this form for purely constructive reasons, and it becomes a valid testing ground in which to experiment with new compositional paths at a crucial point of his production, in which he decided to return to tonally oriented structures.

The volume concludes with an essay by Allan Moore, who invites us to consider a new perspective in interpreting the repetitive harmonic patterns typical of many pop and rock songs that have appeared over the last sixty years. Through an analysis of over 50 pieces based on repeated harmonic patterns, Moore identifies three general principles that can be related to the historical practice of the passacaglia: the cyclic nature of its repetitions; the frequent presence of descending bass lines; the possibility of reaching a climax by increasing the density of the texture. Above and beyond the possibility of finding analogies with far-removed musical practices and traditions, the most interesting point of this interpretative key is the possibility it offers of stimulating a completely different type of listening, which is explored by way of Mark Johnson's "embodied" perceptive models, mediated by the body and its cognitive capacities. Many pieces of popular music are in fact characterised by repeated patterns, that scholars generally describe in terms of harmonic structures. But what would happen if, in light of these analogies with the historical passacaglia, we decided on the contrary to begin listening to these same elements not as harmonic patterns but as bass patterns, or better yet as true ground basses? Bearing these considerations in mind, we could even imagine a

rereading of the last few centuries of European music as the result of the interaction of two basic structural principles: the sonata principle, that acts on the basis of the contrast between different elements and uses a linear logic, dominated by the idea of cause and effect; and the passacaglia principle, that on the contrary is based on the continuous repetition on a single element. With however one important, even decisive, clarification: the repetition of the identical that defines the passacaglia principle does not exclude the possibility of interacting with the different, the other. Quite simply, this interaction comes about in the vertical dimension, in which the identical perpetuates itself but at the same time measures up not only to its own possible transformations, but also with the elements of contrast that can be stratified and superimposed onto it.

The rich assortment of theoretical stimuli and hermeneutic perspectives found in the studies presented in this volume paves the way for further developments in research on this topic, that we hope will soon lead to new editorial initiatives. Our journal's international circulation has indeed become quite considerable, not least thanks to an important achievement that we are happy to announce to our readers: as of this year, our journal's articles can be consulted in full-text format in the RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*). As is well-known, the RILM is the most important international database for musicological studies, and provides an accurate documentation of texts published across the world, in all languages and all countries. Our articles have always been reviewed by the RILM, but until last year it was only possible to consult the complete bibliographical data and an abstract (in Italian and in English). As of the present, thanks to a convention stipulated with our publisher, it will be possible to access the complete text of the articles in any part of the world, which will no doubt have important consequences on the international circulation of our work and research.

REFERENCES

- HEPOKOSKI J. (2002), *Beyond the Sonata Principle*, «Journal of the American Musicological Society», 55/1, pp. 91-154.
- KOBAYASHI Y. (2006), *The Variation Principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582*, in D. R. Melamed (ed.), *Bach Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 62-69.
- HUDSON R. (1970), *Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, «Journal of the American Musicological Society», 23/2, pp. 302-314.
- SILBIGER A. (1996), *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 2, [pp. 1-15]: <http://www.sscm-jscm.org>
- SILBIGER A. (2001), *Passacaglia*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Macmillan, London, vol. XIX, pp. 191-194.
- STEIN L. (1959), *The Passacaglia in the Twentieth Century*, «Music & Letters», 40/2, pp. 150-153.
- TAYLOR S. (2004), *Passacaglia and Lament in Ligeti's Recent Music*, «Dutch Journal of Music Theory», 9/1, pp. 1-11.
- WALKER TH. (1968), *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origins and Early History*, «Journal of the American Musicological Society», 21/3, pp. 300-320.

ALLA RICERCA DI UN “PRINCIPIO-PASSACAGLIA”

Questo volume nasce da un’idea di Allan Moore, che per primo ha formulato la fatidica domanda: *Can we talk of a passacaglia principle?* Come un sasso gettato nello stagno, la questione ha sollevato un acceso dibattito all’interno del comitato scientifico, permettendoci di mettere a fuoco la sua straordinaria ricchezza di potenzialità teoriche; e così abbiamo deciso di dar vita a un progetto di ricerca che ci ha tenuto impegnati per più di due anni, e che ha portato alla realizzazione del presente volume.

Prima di entrare nei dettagli del progetto vogliamo ricordare che con questo numero monografico la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» festeggia il traguardo della ventesima annata di pubblicazioni. Sono infatti ormai trascorsi vent’anni da quando Mario Baroni e Rossana Dalmonte decisero di fondare una rivista scientifica per dare maggior impulso alla diffusione dei saperi teorici e analitici in Italia. Col passare del tempo la nostra rivista ha amplificato non solo la sua vocazione internazionale ma anche la sua apertura interdisciplinare, coltivando l’attitudine a incentivare il confronto e lo scambio di esperienze tra diversi orizzonti di idee e prospettive metodologiche. Abbiamo sempre pensato, infatti, che il nostro compito fosse non solo quello di selezionare e accogliere contributi proposti da singoli studiosi, ma anche quello di avviare una politica di promozione della ricerca, indicando nuovi temi e percorsi di indagine che si concretizzassero, di volta in volta, nella realizzazione di numeri monografici.

Nel caso di questo volume, tra i nostri obiettivi c’era anche il desiderio di trovare un tema di interesse comune a diversi campi disciplinari, dalla musicologia ai *popular music studies*: un filo conduttore capace di stimolare la ricerca di convergenze e punti di contatto tra epoche, tradizioni e culture lontane, e di conseguenza anche tra diversi approcci metodologici. Abbiamo pensato che il miglior modo per realizzare questo obiettivo fosse quello di concentrare l’attenzione su un principio costruttivo di carattere generale, e cioè su un modello di organizzazione del tempo musicale e dello spazio sonoro in grado di dar vita a una molteplicità di

manifestazioni musicali concrete e storicamente documentate: e la scelta è caduta sul “principio-passacaglia”, suggerito da Allan Moore.

Il termine “passacaglia” compare a più riprese nel corso della storia musicale: utilizzato da compositori di varie epoche e ambiti geografici, è stato spesso associato a pezzi di carattere molto eterogeneo [Silbiger 2001]. Difficile, insomma, definire una volta per tutte che cos’è una passacaglia: una danza, uno schema armonico, un ritornello, un basso ostinato, una serie di variazioni su tema, un *tòpos*, un modello formale o magari addirittura un genere musicale? Considerando che questo termine si ritrova in contesti assai diversi, è inevitabile che il suo significato venga di volta in volta ridefinito anche in relazione alla situazione particolare a cui si riferisce. Questo non ci impedisce, tuttavia, di ipotizzare la pertinenza teorica ed ermeneutica di un principio costruttivo ad ampio raggio che possa configurarsi come una struttura stabile nell’ambito dell’esperienza musicale dell’Occidente. In realtà, come suggerisce il punto interrogativo che compare nel titolo del volume, lo statuto d’identità di questo principio costruttivo rimane ancora in gran parte da definire. Il nostro obiettivo, infatti, non è quello di proporre una codificazione teorica compiuta, ma semplicemente quello di avviare un primo tentativo di riflessione sul principio-passacaglia attraverso l’analisi di alcuni comportamenti musicali che ricorrono in pezzi e repertori molto distanti tra loro.

Per realizzare questo obiettivo abbiamo organizzato il lavoro in varie fasi. Alla fine del 2012 abbiamo sottoposto all’attenzione della comunità scientifica internazionale un *call for papers* in cui si chiedeva di inviare una proposta di articolo (in forma di abstract) in risposta a una delle seguenti domande:

- è opportuno operare una distinzione tra ciaccona e passacaglia (si consideri, ad esempio, la *Chaconne ou Passacaille* di Couperin)? È possibile individuare un principio comune a entrambe, che in via provvisoria potremmo definire “principio-passacaglia”? Ed eventualmente, quali sono i suoi tratti distintivi?
- Come si relaziona il principio-passacaglia alla forma di variazione?
- Quanto è radicata – e produttiva – la combinazione della passacaglia con il *tòpos* del lamento (cfr. *When I am laid in earth* di Purcell, o il *Trio per corno* di Ligeti)? Tale combinazione è essenziale per la definizione del principio-passacaglia?
- La possibilità di delineare un arco formale di tipo teleologico-narrativo è un processo intrinseco nel principio-passacaglia, o ne rappresenta piuttosto uno sviluppo successivo (cfr. l’ultimo movimento della Quarta Sinfonia di Brahms)?
- I giri armonici della *popular music* possono essere interpretati come derivati della passacaglia (cfr. *Famous last words* dei My Chemical Romance)?

- Esiste una relazione tra il principio-passacaglia e le pratiche di tradizione orale? In che misura tale relazione si collega al problema dell’origine del principio-passacaglia?

Nel giro di un paio di mesi abbiamo ricevuto decine di abstract da ogni parte del mondo. Non è stato facile fare una scelta tra queste proposte, tutte interessanti e validissime. In ogni caso, il principale criterio adottato dalla commissione internazionale di esperti chiamata a operare la selezione è stato quello di privilegiare i testi che non si limitavano a proporre un’analisi di uno o più pezzi in “forma” di passacaglia, ma che si sforzavano invece di affrontare la questione del principio-passacaglia anche sul piano teorico. Successivamente gli autori degli abstract prescelti sono stati invitati a scrivere un articolo che è stato sottoposto, come di consueto, al processo di revisione anonima da parte di due esperti; il risultato di questo lungo lavoro di revisione e selezione, durato quasi due anni, si è concretizzato nella realizzazione del presente volume.

Gli otto articoli che abbiamo deciso di pubblicare affrontano temi e repertori molto diversi, e nel complesso forniscono un quadro molto ben documentato e ricco di stimoli. Probabilmente, non tutte le domande che avevamo proposto nel *call for papers* hanno trovato risposte convincenti ed esaustive. Un dato di merito, tuttavia, va sottolineato con forza: rispetto agli studi sulla passacaglia pubblicati in precedenza, che hanno sempre un carattere molto settoriale perché si concentrano su un particolare pezzo, repertorio o periodo della storia della musica, il nostro volume è la prima pubblicazione in grado di offrire una panoramica di studi sulla passacaglia ad ampio raggio, che spazia nell’ambito di diversi repertori e periodi storici.

Un altro elemento che merita particolare attenzione è la periodizzazione dei repertori presi in esame, che si focalizzano intorno a due estremi: la musica dell’età barocca e quella del xx secolo. Si tratta, a tutti gli effetti, dei due momenti storici in cui la passacaglia ha goduto di maggior fortuna e diffusione. Le sue prime apparizioni sono infatti documentate in Spagna, all’inizio del xvii secolo, dove il termine *pasacalle* viene utilizzato nei manuali di chitarra (in testi, dunque, di carattere pedagogico) per indicare una breve improvvisazione da suonarsi tra le strofe di una canzone. Successivamente il termine transita in Francia e in Italia, dove viene declinato in un gran numero di varianti – *passacaglio*, *passacaglia*, *passagallo*, *passagalli*, *passachaglie* – ma sempre per indicare un breve ritornello all’interno di composizioni di vario genere [Hudson 1970]. L’unico carattere ricorrente – e dunque qualificante – di questo ritornello, è che di solito si tratta di un giro accordale basato sulla formula cadenzale I-IV-V-I (o suoi derivati). Fino a quando, nel 1627, la passacaglia acquista una nuova connotazione e un nuovo significato grazie alla pubblicazione delle *Partite sopra passacagli* di Frescobaldi, in cui assume i

tratti di un vero e proprio basso ostinato. Le passacaglie di Frescobaldi si presentano infatti come una serie di variazioni continue e concatenate sopra un basso, che viene a sua volta sottoposto a variazioni [Walker 1968].

Una delle forme di basso più ricorrenti nella musica vocale e strumentale seicentese è quella del tetracordo discendente su cui si concentra l'attenzione di Stefano La Via, che nel saggio iniziale presenta una dettagliata ricognizione delle varie tipologie di questo pattern di basso strumentale in diversi repertori seicenteschi. Il merito principale di questo scritto, al di là dell'accuratezza delle ricostruzioni storiche e delle analisi proposte, è quello di aver voluto cogliere pienamente la sfida di fondo del nostro progetto, che è appunto quella di promuovere una riflessione teorica complessiva attraverso l'esame comparativo di composizioni di diverse epoche, contesti e generi musicali. La scelta di concentrare l'attenzione su un'unica, particolare declinazione del principio-passacaglia – il tetracordo discendente inteso come singola formula di basso, storicamente associato al termine maschile “passacaglio” – permette a La Via di seguire le tracce di questo tetracordo non solo nei repertori vocali della tradizione classica (il madrigale tardo-rinascimentale, la cantata e l'opera seicentesca), ma anche in quelli più recenti della *popular music* e della canzone d'autore. Particolare attenzione è rivolta all'analisi delle musiche, ma anche all'esame dei testi poetici che di volta in volta vengono associati alle varie forme di tetracordo discendente. In tal modo, il passacaglio tetracordale (nelle sue varie tipologie formali) si configura come un *tòpos* poetico-musicale transculturale di cui il saggio di La Via si propone di ricostruire la storia e il senso; un *tòpos* inteso non tanto come cliché formale, o pura convenzione, ma soprattutto come «luogo di comune risonanza emotiva».

Un altro tema che avevamo indicato nel *call for papers* riguarda il rapporto della passacaglia con la ciaccona, a cui è legata da una rete di somiglianze e sottili differenze [Silbiger 1996]. Su questo aspetto si concentra il saggio di Vincent Benitez dedicato alla musica per organo di Buxtehude, che viene esaminata nel contesto dei repertori per tastiera della Germania settentrionale nel XVII secolo. In particolare, Benitez analizza una passacaglia e due ciaccone di Buxtehude, da cui deriva un'ipotesi più generale sulle norme stilistiche che regolano l'uso degli ostinati nei pezzi per tastiera. Quanto alle differenze tra ciaccona e passacaglia, l'analisi evidenzia che la passacaglia ha profilo formale più definito e rigoroso della ciaccona: mentre nella prima è possibile individuare un disegno armonico-tonale su ampia scala, nella seconda l'articolazione delle sezioni è affidata soprattutto ai cambiamenti di *texture*. Tutto questo avvalorava l'ipotesi che la passacaglia della Germania del nord fosse una composizione più elaborata e rigorosa della ciaccona, che assomiglia più alla trascrizione su carta di un'improvvisazione che non a una composizione vera e propria. Queste considerazioni aprono la strada all'analisi della

Passacaglia in Do minore per organo BWV 582 di Bach, che è il vero punto di arrivo del lavoro di Benitez: l'autore dimostra infatti come questo pezzo riprenda elementi sia dalla passacaglia, sia dalle ciaccone di Buxtheude. La ricostruzione di questa complessa rete di influenze – arricchita da riferimenti alla tradizione della musica per tastiera italiana e alla trattatistica dell'epoca – risulta particolarmente interessante soprattutto se si considera che la Passacaglia per organo di Bach sarebbe diventata una sorta di “modello ideale” per i compositori dei secoli successivi [Kobayashi 2006].

La questione della trasmissione dei modelli e della circolazione delle pratiche compositive nel XVII secolo viene affrontata anche nel saggio di Stephan Schönlau, che tuttavia sposta il suo raggio d'azione in un ambito completamente diverso, quello dei repertori operistici. L'autore concentra la sua attenzione sulla Passacaglia del *King Arthur* di Henry Purcell, ed evidenzia numerosi punti di contatto di questo pezzo – sia sul piano musicale che testuale, ma anche dal punto di vista del contesto drammatico – con una serie di opere di Jean-Baptiste Lully, e in particolare con la Passacaglia dell'*Armida*. Un altro possibile modello di riferimento della Passacaglia di Purcell viene individuato in *Scocca pur* che, pur essendo probabilmente anch'essa opera di Lully, manifesta una serie di caratteristiche – come il rigoroso basso ostinato – che sono riconducibili più allo stile italiano che non a quello francese. In definitiva, Schönlau dimostra come Purcell abbia saputo incorporare nella sua Passacaglia una serie di elementi di diversa provenienza. La ricostruzione di questa complessa rete di influenze suggerisce che il principio-passacaglia, proprio in virtù della sua straordinaria flessibilità ed adattabilità ai diversi contesti, abbia rappresentato uno dei canali privilegiati per la diffusione e la reciproca contaminazione delle pratiche musicali nell'Europa del XVII secolo: non solo nell'ambito della musica strumentale, ma anche in quello della circolazione dei modelli operistici.

Di teatro musicale ci parla anche Antonio Rostagno, che ci conduce d'un balzo nel secondo periodo storico di maggior diffusione della passacaglia, il XX secolo [Stein 1959], a cui sono dedicati tutti i rimanenti saggi del volume. Rostagno ci spiega come e perché la passacaglia non abbia avuto grande diffusione nell'opera del XVIII e del XIX secolo, e quali siano invece le ragioni che hanno determinato una significativa proliferazione di passacaglie nel teatro musicale novecentesco. La motivazione è legata al significato prevalentemente narrativo che qualunque forma musicale viene ad assumere nel momento in cui viene impiegata nella musica drammatica. Di conseguenza, l'analisi di una passacaglia teatrale deve concentrarsi sull'articolazione del discorso musicale, ma deve anche tener conto del suo significato nel contesto del dramma, e soprattutto interrogarsi sulle motivazioni che potrebbero aver indotto un compositore a utilizzare quella determinata

forma e non altre, in funzione della vicenda rappresentata. Se un compositore come Puccini, Dallapiccola, Hindemith, Šostakovič, Petrassi o Britten decide di utilizzare una forma musicale che appartiene a una tradizione ormai remota, non lo fa per compiere un'operazione di recupero o di omaggio al passato, ma solo perché è convinto che quella forma gli permetta di esplorare una nuova concezione del tempo drammatico. Spesso infatti la passacaglia contiene non solo i motivi principali dell'opera, ma diventa il centro significante del dramma: perché ciò che conta, in queste opere, non è più l'azione o la vicenda rappresentata, ma lo sviluppo psichico del personaggio centrale, la sua solitudine e la sua psicologia individuale. In questa prospettiva Rostagno evidenzia come una forma circolare a ripetizione sistematica come la passacaglia – insieme ad altre forme di ostinati – possa risultare particolarmente efficace per rappresentare musicalmente il dramma della psicosi e i processi nevrotici che vengono messi in scena dal teatro musicale novecentesco.

L'ipotesi che il principio-passacaglia possa suggerire orizzonti di significato fortemente radicati nell'etica e dell'estetica della contemporaneità viene ulteriormente approfondita nel saggio di Donatella Meneghini, che si concentra sulla musica di un solo compositore, György Ligeti. Molte delle sue composizioni sono costruite in forma di passacaglia o di ciaccona, la cui presenza viene spesso espletata anche nei titoli o nei sottotitoli dei pezzi [Taylor 2004]. Meneghini si interroga sulle ragioni di questa singolare predilezione nei confronti di una forma così fortemente ancorata alla musica del passato; per rispondere a questa domanda si sofferma sull'analisi di vari pezzi, evidenziando di volta in volta le esigenze di tipo tecnico o espressivo che potrebbero aver suggerito determinate scelte compositive. Fino a ipotizzare che il meccanismo della ripetizione implicito nel principio-passacaglia avrebbe rappresentato per il compositore un modello di riferimento ideale, proprio per la sua capacità di mettere in gioco una serie di elementi centrali della sua poetica: l'importanza del rapporto con la tradizione e con l'eredità della memoria; il recupero del valore espressivo di materiali storici carichi di espressività, come il *tòpos* di lamento; la tendenza a privilegiare il principio della ripetizione dell'identico come un mezzo utile a modulare lo spazio sonoro secondo un'architettura circolare, in grado di bloccare il flusso sonoro.

Sul valore semantico e le potenzialità espressive del principio-passacaglia si concentra anche il saggio di Dory Debenham, che rivolge la sua attenzione alle musiche composte nel campo di concentramento di Terezín per analizzare l'ultima opera scritta da Hans Krása durante la sua reclusione nel ghetto, una *Passacaglia e Fuga* del 1944. Secondo l'autrice, l'esperienza della reclusione avrebbe condizionato in modo determinante il lavoro dei musicisti che operavano nel ghetto: non solo sul piano espressivo, ma addirittura dal punto di vista della scelta dei modelli

formali e delle tecniche compositive. In questo contesto, la scelta di utilizzare una forma come la passacaglia, che nella sua semplicità strutturale suggerisce in modo assai efficace l'idea della ripetitività e della costrizione, diventa per Krása anche un modo per esprimere certi contenuti legati alla propria situazione esistenziale nel campo di concentramento.

Con il saggio successivo, di Mauro Mastropasqua, si abbandona il campo dell'interpretazione semantica per affrontare un altro dei temi cruciali che avevamo indicato nel *call for papers*, e cioè il rapporto tra il principio-passacaglia e l'idea di variazione. Per approfondire questo nodo teorico, Mastropasqua propone un'analisi approfondita delle Variazioni per organo op. 40 di Arnold Schönberg, composte nel 1941-42. Il pezzo si configura come una sorta di "Passacaglia e Fuga", dal momento che comprende una serie di variazioni su tema seguite da una cadenza e da una sezione fugata. Com'è noto, tutta la musica di Schönberg si fonda sul principio-cardine della variazione evolutiva (intesa come continua metamorfosi motivico-tematica); nel caso di questo pezzo, tuttavia, in cui la variazione viene utilizzata anche come forma, ci troviamo di fronte a una sorta di apoteosi – o di elevazione all'estrema potenza – delle qualità strutturali di questo principio. Un principio che si qualifica innanzitutto per la sua natura non dialettica: a differenza del principio della forma-sonata [Hepokoski 2002], quello della variazione non è basato su opposizioni che presuppongono un respiro dilatato nel tempo, ma sulla giustapposizione continua di uno stesso elemento di cui si muta costantemente l'aspetto, senza però trasformarlo radicalmente. Questa diversificazione costante di un elemento invariante diventa particolarmente evidente nella passacaglia, in cui l'elemento da variare è un ostinato, e cioè un elemento fisso che è compresente alla sua stessa elaborazione. A differenza di molti autori novecenteschi, che come si è visto utilizzano la forma di passacaglia soprattutto per evocare particolari significati espressivi o per suggerire un'immagine di fissità e ripetitività meccanica, nel caso di Schönberg la scelta di questa forma è dettata da esigenze puramente costruttive, e diventa un valido banco di prova per la sperimentazione di nuovi percorsi compositivi proprio in un momento nevralgico della sua produzione, in cui l'autore decide di tornare a utilizzare strutture tonalmente orientate.

Il volume si conclude con il saggio di Allan Moore, che ci invita a interpretare in una nuova prospettiva le ripetizioni di pattern armonici tipiche di molte canzoni del repertorio pop e rock degli ultimi sessant'anni. Attraverso l'analisi di più di 50 pezzi basati sulla ripetizione di pattern armonici, Moore individua tre principi generali che possono essere messi in relazione con l'antica pratica della passacaglia: la ciclicità delle ripetizioni; la frequente presenza di linee di basso discendenti; la possibilità di raggiungere un punto culminante attraverso un incremento di densità della texture. Al di là della possibilità di rintracciare analogie tra pratiche

musicali e tradizioni molto lontane nel tempo, il dato più interessante di questa chiave di lettura è la sua possibilità di stimolare un'attitudine di ascolto completamente diversa, che viene approfondita chiamando in causa i modelli percettivi "incorporati" di Mark Johnson, mediati dal corpo e dalle sue capacità cognitive. Molti pezzi di *popular music* sono caratterizzati dalla ripetizione di pattern, che gli studiosi normalmente descrivono in termini di pattern armonici. Ma cosa succederebbe se, alla luce di queste analogie con l'antica pratica della passacaglia, decidessimo di cominciare ad ascoltare questi stessi elementi non più come dei pattern armonici, ma piuttosto come dei pattern di basso, o meglio ancora come dei veri e propri bassi ostinati? Alla luce di queste considerazioni, potremmo addirittura immaginare di rileggere gli ultimi secoli della musica europea come il risultato dell'interazione di due principi strutturali di base: il principio della forma-sonata, che agisce sul contrasto tra elementi diversi e su una logica di tipo lineare, dominata dall'idea di causa ed effetto; e il principio-passacaglia, che si basa invece sulla ripetizione continua di uno stesso elemento. Con una precisazione, però, importante e risolutiva: la ripetizione dell'identico che qualifica il principio-passacaglia non esclude la possibilità di interagire con il diverso, con l'altro da sé. Semplicemente, questa interazione si realizza nella dimensione verticale, in cui l'identico perpetua se stesso confrontandosi non solo con le sue eventuali trasformazioni, ma anche con elementi di contrasto che di volta in volta vengono a stratificarsi e a sovrapporsi ad esso.

La ricchezza di stimoli teorici e prospettive ermeneutiche che emerge dagli studi presentati in questo volume apre la strada a ulteriori sviluppi della ricerca, che speriamo possano presto concretizzarsi in nuove iniziative editoriali. La diffusione internazionale della nostra rivista ha ormai raggiunto livelli di tutto rispetto anche grazie a un'importante novità che siamo ben lieti di annunciare ai nostri lettori: a partire da quest'anno, gli articoli della nostra rivista potranno essere consultati in formato full-text anche nel RILM (Répertoire International de Littérature Musicale). Com'è noto, il RILM è la più importante banca-dati di studi musicali, che raccoglie una documentazione accurata dei testi pubblicati in tutte le lingue e in tutti i paesi del mondo. I nostri articoli sono sempre stati recensiti dal RILM, dove tuttavia fino all'anno scorso era possibile reperire solo i dati bibliografici completi e un abstract (in italiano e in inglese). Da oggi, grazie a una convenzione stipulata con il nostro editore, in ogni parte del mondo sarà invece possibile accedere al testo completo degli articoli, con importanti ricadute sulla diffusione internazionale del nostro lavoro e delle nostre ricerche.

BIBLIOGRAFIA

- HEPOKOSKI J. (2002), *Beyond the Sonata Principle*, «Journal of the American Musicological Society», 55/1, pp. 91-154.
- KOBAYASHI Y. (2006), *The Variation Principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582*, in D. R. Melamed (ed.), *Bach Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 62-69.
- HUDSON R. (1970), *Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, «Journal of the American Musicological Society», 23/2, pp. 302-314.
- SILBINGER A. (1996), *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 2, [pp. 1-15]: <http://www.sscm-jscm.org>
- SILBINGER A. (2001), *Passacaglia*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Macmillan, London, vol. XIX, pp. 191-194.
- STEIN L. (1959), *The Passacaglia in the Twentieth Century*, «Music & Letters», 40/2, pp. 150-153.
- TAYLOR S. (2004), *Passacaglia and Lament in Ligeti's Recent Music*, «Dutch Journal of Music Theory», 9/1, pp. 1-11.
- WALKER TH. (1968), *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origins and Early History*, «Journal of the American Musicological Society», 21/3, pp. 300-320.

Stefano La Via

IL PASSACAGLIO TETRACORDALE COME TÒPOS POETICO-MUSICALE TRANSCULTURALE. USI ANTICHI E MODERNI A CONFRONTO (SECC. XVI-XVII E XX-XXI)

Abstract

The constant recurrence of the descending tetrachord in the most varied repertoires of vocal music, either “classical” or “popular”, has so far been pointed out but only partially investigated by the scholars of the respective traditions. A not always accurate examination of the musical structures, and of their interaction with the verbal contents, has prevented an adequate focus on both the tetrachordal typology – minor diatonic, semichromatic, chromatic, major – and its equally varied expressive functionality. The basic lack of communication between the main disciplinary fields (musicology, ethnomusicology, popular music studies) has further extended this gap. Only a positive dialogue between different points of view will help us to reconstruct the sense, and the history, of such a widespread and transversal literary-musical topos. It is from a necessarily “transcultural” perspective, therefore, that the present essay proposes a first attempt at large-scale theoretical codification, based on the comparative analysis of compositions apparently extraneous to one another – such as a seventeenth-century *madrigale rappresentativo* and a modern Song – and yet so closely related as to be traced back, if not to the same verbal-musical “DNA”, to a very well-defined “*place of common* emotional resonance”.

1. Considerazioni e definizioni preliminari

La costante ricorrenza del tetracordo discendente nei più vari repertori di musica vocale, in ambito tanto “classico-colto” quanto “popolare” e “*popular*”, è stata più volte segnalata ma solo in parte investigata dagli studiosi delle rispettive tradizioni. Un esame spesso superficiale delle strutture musicali e, ancor più, della loro interazione con i contenuti verbali, ha impedito un’adeguata messa a fuoco non

solo della varia tipologia tetracordale ma anche della sua altrettanto differenziata funzionalità espressiva. La tendenziale incomunicabilità fra i maggiori campi disciplinari coinvolti (musicologia, etnomusicologia e *popular musical studies*) ha contribuito a rendere tale lacuna ancor più ampia e difficilmente colmabile; soltanto a partire da un confronto diretto e costruttivo fra i più diversi punti di vista e orientamenti metodologici, infatti, sarà possibile ristabilire il senso, oltre che la storia, di un *tòpos* poetico-musicale così diffuso e trasversale. Scopo ultimo del presente saggio è promuovere l'apertura di un simile dialogo interdisciplinare; è con questo spirito che si intende proporre un primo tentativo di codificazione e riflessione teorica complessiva basato sull'esame comparativo di composizioni apparentemente lontanissime fra di loro, in realtà così strettamente imparentate da poter essere spesso ricondotte – per così dire – a uno stesso “DNA” poetico-musicale ad alto tasso emotivo. La speranza, naturalmente, è anche quella di contribuire ad abbattere le barriere accademiche che ancora oggi sanciscono la separazione forzata, o l'ancor più innaturale contrapposizione di sfere o tradizioni culturali senz'altro diverse ed eterogenee, eppur da sempre inevitabilmente comunicanti, interattive, talora persino interdipendenti.

L'impiego stesso, a partire dal titolo, di un vocabolo sin dalle origini duttile e capiente come «passacaglio», si rivela in tal senso quanto mai appropriato a una trattazione del genere. Pur riferendosi inizialmente a varie figure di basso strumentale, tali da includere solo in un secondo tempo quelle trattate in questa sede, il termine cinque-seicentesco spagnolo *pasacalle* – da noi subito importato e tradotto in *passacaglia* – ricorre in fonti tanto letterarie quanto musicali, prevalentemente iberiche e italiane, di ambito senza dubbio colto ma con una forte connotazione popolare, di strada, chitarristica:¹

(1) a partire almeno dal 1605 (*La pícara Justina*, novella adespota oggi attribuita a Francisco López de Úbeda), l'unione di *pasar* e *calle* viene a denotare in primo luogo un'azione fisica, non proprio coreutica, come quella di «camminare per strada»; e in secondo luogo – nelle sue applicazioni più specifiche – un genere di musica da eseguirsi, sempre in cammino e negli spazi aperti della *calle*, con uno strumento d'uso popolare ancor prima che erudito, come la *guitarra*.

(2) A partire almeno dal 1606 (*Nova Inventione d'intavolatura* di Girolamo Montesardo, stampato a Firenze), sono proprio i manuali di *guitarra española*, o «chitarra spagniuola», a illustrare i primi esempi di *pasacalle*/passacaglia, per ora intesa come giro accordale basato su specifiche formule di basso (soprattutto quella che di solito gli studiosi rappresentano come I-IV-V-I), da eseguirsi in funzione di ritornello strumentale all'interno di composizioni di vario genere. L'estrema

1. In merito a questo aspetto, e ai più specifici dati riassunti di seguito, cfr. lo studio a tutt'oggi fondamentale di Walker [1968] e le integrazioni di Hudson [1970].

semplicità del sistema d'intavolatura alfabetica usato in questi esempi manualistici – «senza numeri e note» – è direttamente proporzionale allo scarso livello di difficoltà richiesta dal *rasgueado* della mano destra, qui impegnata a «strappare» le corde della chitarra (nello stile poi perfezionato dai grandi virtuosi di flamenco), e non a pizzicarle come nella tecnica più sofisticata del *punteado* (più propria di strumenti colti quali il liuto, la tiorba o la vihuela).

(3) Nel corso degli anni '20 e '30 del Seicento il termine, per lo più al maschile, inizia a essere associato con una certa frequenza alla figura del tetracordo discendente, più spesso nella sua forma diatonica minore che in quella maggiore. Nella stessa epoca l'impiego reiterato di tale figura, in funzione di basso ostinato e tale da caratterizzare una sezione più ampia o un'intera composizione, può anche prendere il nome, femminile, di «passacaglia». È questo il termine che appare nei frontespizi di alcune delle prime composizioni vocali del genere, particolarmente in quelle basate sul tetracordo minore, altrimenti dette «Lamenti»: la *Cantada à voce sola sopra il Passacaglie* [sic] «*Usurpator tiranno*» di Giovanni Felice Sances [1633] – ancor più dell'*Aria di passacaglia* «*Così mi disprezzate*» di Girolamo Frescobaldi [1630] – è strettamente imparentata al *Lamento di Madama Lucia* del Fasolo [1628] o al ben più celebre *Lamento della Ninfa* di Claudio Monteverdi [1638] retrodatabile fra il 1624 e il 1632, proprio in virtù dell'uso altrettanto ostinato, e patetico, del tetracordo minore discendente [Rosand 1979, 349-353 e 352, nota 16].

Sulla base di queste tre considerazioni preliminari, si farà uso del vocabolo storico «passacaglio», in unione ora esplicita ora implicita all'aggettivo «tetracordale», per designare uno specifico *pattern* di basso strumentale che è sempre caratterizzato dal moto discendente e per grado congiunto di quattro altezze strutturali di base, ma che può variare in almeno quattro aspetti cruciali, fra loro indissolubilmente legati:

1. anzitutto la struttura melodico-intervallare della quarta diatonica discendente, a partire da T-T>S vs. S>T-T (come in La-Sol-Fa>Mi vs. Do>Si-La-Sol);²
 2. il modo d'impianto, minore vs. Maggiore;
 3. l'armonizzazione del tetracordo stesso, sin dalle origini cristallizzatasi soprattutto in due moduli accordali di base (equiparabili a – anche se non ancora identificabili con – i più moderni schemi tonali “i-v⁶-iv⁶>V” vs. “I-V⁶-IV⁶>V”),³ ma via via sottoposta, dal XVII secolo ad oggi, ad un'ampia
2. Da qui in poi il tratto breve (-) e la freccia (>) verranno impiegati, in un contesto melodico, per dare ulteriore rilievo grafico alla distinzione tra i rispettivi intervalli di Tono (T) e di Semitono (S); in un contesto armonico, la stessa simbologia servirà a distinguere anche una semplice successione accordale (-) da un più o meno risolutivo o sospensivo passaggio di carattere cadenzale (>).
3. Sin da ora l'applicazione di minuscolo e maiuscolo ai gradi della scala è intesa a differenziare la rispettiva qualità minore (come in «v⁶») o maggiore (come in «V») dei rispettivi accordi. Più avanti, ma solo in

gamma di varianti e rielaborazioni. Un rilievo del tutto particolare acquistano anche due formule chitarristiche probabilmente ancor più antiche, d'ambito extra-colto e inizialmente diffuse soprattutto in area iberica, quali la cosiddetta *cadencia andaluza* e il soggetto noto come *Las vacas* (su cui si tornerà più avanti, soprattutto nel paragrafo 3.3);

4. l'intervallo strutturale di quarta discendente può anche essere internamente suddiviso in semitoni, con l'aggiunta di alterazioni estranee al sistema d'impianto, senza per questo smarrire la propria identità di tetracordo. La scomposizione semitonale può essere integrale (come ad es. in **La>La^b>Sol>Sol^b>Fa>Mi**) oppure parziale (**La>La^b>Sol-Fa>Mi**, ma anche **La-Sol>Sol^b>Fa>Mi**), nei quali casi si parlerà alternativamente di tetracordo cromatico o semicromatico; per ragioni comprensibili solo alla luce di considerazioni espressive, che si avrà modo di illustrare più avanti (nel paragrafo 4.1), questa tipologia riguarda esclusivamente il tetracordo discendente minore.

Il termine «passacaglio», al maschile, storicamente associato soprattutto al tetracordo discendente inteso come singola formula di basso, si rivela ai nostri fini più appropriato del vocabolo femminile, di per sé insufficiente a definire tanto un genere storico particolare – almeno nell'ambito della musica vocale – quanto un principio formale universale [Walker 1968; Hudson 1970; Silbiger 1996; Silbiger 2001].⁴ «Passacaglia» è infatti solo uno dei tanti termini (ciaccona, romanesca e ruggiero, passamezzo antico e moderno, pavana e gagliarda, folía, ecc.) che sono stati via via adottati, più o meno coerentemente, in relazione al trattamento ostinato di varie specie di basso. In questa sede, invece, ci si concentrerà su una sola di queste grandi famiglie tipologiche, quella appunto del passacaglio tetracordale, di cui ci interesserà indagare l'impiego strutturale soprattutto – ma non solo – in funzione di basso ostinato.

«Passacaglio», come si è già accennato, risulta qui particolarmente utile anche per le sue comprovate origini chitarristiche, e dunque di per sé storicamente e culturalmente trasversali – o meglio, «transculturali».⁵ Come si cercherà di illustrare

riferimento al repertorio cinque-seicentesco (paragrafo 2), la stessa distinzione sarà applicata ai nomi delle note per distinguere una triade minore da una Maggiore (come in «mi^c» vs. «Mi»).

4. È significativo che Silbiger [1996, più in sintesi Silbiger 2001] riesca a caratterizzare la passacaglia come «genere», in coppia con quello pur distinto della ciaccona, esclusivamente nell'ambito della musica strumentale, a partire dal *Secondo Libro di Toccate* per cembalo ed organo di Girolamo Frescobaldi (1627).
5. Il termine «transculturale» è qui usato in sostanziale sintonia con le importanti definizioni e riflessioni recentemente proposte da Francesco Giannattasio, ideatore e coordinatore del Seminario di Etnomusicologia *Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: etnomusicologia o musicologia transculturale?*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24-26 gennaio 2013. Chi scrive non ritiene però che il vocabolo possa essere utilmente applicato a una disciplina in particolare (come nel caso dell'Etnomusicologia),

nei prossimi paragrafi, infatti, tetracordi discendenti di ogni specie ricorrono con analoghe funzioni espressive non solo nei repertori vocali della tradizione classico-colta – a partire dal madrigale tardo-rinascimentale, dalla cantata e dall'opera seicentesca – ma anche in quelli più recenti, e alternativi, della *popular music* e/o della canzone d'autore; laddove il veicolo non solo esecutivo ma anche compositivo d'elezione torna ad essere, se non proprio la *guitarra española* dei primordi, di certo il suo erede più diretto: la chitarra classica moderna, insieme naturalmente alle sue varietà folk-acustica a corde metalliche, più o meno amplificata, e più o meno potenziata nelle sonorità gravi da contrabbasso, basso acustico o basso elettrico. Inutile forse aggiungere come, non di rado, la stessa funzione di accompagnamento prevalentemente tetracordale venga affidata al pianoforte, o ad altro strumento a tastiera; ma in fondo l'amichevole rapporto di rivalità fra i due strumenti non è molto diverso da quello che già ai tempi di Sances, Frescobaldi e Monteverdi legava il cembalo non solo alla tiorba o al liuto, ma anche alla *guitarra* dei gitani e dei cantori di strada spagnoli.

Per semplici ragioni di spazio, in questa sede si concentrerà l'attenzione *in primis* sulla versione minore e diatonica del passacaglio tetracordale discendente (paragrafi 2 e 3). Il che non impedirà, in fase di chiusura, di accennare agli impieghi non meno coerenti e trasversali delle altre due specie più comunemente usate nel corso degli ultimi quattro secoli, quella cromatica e quella maggiore (paragrafi 4.1-2), anche allo scopo di evidenziarne la rispettiva, e ben diversa, connotazione strutturale ed espressiva.

2. Antecedenti madrigaleschi del tetracordo di lamento. Definizione dell'archetipo monteverdiano

Prima ancora di essere impiegato in funzione di basso ostinato, ed essere codificato come emblema di lamento (negli anni '20 e '30 del Seicento), il tetracordo minore discendente aveva già avuto modo di affermarsi come singola figura melodica, di per sé dotata di specifiche proprietà mimetico-espressive. Nell'ambito del madrigale polifonico cinquecentesco, in particolare, esso viene così sistematicamente associato a immagini poetiche e «affetti» di malinconia, tristezza, sofferenza e morte, da assumere sin da ora lo *status* di una vera e propria figura musicale di patetismo. Alcuni lamenti polifonici, tratti anzitutto dall'ultima produzione

al punto da mutarne la denominazione stessa (in «Musicologia transculturale»). Assai meglio esso si presta a definire: (1) un approccio epistemologico e metodologico di base che, proprio in virtù della sua trasversalità e ampiezza d'orizzonti, dovrebbe essere condiviso un po' da tutti i campi di studi (senza per questo cambiarne, appunto, la rispettiva denominazione); (2) una specifica realtà fenomenologica, come quella qui investigata, che proprio in virtù della sua natura transculturale richiede un simile approccio per essere adeguatamente descritta, contestualizzata, interpretata e compresa.

di Cipriano de Rore (primo grande precursore e modello della seconda pratica monteverdiana) bastano a illustrare l'impiego non solo localmente espressivo, ma anche macrostrutturale di tale figura già intorno alla metà del secolo XVI:

(1) *Mia benigna fortuna / Crudele acerba* [Rore 1557], intonazione a quattro voci delle prime due stanze della sestina doppia di Petrarca [La Via 2003]. Qui la figura tetracordale La-Sol-Fa>Mi esordisce in bella evidenza, nella voce superiore, per accompagnare la tragica mutazione di fortuna – segnata dalla morte dell'amata Laura – che trasforma «subitamente» la gioia vitale del poeta «in *doglia e in pianto*» (Canto, bb. 26-28). Nella seconda parte la stessa figura è ripresa più volte, variamente trasposta (Re-Do-Si♭>La → Sol-Fa-Mi♭>Re → Do-Si♭-La♭>Sol), in modo da emergere in un crescendo d'intensità come un sempre più riconoscibile "motivo" poetico-musicale di sofferenza: dapprima al verso rimante «ma di menar *tutta mia vita in pianto*» (Canto e poi Alto su Tenore, bb. 56-60), e poi in prossimità della chiusa del madrigale (bb. 72-76, 78-83), distribuita fra tutte le voci a guisa di soggetto imitativo, per sottolineare ben dodici volte quel «*duro martir*» che «vince ogni stile». È assai significativo il fatto che oltre quarant'anni dopo Luca Marenzio, nella sua intonazione di *Crudele acerba* [Marenzio 1599], riprenda lo stesso motivo ciprianesco sulle stesse altezze e per lo stesso identico numero di volte, in modo da aumentare forse la durezza del «martirio», non però il suo carattere ossessivo.

(2) Anche laddove il tetracordo minore discendente non acquisisce un simile rilievo macrostrutturale, il suo impiego è sempre associato a immagini di pianto, lacrime e sofferenza spesso collocate in posizione strategica, come nell'*incipit* della composizione o in fase di chiusa, o in entrambe a mo' di cornice. In tale casistica rientrano altri celebri lamenti polifonici coevi: ad esempio, quello femminile di *Da le belle contrade d'oriente* [Rore 1566] alle bb. 54-56, in corrispondenza delle parole «finisca in pianto» [La Via 1994]; o i lamenti maschili di *O sonno*, su testo di Giovanni Della Casa [Rore 1557], alle bb. 1-3, 26-34, 80-91 («O sonno», «soccorri al cor, homai, che langue e posa non have», «O piume d'asprezza colme, o notti acerb'e dure») [La Via 1997], e di *Schiet'arbuscel* su testo di Bartolomeo Ferrino [Rore 1557], alle bb. 1-4, 21-27 e 85-90 («Schiet'arbuscel», «ch'a lagrimar m'invo-glia», «In tale stella presi l'esca e gli ami») [La Via 2002].

In tutti questi madrigali il soggetto tetracordale compare soprattutto nella voce-guida superiore (Canto o anche Alto), spesso accompagnato da una parallela e non meno patetica figura discendente di quarta diminuita (come ad esempio nell'*incipit* e nella chiusa di *O sonno*). Negli ultimi due esempi, caratterizzati da una scrittura più coralmente recitativa, il tetracordo ha però modo di risaltare anche nella parte più grave (Basso o Tenore), così da svolgere una funzione armonico-cadenziale analoga a quella che poco più tardi verrà acquisita dal passacaglio

seicentesco. Nel lamentoso incipit di *Schiet'arbuscel*, ad esempio, l'unione delle tre voci più gravi (senza Canto) dà vita a una successione triadica interamente minore, $la-mi^6-re^6 > mi$, pressoché identica a quella adottata circa 70 anni dopo da Monteverdi nel suo già citato *Lamento della Ninfa*; l'unica differenza sostanziale consiste nella qualità minore, e non maggiore, della triade finale fondata su Mi. Nella fase intermedia di questo percorso evolutivo, entrambe le soluzioni ricorrono in un madrigale-lamento a cinque voci della primissima produzione monteverdiana, *Non m'è grave il morire* [Monteverdi 1590], su versi di Bartolomeo Gottifredi [La Via 2010, 109-23].⁶ Nella prima sezione il tetracordo è udibile distintamente per ben quattro volte, in associazione all'*incipit* e in funzione di soggetto imitativo introdotto dal solo Alto (bb. 1-5: Sol-Fa-Mi $\flat$ > Re), e infine ripreso a distanza dal Basso (bb. 15-18: Re-Do-Si $\flat$ > La) come base di un passacaglio interamente minore ($re-la^6-sol^6 > la$). La figura melodica iniziale ritorna più volte anche nella seconda sezione; ma è solo in relazione a un'altra immagine di morte («di vita spento») che esso assume finalmente la forma di un vero e proprio passacaglio tetracordale di lamento: $sol-re^6-do^6 > Re$. Non è forse un caso che proprio in quegli anni Vincenzo Galilei prenda atto per la prima volta, sul piano teorico, della «natura affettiva» mollemente patetica e inquieta di una simile formula armonico-cadenziale, dandone per di più un'esemplificazione ancor più prossima al futuro passacaglio tetracordale del *Lamento della Ninfa*: La-Sol-Fa > Mi (Basso) = $la-mi^6-re^6 > Mi$ [La Via 1997, 28-30, Tabella IV-3, in riferimento a Galilei 1588-91 / Rempp 1980, 144].

Tutti questi esempi preliminari ci aiutano non solo a riconoscere, sul piano storico, l'importante contributo del madrigale alla genesi del passacaglio di lamento, ma anche a chiarire, sui piani analitico e teorico-estetico, le specifiche caratteristiche strutturali che sin dal secolo XVI hanno contraddistinto la sua inconfondibile «natura» patetico-affettiva. Si può parlare, in tal senso, di almeno tre grandi tratti distintivi:

(1) il più ovvio e generico, eppur ineludibile, è l'orientamento discendente del profilo melodico che già nel vocabolario madrigalesco risulta connaturato a qualsiasi immagine esplicita (verbale) o implicita (suggerita anche solo dalla musica a prescindere dalle parole) di caduta, abbattimento, crollo, precipizio, scoramento, depressione, mancamento – se non addirittura di morte – che coinvolge la sfera fisico-materiale, quella psicologico-affettiva o entrambe.

6. La figura poetico-musicale che è alla base di questo madrigale (tratto dal Secondo Libro a cinque voci di Monteverdi) tornerà in forma pressoché identica in una delle scene chiave dell'*Incoronazione di Poppea* [Monteverdi 1643, II: 3], a connotare proprio la serena volontà suicida di Seneca (*Amici, è giunta l'ora*, al verso «Breve angoscia è la morte»); altrettanto logicamente, il susseguente rovesciamento del tetracordo, nella sua ancor più dolorosa versione cromatica, accompagnerà gli inutili tentativi di dissuasione dei familiari (*Non morir, Seneca, no!*). Sull'impiego contrastivo del tetracordo maggiore, all'interno della stessa opera, si veda più avanti, al paragrafo 4.2.

(2) Tale profilo discendente, procedendo via via dal generico allo specifico, coinvolge esclusivamente quattro altezze strutturali, che si susseguono per grado congiunto secondo lo specifico modulo intervallare cui si è già accennato nel paragrafo introduttivo: Tono-Tono>Semitono (come in La-Sol-Fa>Mi, oppure Mi-Re-Do>Si e simili). L'intervallo di quarta giusta, in altre parole, è percorso in senso discendente secondo lo stesso *pattern* melodico-intervallare, e secondo lo stesso *processus* o «modo di procedere» che i teorici coevi (in particolare Gioseffo Zarlino) attribuivano alla «specie di quarta» dei modi plagali più atti a «commovere al pianto» o alla «lamentazione»: ossia l'ipofrigio (IV) e l'ipoeolio (X), ancor più delle rispettive controparti autentiche – in particolare il modo frigio, III, che è comunque considerato «mesto» [La Via 1997, 14-20, in riferimento a Zarlino 1558, parte IV, capp. 5-29]. Anche solo sul piano melodico, la natura patetico-lamentosa di tale specie di quarta dipende non solo dal suo modo di procedere, digradante, ma anche dal fatto che la sua caduta si conclude con un intervallo non di tono ma di semitono; il che per di più ha l'effetto di promuovere non una distensione sulla «corda finale» del modo quanto semmai una sospensione sulla sua «corda mezzana». Non a caso un teorico d'epoca appena più tarda, quale Joachim Burmeister, avrebbe attribuito al solo intervallo di semitono discendente (soprattutto se alterato rispetto al sistema d'impianto) l'intrinseca qualità retorico-affettiva di una *pathopoeia* [Burmeister 1606, 61].

(3) Se poi al piano lineare della melodia si combina anche quello verticale dell'armonia, a sua volta articolata in senso orizzontale come logica successione di accordi, la natura patetico-lamentosa del tetracordo minore discendente acquista una compiutezza assimilabile a quella di un dato oggettivo. Per poter essere armonizzato, anzitutto, il tetracordo deve essere collocato nella voce più grave, acquisendo status e funzione specifica di formula di Basso: il che, da una prospettiva ancora tardo-rinascimentale (letteraria oltre che musicale), rende ancor più profondo, solenne, scuro e cupo – per l'appunto «grave» – il suono e il senso del suo graduale, ma irreversibile precipitare. Senza bisogno di mutare più di tanto la prospettiva storica, il fatto che ad ognuna delle quattro note corrisponda, sul piano verticale, una triade minore – tranne l'ultima che tende a mutarsi in maggiore – contribuisce decisamente a quel che Zarlino avrebbe definito «un non so che di mesto e languido, che rende tutta la cantilena molle» [Zarlino 1558, 156; Zarlino 1572, 182; La Via 2007a, 102-109]. Non a caso il teorico attribuisce la stessa natura affettiva solo ai modi di sapore triadico prevalentemente minore, e in particolare ai già citati IV e X; non a caso egli usa lo stesso aggettivo, «molle», poco dopo adottato da Galilei per caratterizzare una «cadenza», come si è già visto, pressoché indistinguibile dal futuro passacaglio minore del «Lamento» monteverdiano. In effetti, al suo carattere specificamente malinconico e lamentoso contribuiscono,

in modo determinante, non solo la qualità minore della triade iniziale (=la) e della possibile categoria modale di riferimento (l'altezza di fondamento, La, può essere intesa come «corda finale» della coppia modale IX/X più che di quella III/IV); ma anche, rispettivamente:

(a) la qualità minore delle due triadi successive, $mi^6 - re^6$, che risultano per di più “rivoltate” –secondo una logica ormai post-zarliniana ma già familiare a un teorico come Johannes Lippius [1612, F4, e relativa discussione in La Via 2007a, 109-12];

(b) la finale risoluzione $re^6 > Mi$, corrispondente al più malinconico fra i modelli cadenzali del vocabolario madrigalesco – oggi noto come «cadenza frigia» – e caratterizzata, come già nell'esempio di Galilei, proprio dalla discesa del semitono nel basso ($F^a >_{Mi}$), accompagnata, nelle voci superiori, sia dall'altrettanto strutturale ascesa di tono ($re /_{Mi}$), sia dalla più artificiale ma non meno espressiva *pathopoeia* semitonale ($La >_{sol\sharp}$) da cui dipende, peraltro, la qualità maggiore della triade di chiusura.

Tutte le caratteristiche strutturali e le proprietà affettive del tetracordo minore discendente che abbiamo appena messo a fuoco acquistano ulteriore rilievo nel momento in cui, passando da una composizione polifonica rinascimentale a un'ormai seicentesca monodia accompagnata su basso continuo, la singola figura melodico-armonica non si limita più ad agire episodicamente, in qualità di motivo, soggetto, e/o formula cadenzale, ma viene così insistentemente ripetuta da assumere funzione macrostrutturale di «ostinato», assurgendo dunque a pilastro architettonico – e a fulcro espressivo – dell'intera opera. All'iterazione rigida e impassibile del passacaglio, affidata al basso continuo, la linea vocale contrappone gesti ritmico-melodici sempre diversi e mutevoli; ed è proprio la marmorea fissità dello sfondo tetracordale, e la sempre più ovvia prevedibilità della sua ricorrenza, a “liberare” in un certo senso il canto, a permettergli cioè di esprimersi in modo sempre più spontaneo e imprevedibile, quasi estemporaneo, e persino di entrare in collisione con lo sfondo stesso, provocando violenti scontri sonori, dissonanze e distonie, controtempi e aritmie di ogni tipo.

È questo, in sostanza, il principio compositivo della variazione su basso ostinato, che naturalmente può applicarsi a qualsiasi soggetto o formula di basso. Nel caso però del tetracordo minore, come già intuì il Monteverdi del *Lamento della Ninfa* [Rosand 1979; Bianconi 1982, 212-214],⁷ prima ancora di liberare la melodia vocale,

7. Prima Ellen Rosand e poi Lorenzo Bianconi, pur in termini diversi, hanno opportunamente sottolineato come l'importanza storica di questo madrigale di «genere rappresentativo» (*Madrigali guerrieri ed amorosi. Libro VIII*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638) dipenda non tanto dall'originalità del suo principio organizzativo di fondo – probabilmente già sperimentato in precedenza da altri compositori quali i già citati Fasolo e Sances – quanto negli esiti formali ed espressivi della sua specifica applicazione (alle strofe centrali della canzonetta di Ottavio Rinuccini).

l'elemento iterativo che è alla base di tale principio ha anzitutto l'effetto di esaltare e sviluppare a dismisura l'espressività stessa del passacaglio, e proprio in virtù della sua particolare conformazione melodico-armonica: caratterizzata, lo si è già visto, non solo dalla successione intervallare discendente Tono-Tono>Semitono e dalla qualità minore dei suoi primi tre accordi, ma anche dalla sospensiva debolezza, o zarliniana e galileiana «mollezza», della sua finale cadenza frigia, da cui dipende in buona parte anche la sua natura patetica. Unire più tetracordi minori discendenti in un'unica sequenza virtualmente infinita, infatti, significa imprimere allo schema di partenza, e al suo statico patetismo, un impulso energetico di natura sempre più drammatica, basato sulla continua alternanza fra tensione e distensione, sospensione e risoluzione. Quel che viene continuamente riproposto, infatti, non è più solo la sospensione della cadenza frigia (la-mi⁶-re⁶>Mi), ma anche la sua immediata risoluzione, perfetta ed autentica, sulla triade minore di la con cui ha inizio il tetracordo successivo (la-mi⁶-re⁶>Mi > la-mi⁶-re⁶>Mi, etc.). Il punto è proprio che tale distensione risolutiva coincide ogni volta con l'inizio dell'unità temporale e melodico-armonica del passacaglio, non col suo patetico gesto conclusivo, la cui continua affermazione – per ben 34 volte nel *Lamento* monteverdiano – finisce per creare una tensione sempre meno sostenibile.

Altrove [La Via 2006, parte seconda (CD-rom), cap. 5.1, 81-108],⁸ si è avuto modo di illustrare in dettaglio come il canto monodico e teatrale della Ninfa – incorniciato da quello narrativo-polifonico di un trio maschile che riemerge talora anche nel *Lamento* con interpolazioni commiserative – pur seguendo un'articolazione sintattica e fraseologica ben distinta da quella del basso continuo si preoccupi anche di sottolineare alternativamente, per ragioni tanto strutturali quanto espressive, ora le tensioni frigie imposte dal tetracordo (re⁶>Mi) ora le sue distensioni autentiche (Mi>la), arricchendole ogni volta di senso specifico. Se tutto ciò, sul piano sintattico, permette di suddividere il lamento in cinque sezioni ben distinte – attraversate rispettivamente da [1+] 11 + 5 + 6 + 5 + 6 unità tetracordali, e ogni volta demarcate da cadenza autentica – sul piano espressivo si traduce invece in quella che ho definito come «rappresentazione concentrica di una perdita di controllo» [*ibid.*, pp. 103-08].⁹ Più si procede verso il cuore del lamento, infatti, più la linea melodica dà l'impressione di sentirsi “libera”: non solo di promuovere e incrementare la tensione patetica della cadenza frigia – a discapito della sua risoluzione autentica – ma anche di contrapporsi apertamente al dettato tetracordale del basso, soprattutto tramite un uso crescente di scontri e sincopi dissonanti, come a voler fuoriuscire dal suo tracciato, o a tentare ripetutamente di deragliare

8. Il saggio include anche una trascrizione analitica della sola sezione di *Lamento*.

9. La sezione finale del saggio è intitolata, appunto, *Melodia e dissonanza. Il Lamento della Ninfa come rappresentazione concentrica di una perdita di controllo*.

dai suoi inflessibili binari. L'apice di tale processo distonico è raggiunto proprio in una delle stanze centrali della canzonetta di Rinuccini (VII), in corrispondenza di quella scissione psico-affettiva – fra sentimenti d'amore e odio, speranza e rassegnazione – che in questa fase ha ormai invaso la Ninfa fino al punto di farle perdere quasi completamente il controllo di sé e dei propri sentimenti. Altrettanto graduale ma ben più faticoso, nelle strofe successive, è il tentativo di recuperare un equilibrio – e non solo fra canto e tetracordi – che risulta ormai gravemente compromesso. E quando infine, nell'ultimissima misura del lamento, la risoluzione autentica Mi>la ha finalmente la meglio sul suo antecedente frigio, non si può certo dire che essa, da sola e così debolmente minore, sia realmente riuscita a sciogliere l'impressionante tensione drammatica sin lì accumulatasi, né tantomeno a suggerire anche solo vagamente che lo sfogo solitario della Ninfa abbandonata si sia placato e infine risolto in definitivo sentimento di rassegnazione.

L'esempio storico, pressoché "archetipico", del *Lamento della Ninfa* può aiutarci a chiarire anche l'importante ruolo svolto dal tetracordo minore nella definizione e organizzazione del tempo musicale sul piano metrico e agogico, con evidenti ripercussioni anche sulla nostra percezione del senso armonico-tonale. Anche a prescindere dalle inequivocabili istruzioni esecutive fornite dallo stesso Monteverdi [nel ben noto avvertimento stampato nella parte del basso continuo in Monteverdi 1638, 55], è qui evidente non soltanto la scansione ternaria dell'unità metrica di base (una breve puntata per ogni nota del tetracordo, con segno proporzionale maggiore), ma anche la «tardità» del suo tempo agogico, connaturata alla «gravità» stessa del *Lamento* in ogni suo dettaglio. Un'esecuzione troppo veloce, almeno in questo caso, rischierebbe non solo di oscurare l'intelligibilità delle parole ma anche di eliminarne ogni chiaroscurale sfumatura emotiva, e persino di trasfigurare il pianto-sfogo della donna abbandonata, facendolo quasi assomigliare a un parodia tragicomica. A un effetto non dissimile deve aver pensato, ad esempio, il Cavalli della *Calisto* per giocare sulla «nobile» auto-caratterizzazione di un fanciullesco ma già alquanto malizioso «nume selvatico» quale Satirino (Atto Primo, Scena 13, *Io son, io son d'origine*), il cui fluido e saltellante basso ostinato è peraltro fondato su una lieve variante, "dorica" e ritmicamente sbilanciata in avanti, del tetracordo minore discendente:¹⁰

$$2/2 \mid [\text{Mi}] \text{La-Sol}>\text{Fa}\sharp \mid \text{Mi} (= \mid [\text{i}] \text{iv} - \text{i}^6 > \text{V}^+ \mid \text{i})$$

10. Cfr. Cavalli [1651, 39v], nell'edizione moderna curata da R. Leppard, 1975, pp. 75-77; Cavalli / Jacob [1993], CD 1, 20. Nell'incisione del Concerto Vocale diretto da René Jacob, il ruolo di Satirino è affidato al controtenore Dominique Visse.

Tornando a Monteverdi, la continua ripetizione del passacaglio nel corso della composizione fa sì che l'effettiva unità di scansione temporale non coincida più tanto con la singola breve perfetta, e neanche con una coppia di brevi (come nella stampa originale), quanto semmai con le quattro brevi che costituiscono il tetracordo stesso. Questo effetto di progressiva dilatazione dell'unità temporale – dalla singola misura di breve all'unione indifferenziata di quattro brevi di ugual peso e consistenza metrica – si ripercuote inevitabilmente sulla nostra percezione tanto del ritmo armonico, così come viene scandito dal tetracordo e dalle sue ripetizioni, quanto del complessivo orientamento tonale e affettivo dell'intero *Lamento*.

Diversamente da tutti gli esempi polifonici più sopra citati, e proprio in virtù della sua sistematica iterazione, la successione armonica la-mi⁶-re⁶>Mi finisce così per acquisire una funzionalità e direzionalità più facilmente descrivibile in termini tonali moderni che non modali cinque-seicenteschi: l'effetto di continua distensione e tensione melodico-armonica dipende dall'altalenante messa a fuoco cadenzale non solo delle corde finale (La) e mezzana (Mi) di un modo minore di La (come il X ipoeolio), ma anche di unità accordali che assumono via via un senso risolutorio o sospensivo talmente marcato da poter essere equiparate alle funzioni di "tonica", "sottodominante" e "dominante" di una moderna "tonalità" di La minore. In tal senso, pur con tutte le dovute cautele, si può dire che il moderno schema armonico-tonale "i-v⁶-iv⁶>V" inizi a trovare un certo grado di applicazione già a partire dal *Lamento della Ninfa*.

3. Impieghi del passacaglio diatonico minore nella canzone moderna e contemporanea

Dai tempi di Monteverdi fino ad oggi, il passacaglio tetracordale diatonico minore non solo ha mantenuto intatta la sua struttura fondamentale, ma non ha mai smesso di essere adottato – in base a considerazioni semantico-espressive analoghe, e talora identiche – come pilastro più o meno ostinato di composizioni vocali della più varia appartenenza storico-culturale, nonché dei più diversi repertori, generi, e persino modelli formali.¹¹ Non è affatto improbabile che al consolidamento del

11. Riguardo ai successivi impieghi in ambito sette-ottocentesco, con particolare riferimento alle rispettive produzioni non solo vocali ma anche strumentali di Bach, Händel, Mozart e Schubert, cfr. i pur brevi accenni di Rosand 1979, 358-59; Bianconi 1982, 214; Silbiger 2001, 193. Ciascuno di questi studiosi, tuttavia, non fa molta distinzione fra le tipologie diatonica e cromatica, sia sul piano della natura affettiva, sia su quello dei rispettivi impieghi nel corso dei secc. XVII-XIX. Secondo Bianconi, ad esempio, il tetracordo diatonico di Monteverdi (*Lamento*) e quello cromatico di Cavalli (*Didone*, aria di Cassandra) sarebbero accomunati dallo stesso «affetto doloroso. [...] Il tetracordo discendente, diatonico o cromatico, [...] diventa poi un generico emblema sonoro di affetti lamentosi» (con riferimenti a Bach, Mozart e Schubert). Cfr. più sotto, paragrafo 4.1.

tòpos abbia contribuito anche l'ampia e trasversale diffusione di formule tetracordali analoghe ma più semplici nell'armonizzazione, di tradizione non scritta e origini per lo più iberiche, a partire dalla *cadencia andaluza* e dal soggetto *Las vacas* (cfr. più sotto, paragrafo 3.3). Nella moderna canzone d'autore, in particolare, il passacaglio di lamento ricorre con frequenza e ricchezza di soluzioni paragonabili – se non superiori – a quelle raggiunte nel corso della sua prima grande stagione seicentesca. Una parziale ma significativa lista di canzoni per così dire “tetracordali” è proposta nella Tabella 1, di per sé sufficiente a dare una prima idea complessiva della vastità e della varietà del fenomeno. Gli esempi sono tratti da alcuni dei canzonieri più rappresentativi dei repertori italiano, francese, nord-americano, britannico e brasiliano; in quasi tutti i casi si tratta di canzoni che hanno goduto di un grandissimo successo di pubblico, prima ancora che di critica.

3.1. Canzoni tetracordali in tempo veloce (*Charles, Jannacci, Trenet, Jobim, White / Van Ronk*)

Quel che salta subito all'occhio, da un primo sguardo alla tabella, è l'assenza di una vera e propria “canzone-lamento”, o se si vuole “canzone-passacaglia”, che soddisfi tutti i requisiti-base dell'archetipo seicentesco. L'unico esempio in cui il principio della variazione su basso ostinato trova un'applicazione integrale e sistematica è *Hit the Road Jack* (di Percy Mayfield), nella storica versione di Ray Charles e le Raelettes [Charles 1961, A].¹² Il passacaglio tetracordale di Sol# minore (Sol#-Fa#-Mi>Re#),¹³ qui ritmato e armonizzato in stile *Rhythm & Blues*,

$$\begin{array}{ccccccc} \text{Sol}\sharp\text{m} - \text{Sol}\sharp\text{m}/\text{Fa}\sharp - \text{Mi}7(9) > \text{Re}\sharp7(\sharp9) \\ \left[\begin{array}{cccc} \text{i} & \text{i}\frac{1}{2} & \text{VI}^9 & \text{V}\sharp^9 \end{array} \right] \end{array}$$

12. Si tratta della prima incisione in studio di Ray Charles; cfr. anche la coinvolgente versione televisiva coeva, col cantante al pianoforte di fronte alle quattro Raelettes (<http://www.youtube.com/watch?v=orEsVpstiDQ>).

13. Da qui in poi si adotterà un sistema di notazione particolarmente adatto ai repertori jazz, popular e cantautorali moderni, inteso a rappresentare non solo le singole altezze della linea del basso (come in La – Sol – Fa > Mi), ma anche la struttura accordale e le relative funzioni armonico-tonali; ad esempio:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{Lam} - \text{Mim}/\text{Sol} - \text{Rem}/\text{Fa} > \text{Mi} \\ \text{i} - \text{v}^6 - \text{iv}^6 > \text{V} \end{array}$$

(da leggersi come: *La minore* – *Mi minore* con *Sol* al basso – *Re minore* con *Fa* al basso > *Mi* maggiore). Si noti che:

(1) il corsivo è usato per dare risalto grafico alla discesa tetracordale del basso;

(2) solo in certi casi (per es. le *chansons* di Brel e Ferré analizzate nel paragrafo 3.2) si riterrà necessario definire lo specifico livello di altezza, o *pitch level*, di una o più note tramite l'aggiunta di numeri in pedice (come in La₂ – Sol₂ – Fa₂ > Mi₂).

	{ ostinato integrale---parziale----- }	[alteranza/contrasto]	[variato o commisto]	[tempo/agogica]
[1936-41]→1954 Caymmi [-Amado] <i>É doce morrer no mar</i>	11 Dom		esteso verso il basso	2/4 <i>lento</i>
[1942]→1943 Trenet [-Chauliac] <i>Que reste-t-il de nos amours</i>	2 (<i>Verse</i> 1-2) Dom	> < (<i>Refrain</i>)	alterato / cromatizzato	2/4 <i>veloce</i>
1944 >< 1966 [Zaret-Singer] White >< Van Ronk <i>One Meatball</i>	22 >< 21 (<i>R</i>) Rem Sol#m	semplificato (strofe)		2/4 <i>lento</i> >< <i>veloce</i>
[1946-47] → 1950 Ferré <i>Le bateau espagnol</i>	6 (strofe) Dom	> < (<i>Ritornello</i>)		4/4 <i>lento</i>
1958 [Jobim-DeMoraes] Gilberto <i>Chega de saudade</i>	5 (parte I) Rem	> < (parte II)	semi-cromatico	4/4 <i>moderato</i> bossa nova
1959 Brel [-Jouannest] <i>Ne me quitte pas</i>	8 (A+R ¹ /b ²) Sol#m	> < (B+R ²)		<u>3/4 <i>lento</i></u>
1961 [Mayfield] Charles <i>Hit the Road Jack</i>	50 Sol#m			4/4 <i>veloce</i>
[1967]→1968 Jannacci [Fo-Fiorentini] <i>Vengo anch'io. No tu no</i>	8(Rstrum.)+6(R-cad.) Fa#m/Solm/Sol#m/Lam	> < (strofe)		4/4 <i>veloce</i>
1968 De André [-Reverberi] <i>Cantico dei drogati</i>	5(R) + 5(strofe C)* Fa#m/Solm/Sol#m/Lam	> < (A+B)	*vaca-dim. ^a	<u>12/8 <i>lento</i></u>
Barbara <i>Mon enfance</i>	12*+4(A) FaM><Rem	> < (B+C)	*vaca-dim. ^a +tetr ^o M	2/4 <i>andante</i>
1970 Ferré <i>Avec le temps</i>	6 Lam		esteso verso il basso	4/4 <i>adagio</i>
1972 / 1987* Guccini <i>Il vecchio e il bambino</i>	10(A) Rem (<i>andaluza</i>)	> < (B)*	*vaca-romanesca	<u>6/8 <i>lento</i></u>
Guccini * <i>Scirocco</i>	16(A)+3(B*) Rem	> < (C+D)	+*vaca-dim. ^a +tetr ^o crom ^o	4/4 <i>andante</i> milonga
1983 Lennox-Stewart <i>Sweet Dreams</i>	39* Dom	> < (B)	*variante-riff	4/4 <i>veloce</i>
1993 / 2002* Sting-Miller → David * <i>Shape of My Heart</i> <i>Rise & Fall</i> *	22(11+11) Fa#m (Do#m) 41 Fa#m→Solm	> < (b+cadenza) > < (b= tetr ^o M.)		2/4 <i>lento</i> 2/4 <i>lento</i>
[2001]→2004 Voce-Nemola-Gross <i>Lai del ragionare lento</i>	66 Mim	parlato+percussioni effetti elettronici		2/4 <i>lento</i>

Tab. 1. Impieghi del passacaglio tetracordale minore diatonico nella canzone d'autore.

viene dapprima introdotto dal solo pianoforte (come nel caso del cembalo e/o liuto del *Lamento* monteverdiano), poi raddoppiato dall'orchestra di ottoni e in seguito ripetuto incessantemente (46 volte nell'incisione, 50 nel video), in supporto al sempre più animato e tragicomico scontro fra il Jack del titolo (impersonato da Ray Charles) e la sua convivente (interpretata dal coro femminile delle Raelettes da cui emerge la solista Margie Hendricks). Quest'ultima è inflessibile nell'intimare al suo ormai ex partner, squattrinato e buonannulla, di togliersi dai piedi per non tornare mai più (come ripetuto all'infinito nel *refrain* che incornicia l'intera canzone, «Hit the road, Jack, and don't you come back no more, no more, no more, no more»). Vane risultano le proteste dell'incredulo Jack, che per impietosire l'amata si mostra ora risoluto a rimettersi in piedi («Cause I'll be back on my feet some day»), ora rassegnato alla partenza e in preda al pianto («You don't want me to cry, no more... ecc.»). Da un lato la scelta del passacaglio di lamento si adatta perfettamente a una situazione così topicamente drammatica, aggravata da evidenti implicazioni esistenziali e sociali; d'altro lato l'adozione di un così veloce e ritmato andamento binario in 4/4 (diametralmente opposto alla lenta scansione ternaria monteverdiana), oltre a mettere in luce le eccezionali doti tecnico-virtuosistiche degli interpreti (soprattutto sui piani della variazione e dell'interazione ritmico-melodica), non solo contribuisce a rappresentare l'ostinata animazione dell'alterco, ma agisce da efficacissimo contrappeso ironico e giocoso alla sua stessa drammaticità di fondo, che ne risulta infine alleggerita ma tutt'altro che banalizzata o, tanto meno, risolta.

Lo stesso tipo di controbilanciamento, peraltro non ignoto agli operisti seicenteschi (a partire dal già citato Cavalli della *Calisto*), è alla base di canzoni tetracordali meno ostinate ma altrettanto tragicomiche, quale soprattutto la celeberrima *Vengo anch'io. No tu no* (Enzo Jannacci – Dario Fo – Fiorenzo Fiorentini, 1967-68) [Jannacci 1968, A];¹⁴ che fra l'altro sembra prendere le mosse proprio dal motivo tetracordale per ottoni di *Hit the Road Jack* (ora affidato al trombone, in raddoppio al basso, e semplificato nell'armonia). Il passacaglio ricorre qui non più di 14 volte, soprattutto nel ritornello strumentale di cornice, ma anche nella chiusa del tormentone vocale: laddove la sua tipica flessione con sospensione dominantica ($i - i\frac{1}{2} - VI > V$) corrisponde proprio all'ultimo scambio con domanda finale («Vengo anch'io – No tu no – Ma perché? – Perché no!»). In tal modo esso permea di sé l'intera canzone, in sintonia con le vicissitudini di un soggetto platealmente escluso (se non proprio di un emarginato sociale), ora impersonato in chiave surreale da un cantante-attore come Enzo Jannacci, che risulta strettamente imparentato al Jack di Ray Charles (se non anche al Satirino della *Calisto*):

14. Si rimanda anche all'irresistibile performance televisiva di Jannacci per la coeva edizione di Canzonissima (<http://www.youtube.com/watch?v=HPmGJFYvQt4>).

analogo è soprattutto il contrasto fra gli ostinati rifiuti di un interlocutore decisamente ostile, ora non più individuale e di genere femminile – come la stagionata ninfa Linfea,¹⁵ prima ancora dell'exasperata partner di Jack – ma più astrattamente collettivo, e le conseguenti proteste e lamentele di chi si sente sempre più solo e abbandonato dalla comunità. Tutto questo, d'altra parte, è ora espresso in un crescendo parossistico al quale contribuisce, oltre alla capacità mimico-attoriale di Jannacci, il continuo innalzamento di semitono del tetracordo stesso (tale da generare la macrostrutturale ascesa cromatica $Fa\sharp m > Solm > Sol\sharp m > Lam$).

In altri due casi, storicamente non meno rilevanti, l'adozione di un tempo binario tutt'altro che lento, ed anzi animatamente coreutico, invece di sortire un effetto ironico o tragicomico contribuisce semmai a esorcizzare – e infine a superare – un iniziale stato di malinconia rappresentato, appunto, dal tetracordo minore discendente:

(1) In *Que reste-t-il de nos amours* (Charles Trenet – Léo Chauliac, 1942) [Trenet 1943, A], la cupa atmosfera autunnale e ventosa del primo *verse* (con immagini di amori morti, fuochi spenti, brividi e lontananza) – addolcita nel secondo *verse* da sussurri e profumi comunque volati via senza un perché – corrisponde a un passacaglio diatonico di Do minore armonicamente statico

$$\begin{array}{ccccccc} Dom & - & Dom/Sib & - & Lab7M & > & Dom/Sol \\ [& i & & i\frac{1}{2} & & VI^M & i^4 &] \end{array}$$

che viene poi rivisitato altre tre volte, in chiave rispettivamente maggiore “napoletana” ($Reb > Reb/Do - Sibm - Reb/Lab$), semi-cromatica ($Dom - Dom/Sib > Lam7(b5) > Lab7M > Rem7(b5)/Sol > Sol7$) e cromatica integrale ($Dom > Dom/Si > Dom/Sib > Lam7(b5) [Sib-Do] > Lab > Rem7(b5)/Sol > Sol7$). Tetracordale e discendente è anche la struttura melodica del recitativo vocale di Trenet ($Sol - Fa - Mi\flat > Re$, poi sospeso sul Sol grave), che d'altra parte scorre agile sulla serrata scansione binaria in tempo di *swing* dell'accompagnamento orchestrale, lasciando così presagire il superamento di tale premessa malinconico-autunnale. Nel *refrain*, in effetti, l'accettazione e persino il recupero del passato («le cher visage / de mon passé»), attraverso un ricordo nostalgico, ma ancora vivo e bello («ces beaux jours»), porta non solo al pieno spiegamento di un canto sempre più accelerato e all'affermazione della più rassicurante tonalità di Do maggiore, ma anche all'eclissi totale del tetracordo, in ogni sua forma.

15. Nel già citato Atto I, scena 13, della *Calisto*, Linfea respinge tenacemente le esplicite profferte di Satirino, chiamandolo «Selvaggetto lascivo», rinfacciandogli le origini tutt'altro che nobili («certo di capra nato esser tu dei»), e intimandogli a più riprese: «Ama dunque le capre e con lor vivi. [...] Ne le mandre ad amar va'!»..

(2) In *Chega de Saudade* (Antônio Carlos Jobim – Vinícius De Moraes, 1958) [Gilberto 1958, A; Gilberto 1959, A1],¹⁶ manifesto ufficiale della nascente bossa nova, un passacaglio semicromatico di Re minore finemente armonizzato dalla chitarra classica di João Gilberto,

$$\text{Rem7}_{(11)} - \text{Rem}/\text{Do} - \text{Si}^\circ[\text{o Mi7}/\text{Si}] - \text{Si}^\flat\text{m6} > \text{La}$$

inframezzato da un'appena accennata versione diatonica di La minore,

$$\text{Lam7} - \text{Solm7} - \text{Solm}/\text{Fa} > \text{Mim7}(\flat_5)$$

domina l'intero lamento di lontananza e frustrazione amorosa della prima parte, rappresentando proprio quel sentimento malinconico di *saudade* (inteso anche come stile poetico-musicale, atteggiamento culturale, mentalità di un'epoca) del quale l'io lirico maschile vorrebbe liberarsi proprio riabbracciando l'amata. In questo caso non è soltanto la velocità del tempo ma anche la sua animazione coreutica – quella tipica del *samba-choro* poi stilizzata da Gilberto nell'ancor più sincopata e poliritmica *batida de bossa-nova* – ad opporsi alla *saudade* nel tentativo di esorcizzarla e infine trascenderla, appunto, nella danza; il che avviene puntualmente nella seconda parte, pur solo in forma di fantasia erotica, tramite l'ulteriore intensificazione percussiva della *batida*, il definitivo abbandono del tetracordo di lamento, e con esso della tonalità di Re minore (a favore di Re maggiore). Si noti come tutte queste scelte di fondo, inclusa la scomparsa del tetracordo e la trascolorazione modale (minore → Maggiore) di uno stesso fulcro tonale, siano comuni a due canzoni così diverse sia sul piano dello stile, sia su quello della forma (||:Verse → Refrain AABA:||, a due cicli, vs. solo Refrain AA(I) → ||:BA'(II):||+coda).

Velocità sostenuta e scansione binaria, naturalmente, non agiscono sempre e comunque in contrapposizione al patetismo tetracordale – con i vari effetti sin qui illustrati – ma possono anche entrare in sintonia con esso per trasfigurarli, dal di dentro, in un più dinamico e contundente veicolo di sfogo esistenziale e denuncia sociale. Esempio in tal senso è *One Meat Ball*, celeberrima *ballad* di Hy Zaret e Lou Singer, nelle diverse interpretazioni per voce e chitarra acustica proposte a distanza di un ventennio da due popolari folk-singer quali l'afroamericano

16. La prima incisione di João Gilberto (78-giri 1958) è la stessa che apre lo storico LP *Chega de Saudade* (1959). A questa canzone ho dedicato una dettagliata analisi poetico-musicale nella seconda parte dello studio *La canção brasileira al tempo della bossa nova*, già presentato al convegno *Civiltà della Canzone* (Università della Calabria, Campus di Arcavacata, 15-16 novembre 2007), i cui Atti, a c. di L. Bruno, E. Pozzi e M. Privitera, sono in corso di stampa (Liguori, Napoli); il saggio include la trascrizione di *Chega de saudade* nell'interpretazione di Gilberto.

del South Carolina Josh White [1944, A]¹⁷ e il newyorkese del Greenwich Village Dave Van Ronk [1966, 1]. La vicenda del «piccolo uomo» affamato che entra in un ristorante con appena 15 cents, riuscendo con un certo disagio a ordinare solo la polpetta del titolo, è raccontata da White con una ben controllata ed intimistica voce narrativa – strumentale oltre che vocale – di carattere patetico-malinconico. A ciò contribuisce la lentezza del tempo, il tono basso e soffice della declamazione vocale, nonché lo stile blues ma delicatamente arpeggiato – a tratti staccato – della sua chitarra; questa introduce due volte il passacaglio di Re minore,

Rem – Rem/Do – Sib₇ > La₇

per poi riprenderlo più volte, tale e quale, in ciascuno dei quattro ritornelli vocali (per un totale di 22 ricorrenze), e sempre a partire dall'immagine chiave «... one meat ball». Il più semplice giro armonico blues applicato ai versi delle strofe ($i - i^6 > V_3^4 \mid V^7 - VI_3^4 \mid > V^7 > i \mid i - i^6 > V_3^4 - V^7$), pur non essendo più fondato sul tetracordo discendente, ne riprende ed enfatizza il senso di sospensione dominantica, così da non interrompere la continuità e l'effetto complessivo dell'ostinato.

Quest'ultimo aspetto vale anche per l'interpretazione di Van Ronk, che anzi accompagna le strofe con un giro accordale minore ancora più semplice ($i > V^7 \mid V^7 > i \mid i - iv > V^7$). Per il resto, le sue scelte stilistiche e tecnico-esecutive vanno nella direzione opposta, dando la netta impressione che il folk singer intendesse abbandonare il registro narrativo per identificarsi totalmente nel protagonista, rivivere e via via accrescere la sua disperazione, fino a trasformarla in uno sfogo violento e (non poi così implicitamente) recriminatorio. Van Ronk, infatti, non solo accelera decisamente il tempo di 4/4, canta a voce sempre più alta, rauca e spezzata, aspramente corrosiva e rabbiosa, ma invece di pizzicare le corde della sua chitarra acustica – come nel moderno *punteado* blues di White – le strappa con gesti sempre più vigorosi e nervosi, più prossimi semmai a un *rasgueado* da flamenco gitano. Non a caso, l'elementare passacaglio di Sol# minore da lui qui proposto per 21 volte (tre nell'introduzione ed altrettante in ogni ritornello vocale) è caratterizzato da quello scivolamento di triadi parallele,¹⁸

Sol#m – Fa# – Mi > Re#
[i VII VI V]

17. Cfr. anche le due coeve versioni alternative disponibili sul web (<http://www.youtube.com/watch?v=rc3ZgtYvOeE>).

18. L'impressione all'ascolto, per la verità, è quella di un passacaglio andaluso di La minore eseguito su una chitarra scordata di mezzo tono.

che è tipico anzitutto della *cadencia andaluza*. A tutto ciò va aggiunto un altro importante aspetto dell'interpretazione di Van Ronk che può essere ricondotto, in certa misura, al principio di variazione su basso ostinato nel suo impiego monteverdiano in funzione della «rappresentazione concentrica di una perdita di controllo».¹⁹ Lo sfogo-su-tetracordo del moderno *little man* è senza dubbio più eccitato e clamoroso di quello della Ninfa seicentesca; eppure anch'esso raggiunge l'apice all'interno della composizione, nella forma di una perdita di controllo destinata a essere gradualmente placata – non certo risolta – solo nella sezione finale. Se nel *Lamento* si trattava di una dissonante e sincopata fuoriuscita dai binari tetracordali, nel *Meat Ball* di Van Ronk si può invece parlare di una temporanea incapacità di concettualizzazione verbale: dopo la terza strofa («The little man felt ill at ease»), egli esegue infatti ben altre due strofe musicali – con relativi ritornelli – senza intonare alcuna parola, ma abbandonandosi ad un'ancor più scomposta e ringhiosa sillabazione *nonsense*, in puro stile *scat*. Quando poi, nell'ultima strofa della canzone di Zaret e Singer, il cantante riacquista la parola e almeno in parte il controllo di sé, la sua resa davvero indignata e rabbiosa del verso «The little man felt *very bad*» – con tutto quel che segue – ci pone definitivamente di fronte al problema oggettivo, non certo solo psicologico-emotivo né individuale, di un'intera categoria sociale che non si sente più soltanto «a disagio» ma sta, realmente, «molto male», e probabilmente è anche pronta a passare dalle parole ai fatti.

3. 2. *Chansons tetracordali in tempo lento: Brel e Ferré (con una digressione su Caymmi)*

Ancor più numerosi, d'altra parte, sono i casi in cui il tetracordo di lamento viene scandito, più o meno ostinatamente, a un tempo decisamente più lento rispetto a quello delle canzoni sin qui esaminate (forse con la sola eccezione della *Meat Ball* di Josh White). Sotto questo aspetto, ma anche per il suo metro ternario ($\frac{3}{4}$) e per la specifica situazione affettiva rappresentata, *Ne me quitte pas* di Jacques Brel [1959, A5]²⁰ è forse la chanson del Novecento che rimane più profondamente legata all'originario spirito tetracordale del *Lamento* monteverdiano. Il personaggio femminile e seicentesco della Ninfa, nella teatralissima performance di Brel, lascia il campo alla sua più moderna ma non meno drammatica incarnazione maschile: qualcosa di più di un astratto io lirico, difficilmente scindibile dalla *persona* dell'au-

19. Cfr. più sopra paragrafo 2 e nota 9.

20. L'intensa carica emotiva dell'incisione di Brel acquista ulteriore enfasi nella sua drammatica performance concertistica, di cui rimane ampia documentazione audiovisiva (cfr. ad esempio i due filmati televisivi oggi disponibili in <http://www.youtube.com/watch?v=ok63grkipsI>; <http://www.youtube.com/watch?v=Vz6roTP4FBI>).

tore-cantante-attore di Bruxelles, che dall'inizio alla fine della canzone non riesce ad accettare di essere abbandonato dalla donna amata, e alterna l'ostinata implorazione del titolo – «Non mi lasciare», o *Non andare via*, come nella versione di Gino Paoli [1962, B] – a non meno insistenti inviti a girare pagina, dimenticare i problemi passati e presenti, costruire insieme un nuovo futuro. Per poi, però, inevitabilmente naufragare in sentimenti e immagini di sempre più cupa e autoumiliante disperazione: «Laisse-moi devenir / l'ombre de ton ombre / l'ombre de ta main / l'ombre de ton chien» – recitano i versi conclusivi, subito sigillati dall'ultima ricorrenza di «Ne me quitte pas».

È vero che neanche in questa articolata canzone strofica con ritornello (riducibile al seguente schema formale) si può parlare di ostinato integrale:

- I = $A^1 \rightarrow R^1 > < B^1 \rightarrow R^2$
 II = $A^2 \rightarrow R^1 > < B^2 \rightarrow R^2$
 III = $A^3 \rightarrow R^1$

Eppure il suo particolare tetracordo di Sol $\sharp$ minore, finemente armonizzato e variato dal pianista-arrangiatore Gérard Jouannest, domina sia l'intera sezione iniziale di ciascuno dei due blocchi strofici ($A^1 \rightarrow R^1 \mid A^2 \rightarrow R^1$), sia il ritorno della stessa semistrofa in funzione di chiusa, o commiato, dell'intera chanson ($A^3 \rightarrow R^1$), ogni volta a sottolineare le fasi più lamentose dell'implorazione (12 versi + quadruplicata iterazione del verso/titolo, per ciascuna delle tre sezioni):

- (1) Sol $\sharp$ m – Sol $\sharp$ m7/Fa $\sharp$ – Do $\sharp$ m7/Mi – Fa $\sharp$ 7/Mi > Si7M/Re $\sharp$ –
 Do $\sharp$ m7/Mi – > Re $\sharp$ 7
 [i i $\frac{1}{2}$ iv $\frac{6}{5}$ V $\frac{4}{2}$ ^{III} > III $\frac{6}{5}$ ^M
 iv $\frac{6}{5}$ ----- > V $\frac{7}{4}$]
-
- (2) Sol $\sharp$ m – Sol $\sharp$ m7/Fa $\sharp$ – Do $\sharp$ m7/Mi > Re $\sharp$ 7
 [i i $\frac{1}{2}$ iv $\frac{6}{5}$ ----- > V $\frac{7}{4}$]

La figura di lamento scompare invece all'inizio di ogni sezione contrastiva (B), laddove il desiderio di ricominciare da zero e dipingere un nuovo, più luminoso scenario di felicità amorosa corrisponde musicalmente al tentativo di superare la tonalità minore d'impianto (Sol $\sharp$ m) a favore del relativo maggiore (tramite la progressione tonizzante Do $\sharp$ 7 > Fa $\sharp$ 7 > Si). Tentativo che sembra riuscire, ogni volta, proprio in coincidenza con alcune delle immagini più positive, solari e rigeneranti dell'intera canzone («Je cruserai la terre [...] pour couvrir ton corps / d'or et de lumière»; «[...] des terres brûlées / donnat plus de blé / qu'un meilleur avril»). Subito dopo però (nell'ultima quartina di ciascuna strofa B), l'apice

poetico-affettivo e melodico-vocale di quell'ondata di entusiasmo vitale («Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu serais reine»; «Et quand vient le soir / pour qu'un ciel flamboie / le rouge et le noir / ne s'épousent pas») viene drammaticamente contraddetto dal riemergere del tetracordo di Sol# minore, nell'ennesima e forse ancor più patetica variante armonica. Una variante in cui il secondo elemento – un accordo di settima minore in terzo rivolto, $i\frac{7}{2}$ – viene sostituito da un accordo d'impresito modale fondato sul settimo grado della scala minore, che in unione al La enfaticizzato dalla melodia vocale acquista un vago sapore di sesta napoletana [$La^6 = - II^6$]):

$$\begin{array}{cccc} (3) & Sol\#m & - Fa\#m & - Mi > Re\#7 \\ & [\quad i \quad & \quad vii \quad & VI > V^7] \end{array}$$

Nelle sue varie ricorrenze, dunque, il passacaglio di lamento ha qui non solo la funzione di enfaticizzare il profondo stato di sconforto psicologico-affettivo, se non di totale depressione, che affligge sin dalle premesse l'amante abbandonato, ma anche quella di contrapporsi – dal basso – ai suoi improbabili sogni di rinascita e felicità.

Tale fluttuazione espressiva fra situazioni di mimesi e contrasto, o di sintonia e distonia, dipende naturalmente dal mutevole rapporto via via intessuto fra il tetracordo e la linea vocale nella sua specifica conformazione metrico-ritmica e melodica. Lo stesso carattere “ostinato” di questa canzone-lamento è legato, anzitutto, alla fissità metrica della versificazione, che l'intonazione di Brel traduce in un *pattern* ritmico-musicale non solo altrettanto immutabile ma anche drammaticamente anacrusico: un'unica tipologia di scansione metrica, quella del *pentasyllabe* francese, è qui ribadita implacabilmente per ben 80 volte (60 nelle strofe, cui vanno aggiunte le 20 iterazioni del verso/titolo nei cinque ritornelli), nella forma ritmica, in tempo di $\frac{3}{4}$, di quattro crome in levare seguite da una semiminima in battere; non è difficile riconoscere in questa soluzione la forma più estesa di quella che Frits Noske, nel suo fondamentale studio sulle opere di Mozart e Verdi, ha definito come «the musical figure of death» [Noske 1990, 171-214: 172].²¹ Anche al di là del significato dei versi, si può dire che in essi risuoni incessantemente, per 80 volte, un unico e sempre più inquietante rullio percussivo, non dissimile da quelli eseguiti in certi rituali processionali funebri; nel contesto di un tempo ternario così lento, poi, l'impatto della semiminima sul battere della misura ha ogni volta l'effetto di sospingere in avanti – ma quanto a fatica! – ogni unità del tetracordo

21. Considerata l'esistenza di altre «figure musicali» associate allo stesso concetto (fra cui il tetracordo cromatico discendente trattato nel paragrafo 4.1), sarebbe forse il caso di parlare più specificamente di «*rhythmic figure of death*». La soluzione di Brel è abbastanza simile a quella ivi illustrata nell'Es. 1b, e descritta come «a double resolved iambic».

(corrispondente a una battuta di $\frac{3}{4}$), come in una sorta di danza grave, tristemente e pesantemente rallentata. Nelle sezioni più depressive della canzone (A) l'azione coordinata delle due figure topiche, di morte e di lamento, è ulteriormente potenziata dalla parallela discesa melodica del canto, lenta ma inesorabile, nonché compressa entro la quinta più grave dell'ambito complessivo (da $\text{Re}\sharp_3$ giù fino a $\text{Sol}\sharp_2$). Nelle sezioni più entusiastiche (B), viceversa, il canto abbandona i bassi-fondi dell'ambito per esplorare l'ottava superiore ($\text{Re}\sharp_3 - \text{Re}\sharp_4$), arrivando a impennarsi fino all'apice della gamma proprio in coincidenza con le immagini più appassionate del testo («amour», «ciel flamboie»). È in questo preciso momento che il tetracordo riemerge nell'accompagnamento. Dapprima per contraddire versi e melodia, come si è già visto; poi, però, per riattrarre quest'ultima verso l'abisso di partenza: facendola non solo ricadere di una quinta, dall'apice di $\text{Re}\sharp_4$ a $\text{Sol}\sharp_3$, ma anche ripercorrere l'intera discesa tetracordale ($\text{Sol}\sharp_3 - \text{Fa}\sharp_3 - \text{Mi}_3 > \text{Re}\sharp_3$), come accade in ciascuno dei ritornelli finali – incluso quello del commiato – alla nuovamente ossessiva ripetizione di «Ne me quitte pas».

I capolavori di Brel e di Monteverdi, infine, sono accomunati anche dal fatto di essere stati entrambi riletti – da alcuni interpreti moderni – in un tempo decisamente più veloce dell'originale. Nel caso del *Lamento*, mi riferisco alla singolare chiave interpretativa proposta dal Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini, affidata soprattutto alla splendida voce di Rossana Bertini [Monteverdi / Alessandrini 1997, 3-4]: qui l'accelerazione della scansione ternaria è tale da trasfigurare il carattere stesso del lamento, che risulta rispettivamente privato di ogni contrasto affettivo interno, così come di ogni sfumatura espressiva, e appiattito in una sorta di sfogo nervosamente – e grottescamente – danzante. Qualcosa di simile accade anche nella versione di *Ne me quitte pas* incisa nel 1961 dalla grande cantautrice francese Barbara [1961, B2], che velocizzando il $\frac{3}{4}$ di Brel finisce per intonare quelle stesse implorazioni in un lieve tempo di valzer. A ciò si aggiunge la notevole abbreviazione e riorganizzazione del testo intonato (ridotto a $A^1 \rightarrow R^1 + A^2 \rightarrow R^1 \mid B^1 \rightarrow R^2 + A^3 \rightarrow R^1$), nonché la sua parziale riscrittura; soprattutto l'accompagnamento pianistico, nella sua sfumata delicatezza, è talmente semplificato da portare, sin dalle premesse, alla rinuncia stessa del tetracordo. Se tutto il *pathos* dell'abbandonata è concentrato nella vocalità, desolata e quasi senza fiato, di Barbara, la veloce scorrevolezza del suo intimo valzer, l'annullamento del passacaglio e l'alleggerimento di alcune fra le immagini più drammatiche del testo originale (inclusa quella finale della «ombre de ton chien» sostituita con «je ne dirai plus rien»), sembrano soddisfare la profonda esigenza di esorcizzare, o la disperata volontà di superare, un dolore che altrimenti riuscirebbe ancor più lancinante e insopportabile. In tal senso le originali scelte performative di Barbara appaiono, proprio in virtù della loro coerenza, più comprensibili di quelle di Gino Paoli e

del suo pur raffinato arrangiatore, Gampiero Boneschi: i quali, nella già citata *Non andare via* (1962) traducono sì, fedelmente, le lente e addolorate implorazioni maschili di Brel, privandole però, senza apparente motivo, dell'originario sostegno tetracordale.

Un altro grande chansonnier-pianista d'oltralpe, Léo Ferré, è invece ricorso al passacaglio di lamento con tale frequenza, nel corso della sua intera carriera, da far pensare a una vera e propria ossessione. La figura, ancora "monteverdiana" nell'armonia (*Dom – Solm/Sib – Fam/Lab > Sol7*), ma drammatizzata dal pianista Ferré in una rappresentazione vagamente debussiana del moto ondoso, è impiegata anzitutto per sospendere *Le bateau espagnol* (1946-47) [Ferré 1950, A; Ferré 1953, A5]: omaggio accorato agli amici anarchici spagnoli, a più riprese perseguitati e giustiziati, nei casi più fortunati esiliati a Parigi, durante le rispettive dittature di Primo de Rivera (dal 1923) e di Francisco Franco (dal 1936, e con azioni di repressione antianarchica particolarmente violenta proprio a partire dall'immediato dopoguerra). In ciascuna strofa, questa versione per così dire "marittima" del tetracordo di lamento è ripetuta tre volte e poi gradualmente disgregata per rilanciare, in Do maggiore, le più positive invocazioni e immagini di speranza del ritornello, incentrato proprio sul motto «La bonheur ça vient toujours après la peine». Ancor prima di Ferré, d'altronde, un simile passacaglio "di mare" era stato impiegato dal grande cantautore-chitarrista brasiliano Dorival Caymmi nella sua malinconica intonazione di *É doce morrer no mar*: una *toada praiera*, scritta insieme a Jorge Amado fra il 1936 e il 1940 e variamente incisa in Re minore o in Do minore, sempre con arrangiamento per sola voce e chitarra classica brasiliana, dal 1941 al 1959 [La Via 2012, 178-88, 203-19].²² Nella prima incisione in Do minore [Caymmi, 1954, B1], caratterizzata dalla scordatura della corda più grave del *violão* (da Mi a Re), una versione appena più articolata del tetracordo (*Dom – Dom/Sib – Fam/Lab – [Fam] > Sol7*) – poi esteso verso il basso per completare l'ottava (*Sol7 – Sol/Fa – Dom/Mib [Re] – Dom*) – accompagna con arpeggi dolcemente ondosi il ritornello del pescatore bahiano, «É doce morrer no mar / nas ondas verdes do mar»: sintesi perfetta di quel duplice sentimento di paura e attrazione – anche erotica – nei confronti del mare, e della sua femminile incarnazione divina, Yemanjá, che è poi uno dei motivi chiave del romanzo *Mar morto* di Amado (primigenia fonte letteraria della canzone stessa). Diversamente dai casi più sopra citati di Trenet [1943] e Ferré [1950] – anch'essi in Do minore – la coppia Caymmi-Amado non è evidentemente interessata a contrastare, né tanto meno a risolvere, il *pathos* tetracordale di partenza con immagini poetico-musicali di sollievo, speranza o rivendicazione: il passacaglio del ritornello, infatti, ritorna ogni volta

22. Il saggio include una trascrizione per voce e chitarra della canzone, una sua sistematica analisi poetico-musicale e intertestuale, nonché più dettagliati riferimenti bibliografici e discografici.

in forma appena variata – e ora ancor più gravemente sospesa sulla dominante – per accompagnare ciascuna delle tre strofe-lamento della canzone, nelle quali è la donna del pescatore a piangere la sua inevitabile morte in mare.

Tornando a Ferré, soprattutto nella sua produzione più tarda lo chansonnier rivisita con insolita frequenza non solo il tetracordo, ma una sua specifica realizzazione pianistica, tale da imparentare strettamente alcune delle sue canzoni più celebri: da *Avec le temps* (1970) e *Ton style* (1971) a *La marge* (1980). La prima chanson della serie [Ferré 1970, A],²³ in particolare, spicca fra tutte – ma anche fra quelle inserite nella Tabella 1 – per il carattere integralmente ostinato della ricorrenza tetracordale, che in unione alla lentezza del tempo (*Adagio* in 4/4 nella partitura) [Ferré 1998, vol. 6], si rivela perfettamente adeguato ai contenuti davvero angosciosi del testo poetico. Ovvero, a ciascuna delle immagini implacabilmente realistiche attraverso cui Ferré, passando da una strofa all'altra, rappresenta il lento ma inesorabile scorrere del tempo insieme all'oblio, il dissolversi, la morte di ogni cosa passata, presente e futura che tale scorrere porta con sé: «Avec le temps... / avec le temps, va, tout s'en va» – proprio tutto se ne va, ma in particolare l'amore in ogni sua manifestazione, piacevole e meno piacevole. Non a caso, prima di approdare nella chiusa all'impossibilità stessa di amare («Alors vraiment / avec le temps on n'aime plus»), nella strofa centrale Ferré allude a *Ne me quitte pas* rivisitandone sia le immagini più appassionate e brillanti («L'autre a qui l'on donnait du vent et des bijoux»), sia quelle più disperate ed autoumilianti («devant quoi l'on s'entraînait comme traînent le chiens»). Se Brel si limitava a cantare quel senso di morte interiore che opprime l'amante abbandonato, alternato a improbabili tentativi di rinascita, Ferré amplia a dismisura la prospettiva di un'angoscia che diviene ora esistenziale e assoluta. Ecco perché il suo lamento riguarda l'amore non solo nelle sue declinazioni più romantiche, passionali, appaganti, ma anche in quelle più prosaiche, banalmente affettuose (fatte anche di gesti o frasi di routine), o problematiche, incentrate sulle pulsioni non necessariamente appagate del desiderio erotico in sé, sull'incomprensione, sull'inganno.

Ed ecco perché i suoi lenti tetracordi arpeggiati non solo scorrono implacabili, senza essere interrotti da alcun episodio contrastante, ma vengono, rispettivamente: (1) inaspriti da un'altrettanto incessante catena di appoggiature con risoluzione ritardata; (2) assecondati dal parallelo crollo della linea vocale; (3) prolungati verso il basso. Ciascuno dei tre blocchi strofici è infatti suddiviso in due sezioni diseguali (A¹: vv. 1-5 + A²: vv. 6-12) corrispondenti a un primo tetracordo arpeggiato di La minore, di sonorità grave, e alla sua rivisitazione più acuta ed estesa. Nella

23. Come già nel caso di Brel (cfr. nota 19), si rimanda anche alle intensissime performance live di Ferré (<http://www.youtube.com/watch?v=aiXcUTTLud4>; <http://www.youtube.com/watch?v=ZH7dGoqzyg>).

Figura 1 si è cercato di visualizzare, insieme alla struttura melodico-armonica dei due tetracordi, la caduta parallela delle tre parti strutturali (basso, note acute degli arpeggi, melodia vocale).

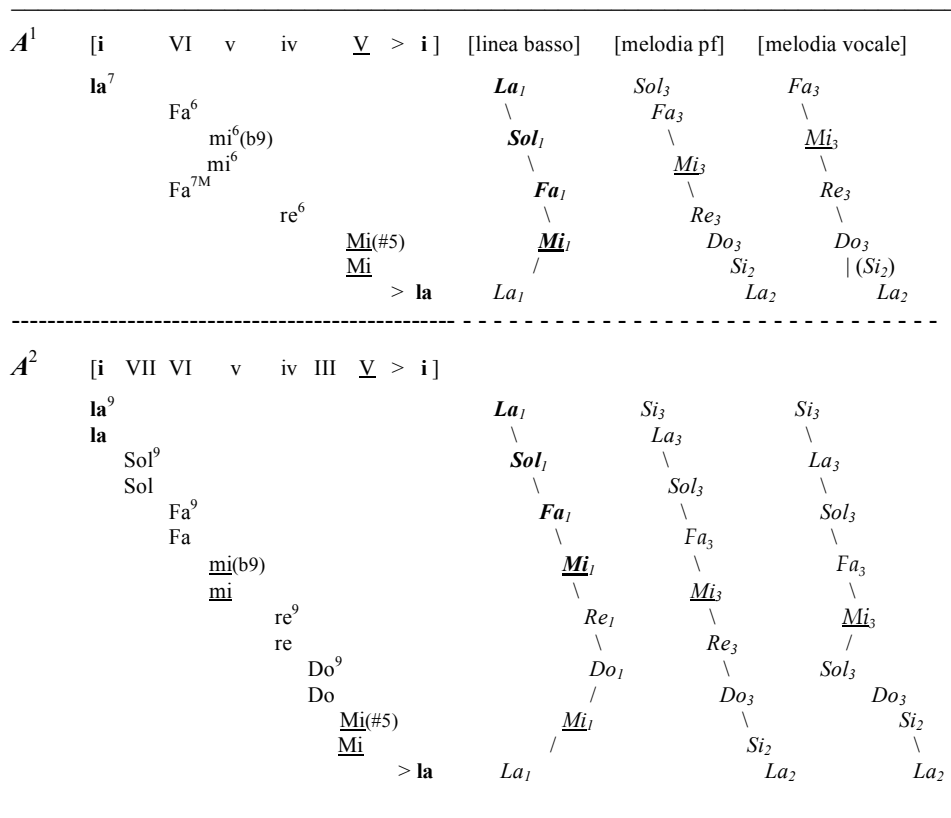


Fig. 1. Léo Ferré, *Avec le temps*: struttura melodico-armonica.

In entrambe le semistrofe la melodia pianistica, che campeggia sul terzinato discendente della mano destra, crea con le note del basso e le rispettive triadi un incessante gioco di appoggiature dissonanti la cui risoluzione è ogni volta trasferita all'accordo successivo, per essere però non di rado destabilizzata, a sua volta, dagli attriti melodici provocati dalla linea vocale. Già nell'incipit, ad esempio, alla settima minore del pianoforte (b. 1) si aggiunge anche la sesta minore del canto proprio in corrispondenza della parola chiave «temps» (b. 2), in modo tale da produrre uno scontro ravvicinato di seconda (Fa₃/Sol₃); lo stridente Fa₃ del canto non fa che anticipare la fondamentale del successivo accordo in primo rivolto (Fa⁶ o Fa/La), che d'altra parte discorda con la persistente quinta vuota – La₁/Mi₁ – della mano sinistra. Simili frizioni dissonanti, seguite da risoluzioni non sempre

totali, coinvolgono i successivi intervalli di nona minore (Fa risolvante in Mi), settima maggiore (Mi>Re), quinta aumentata (Do[=Si#]>Si) – nella prima semistrofa – e l’ancor più estesa concatenazione di sei none, alternativamente minori e maggiori, della seconda semistrofa. Ferré, raffinato pianista di formazione colta oltre che poeta autentico e intensissimo attore-interprete delle proprie canzoni, non poteva ricorrere a espedienti tecnico-compositivi più efficaci per drammatizzare ulteriormente il tetracordo di lamento e associarne l’ostinata iterazione allo scorrere di un tempo che tutto dissolve: fino a trasfigurarlo in un ancor più vasto, misterioso e sfuggente emblema di angoscia esistenziale.

3.3. Interazioni fra tetracordo di lamento, vaca, cadenza andalusa (De André, Guccini, Barbara)

Spostando ora la visuale al repertorio italiano, non si può non constatare – anche da questa particolare prospettiva – lo stretto legame di dipendenza della nostra canzone d’autore nei confronti della *chanson* francese. Capolavori quali *Ne me quitte pas* o *Avec le temps* sono stati da noi puntualmente recepiti, apprezzati, in certi casi anche profondamente assorbiti e metabolizzati, soprattutto attraverso la difficile arte (ri)creativa della traduzione poetico-musicale. Tuttavia, a parte alcune splendide eccezioni – fra cui *Col tempo* nelle rispettive interpretazioni dello stesso Ferré [1972] e dei Têtes de Bois [2002] – la traduzione dal francese all’italiano ha spesso portato a un’eccessiva semplificazione dell’originale (come nel caso già citato di *Non andare via*), se non alla sua irriverente contraffazione parodistica (come nell’irresistibile *Nun me rompe er ca’* di Gigi Proietti);²⁴ e se si pensa anche all’esempio precedente di *Vengo anch’io* (in relazione a *Hit the Road Jack*), tipicamente italiana sembrerebbe essere semmai una certa tendenza a sdrammatizzare il tetracordo, fino a neutralizzarne tutta la tragicità e tradurla in comicità.

Ciò non toglie che alcuni cantautori, in particolare Fabrizio De André e Francesco Guccini, siano riusciti non solo a inserirsi nella grande tradizione del tetracordo di lamento, per di più in forma di raffinato passacaglio chitarristico, ma anche a fornirne una loro personale quanto efficace rilettura. Mi riferisco anzitutto al *Cantico dei drogati* [De André 1968, A1], traccia iniziale del concept album *Tutti morimmo a stento*, significativamente sottotitolato *Cantata in Si minore*, scritto da De André con la duplice collaborazione del poeta Riccardo Mannnerini e del

24. La ben nota parodia romanesca di *Ne me quitte pas* fa parte di una più ampia gag dedicata alla figura retrò del cantante italiano da night, e ai suoi goffi tentativi d’imitare stile vocale e gestualità del tipico *chansonnier* francese (<http://www.youtube.com/watch?v=dix7kyojepw>). È probabile che Proietti abbia preso a modello filmati ampiamente diffusi dalla televisione, come quelli già citati nelle note 20 (Brel) e 23 (Ferré).

compositore Giampiero Reverberi (che firmò anche gli elaborati arrangiamenti orchestrali). La canzone, incorniciata da estese sezioni strumentali, è strutturata in quattro ampi blocchi strofici tripartiti (tre quartine per lo più di settenari, corrispondenti ad altrettante semistrofe musicali A-B-C) culminanti nell'intonazione di un unico verso lungo (un triplo quinario) a mo' di ritornello. Il passaggio da una strofa all'altra corrisponde, invariabilmente, all'innalzamento della tonalità di un semitono: $Fa\sharp m \rightarrow Solm \rightarrow Sol\sharp m \rightarrow Lam$ (soluzione identica a quella di Jan-nacci 1968, funzionale a un'intensificazione non più comica ma tragica). Quello che lo stesso protagonista della storia definisce sin dalle premesse come «un sor-do lamento» ha così modo di essere espresso in un registro vocale sempre più acuto, e in una progressione tonale che risulta ancor più drammatica in virtù del suo continuo trascoloramento cromatico. In ogni strofa, immagini sempre più al-lucinatorie di desolazione e vuoto esistenziale, afasia e sordità, oscurità e fuoco infernale, impotenza, morte, auto-denigrazione, montano via via fino a esplodere nel disperato interrogativo finale del ritornello: «Come potrò dire a mia madre che ho paura?». Un interrogativo immutabile e privo di risposta, seguito solo nella chiusa dalla richiesta d'aiuto di chi almeno sente il bisogno di superare la propria «vigliaccheria».

Interessante è qui il ruolo chiave giocato dal tetracordo discendente, in almeno tre sue diverse forme, nella ciclica rappresentazione di questo crescendo drammatico. Il passaggio dalle prime due semistrofe (A+B) alla terza (C), segnato anzitutto dallo stacco della batteria e dall'arricchimento dell'accompagnamento (chitarra + singolo strumento obbligato $\rightarrow$ orchestra), sembrerebbe favorire l'affermazione di La, relativo maggiore del $Fa\sharp$ minore già consolidato nelle semistrofe precedenti, in quello che inizialmente avrebbe tutte le caratteristiche di un tetracordo maggiore; e che tale invece non è, essendo basato su una quarta non giusta (STT') ma diminuita (STS), e caratterizzato dalla sospensione dominantica (in primo rivolto) dapprima del relativo maggiore e poi della tonica minore:

$$\begin{array}{ccccccc} La > Mi/Sol\sharp & - & Fa\sharp m > Do\sharp/Mi\sharp \\ [\text{III} & \quad V^6 \text{III} & \quad i & \quad V^6 &] \end{array}$$

Una soluzione così insolita, ma in realtà tutt'altro che originale, merita una breve digressione storica e teorica che tornerà utile anche all'analisi di altre canzoni, oltre al *Cantico dei drogati*.

Si è accennato, all'inizio di questo saggio, come già i madrigalisti cinquecenteschi avessero impiegato la quarta diminuita discendente in chiave patetizzante, e in stretta relazione col tetracordo discendente. Vale ora la pena aggiungere che, sin dai primi anni del XVI secolo e in ambito per lo più spagnolo, le due figure erano confluite anche in uno specifico soggetto – o formula melodico-armonica

sottoposta a variazione strumentale – di origine popolare quale il cosiddetto *Guárdame las vacas* (più semplicemente noto come *Las vacas* o anche *Vaca*);²⁵ nome derivato dall'incipit vocale di un *estribillo* popolare («Guárdame las vacas / Carillo y besarte. // Mas bésame tú a mi / que yo te las guardaré») nel quale la quarta diminuita discendente ricorre due volte – una per distico, con risoluzione finale nel secondo. Nella sua forma cinquecentesca più tipica, quella ad esempio adottata come base delle *diferencias* strumentali di Luis De Narvaéz (1538) o di Diego Ortiz (*Recercada*, 1553), il tetracordo diminuito discendente è sovrapposto ad una formula di basso assimilabile a quella dell'italiana romanesca:²⁶

$$\begin{array}{ll}
 \text{[Voce superiore]} & ||: \text{Do}_4 > \text{Si}_3 - \text{La}_3 > \text{Sol}^\sharp_3 : || > \text{La}_3 \\
 \text{[Basso]} & ||: \text{Do}_3 \text{ Sol}_2 \text{ La}_2 \text{ Mi}_2 : || > \text{La}_2 \\
 \text{[Struttura accordale]} & ||: \text{Do} \quad \text{Sol} \text{ Lam} \text{ Mi} : || > \text{Lam} \\
 & \quad \quad \quad \text{[III} \quad \text{VII} \text{ i} \quad \text{V} \quad \text{i]} \\
 & \quad \quad \quad (\text{V}^{\text{III}})
 \end{array}$$

In altre sue varianti, anch'esse riscontrabili in ambiti tanto colti quanto folklorico-popolari e più modernamente *popular*, la quarta diminuita può essere, rispettivamente:

(1) trasferita nel basso, con l'effetto di patetizzare ulteriormente lo stesso schema armonico, in una soluzione oggi assai bene esemplificata dall'ensemble More Hispano [2010, 5],²⁷ e perfettamente corrispondente (tranne che nella sua tradizionale tonalità di Re minore) a quella ripresa da De André e Reverberi, soprattutto nella semistrofa C del quarto ed ultimo blocco strofico del *Cantico dei drogati* (a partire dai versi «Cercando di lanciarlo / oltre il confine stabilito»):

$$\begin{array}{ll}
 \text{[Basso]} & ||: \text{Do}_3 > \text{Si}_2 - \text{La}_2 > \text{Sol}^\sharp_2 : || > \text{La}_2 \\
 \text{[Struttura accordale]} & ||: \text{Do} \quad \text{Sol}^6 \text{ Lam} \text{ Mi}^6 : || > \text{Lam} \\
 & \quad \quad \quad \text{[III} \quad \text{VII}^6 \text{ i} \quad \text{V}^6 \quad \text{i]} \\
 & \quad \quad \quad (\text{V}^6 \text{ III})
 \end{array}$$

25. La diffusione di questo soggetto popolare anche in ambito colto tardo-rinascimentale è stata già messa in rilievo da Walker [1968, 314, nota 50], e poi da Hudson [1970, 302 sgg.], pur in associazione a due tipologie sostanzialmente diverse come il tetracordo minore discendente (Walker) e lo schema accordale della romanesca (Hudson). Per una sua più specifica definizione, caratterizzazione ed esemplificazione in ambito prevalentemente – ma non solo – folklorico di tradizione orale (il repertorio degli *Aguilandos* nella Murcia, regione sud-orientale della Spagna) cfr. Berlanga Fernández [2005], da cui sono in parte tratte le seguenti informazioni.

26. Lo schema seguente è basato sull'esempio, originariamente in Re minore, che Berlanga Fernández [2005, 504-505] preferisce associare ad altre formule di basso, quali il Passamezzo antico e la Folía.

27. Cfr. anche la versione in concerto dello stesso gruppo (<http://www.youtube.com/watch?v=Dt6-784r3dU>).

(2) oppure nuovamente sovrapposta, in uno schema bipartito ma interamente minore, a una formula di basso più simile al Passamezzo antico (nel suo primo segmento), seguita da un tetracordo minore discendente identificabile – nella sua struttura accordale – in un'altra formula tipicamente spagnola, e chitarristica, come quella della *cadencia andaluza*:²⁸

[Basso]	La ₂ – Sol ₂ – La ₂ – Mi ₁ La ₂ – Sol ₂ – Fa ₁ > Mi ₁ > La
[Struttura accordale]	Lam Sol Lam Mi Lam Sol Fa Mi > Lam [i VII i V i VII VI V] [i] (Passamezzo antico) (Cadencia andaluza)

Possiamo ora tornare al *Cantico dei drogati*, per osservare come la formula di *vaca* ricorra nel primo e secondo distico di ciascuna semistrofa C – e dunque con la stessa suddivisione bipartita dell'originario *estribillo* spagnolo – in ciascuna delle varianti appena illustrate: (1) quella tetracordale diminuita; (2) e una più elaborata rivisitazione, di sapore più fortemente “andaluso” (III – VII – VI > V), in cui il prototipo per così dire “di romanesca” (III-VII – i > V) viene a incrociarsi con l'appendice tetracordale discendente della sua seconda variante “di Passamezzo antico” (i – VII-VI > V). Il passaggio dall'una all'altra figura ben si presta a rappresentare alcune delle immagini più estreme e allucinatorie dell'intera canzone: lo “strisciare” del protagonista con «altri nudi fantasmi» «verso un fuoco» senza dubbio infernale, le apparizioni dei «folletti di vetro» che lo «spiano davanti» e gli «ridono dietro», la percezione della vita come un'anticipazione della morte, l'illusione di poter oltrepassare con la propria mente i limiti dell'infinito. Quando però, ogni volta, si approda all'immutabile e sempre sospesa domanda del ritornello – ovvero, non tanto all'esplosione quanto alla più intimamente clamorosa

28. Berlanga Fernández [2005, 504-505] parla in questo caso di «una mezcla entre una sonoridad menor tonal no sólidamente asentada [i – VII – i – V] y una sonoridad modal de tipo frigio [i – VII – VI – V > i]». Ancor più discutibile è la sua «análisis modal» dello stesso schema accordale, con impropria applicazione dei gradi della scala tonale alla presunta formula «frigia» conclusiva (iv – III – II – I > V [sic: «V» al posto di «iv»]). L'equivoco di fondo, cui ho già accennato in fase d'introduzione, nasce dalla tradizionale attribuzione del tetracordo minore discendente – La-Sol-Fa>Mi – all'intera categoria modale frigia, intesa per di più come mera scala; se invece si considera l'effettiva suddivisione della specie di ottava (quarta La-Sol-Fa>Mi sopra o sotto la quinta Mi-Re-Do>Si-La), e dunque si distingue la corda finale (La e non Mi) dalla corda mezzana (Mi e non Si), si riconosceranno tutte le caratteristiche di una coppia modale tutt'altro che frigia/ipofrigia (III/IV), e semmai eolia/ipoeolia (IX/X), a sua volta prossima alla moderna scala (naturale) e tonalità di La minore (di cui Mi costituisce il V grado). A causa di questo equivoco, non solo Fernández ma anche gli odierni specialisti di *flamenco* o *cante hondo* tendono a considerare la *cadencia andaluza* come una formula per l'appunto «cadenzale» peculiare della «scala modale frigia», incentrata sulla sonorità maggiore di Mi, e non su quella minore di La. Cfr., ad esempio, Katz [2001, 923], in cui si parla di «medieval Phrygian scale» in associazione alla «Phrygian cadence A-G-F-E», e la pur ottima lezione di *guitarra flamenca (cadencia andaluza)* recentemente postata su youtube da virtuoso.com (<http://www.youtube.com/watch?v=vjDxrCDNDqY>).

implosione di un grido di terrore inconfessabile persino alla madre – ecco che, puntualmente, la *vaca* lascia il campo ad un più classico tetracordo minore di lamento: inizialmente

$$\begin{array}{l} \text{«Come po – trò} \quad \text{dire a mia madre...} \\ \text{Fa\sharp m – Fa\sharp m/Mi – Re – -----> Fa\sharp m/Do\sharp} \\ \text{[i} \quad \text{i}\frac{1}{2} \quad \text{VI} \quad \text{i}^{\sharp} \text{]} \end{array}$$

seguito da sospensione dominantica e risoluzione cadenzale,

$$\begin{array}{l} \text{... che} \quad \text{ho pa – ura?>} \\ \text{Sim-} \quad \text{Do\sharp}_7 > \text{Fa\sharp m} \\ \text{[iv} \quad \text{V}^7 \quad \text{i} \text{]}. \end{array}$$

Anche questo tetracordo, naturalmente, viene via via trasposto un semitono sopra, per raggiungere il La minore finale; ma alla fine, nell'interludio fra l'ultimo ritornello e la quartina di congedo, esso risuona nella sola chitarra di De André in una forma pressochè identica – nella tonalità (La minore), nella scansione metrica (due battute di 12/8), nell'idioma strumentale (arpeggiato delicatamente *punteado*) – al passacaglio minore del *Lamento* monteverdiano:

$$\begin{array}{l} \text{Lam – Mim/Sol – Rem/Fa > Mi} \\ \text{[i} \quad \text{v}^6 \quad \text{iv}^6 \quad \text{V} \text{]} \end{array}$$

Laddove, per di più, alla discesa del basso corrisponde quella parallela della linea melodica intermedia, costruita – naturalmente – sull'ormai familiare quarta diminuita $\text{Do}_4 > \text{Si}_3 - \text{La}_3 > \text{Sol}\sharp_3$.

Difficile pensare che un impiego così puntuale, coerente, ben coordinato ed efficace di tutte queste antiche formule tetracordali – dalla *vaca* diminuita a quella di romanesca commista con la cadenza andalusa fino al passacaglio di lamento monteverdiano – siano frutto del caso, e non della scelta più o meno consapevole o istintiva di entrambi i musicisti: non solo il coltissimo e raffinato compositore-arrangiatore Reverberi, ma anche un «trovatore del xx secolo» quale De André, che su queste e altre formule cinque-seicentesche – com'è stato ampiamente appurato in studi recenti [Fabbri 1997, 162-165; La Via 2011a, 90-92] – ha costruito buona parte del suo primo canzoniere. E che anche nella sua ultima produzione, in particolare in un capolavoro come *La domenica delle salme* (composta nel 1990 insieme a Mauro Pagani), tornerà a rivisitare non solo il tetracordo minore in funzione di ostinato (nelle strofe e negli interludi chitarristici, pur in una forma incompleta e “pendolare” che si avrà modo di illustrare più avanti nel paragrafo 3.5), ma anche quello diminuito (nelle tre ricorrenze del ritornello vocale).

Per questo non c'è neanche bisogno di ipotizzare che l'uno o l'altro autore del *Cantico*, prima di comporne la musica, abbia avuto modo di ascoltare un'altra importante *chanson* francese per soli canto e pianoforte, *Mon enfance* di Barbara, incisa lo stesso anno [Barbara 1968, B₂], e ancor più sistematicamente incentrata sul tetracordo diminuito di *Guárdame las vacas* nella sua forma originaria (Fa>Mi-Re>Do $\sharp$). In questo caso, però, la particolare struttura armonica degli arpeggi lie-deristici, $Fa > La_7/Mi - Rem > La_7/Do\sharp$ – iterata nella prima sezione di ciascuna delle cinque strofe, per un totale di nove ricorrenze – è impiegata in modo da accrescere ulteriormente l'ambiguità tonale tra Fa maggiore e Re minore:

(1) da un lato, l'elemento maggiore (Fa) risulta ancor più indebolito rispetto alla controparte minore (Rem), qui incorniciata fra ben due sospensioni sulla propria dominante (La₇). Il tipico patetismo del tetracordo minore, per di più, è aggravato dalla parallela discesa delle due voci pianistiche superiori, non solo sulla stessa quarta diminuita (due ottave sopra quella del basso) ma anche sul tetracordo minore discendente $La_2-Sol_2-Fa_2>Mi_2$;

(2) dall'altro lato, però, è la tonalità di Fa maggiore ad affermarsi, successivamente, nella seconda sezione delle strofe I e II (fondata sul tetracordo maggiore $Fa > La_7/Mi - Rem - Do_7 = I > V^{7vi} - vi - V^7$) e ancor più nella chiusa stessa della canzone (dove la sospensione dominantica dello stesso tetracordo, Do₇, è definitivamente risolta sul Fa maggiore). Più si procede nella canzone, insomma, più emerge la vera connotazione maggiore della tonalità d'impianto, e più l'apparente schema minore $III - V^{\frac{4}{3}} - i - V^{\frac{6}{5}}$ diviene interpretabile come $I - V^{\frac{4}{3}vi} - vi - V^{\frac{6}{5}vi}$.

Anche nel caso di Barbara, simili scelte compositive acquistano un preciso senso espressivo solo se rapportate ai contenuti verbali della canzone, oltre che alla sua struttura formale. Nell'arco di cinque blocchi strofici d'estensione via via abbreviata (dai 18 versi delle strofe I e II [6+4+4+4], ai 14 di III e IV [6+4+4], fino al sestetto finale di V), un io lirico fortemente autobiografico rievoca l'esperienza a un tempo traumatica e terapeutica di chi ha sentito il bisogno di tornare nei luoghi della propria infanzia per "ritrovarne" quasi proustianamente – davvero con tutti i sensi – le ancora vivissime tracce esterne e interne, luminose e buie, gioiose e infelici. È proprio la concreta percepibilità sensoriale del passato – con i suoi suoni, odori, colori e affetti – a scuotere profondamente il soggetto femminile e a sottoporlo a una continua oscillazione emotiva fatta di lacrime e sorrisi, oscuramenti e accensioni che solo verso la fine viene drammaticamente sciolta in una sorta di duplice agnizione (ben sintetizzata proprio negli ultimi tre versi). Da un lato è sempre più chiaro che *quella* infanzia è stata, di per sé, assai più fonte di dolori che di gioie («Porquoi suis-je venue ici, / où mon passé me crucifie?»); dall'altro è proprio questa pur lancinante esperienza di ritrovamento ed elaborazione di *quella* stessa infanzia a sancirne il definitivo superamento («Elle dort à jamais

mon enfance»). Tutto ciò spiega anzitutto l'ostinata persistenza del tetracordo diminuito nel sestetto (iniziale e poi finale) di tutte e cinque le strofe, di contro al più effimero impiego della sua più positiva controparte maggiore (nella quartina centrale delle sole strofe I e II). Non a caso, è solo in associazione alle sezioni fondate sulla formula di *vaca* che il pianoforte di Barbara esegue una serie di lacrimosi arpeggi discendenti, cui si è già accennato, davvero molto simili a quelli già impiegati, ad esempio, da Schumann nel suo non meno lamentoso, solitario e naturalistico Lied *Hör ich das Liedchen klingen*, il decimo del ciclo heineiano *Dichterliebe* [Schumann 1844].²⁹ Ma in base alle stesse considerazioni risulta non meno evidente che la tanto attesa risoluzione in Fa maggiore del tetracordo diminuito – così a lungo tenuto in sospeso in tutte le strofe precedenti – può realizzarsi compiutamente solo alla fine del sestetto di chiusura, con la definitiva presa di distanza da un'infanzia ormai per sempre assopita.

Le notevoli potenzialità patetico-espressive della formula di *vaca* (con o senza tetracordo diminuito nel basso), ancor più se impiegata in associazione al più classico tetracordo minore di lamento, son state ben comprese, e felicemente sfruttate, anche da un altro grande rappresentante della nostra canzone d'autore, Francesco Guccini. Due fra i suoi maggiori successi degli anni Settanta e Ottanta, in particolare, appaiono da questo punto di vista così strettamente imparentati da far pensare alla duplice elaborazione – in tempi e stili ben distinti – di un'unica concezione di base, non solo strutturale. Nel caso de *Il vecchio e il bambino*, traccia di chiusura dell'album *Radici* [Guccini 1972, B4], tre blocchi strofici bipartiti sono suddivisi in due quartine di doppi senari (A+B) e una singola quartina di congedo (A⁴), come nello schema seguente:

I: A ¹ +B ¹		III: A ³ +B ³
II: A ² +B ²		IV: A ⁴ .

Sul piano musicale, essi corrispondono all'alternanza ostinata di un tetracordo minore in versione tipicamente andalusa, resa ancor più *flamenca* dalle eleganti fioriture chitarristiche di Deborah Kooperman,³⁰

29. Nel testo di Heinrich Heine (tratto dal suo *Lyrische Intermezzo*) l'ascolto della canzonetta già intonata dall'amata accende nell'io lirico un «feroce» quanto «oscuro desiderio» di dolore e pianto molto simile a quello poi cantato, su quasi identici arpeggi pianistici, da Barbara; comune è persino la specifica necessità di raggiungere un luogo solitario elevato e alberato («Hinauf zur Waldeshöh'», «Le coteau, l'arbre se dressant / come au passé») dove poter finalmente sciogliere in lacrime una così immensa pena («Dort löst sich auf in Tränen / Mein übergrosses Weh'», «Et je me suis couchée sous l'arbre / [...] et j'ai laissé couler mes pleurs, / mes pleurs»).

30. Nel loro uso della cadenza andalusa in chiave malinconica, Guccini e la Kooperman si discostano decisamente dalla tendenza italiana – particolarmente in voga negli anni '60 e '70 – a imitare questo e altri tipici stilemi del *flamenco* con intenti comico-parodici. Dodici anni dopo il grande successo commerciale della copla andalusa di Manolo Escobar *El porompompero* (45-giri Escobar 1960, A), *Il vecchio e*

sezioni A: Rem – Do – Si^b > La⁷
 [i VII VI V⁷]

e di una formula di *vaca-romanesca*, priva cioè di quarta diminuita nel basso ma caratterizzata dalla stessa oscillazione sospensiva tra maggiore e minore:

sezioni B: Fa > Do – Rem > La⁷
 [III VII i V⁷]
 [V^{III}]

Anche i versi di Guccini, come quelli di Barbara, rappresentano la drammatica rivisitazione dei luoghi di un passato irrecuperabile, che può essere tutt'al più malinconicamente rievocato in ricordi più o meno onirici o realistici. È vero che il punto di vista non è più quello interiore di un io lirico-autobiografico, che parlando a se stesso fa i conti con un'esperienza realmente vissuta, ma è quello relativamente più impersonale di un io lirico-narrante, che per di più cala i protagonisti della sua storia – «un vecchio e un bambino» – in uno scenario del tutto immaginario: quello cioè di un rigoglioso paesaggio naturalistico – sineddoche dell'intero pianeta Terra, dei suoi ormai perduti equilibri ecologici e ritmi stagionali – da tempo sconvolto da un ipotetico ma non poi così fantascientifico «olocausto nucleare» [così definito dallo stesso autore in Guccini, 2000, 79]. Anche in questo caso, tuttavia, il pianto amaramente nostalgico del personaggio principale – il vecchio – contrasta, anzitutto, con la vivezza pittorica dei propri ricordi; ed è alla resa poetico-musicale di questo chiaroscuro di fondo che contribuisce, appunto, l'alternanza del tetracordo minore andaluso e della *vaca-romanesca* nelle prime tre strofe. Anche in questo caso, poi, la sospensione chiaroscurale, ma prevalentemente patetica, accumulatasi nei blocchi strofici integrali viene a suo modo «risolta» soltanto nel più sintetico congedo finale (A⁴): questa volta per opera del secondo personaggio, il bambino, sin lì rimasto ad ascoltare e a tentare di «immaginare» quel che per lui – orientato più verso il futuro che non verso un passato mai vissuto – è davvero inimmaginabile. Qui il tetracordo di Re minore – lo stesso che aveva accompagnato le lacrime del vecchio (II, A²: «il vecchio parlava e piano piangeva») – torna per un'ultima volta in associazione a uno «sguardo» infantile che diventa anch'esso «triste» proprio nel momento in cui sembra riuscire a «guardare cose mai viste». Subito dopo, però, la replica innocente e sdrammatizzante del bambino – che «con voce sognante» chiede al vecchio di raccontargli pure qualche altra favola – porta altrettanto puntualmente all'interruzione

il bambino si situa cronologicamente proprio fra le due più famose parodie italiane del genere: *Torero camomillo* (Franco Maresca – Carmelo Pagano, per l'interpretazione di Michele Grandolfo allo Zecchino d'Oro del 1968), e lo stesso *Porompompero* nella versione italiana di Cochi e Renato, con la partecipazione di Enzo Jannacci (1973).

del tetracordo, alla brusca inversione del suo orientamento discendente – tale da evitare proprio la cadenza frigia sulla dominante La – e alla sua finale risoluzione plagale su un Re non più minore ma maggiore (con effetto simile a quello di un'antica terza di Picardia):

<i>E poi disse al vecchio con voce sognante: / Mi piaccion le fiabe, raccontane altre.</i>			
Rem		Si ^b /Re	Re
	Do		
			Sol ₇
[i	VII	VI	IV ⁷ ¹ > I]

A distanza di 15 anni, in *Scirocco*, prima traccia dell'album *Signora Bovary* [Guccini 1987, A₁], Guccini ritorna al tetracordo discendente di Re minore, nell'ancor più virtuosistica ed elaborata versione del chitarrista argentino Juan Carlos Biondini detto Flaco (qui anche in veste di coautore), con la collaborazione non meno determinante di Juan José Mosalini (bandoneon), Ares Tivolazzi (contrabbasso) ed Ellade Bandini (batteria). Fu proprio «il tema di milonga di Flaco» – come dichiarato dallo stesso Guccini – ad affascinarlo al punto di «suggerire la storia, vera, da raccontare» [Guccini 2000, 181]. In un caso tutt'altro che insolito di «musica per poesia» [La Via 2006, 171-219], è piuttosto interessante constatare come sia stato prima di tutto il tetracordo di lamento, e non un'altra formula di basso, a riportare subito alla mente del cantautore le atmosfere sciroccali e stranianti di una vicenda sentimentale – e più in generale esistenziale – di carattere così malinconico. Di fatto, il torbido eppur danzante passacaglio-milonga di Flaco,

Rem – Lam/Do – Si ^b ₇ M > La ₇
[i v ⁶ VI ⁷ ^M V ⁷]

non solo incornicia l'intera canzone – tornando in entrambe le sezioni strumentali di preludio e di coda con insolita insistenza (4 + 6 volte) – ma, in altre sei ricorrenze, accompagna la quartina iniziale di ciascuno dei tre blocchi strofici fondamentali (I: A¹ | II: A² | IV: A³). Proprio laddove la voce narrante ora ci introduce all'atmosfera sciroccale e “irreale” della vicenda, ora associa la «affrettata» entrata in scena della protagonista femminile al «correre» delle nubi nel cielo, e infine riassume vagamente i più o meno incerti e solitari destini dei due personaggi: un non meglio definito «tu» / «lui», lacerato dal proprio amore per due donne («lei e quell'altra che non sapevi lasciare»), e la prima di esse – appena comparsa a passo di danza, ma per l'ultima volta, in quel «bar impersonale».

Anche qui, nelle sezioni B delle stesse tre strofe, il passacaglio minore è ogni volta seguito da una formula di *vaca*, in versione non più di romanesca, però, ma tetracordale diminuita:

$$\begin{array}{ccccccc} Fa > Do/Mi - Si\flat/Re > La7/Do\sharp \\ [\text{III} & \text{VII}^6 & & \text{VI}^6 & & \text{V}_5^6 &]. \end{array}$$

Il cui patetismo, per di più, viene ulteriormente aggravato dall'aggiunta di un tetracordo cromatico discendente – questo sì “argentino” nella sua fine progressione armonica – dall'effetto a dir poco lancinante: $Dom(6) > Sol/Si \parallel Si\flat m(6) > Fa/La \parallel La\flat^\circ \rightarrow Mi/Sol\sharp - Solm(6) > La7$ (con finale sospensione dominantica $V^6_V - iv > V^7$). L'unione della *vaca* diminuita col tetracordo cromatico, nel complesso, funge da articolata dilatazione e progressiva drammatizzazione (nelle sezioni B) del tetracordo diatonico minore di partenza (sezioni A). La sua ancor più estesa ed amara ricaduta fa da perfetto sfondo scenografico-emotivo ai «dubbi» lancinanti e nebulosi dell'amico incontrato al bar, alle «lacrime» di chi si sente «schacciato» o «inchiodato» nella trappola di un conflitto irrisolvibile, al ritorno finale dello «sciocco» nelle vesti davvero inedite di un vento risolutore, portatore di verità e chiarezza. Già, perché è stato proprio «quel vento», nell'unico blocco strofico caratterizzato dalla momentanea sospensione del flusso tetracordale (III: C+D), a favorire il duplice sblocco della situazione di stallo sentimentale: ovvero, il congedo definitivo di una «lei» finalmente lucida e risoluta, e la più malinconica rassegnazione di un «lui» che solo ora capisce di *non* voler più «ricadere in una nuova realtà sempre identica» (parole non a caso sottolineate dall'unica “ricaduta” cromatica della strofa).

3.4. Rivisitazioni britanniche del passacaglio di lamento (Sting-Miller e David)

Spostandoci a questo punto sul versante del *Song* britannico a cavallo dei secoli XX e XXI, vale la pena accennare brevemente a uno dei più celebri *hits* di Sting, *Shape of My Heart* [Sting 1993, 12], e alla sua successiva riscrittura – in un più commerciale ma non meno coinvolgente stile «Contemporary R&B» – da parte di Craig David, *Rise and Fall*, con l'importante partecipazione vocale dello stesso ex leader dei Police [David 2002, 7]. Anche in questo caso, come in quello di Guccini appena esaminato, assistiamo alla rielaborazione, a distanza di tempo e in stili diversissimi, di uno stesso modulo strutturale/concettuale di base; col determinante contributo autoriale ed esecutivo, per di più, di un altro chitarrista argentino, Dominic Miller, al quale si deve l'ennesima reinterpretazione idiomatistico-strumentale

del tetracordo minore discendente.³¹ La differenza più evidente, rispetto alla precedente coppia di canzoni, consiste nella sostanziale persistenza della struttura chitarristico-accordale di partenza: un passacaglio tetracordale arpeggiato di Fa# minore caratterizzato, ancora una volta, non solo dalla discesa di quarta giusta nel basso (Fa#-Mi-Re>Do#) ma anche dalla parallela caduta di quarta diminuita nella voce superiore (La-Sol#-Fa#>Mi#). La successiva variante armonica del primo elemento accordale genera una struttura complessiva che può essere ricondotta, in entrambe le canzoni, al seguente schema bipartito (in tempo lento di 2/4, un accordo arpeggiato per ogni battuta):

$$\begin{array}{l}
 [a^1] \quad Fa\#m - \quad Do\#m/Mi - \quad Sim/Re > Do\#7^{(4>3)} \\
 \quad \quad [\quad i \quad \quad \quad \quad v^6 \quad \quad \quad \quad iv^6 \quad \quad \quad V^7 \quad] \\
 \quad \quad \quad \quad [\quad VI^6 \quad] \\
 [a^2] \quad Re/Fa\# - Do\#m/Mi - \quad Sim/Re > Do\#7^{(4>3)}
 \end{array}$$

In *Shape of My Heart* questo duplice modulo tetracordale di otto battute (4+4), presentato già nel preludio chitarristico, ricorre per circa 11 volte (in Do# minore solo nel modulante interludio centrale, e in una terza variante semplificata alla fine dell'ultimo ritornello poetico-musicale). Esso caratterizza il primo segmento (A=a¹+a²) di un blocco strofico-periodico la cui seconda e più distensiva unità fraseologica (B) – anch'essa di otto battute – porta all'abbandono del passacaglio e alla risoluzione plagale minore, iv > i, della sua tensione frigio-dominantica (Sim7/Re – La⁽⁹⁾ – Do#7 – Re – Sim7(9) > Fa#m). È questa, in sintesi, la struttura periodica di 16 battute (A+B = 8+8), comune non solo all'introduzione strumentale e a ciascuna delle cinque strofe/quartine, ma anche al ritornello nelle sue tre ricorrenze: il ciclico passaggio dal *verse* al *refrain* è infatti “culminativo” solo sul piano melodico-vocale laddove, nel ritornello, Sting si limita a distendere e variare il proprio canto in un registro più acuto, su uno sfondo armonico che rimane immutato. In tal senso si può dire che l'antico principio di variazione su basso ostinato sia qui applicato in modo più ciclico e regolarizzato – via via sempre più prevedibile, quasi meccanico – a un intero blocco periodico, di cui il passacaglio tetracordale costituisce l'unità iniziale. È anche vero, però, che esso ritorna da solo, e ancor più insistentemente, nella ripetizione finale dell'ultimo verso di ritornello («But that's not the shape of my heart» – due volte) e nella chiusa chitarristica di Miller (altre due volte), con definitiva risoluzione in Fa# minore.

31. Per apprezzare al meglio il fine accompagnamento chitarristico di Miller, oltre al canto di Sting, si rimanda a *Shape of My Heart* nell'ottima versione da camera fruibile su youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=037uSAlahho>).

Oltre a essere il testo verbale di meno immediata comprensione, fra quelli sin qui considerati, *Shape of My Heart* si distacca da tutti gli altri per l'assenza di qualsiasi espressione esplicita di lamento, o anche solo di pur vago patetismo. Il suo protagonista, come spiegato solo in parte dallo stesso Sting,³² è una sorta di giocatore di poker-filosofo che usa la propria arte non per il gusto di vincere, o per arricchirsi, ma per trovare una qualche legge – più mistica che scientifica – che regoli la fortuna e i suoi apparentemente casuali rivolgimenti: come recita il primo distico della seconda quartina, «He deals the card to find the answer, / the sacred geometry of chance». Come emerge però soprattutto nel ritornello e nella penultima strofa, questo tipo di ricerca – a metà fra un esercizio spirituale e un'analisi semiologica – rende necessario un atteggiamento di costante, lucida freddezza, tale da escludere ogni apparente coinvolgimento emotivo. Per questo, nel ritornello, il giocatore è in grado di “decodificare” solo tre dei quattro semi francesi, associandoli non solo ai rispettivi simboli del sistema italiano (o spagnolo) ma anche agli oggetti che essi rappresentano e alla loro concreta funzione, al di là del gioco: egli sa bene che dietro le astratte o tutt'al più simboliche icone dei picche (*spades*), fiori (*clubs*) e quadri (*diamonds*) possono celarsi strumenti reali e tutt'altro che innocui, come le spade («the *swords* of a soldier»), i bastoni («weapons of war») e i denari («money»); solamente il quarto seme, i cuori (*hearts*), gli risulta incomprensibile, per il semplice fatto che non ha la forma del suo cuore («that's not the shape of my heart»). Nella penultima strofa, d'altra parte, questa «maschera» monolitica e inespressiva («the mask I wear is one») sembra cadere per un attimo, lasciandoci intravedere un intimo paesaggio psicologico-emotivo ed esistenziale di profonda solitudine, desolazione, vuoto affettivo: «And if I told you that I loved you, / you'd maybe think there's something wrong» – dice il giocatore alla donna amata, consapevole che neanche lei potrà mai considerarlo capace di amore. In questo caso, dunque, il duplice tetracordo più sopra descritto – nella sua ciclica e quasi ostinata ricorrenza – ha anzitutto la funzione di contraddire, sin dalle premesse, la caratterizzazione puramente verbale di un giocatore-filosofo così apparentemente freddo e antiemotivo, e dunque di svelare in qualche modo il dramma che egli vive oltre la maschera, nel profondo della propria coscienza. Ma la fissità del bellissimo passacaglio chitarristico di Miller, in sé, rende perfettamente anche la teatrale immobilità stessa della maschera e del più vasto

32. «I wanted to write about a card player, a gambler who gambles not to win but to try and figure out something; to figure out some kind of mystical logic in luck, or chance; some kind of scientific, almost religious law. So this guy's a philosopher, he's not playing for respect and he's not playing for money, he's just trying to figure out the law – there has to be some logic to it. He's a poker player so it's not easy for him to express his emotions, in fact he doesn't express anything, he has a mask, and it's just one mask and it never changes.» Da un'intervista promozionale di Sting, pubblicata nel sito ufficiale (http://sting.com/discography/index/album/albumId/233/tagName/studio_albums).

stallo esistenziale che essa rappresenta; il solitario *poker player* di Sting, in fin dei conti, è incapace non solo di esprimere amore, come qualsiasi altro sentimento o concetto, ma anche di dare un senso al proprio stesso “gioco”: è incapace di vivere.

Lo stesso non si può certo dire dell'appassionatissimo io lirico di *Rise and Fall*, canzone difficilmente riducibile alla semplice tipologia del *contrafactum*: Craig David, infatti, non si è limitato a riscrivere il testo originario della canzone di Sting e Miller, ma ne ha sviluppato il tema di fondo in modo così personale da doverne ristrutturare completamente anche l'architettura musicale. Nei nuovi versi il personaggio-feticcio, quasi allegorico, del *poker player* sembra gettare finalmente la maschera per uscire allo scoperto, rivelare tutti i suoi sentimenti, mostrare la sua vera identità: quella palesemente autobiografica di una *pop superstar* che ha sacrificato tutto per raggiungere l'apice del successo – artistico, professionale, economico, sociale – ma sul piano umano sente di essere sprofondato in una condizione, inversamente proporzionale, di totale infelicità. In ciò consiste la parabola esistenziale, di «ascesa e caduta», già riassunta nel titolo e oggettivata nel ritornello – in termini colloquiali («It's what they call / the rise and fall») non dissimili da quelli di un proverbio popolare («come si dice, dalle stelle alle stalle») – ma soprattutto rivelata, in prima persona, nell'intensa confessione autobiografica delle due lunghe strofe interne. Solamente nell'ultimo verso della strofa II, nell'unico ma assai rilevante accenno intertestuale al *poker player* di Sting – «It is too late to show you the shape of my heart» – la *superstar* di David ci fa intendere che tutto il suo lamento-sfogo è rivolto, anzitutto, all'unica persona che può aiutarlo a ritrovare se stesso – evidentemente una “donna amata” assai strettamente imparentata con quella appena intravista fra le righe di *Shape of My Heart*.

Ecco perché David, pensando a una fase di «caduta» libera che probabilmente lo riguarda in prima persona, riprende esclusivamente il duplice tetracordo minore discendente di Miller ($A=a^1+a^2$, privo della più distensiva frase B) e lo applica sistematicamente, in funzione di ostinato integrale, sia al ritornello poetico-musicale (nelle sue sei ricorrenze), sia ai due blocchi strofici principali, sia alla chiusa strumentale (per un totale di 41 tetracordi). Il principio di variazione su basso ostinato è qui coerentemente applicato non tanto nelle sezioni strofiche, in virtù del loro carattere narrativo, quanto in ciascuno dei ritornelli, laddove Sting si unisce a David in un duo vocale di sempre più alto tasso virtuosistico ed emotivo; l'apice d'intensità, che questa volta non corrisponde a una «perdita di controllo» comparabile a quelli della *Ninfa* monteverdiana o del *little man* di Van Ronk, è comunque raggiunto e poi gradualmente abbandonato poco prima della fine, nel passaggio dal penultimo all'ultimo ritornello. L'unico episodio in cui il passacaglio minore è sostituito, fuggevolmente, dalla sua più positiva versione maggiore ($Re > La/Do\sharp - Sim > La = I > V^6 - vi > V$) corrisponde proprio alla terza e più

compressa sezione strofica, nella quale la lunga confessione si chiude con la classica ammissione di colpa («Now I know / I made mistakes. / Think I don't care, / but you don't realise what this means to me»), seguita da un'ultima e ancor più implorante richiesta d'aiuto: «So let me have / just one more chance, / I'm not the man I used to be». Se non fosse per i contenuti delle strofe precedenti, ma anche per le scelte propriamente musicali, parole così convenzionali – di per sé – ci riporterebbero a una situazione non molto diversa da quella, volutamente tragicomica, rappresentata alla fine di *Hit the Road Jack*.

Che la crisi esistenziale ed affettiva della *superstar* sia autentica, come anche la necessità / volontà di cambiare e la conseguente richiesta d'aiuto, ce lo confermano almeno due soluzioni compositive tutt'altro che casuali: non solo il tentativo d'interrompere il flusso lamentoso del tetracordo minore, tramutandolo in maggiore, ma anche la brusca quanto definitiva modulazione a Sol minore (guidata proprio dalla voce, nella sua improvvisa bemollizzazione del si naturale), proprio alla ripetizione di «[I'm not the man I] used to be». Pur trattandosi di un'espediente anch'esso piuttosto convenzionale – la cosiddetta *truck-driver modulation* di tanta musica commerciale e festivaliera – esso non poteva essere applicato nel momento più giusto della canzone: a demarcare, cioè, l'autentica e impellente volontà di cambiare, interrompere la propria inesorabile caduta, fondare le premesse per una nuova e più umana risalita. La modulazione, in sintonia coi versi, non può ancora avere l'effetto di una svolta risolutiva; è già qualcosa, però, che grazie a essa il ritornello possa almeno essere intonato – nelle sue ultime tre e ancor più vocalmente variate iterazioni – un semitono sopra rispetto al Fa# minore di tutte le sue precedenti ricorrenze, promuovendo così la definitiva affermazione del nuovo tetracordo di Sol minore.

3.5. Banalizzazione del tòpos (*Bittencourt*); varianti e pendoli (*Eurythmics*, *De André*, *N'Dour*, *Pacifico*)

Rimanendo in ambito *pop*, non certo solo britannico, la presente indagine rischierebbe di smarrirsi in un *mare magnum* di composizioni poetico-musicali fondate sul tetracordo minore discendente in forma ora integrale, ora variata, ora incompleta, e in funzione di basso più o meno ostinato. Non di rado, soprattutto nei *pop songs* più “commerciali” ma anche nella canzone più “impegnata”, o in repertori alternativi quali il *rap* e/o l'*hip hop* nelle loro varie forme, il passacaglio tende a essere banalizzato, se non completamente svuotato di senso, per essere ridotto a mero sottofondo – quasi una piattaforma essenzialmente metrica – di un canto altrettanto stereotipato, oppure di una declamazione vocale tanto ritmicamente complessa quanto antimelodica.

Un buon esempio di banalizzazione del *tòpos*, particolarmente interessante proprio in quanto emergente nell'ambito della canzone d'autore, è rappresentato da un recente successo del giovane scrittore, regista e *cancionista* brasiliano Rodrigo Bittencourt, *Cinema Americano* [Bittencourt 2008]. Qui un immutabile tetracordo andaluso di Mi $\flat$ minore, suonato a un tempo lento di bossa nova, sostiene dall'inizio alla fine un canto altrettanto ripetitivo ma forse ancor più monotono, nella sua stanca iterazione della stessa quarta diminuita con finale caduta sul V grado (Sol $\flat$ >Fa-Mi $\flat$ >Re – Si $\flat$). Non può non venire in mente *Wild World* di Cat Stevens, che quasi quarant'anni prima [Stevens 1970, A3] aveva già usato un'identica formula melodica di *vaca*, in La minore (Do>Si-La>Sol $\sharp$ – Mi), sovrapponendola però solo nelle malinconiche strofe a una più articolata rilettura del tetracordo in forma di progressione armonica discendente:

$$\begin{array}{c} \text{Lam} / \text{Re7} \quad | \quad \text{Sol} / \text{Do7M} \quad | \quad \text{Fa} / \text{Rem} \quad | \quad > \text{Mi} \\ [i \text{ V}^7 \quad \text{v/III} \quad | \quad \text{V}^{\text{III}} \quad \text{III}^{\text{7M}} \quad | \quad \text{VI} \quad \text{iv} \quad | \quad \text{V}] \end{array}$$

La doppia formula di lamento, per di più, veniva contrastata e infine sostituita definitivamente (nei ritornelli) con un più semplice giro accordale di Do maggiore, così da accompagnare coerentemente il passaggio dallo sfogo dell'amante abbandonato al suo più positivo, quasi protettivo saluto finale. Nel caso di Bittencourt, per converso, qualsiasi testo verbale suonerebbe "lamentoso" (nell'accezione più negativa del termine) su una soluzione musicale così totalmente priva di variazioni sia nell'accompagnamento sia nel canto. Ma i versi di *Cinema Americano* vanno anche oltre, aggiungendo alla piatta standardizzazione della formula musicale l'altrettanto scontata contrapposizione di due *cliché* antropologico-culturali: da un lato il modello del *macho* nord-americano, qui indifferentemente stigmatizzato in tutti i suoi più triti e ritriti luoghi comuni cinematografico-hollywoodiani, ma anche nelle sue più estreme – e sostanzialmente estranee – manifestazioni *pop* (con riferimento al controverso gruppo *metal trash* degli Slayer); dall'altro, ovviamente, la sua più sensibile e colta, poetica e fragile, emotivamente e sessualmente più complessa e sfaccettata controparte sud-americana, rappresentata dalla figura quasi mitologica del sambista brasiliano («Prefiro os nossos sambista» recita il verso-ritornello di fine strofa), con specifico riferimento a Caetano Veloso (qui appaiato a Mano Chao in opposizione, appunto, agli Slayer); il quale «sambista», forse, non aveva bisogno di essere omaggiato con un'apologia così ingenuamente provinciale ma, soprattutto, così priva di ritmo, melodia, *pathos*.

Meglio, allora, risalire al *synth pop* britannico degli Eurythmics, rappresentato anzitutto dal primo e più grande successo di Annie Lennox e David Stewart, *Sweet*

Dreams (Are Made of This) [Eurythmics 1983, B1].³³ Qui il passacaglio di Do minore viene lievemente ornato nel suo primo elemento ($_{Do}^{Mib}$ $_{Do}$) e semplificato nei successivi, con omissione del secondo e ancor più pesante caduta ($^{Do} \setminus La^b >_{Sol}$) sulla cadenza frigia $Fam/La^b > Sol^7$. Il conseguente *riff*, affidato al basso sintetizzato di Stewart, è ripetuto 39 volte – in un ostinato quasi integrale – a sostegno di una sorta di mantra poetico-vocale, dal retrogusto decisamente amaro: inteso, nella sostanza, a disilludere gli «sweet dreams» del titolo e gli slanci tipicamente adolescenziali (ma non solo) di chi, prima o poi, è destinato a scontrarsi con una realtà esterna fatta solo di manipolazione e «abuso» (un po' in tutte le sue possibili declinazioni).

Vale la pena citare anche altri tre casi, fra loro molto diversi ma non meno rilevanti, accomunati dall'impiego più o meno ostinato del tetracordo minore in una forma però incompleta e per così dire "pendolare": (1) il già menzionato capolavoro di De André e Pagani, *La domenica delle salme* [De André 1990, A4]; (2) *Seven Seconds* (1994), celeberrima «multiethnic song» scritta e cantata in tre lingue dal senegalese Youssou N'Dour e dalla svedese Neneh Cherry [CD singolo: N'Dour 1994];³⁴ (3) *Le mie parole*, ennesimo *hit* d'esordio, questa volta del cantautore italiano Pacifico [2001/2002, 4]. Privare il tetracordo della sua attesa risoluzione frigia ($i - v^6 - iv^6 [> V]$, oppure $VI [> V]$), preferendo risalire sempre per grado congiunto alla tonica di partenza ($iv^6/VI - v^6 - i$), può avere due effetti espressivi diversi, non necessariamente incompatibili: da un lato, evitare proprio quel senso di patetica ma a suo modo appagante flessione (sull'antica corda mezzana del modo ancor prima che sulla più moderna dominante) ben noto già ai madrigalisti cinquecenteschi e ancor più al Monteverdi del *Lamento*; dall'altro lato, soprattutto se il movimento pendolare viene protratto al punto di essere tradotto a sua volta in ostinato, creare un effetto di più dilatata sospensione, dipendente dalla sistematica abolizione della dominante.

Quest'ultimo è senz'altro il caso di *La domenica delle salme*, il cui ostinato pendolo chitarristico arpeggiato di Sib minore contribuisce a rappresentare, quasi in apnea, quello che nell'implacabile resoconto strofico di De André emerge già chiaramente come una «situazione di tranquillità apparente», un diffuso «sopore delle coscienze», una «pace terrificante» [Cosi-Ivaldi 2011, 175]; i momenti più drammatici sono proprio quelli in cui il movimento discendente si ferma lungamente sul suo terzo e più grave elemento

33. Prima ancora di essere inserita nell'omonimo LP album del 1983, lo stesso anno la canzone fu lanciata come video musicale (diretto da Chris Ashbrook) e singolo.

34. Alla scrittura della canzone hanno collaborato anche Cameron McVey e Jonathan Sharp.

$$\begin{array}{c} Si\flat m - Si\flat m/La\flat - Sol\flat \\ [i \qquad i\frac{1}{2} \qquad VI] \end{array}$$

come se non avesse più la forza di risalire alla tonica – e non è un caso che sia proprio questa la soluzione adottata nell’ironica, più che mai irrisolta chiusa dell’intera canzone. Perfettamente adeguato è anche l’impiego del tetracordo diminuito di *vaca* in ciascuno dei ritornelli, laddove il verso del titolo corrisponde sempre all’accordo maggiore iniziale ($Re\flat=III$), mentre la successiva regressione alla dominante della tonica minore ($La\flat/Do - Si\flat m > Fa/La = V^{III} - i > V^6$) rende ancor più evidente quel che è già suggerito nel gioco di parole del titolo stesso: ossia, «la ritualità di una società ormai morta senza saperlo» [*ibid.*, 174]. Un principio molto simile è adottato in *Seven Seconds*, laddove un pendolo non meno irrisolto di $Do\sharp$ minore – preceduto dall’ennesima variante semicromatica del tetracordo discendente – è ripetuto in ostinato per rappresentare, nelle parole di Neneh Cherry, i «primi sette secondi positivi nella vita di una bambina appena nata, che non conosce ancora i problemi e la violenza nel nostro mondo»³⁵ (concetto non dissimile da quello già espresso in *Sweet Dreams*). Una figura pendolare quasi identica, nella stessa tonalità ma con dominante introduttiva ($[Sol\sharp >] Do\sharp m - Sol\sharp m/Si - La7M$) e cromatizzazione della fase di risalita ($Si - Si\sharp^o > Do\sharp m$), è ripresa otto anni dopo da Pacifico in quella sorta di manifesto poetico in forma di canzone, e in stile melodico “quasi rap”, che è *Le mie parole* (con allusione, sin dall’incipit – «Le mie parole sono sassi» – al Carlo Levi di *Le parole sono pietre*, 1955). Qui però, diversamente dai due casi precedenti, non si può parlare di ostinato vero e proprio: il pendolo di $Do\sharp$ minore ricorre due volte nella prima metà di ciascuna delle quattro strofe, per poi lasciare il campo (nel resto delle strofe più che nello statico ritornello, e poi nella più sospesa delle chiuse) a più energici e liberamente modulanti tentativi di distensione su Mi (relativo maggiore) o La. Nel quadro di questa sorta di chiaroscurale “poetica” – dai toni sempre più autobiografici (e sempre più distanti da Levi) – la ciclica ma contenuta ripetizione di un passacaglio minore così incompleto e oscillante ben si presta a rappresentare l’elaborazione interiore (fatta di «sassi [...] pronti da scagliare», «lampi dentro un pozzo cupo e abbandonato», «razzi incandescenti prima di scoppiare», «piccoli divieti a cui disobbedire», «notte interminata») di un atto creativo che sin dalle premesse, per potersi realizzare compiutamente, ambisce a liberarsi della stessa sofferenza che lo ha originato.

35. «7 *Seconds* is about the first positive 7 seconds in the life of a child just born not knowing about the problems and violence in our world»: la frase è universalmente diffusa sul web con l’attribuzione a «Neneh Cherry (from her website)». Cfr., per esempio, <http://www.songfacts.com/detail.php?id=11249>.

3.6. Il ritorno del tetracordo di lamento nel «*Lai del ragionare lento*» (Voce – Nemola – Gross)

La presente rassegna tetracordale (e con essa l'elenco della Tabella 1) non può non concludersi con un accenno al *Lai del ragionare lento* di Lello Voce, Frank Nemola e Michael Gross [Voce 2004, 1]:³⁶ l'opera poetico-musicale contemporanea che forse più e meglio di ogni altra ha saputo risalire alle radici dell'archetipo seicentesco, se non proprio allo specifico DNA “monteverdiano”, per rivitalizzare in chiave più che mai attuale tanto le potenzialità espressive del passacaglio di lamento quanto il principio strutturale di fondo della variazione su basso ostinato. Può sembrare strano che un simile risultato sia stato ottenuto al di fuori di un genere melodico come la canzone, e nell'ambito semmai di una *spoken poetry*, dalle forti suggestioni *hip hop* e *rap*, fondata proprio sulla totale rinuncia al canto, o a quasivoglia forma d'intonazione musicale vera e propria. Come altrove ho già avuto modo di illustrare in dettaglio [La Via 2008], qui il poeta Voce non si limita a “leggere a voce alta”, o a “recitare”, il testo verbale del suo torrenziale lamento-sfogo, che pur da solo basterebbe a rappresentare il ricchissimo caleidoscopio di «ragionate emozioni» – dal più desolante senso di morte e distruzione ai più vitali impeti di erotismo e creatività – stimulate in particolare da due eventi storici d'inaudita violenza e globale impatto traumatico (come i fatti del G8 di Genova, 19-22 luglio 2001, e l'attentato alle torri gemelle di New York, 11 settembre 2001). L'autore e performer vocale, semmai, “esegue dicendo” il suo testo, realizzandone al meglio tutta l'intrinseca musicalità verbale, in perfetta sintonia con una musica strumentale – quella elaborata da Nemola in collaborazione con Gross – che non si limita affatto a scorrere accanto a quel flusso di parole, come un qualsiasi “sfondo sonoro” o “accompagnamento”, ma ne stimola e determina sin dalle premesse tempi e ritmi, scansioni e cadenze, e al contempo ne approfondisce e mette ancor più a fuoco tutto il carattere di *Lai-Lamento*.

Quest'ultimo risultato, davvero impressionante, è ottenuto rivisitando in chiave modernamente elettronica l'antico procedimento utilizzato quattro secoli prima da Monteverdi. Nemola ha infatti campionato l'ennesimo passacaglio chitarristico, ora in Mi minore, per tradurlo in *loop* e farlo risuonare ben 66 volte, in tempo lento, nel giro di 10 minuti (quasi il doppio rispetto alle 34 ricorrenze del *Lamento della Ninfa*). L'armonizzazione del tetracordo minore discendente, identica a quella seicentesca nei suoi primi due elementi ($i - v^6$), ne varia la finale cadenza frigia (non più $iv^6 > V$ ma $VI^{7M} > v^7$) in modo da renderla ancor più debolmente

36. Il testo di Lello Voce, risalente al 2001, è stato poi inciso dal poeta con le musiche di Nemola e Gross nel 2004.

patetica e aperta (per via della dominante minore e della sua incapacità di risolvere in modo convincente sulla tonica minore del tetracordo successivo):³⁷

$$\begin{array}{cccc} \text{Mim} - \text{Sim}/\text{Re} - \text{Do}_7\text{M} & > & \text{Sim}_7 \\ \left[\begin{array}{cccc} i & v^6 & VI^{\text{M}} & v^7 \end{array} \right] \end{array}$$

Anche questo giro accordale, come un po' tutti quelli illustrati in precedenza, non costituisce necessariamente una rielaborazione diretta e consapevole del passacaglio monteverdiano; nel caso specifico, però, è possibile addirittura risalire a qualcosa di più di un modello di riferimento, ossia alla specifica incisione discografica da cui sono stati estratti, con lievissime modifiche, i quattro arpeggi chitarristici: la canzone argentina *Yo vengo a ofrecer mi corazón* di Fito Páez, nella mirabile interpretazione coeva di Mercedes Sosa [1985, A1]. È piuttosto interessante apprendere – dagli autori stessi – che sia stato anzitutto il poeta del *Lai*, Lello Voce, a trovarsi sin dal primo ascolto in sintonia con le sonorità e atmosfere di questa accorata *cancion* post-dittatoriale di lutto e speranza, in tempo di *chacarera*; non meno rimarchevole è il fatto che il compositore e arrangiatore del *Lai*, Frank Nemola, abbia subito individuato proprio nei primi quattro accordi introduttivi della canzone il probabile nucleo germinale di quell'immediata concordanza.³⁸ Da questo duplice riconoscimento dipende anche la scelta di fermarsi al quarto e ultimo elemento del tetracordo, che nell'incisione originaria risulta debolmente minore proprio in virtù della sua non conclusività strutturale: nell'introduzione e nella strofa di *Yo vengo*, infatti, quell'arpeggio di Si minore è parte di un più ampio decorso armonico teso a oltrepassare i limiti del tetracordo stesso (originariamente privo di settime: *Mim – Sim/Re – Do > Sim*) e a spostarne su un più aspro accordo di sottodominante la cadenza sospesa finale (*Lam7 – Sim – Mim > La7(9/13)*).

È sull'iterazione ostinata di una versione così fievole e irrisolta del passacaglio minore che Voce, pur rinunciando al canto, esegue le sue virtuosistiche variazioni verbali, agendo soprattutto sui piani metrico-ritmico e fonico-timbrico, in perfetta sintonia con le variazioni più propriamente melodiche affidate al flicorno di Gross. Quest'ultimo, infatti, non si limita a completare il *loop* tetracordale con un *riff* acuto altrettanto ripetitivo, ma inizia a variare il proprio motivo di partenza proprio nelle fasi in cui lo sfogo verbale di Voce raggiunge gli apici d'intensità e tensione drammatica. In assenza di melodia vocale, è soprattutto il flicorno a svolgere una funzione analoga a quella che Monteverdi aveva affidato al canto della

37. Nella qualità minore della sua armonia finale, a dire il vero, la soluzione ricorda ancor più da vicino i precedenti esempi cinquecenteschi di *Schiet'arbuscel* (Rore) e di *Non m'è grave il morire* (Monteverdi), già illustrati nel paragrafo 2.

38. È quanto emerso solo di recente da un fitto scambio di e-mail con entrambi gli autori (18 novembre 2013).

Ninfa: dapprima assecondare la pulsazione ostinata del tetracordo minore per poi contraddirla, deviare dal suo corso, cozzare violentemente contro di essa, in modo da dare una risonanza anche musicale alla perdita di controllo già espressa nei versi del poeta (non più Rinuccini, ovviamente, ma Voce). Questa volta, però, in proporzione alla violenza degli eventi e alla profondità dello sgomento da essi suscitato, questo processo di graduale drammatizzazione e deragliamento non caratterizza soltanto un episodio interno alla composizione, successivamente risolto nell'ultima sezione: da un'unica e concentrica perdita di controllo, infatti, si passa qui alla ciclica riproposizione di tre ondate ancor più devastanti, tali da causare addirittura l'eclissi del tetracordo. E se nei due episodi interni questa improvvisa interruzione produce un effetto di sempre più insostenibile caos musicale e verbale, nella chiusa l'ultimo tetracordo viene non solo lasciato in sospeso ma letteralmente annullato fino a ridursi a una linea morta molto simile a quella del tracciato finale di un cardiogramma.

4. I tetracordi cromatico e maggiore fra *eros* e *thanatos*

Nei paragrafi precedenti si è già avuto modo non solo di differenziare il passacaglio minore diatonico dalle rispettive versioni cromatica e maggiore del tetracordo discendente, ma anche di illustrare alcuni esempi d'impiego contrastivo o commisto di almeno due dei tre modelli all'interno della stessa composizione (Trenet, Jobim, Barbara, De André, Guccini). Eppure quel che si è detto sul tetracordo diatonico di lamento, e sul suo uso in funzione di basso (più o meno) ostinato, può essere in sostanza ripetuto anche per ciascuna delle altre due categorie fondamentali: tanto la variante cromatica del passacaglio minore, quanto la sua controparte diatonica maggiore, dai tempi di Monteverdi sino ad oggi tendono a essere associate a un *ethos* e a una dimensione psicologico-emotiva, a un carattere e a un'area affettiva, dai contorni sufficientemente precisi e ben definiti. Passando da una tipologia all'altra, in altre parole, quel che muta non è il principio costruttivo di fondo – incluso quello della variazione su basso ostinato – quanto semmai la specifica potenzialità espressiva della formula di basso, a sua volta dipendente dalla sua stessa struttura intervallare, armonica e tonale, oltre che da più variabili scelte compositive di ordine agogico-temporale, metrico e ritmico.

4.1. Il "passacaglio di morte" da Monteverdi e Purcell a Buarque e Capossela

Il passacaglio minore cromatico, come quello diatonico, prima ancora di essere impiegato dai primi monodisti e operisti in funzione di basso ostinato, già nell'ambito della polifonia tardo-rinascimentale inizia a essere associato a una ben

precisa sfera affettiva, destinata a rimanere pressoché immutata nel corso dei secoli: quella di una sofferenza ancor più estrema e fisicamente lancinante, ancor più tragicamente “lamentosa”, ancor più drammaticamente legata a una “morte” via via intesa come sentimento interiore, raggelante metafora, evento reale. Fra i primi esempi risalta l’ennesimo madrigale giovanile di Monteverdi, *Vattene pur crudel* dal Terzo Libro di Madrigali a cinque voci [Monteverdi 1592], intonazione polifonica tripartita ma già quasi teatrale del lamento tassiano di Armida abbandonata da Rinaldo (*Gerusalemme liberata*, canto XVI, ottave 59-60, 63): un’estesa elaborazione quasi-imitativa di un tetracordo cromatico discendente in continua trascolorazione (seconda parte, bb. 25-47) è qui applicata proprio all’episodio centrale in cui la maga, all’apice della disperazione, perde i sensi (ottava 60, verso 5, «Or qui mancò lo spiro a la dolente») [La Via 2013, 463-466]. È lecito riconoscere in queste 22 battute uno dei germi primordiali di quel particolare genere di lamento monodico seicentesco, su basso ostinato, nel quale la protagonista femminile – «abbandonata» da amante fuggitivo oppure da persona cara deceduta in circostanze ancor più tragiche – esprime una sofferenza così estrema da tradursi ora in volontà di morte (come nel caso di Armida), ora nell’atto stesso del proprio suicidio (come già nell’archetipo virgiliano di Didone abbandonata da Enea). È seguendo questa fertilissima linea evolutiva, infatti, che lo svenimento monteverdiano di Armida, passando attraverso lamenti funebri come quelli di Cassandra (*L’alma fiacca svani*) ed Ecuba (*Tremulo spirito*) per le rispettive morti di Corebo e Priamo – campeggianti nel catastrofico primo atto della *Didone* di Francesco Cavalli e Gianfrancesco Busenello (1641) –, ³⁹ trova la sua più compiuta realizzazione nell’ancor più celebre aria finale del *Dido and Aeneas* di Henry Purcell e Nahum Tate (1689), *When I am laid in earth*.⁴⁰ Qui il tetracordo cromatico discendente non è esteso verso il basso, né è alternato a sezioni recitative come nei rispettivi lamenti di Cavalli, ma è ripetuto tale e quale, in un tempo ternario (3/2) altrettanto lento (*Larghetto*) dall’inizio alla fine dell’aria (per un totale di 11 ricorrenze), così da formare lo sfondo realmente ostinato di uno sfogo tutt’altro che statico, ma così energicamente drammatico da culminare nella morte della protagonista (quello stesso suicidio che tanto Busenello-Cavalli quanto Tasso-Monteverdi erano riusciti con vari stratagemmi a evitare, o tutt’al più a evocare).

Anche questa sorta di “passacaglio di morte”, dopo essere stato forgiato ed eletto a *tòpos* poetico-musicale in epoca tardo-rinascimentale e barocca, nei secoli

39. Cfr. le scene 4 e 7 dell’Atto I, nella partitura manoscritta veneziana [Cavalli 1641], le moderne interpretazioni di Yvonne Kenny (Cassandra) e Hilary Summers (Ecuba) nel CD Cavalli / Hengelbrock [1997], e i rispettivi saggi di La Via [2005-2006] e Martino [2005-2006].

40. Purcell / Laurie [1689 / 1979, Nn. 37-38], *Recitative «Thy hand, Belinda», Song «When I am laid in earth»*; cfr. l’interpretazione del mezzosoprano Anne Sofie von Otter nel CD Purcell / Pinnock 1989.

successivi non cessa di essere sottoposto alle più varie rivisitazioni (non solo vocali ma anche strumentali),⁴¹ trovando infine nella canzone il suo repertorio novecentesco d'elezione. L'impiego "cantautorale" e/o "popular" del tetracordo cromatico, tuttavia, appare nel complesso meno ampiamente diffuso rispetto a quello del suo antecedente diatonico; il che si può spiegare da un lato con la maggiore complessità della sua struttura intervallare, e della relativa armonizzazione, dall'altro con l'ancor più estrema drammaticità dell'area tematica e psicologico-affettiva di riferimento. Non è forse un caso che esso sia stato adottato soprattutto in repertori culturalmente commisti e trasversali, fra loro assai legati, quali il *Theatrical Song* americano del primo Novecento e la *Canção Popular* brasiliana, entrambi caratterizzati sia dall'estrema ricchezza e raffinatezza del vocabolario armonico, sia dall'apertura a tematiche e situazioni drammatiche non poi così lontane da quelle "colte" tradizionali del teatro greco antico o della moderna opera seria. Neanche in questi più recenti repertori, tuttavia, è facile rintracciare esempi storicamente rilevanti in cui il passacaglio cromatico venga usato in funzione di ostinato, parziale o integrale, per contribuire a rappresentare mimeticamente uno scenario palesemente tragico comparabile a quelli operistici seicenteschi.

Nei casi più interessanti, semmai, esso viene insistentemente ripetuto proprio per contraddire – con esiti ironici e/o drammatici – il più o meno positivo, vitale e gioioso significato letterale dei versi intonati: (1) per esempio, la realizzabilità stessa della notturna fantasia d'amore espressa dalla sognante adolescente di *The Man I Love*, fra i primi capolavori dei fratelli Gershwin, originariamente concepito nel 1924 per il musical *Lady Be Good!* [Gershwin 1932]; (2) oppure, nell'ancor più teatrale e melodrammatica *Olhos nos olhos* di Chico Buarque [1976, A3], quella maschera di "felicità" e appagamento erotico che una più moderna e femministica incarnazione di Didone, ora fusa con Medea, esibisce per vendicarsi del novello Enea/Giasone di turno (il quale, al momento topico dell'abbandono, le aveva augurato come sempre di «essere felice»)⁴². Anche se in entrambi i casi non si può parlare di ostinato integrale, il tetracordo cromatico permea comunque di sé, e della sua antica tragicità, l'una e l'altra canzone nella sua interezza. Nelle tre sezioni A del *refrain* di *The Man I Love* (in contrasto con la più gaia sezione B centrale), il suo lento ma inesorabile crollo, con ampio uso di *blue notes*, coinvolge ben tre linee melodiche su quattro (il canto e la parte superiore del pianoforte ancor più sistematicamente del basso). Nella *canção* di Buarque, anch'essa in forma

41. Cfr. più sopra, all'inizio del cap. 3, i riferimenti a Rosand [1979], Bianconi [1982], Silbiger [2001] e la relativa nota 11.

42. Cfr. le rispettive analisi poetico-musicali già proposte in La Via [2006, parte II (CD-rom), cap. 6.1, 193-225; cap. 6.2.3, 242-268]. Riguardo a *The Man I Love*, si rimanda anche alle nove incisioni discografiche (dal 1927 al 2004) ivi elencate e sottoposte ad analisi comparativa. Il saggio su *Olhos nos Olhos* include una trascrizione integrale per voce e chitarra.

di *chorus-bridge*, il tetracordo cromatico torna invece a caratterizzare la sola linea del basso, in alternanza a più brevi episodi contrastivi; il che non gli impedisce di ricorrere ben 11 volte, esattamente le stesse già riscontrate nel *Dido's Lament* di Purcell, da ogni punto di vista riconoscibile come il suo più prossimo antecedente seicentesco.⁴³ Proprio in associazione ai versi più orgogliosamente “felici” della canzone (strofe B e A³), fra l'altro, la nuova abbandonata adotta lo stesso tipo di declamato vocale, in note ribattute contrapposte a quelle discendenti del basso, con cui Dido aveva espresso la più insistita e struggente delle sue implorazioni («Remember me!»).

È probabile che Buarque sia stato influenzato, in modo più diretto e consapevole, dal raffinato stile cromatico del suo principale maestro e modello compositivo, Tom Jobim, ben rappresentato da almeno tre canzoni-lamento su versi di Vinicius de Moraes: *Soneto de separação* (1959), *O que tinha de ser* (1959), *Insensatez* (1961); nelle quali, d'altra parte, la discesa cromatica è rispettivamente tetracordale ma non ostinata [Cosi 2012-2013, 136-155], iterata ma incompleta, oppure ampiamente estesa oltre i limiti del passacaglio. Più simile, nella specifica armonizzazione come nell'impiego dell'ostinato, sembra essere il caso di *Stairway to Heaven*, celeberrimo *hit* dei Led Zeppelin [1971, A4] che d'altra parte, oltre a non basarsi su un tetracordo completo (mancando proprio la finale cadenza frigia sulla dominante), si inserisce in una sfera tematica ed emozionale lontanissima da quella di tutti i lamenti sin qui menzionati. Che Buarque, anche in precedenza, avesse una certa familiarità col *tòpos* poetico-musicale del “passacaglio di morte”, lo testimonia una canzone come *Construção* [Buarque 1971, A1],⁴⁴ laddove il tetracordo cromatico discendente torna puntualmente ad accompagnare la triplice caduta mortale di un operaio dall'impalcatura di un palazzo in costruzione. Ed è infine significativo ritrovare la stessa figura cromatica – ora integrale, ora estesa, ora combinata con la sua forma diatonica – alla base di un'intera pièce teatrale, *Gota d'Água*, moderna rivisitazione dello stesso Buarque, con la collaborazione di Paulo Pontes, della *Medea* euripidiana [Buarque-Pontes 1975]. Non a caso, le due canzoni in cui il tetracordo cromatico discendente ricorre nel modo più sistematico e tragicamente rappresentativo, *Gota d'água* e *Basta um dia* [*ibid.* 30, 151-152, 159, 164-168],⁴⁵ sono proprio quelle che meglio esprimono il sentimento commisto di amore e odio, passione e morte, che anima la macumbeira Joana, perfetta incarnazione

43. Nonostante il fatto che Buarque, da me più volte interpellato sulla questione, abbia sempre dichiarato di non conoscere l'antico *Song* di Purcell, né alcun'altra composizione antica fondata su tetracordo discendente. Come già nel caso di Lello Voce e Frank Nemola, si tratta di una testimonianza tutt'altro che inverosimile o sorprendente, tale da confermare semmai il carattere transculturale, se non assoluto, di un *tòpos* che sussiste anche – o proprio – a prescindere dalla consapevolezza degli autori.

44. Lato A, traccia n. 1 del LP *Construção*, LP, Phonogram/Philips (6349017), 1971.

45. Si ascoltino le due canzoni nelle rispettive incisioni di Chico Buarque [1975, 1976] e Bibi Ferreira [1977].

brasiliana dell'antica maga Medea, qui eletta a simbolo della disperata ma energica ribellione di un intero popolo all'oppressione della dittatura militare.

È in effetti abbastanza difficile rintracciare in altri canzonieri moderni esempi di un'altrettanto coerente ed efficace rivisitazione del *tòpos* poetico-musicale seicentesco, tale da conferire nuovo senso – e nuova forza – alla sua antica tragicità; il caso particolare di Chico Buarque, in tal senso, risalta come un vero e proprio *unicum*. Niente del genere troviamo, ad esempio, nelle pur raffinate produzioni dei Beatles o di alcuni dei nostri maggiori cantautori. Un tetracordo cromatico discendente completo, ma non certo ostinato, scorre episodicamente fra gli acuti e scintillanti accordi di *Michelle* (Paul McCartney), a sostegno di una delle più elementari dichiarazioni d'amore mai poste in musica [Beatles 1965, A6]; ben altro, ad esempio, è l'impatto del simile (ma ancor più sistematico e perennemente sospensivo) flusso cromatico interno che attraversa ciascuno degli irrisolti quesiti erotici, politici ed esistenziali di *O que será* [Buarque 1976, A1]. Più adeguato, per lo meno alle "lacrime" della chitarra di George Harrison, è certamente il basso ostinato iniziale di *While My Guitar Gently Weeps* [Beatles 1968, 1:A7]. Che tuttavia è solo in parte cromatico, non chiude il tetracordo (come nel caso di *Stairway to Heaven*), ed è ampiamente controbilanciato dalla più ariosa distensione melodico-armonica della strofa contrastante; per un esempio analogo di passacaglio semicromatico, in area britannica, si rimanda al celeberrimo *refrain* di *Your Song* di Elton John [1970, A1], in particolare alla ripetizione del verso «I hope you don't mind». Anche *Parigi* di Paolo Conte [1981, B4] è costruita su un analogo passacaglio semicromatico ostinato che però, oltre ad essere completo (come nel caso di Elton John), è sormontato dal parallelo tetracordo interamente cromatico della melodia superiore (dapprima strumentale e poi vocale): quanto basta per colorare di una tinta pianistico-musicale decisamente (melo)drammatica il pressoché casuale incontro parigino dei due amanti, che si rifugiano dalla pioggia scrosciante nel provvidenziale «albergo [...] dove va a morir d'amore la gente». Entrambe le soluzioni di McCartney (cromatismo interno) e di Harrison (semicromatismo quasi-ostinato) trovano un'ottima ed efficace confluenza nel non meno popolare lamento maschile di Sergio Endrigo e Sergio Bardotti *Canzone per te*, vincitrice del Festival di Sanremo del 1968 [Endrigo 1968, A]. Nelle tre strofe A l'incapacità di accettare la fine di una «festa appena cominciata» – ovvero di un amore «tanto grande» che «non sa morire» – è perfettamente resa non solo dall'iniziale discesa cromatica interna (cfr. *Michelle*), ma anche dal successivo tetracordo semicromatico (cfr. *My Guitar*) che viene infine ricondotto alla forma diatonica più tradizionale; nella strofa contrastiva B, altrettanto logicamente, la possibilità della nascita di un nuovo «sogno» d'amore è associata a un più positivo tetracordo

maggiore, che d'altra parte è internamente indebolito dall'ennesima discesa cromatica interna.

È però solamente in un canto d'amore dalle implicazioni realmente tragiche, come quello intonato da Vinicio Capossela nella sua bellissima *Modi* [Capossela 1991, A₁], che la nostra canzone d'autore giunge a restituire al tetracordo cromatico discendente tutta la sua originaria drammaticità: la prospettiva dell'io lirico, di cui Capossela si fa qui portavoce postumo, è infatti quella tutta femminile di Jeanne Hébuterne, l'ultimo grande amore parigino di Amedeo Modigliani, che dopo avere assistito l'artista livornese sul letto di morte, non potendo sopportare la sola idea di sopravvivergli, il giorno dopo (25 gennaio 1920) uccise se stessa e il figlio che tanto avrebbe voluto dare alla luce (cfr. l'ampio studio di Arizzi [2010-2011, 40-43, 88-106]). La conoscenza della vicenda umana, in questo caso, pur intensificando senza dubbio la commozione dell'ascoltatore, non ne costituisce l'imprescindibile premessa: l'impiego semiostinato del passacaglio cromatico (iterato sei volte nelle tre strofe A, poi sostituito da giri armonici più semplici ma ugualmente minori e sospensivi) in associazione ai versi più crepuscolari e nostalgici di Capossela, trasmette comunque l'idea – di per sé struggente – di una solitudine condivisa, di un calore nel freddo circostante, dell'eternità di un amore che sa di poter sopravvivere solo attraverso la morte.

4.2. *Eros e pathos del tetracordo maggiore (da Monteverdi e Manelli a Dylan, Nash e Davies)*

L'ultima tipologia tetracordale qui presa in considerazione, tutt'altro che secondaria, è anche quella relativamente più ambigua, meno immediatamente riconducibile a una precisa area tematica o dimensione affettiva; non è un caso che essa sia stata oggetto delle letture più varie e discordanti, generando un certo grado di confusione anzitutto fra i musicologi, in parte anche fra gli studiosi di *popular music*. Ciò può forse dipendere anche dalla compresenza, nella sua stessa struttura, di due elementi fra loro opposti sul piano della connotazione semantico-espressiva: da un lato, l'impatto per così dire "negativo" e "tensivo", comune anche alle altre due tipologie, di un andamento discendente per grado congiunto più o meno fortemente demarcato da una sospensione sulla dominante; dall'altro lato, l'*ethos* indubbiamente più "positivo" di un modo – o di una tonalità – non più minore ma maggiore. Un carattere evidenziato anche dal rovesciamento della struttura intervallare (da TTS a STT) e dalla conseguente sostituzione della patetica cadenza frigia (iv⁶>V), o della sua variante "andalusa" (VI>V), con una più neutra sospensione dominantica (IV⁶ – V) – priva di semitono discendente nel basso, e in ciò

non tanto “cadenziale” quanto “preparatoria” alla successiva risoluzione autentica (V>I).

Ne consegue che in questo caso, ancor più che nei due precedenti, lo specifico contributo espressivo del passacaglio alla rappresentazione poetico-musicale complessiva dipenderà, di volta in volta, dalla sua stretta interazione con altre scelte compositive oltre che, naturalmente, con i contenuti del testo verbale. Da questo tipo di analisi, per lo meno nella limitata esperienza di chi scrive, emerge in realtà una casistica solo comparativamente più variegata, tale da poter essere ricondotta a due caratteri fondamentali, fra loro non di rado intercomunicanti. (1) Il primo, anche in una prospettiva storica, è legato alla sfera dell'*eros* nelle sue declinazioni più intensamente passionali e sessuali, ma non per questo disgiunte dalla sfera sentimentale e spirituale; tali, in certi casi, da poter sconfinare appena nelle zone limitrofe della sofferenza amorosa, mai però in quelle del “lamento” vero e proprio. (2) Il secondo carattere, più generale e spesso unito al primo, fonde in sé la grave solennità, il più o meno esaltato sentimento eroico, l'ancor più profondo e indicibile moto di commozione, o *pathos*, che sono tipici dell'*inno* nelle sue espressioni più spontanee e autentiche: inno all'amore, anzitutto, e non solo nelle prime fasi d'innamoramento; ma anche celebrazione o rivendicazione di un ideale, di una causa politica, di un'appartenenza culturale, di un orgoglio identitario.

Il carattere erotico-passionale del passacaglio maggiore in funzione di basso ostinato – come è stato già variamente notato [Osthoff 1960, 86-87; Rosand 1979, 353-355; Chafe 1992, 303-308; Heller 1999, 73-91; La Via 2010, 103-104] – trova una delle sue prime e più chiare esemplificazioni, ancora una volta, in un'opera veneziana di Monteverdi, la già citata *Incoronazione di Poppea* [Monteverdi 1643].⁴⁶ La stessa figura, inizialmente di Do e poi stabilmente di Sol maggiore

$$\begin{array}{cccc} \text{Sol} > \text{Re/Fa\#} & - & \text{Do/Mi} & - & \text{Re} \\ [& \text{I} & \text{V}^6 & \text{IV}^6 & \text{V}] \end{array}$$

ricorre con analoga insistenza (rispettivamente 11 e 13 volte), sempre in tempo ternario, in ben due scene distinte, entrambe incentrate su un desiderio erotico a un tempo sofferto e voluttuoso: quello di Nerone per Poppea, che viene dapprima confidato, con accenti quasi omoerotici, al complice Lucano (II: 6, *Hor che Seneca è morto*, a partire da «bocca, bocca»), e infine realizzato, in una reciproca e non più solo metaforica unione sessuale, nel celebre duetto finale (III: 8, *Pur ti miro*). Non molto diverso è l'impatto dello stesso tetracordo maggiore in un intero album doppio di Bob Dylan, *Blonde on Blonde*, e in particolare nelle due canzoni [Dylan 1966, 5, 14] in cui il singer-song writer americano esprime il proprio amore per la

46. Cfr. più sopra la nota 6.

moglie Sara (sposata in segreto l'anno prima) nel modo via via più apertamente sensuale (*I Want You*, in Fa maggiore) e più intimamente appassionato (*Sad Eyed Lady of the Lowlands*). In quest'ultimo caso il tetracordo di Re maggiore è prolungato – con aggiunta del tetracordo inferiore di Sol – fino a chiudere l'ottava:

$$||: \text{Re} > \text{La}/\text{Do}\sharp - \text{Sol}/\text{Si} - \text{La}^{(4>3)} :|| \rightarrow \text{Sol} > \text{Re}_7\text{M}/\text{Fa}\sharp - \text{Mim}_7 - \text{Re}$$

$$[\text{I} \quad \text{V}^6 \quad \text{IV}^6 \quad \text{V}] [\text{IV} \quad \text{I}_6^{\text{M}} \quad \text{ii}^7 \quad \text{I}]$$

Se si considera che *Sad Eyed Lady* chiude l'intera raccolta, occupando da sola il lato 2 del secondo disco (per una durata complessiva di 11':23"), in una certa misura essa può essere assimilata al duetto finale dell'*Incoronazione* anche sul piano della macrostruttura. Sulla stessa linea si colloca il passacaglio ostinato di Do maggiore impiegato da Chico Buarque in *Flor da Idade*, vero e proprio inno collettivo di felicità erotica, se non di liberazione sessuale, più volte ricorrente nella già citata pièce teatrale *Gota d'Água* [Buarque-Pontes 1975, 61-2, 147-148, 162, e rispettive interpretazioni, solistica e corale, in Buarque 1975 e in Ferreira 1977]:

$$\text{Do} > \text{Sol}/\text{Si} - \text{Fa}/\text{La} - \text{Sol}$$

$$[\text{I} \quad \text{V}^6 \quad \text{IV}^6 \quad \text{V}]$$

La sua funzione è proprio quella di controbilanciare, quasi a mo' d'intermezzo coreutico, la cupa drammaticità tetracordale minore delle canzoni affidate alla protagonista della tragedia, Joana/Medea (*Gota d'Água* e *Basta um Dia*, già trattate nel paragrafo 4.1). Si noti come il principio di fondo – non più solo poetico-musicale ma più ampiamente drammaturgico – seppur applicato nell'ordine inverso, sia lo stesso in base al quale Monteverdi [1643, II: 3 vs., II: 6, III: 8] aveva contrapposto i sensuali passacagli maggiori di Lucano, Nerone e Poppea al tetracordo minore già intonato da Seneca in procinto di suicidarsi («breve angoscia è la morte») e subito dopo ripreso dai suoi familiari, in forma cromatica rovesciata, col preciso intento di dissuaderlo e mantenerlo in vita («Non morir, Seneca») [La Via 2013, 103-04, 109-27].

Non tutti gli esempi, antichi e moderni, si prestano tuttavia a letture così limpide e univoche. Non a caso un'autorevole esperta di Seicento musicale quale Ellen Rosand [1979] è giunta a considerare il carattere espressivo del tetracordo maggiore pressoché indistinguibile da quello della sua controparte minore, per lo meno alla luce della prassi compositiva anteriore agli anni '40. Tale conclusione, in seguito presa alla lettera da altri eminenti studiosi monteverdiani, fra cui Massimo Ossi [1988] e Wendy Heller [1999], si basa in realtà su un esame non sufficientemente approfondito di una casistica abbastanza limitata, e storicamente forse non poi così rilevante. La studiosa americana, infatti, si limita a citare i due casi opposti

del *Lamento di madama Lucia* [Fasolo, 1628] e de *La Luciata* di Francesco Manelli [1636], osservando come lo stesso «identico testo» sia stato qui intonato, rispettivamente, su un tetracordo minore e su uno maggiore, entrambi in funzione di basso ostinato integrale [Rosand 1979, 353 e nota 17]. In realtà, come già emerso dal precedente studio comparativo di Elena Ferrari Barassi [1970],⁴⁷ il testo verbale, oltre a variare nel numero delle strofe (da tre a quattro), nell'una e nell'altra versione non rappresenta a tutti gli effetti un "lamento". Come si evince già dal titolo completo dell'intonazione del Fasolo, *Lamento di madama Lucia, con la risposta di Cola*, e poi ancor meglio dai suoi specifici contenuti verbali, abbiamo a che fare con un dialogo carnevalesco – pervaso di dialettismi napoletani – fra un'esotica «madama» abbandonata e un altrettanto tipico dipartente, inizialmente messo in fuga dalla di lei «crudeltade», poi via via trattenuto dalle sue stesse preghiere, dolcemente confortato, e infine coinvolto nel più amorevole dei ricongiungimenti. La strofa aggiuntiva posta in musica da Manelli si sofferma proprio sulla fase transitoria, in cui Lucia invoca non più il suo Cola/Coviello ma un coro di «pietosi amanti», affinché essi – come poi avviene nella strofa successiva – "raffrenino" «la crudeltate / ch'il cor ferito dal petto disvia». Per rappresentare questa graduale *mutazione d'affetto e di fortuna* – che dal lamento, attraverso il confronto diretto, conduce alla finale riconciliazione sentimentale e sessuale degli amanti – un fine musicista-drammaturgo d'impostazione aristotelica come Monteverdi avrebbe probabilmente applicato soluzioni compositive adeguatamente mutevoli e contrastive [La Via 2007b]. Tanto Fasolo quanto Manelli, viceversa, scelgono di privilegiare un solo affetto a discapito dell'altro, col risultato di appiattire – in direzioni diametralmente opposte – il carattere tutt'altro che monotono del dialogo. Nel primo caso il passacaglio di Sol minore, affidato alla tipica «chitarra spagnola» [Ferrari Barassi 1970, 218], ben si accorda con lo speculare «tormiento» di Lucia e Cola (strofe 1-2), non certo con la loro gioiosa riconciliazione finale (strofa 3); a meno che la sua scansione ternaria non venga qui sensibilmente accelerata in un accompagnamento chitarristico sempre più energicamente *rasgado* – come proposto nella moderna esecuzione dell'ensemble Le Poème Harmonique [Fasolo/Dumestre 2002, 2]. Manelli, per converso, neutralizza sin dalle premesse il carattere drammatico del confronto amoroso con un altrettanto ostinato tetracordo di Fa maggiore che si rivela realmente appropriato solo nella quarta ed ultima strofa – soprattutto se eseguito nel veloce tempo di danza proposto dalla Cappella della Pietà de' Turchini [Manelli/Florio 1994, 1].

Esempi del genere, evidentemente, non bastano a documentare la presunta intercambiabilità delle due tipologie tetracordali: almeno agli occhi, e alle orecchie,

47. Il saggio, citato dalla stessa Rosand, comprende anche la trascrizione integrale dei testi verbali (pp. 222-223) e delle rispettive partiture di Manelli e del Fasolo (pp. 225-241).

dei contemporanei di Monteverdi. Sono le nostre moderne letture, semmai, che possono talora complicare una realtà molto più semplice, e generare confusione. Wendy Heller, ad esempio, oltre a non specificare la natura maggiore dei succitati tetracordi erotici dell'*Incoronatione* [Heller 1999, 73-91], pur di assimilarli a quello (minore) del *Lamento* monteverdiano, arriva a scorgere nella «rappresentazione dell'eccitazione sessuale [...] un'altra forma di lamentazione» [*ibid.*, 79, nota 93].⁴⁸ Ancor più arditamente Massimo Ossi, nella sua per altri versi lucida analisi di *Voglio di vita uscir* – aria d'assai incerta attribuzione monteverdiana – ne interpreta via via il tetracordo maggiore conclusivo in due modi diametralmente opposti: dapprima scambiandolo per il tipico emblema di lamento, che sarebbe qui adottato proprio «per enfatizzare il tono lamentevole [*plaintive*] del testo» [Ossi 1988, 240-252: 250];⁴⁹ e poi riconoscendovi – in palese contraddizione con quanto asserito poco prima – il carattere «estatico» più tipico, appunto, di un tetracordo maggiore come quello di *Pur ti miro* [*ibid.*, 252].⁵⁰ Al fine poi di giustificare l'uso nell'ultima e più tenebrosa strofa di un componimento interamente pervaso di dolore e desiderio di morte – preceduto per di più da un ancor più allegro basso ostinato di ciaccona – Ossi propone che l'intento del compositore sia stato «ironico», «scherzoso», teso a «sovvertire le convenzionali attese che questi simboli provocano nell'ascoltatore» [Ossi 1988, 252;⁵¹ anche sulla scorta di Osthoff 1957, 267 sgg.; Osthoff 1958, iv; Osthoff 1960, 41]. Può però anche esserci qualche ascoltatore, come il sottoscritto, che non riesce a cogliere il senso di simili scherzose ironie, trovando semmai sempre più convincenti – anche grazie all'analisi di Ossi – i dubbi sulla paternità monteverdiana dell'aria già espressi da Thomas Walker [1968, 318, nota 60]⁵² e Nigel Fortune [1985, 185-186]. Altri studiosi invece, come Alexander Silbiger, oltre ad accettare tale attribuzione, aumentano ancor più la

48. «Rosand [1979, 349] observes the way in which “frustration of expectations” and the resulting “heightening of tension” served Monteverdi and others so well in the crafting of laments; this was no doubt equally suitable for the representation of sexual arousal, perhaps another form of lamentation».

49. «Monteverdi builds a much larger closing section, setting the entire final quatrain to a new tempo and adopting another ostinato, the descending tetrachord, to emphasize the plaintive tone of the text. The descending bass, best known from Monteverdi's “Amor dicea”, the middle section of the *Lamento della Ninfa*, acquired strong association with *lamenti*» [segue riferimento a Rosand 1979].

50. Il passaggio integrale è riportato nella nota seguente.

51. «The use of the two patterns appears ironic: the *ciaccona*, with its dance origins, does not seem suited to the lugubrious character of the poem, and the major form of the descending tetrachord is better suited to the ecstatic tone of *Pur ti miro*, *pur ti godo* [...], than to the poet's melodramatic farewell at the end of the aria under consideration. The existence of musical symbols capable of evoking certain emotions by recalling specific genres suggests that the composer also had the means to subvert the conventional expectations these symbols elicited in the listener. Monteverdi was no stranger to playful settings: *Maledetto sia l'aspetto* and *Quel sguardo sdegnosetto* offer tongue-in-cheek treatments of love's mock sufferings, and the inflated expression of *Voglio di vita uscir* invites such an approach».

52. Laddove Walker si mostra in evidente disaccordo anche con la chiave di lettura «ironica» già proposta da Osthoff [1957, 267 sgg.; 1960, 41].

confusione – già ingenerata dalle due contraddittorie letture di Ossi – sostenendo che quest'ultimo abbia visto in *Voglio di vita uscir* un buon esempio «in cui il basso di ciaccona e il basso di lamento sottolineano il testo in simbolico contrasto» [Silbiger 1996, 6];⁵³ quando è questo il caso, semmai, di ben'altra composizione ivi esaminata da Ossi [1988, 251-252]: la realmente contrastiva, e indiscutibilmente monteverdiana, canzonetta sacra *Chi vol che m'innamori*.⁵⁴

Si è già visto come una simile contrapposizione interna fra le due forme maggiore e minore del passacaglio sia abbastanza diffusa anche sul versante, più o meno *popular* o colto, della moderna canzone d'autore: sicuramente essa contribuisce a rappresentare i conflitti psicologico-emotivi o affettivi di singole canzoni quali *Mon enfance* (Barbara), *Canzone per te* (Bardotti-Endrigo) o *Rise and Fall* (Sting-Miller-David). Anche in questi repertori, tuttavia, soprattutto se disgiunto dalla sua controparte minore, il tetracordo maggiore può talora prestarsi a letture incerte o controverse. Come se ne può spiegare l'impiego ostinato, ad esempio, in canzoni non esattamente allegre quali *For No One* di Paul McCartney [Beatles 1966, B3] e *Sleep Song* di Graham Nash [1971, B4]?

Nel primo caso abbiamo a che fare con la cronaca in presa diretta, tutt'altro che «imperturbabile» [MacDonald 1997, 201] o «impassibile» [Iossa 2004, 198], non tanto della «fine di una storia d'amore» [*ibid.*],⁵⁵ quanto semmai dell'improvvisa e desolante presa di coscienza – da parte dell'io lirico maschile – di un amore non più corrisposto: il carattere decisamente tragico di tale agnizione prende via via forma proprio negli inconfondibili dettagli comportamentali che vengono qui descritti, con millimetrica precisione, in versi sintomatici anche per la loro estrema irregolarità e flessibilità metrica. Già nella semi-strofa iniziale si spazia infatti da due singoli piedi anfibrachi, «Your day breaks / Your mind aches» (declamati, con nota ribattuta, sui primi due accordi del passacaglio), a una concatenazione senza respiro di ben nove piedi giambici: «You find that all her words of kindness linger on when she no longer needs you» (intonati, in una più ariosa figura arpeggiata, sui due accordi finali del tetracordo e sulla successiva formula cadenzale). Eppure il tetracordo di Si maggiore adottato da McCartney in ciascuna delle sei semi-strofe A – originariamente in Do e così mantenuto nello *score* ufficiale [Everett 2001, II, 53-56] – non suona affatto fuori posto, nemmeno quando il canto viene sostituito da uno strumento tradizionalmente di carattere eroico-celebrativo quale il corno (strofa II, semi-strofa A⁴). Ciò dipende anzitutto, io credo, dalla

53. «Ossi provides a suggestive example in an aria attributed to Monteverdi, “Voglio di vita uscir”, in which the ciaccona bass and the lament bass underline the text in symbolic contrast».

54. Tipicamente caratterizzata dal forte contrasto affettivo fra tetracordo minore di lamento («la morte, ohimè, m'uccide») e ciaccona («hoggi si ride»).

55. Qui come altrove Iossa riprende alla lettera gli stessi termini usati da MacDonald (nella traduzione di F. Zanetti).

natura internamente minore della sua specifica realizzazione armonica (per pianoforte e clavicordo in un'implacabile scansione metrica di 2/2), che risulta indebolita anche dall'assenza della finale sospensione dominantica:

$$\begin{array}{cccc} Do - Mim/Si - Lam - Do/Sol \\ [I \quad iii^4 \quad vi \quad I^4] \end{array}$$

All'effetto complessivo di statica desolazione contribuisce anche il carattere modale, vagamente plagale, della successiva formula cadenzale, anch'essa priva di dominante: Fa[7M] – Si^b[7(9)] – Do (= IV – VII^b – I); laddove poi, nel ritornello poetico-musicale che chiude ciascuno dei tre blocchi strofici – nonché l'intera canzone – il registro di lamento si afferma definitivamente tramite la brusca deviazione a Re minore, l'iterata mezzacadenza Rem>La7 e infine l'irrisolta, quanto mai patetica sospensione finale sulla (sin qui vacante) dominante di Do: Rem > Sol7^(4>3). La tonalità maggiore d'impianto, dunque, non è mai realmente affermata in modo convincente – ed anzi è persino lasciata, ciclicamente e poi definitivamente, "in sospeso". Ciò non toglie che il *pattern* intervallare del basso (STT), unito alla qualità comunque maggiore dei suoi blocchi armonici di cornice (Do, Do/Sol), contribuiscano ad aggiungere – a quel che con un passacaglio minore avrebbe rischiato di diventare un lamento sin troppo malinconico – il tono non solo intimamente commosso, e ancora eroticamente appassionato, ma anche epico di un vero e proprio inno d'amore. Ciascun ascoltatore potrà poi decidere, anche aiutato dai non proprio «nostalgici» arpeggi del corno [*ibid.*, 54],⁵⁶ se si tratti della mera commemorazione di un amore ormai morto, oppure della quasi eroica celebrazione di un sentimento che continua a vivere anche nella sofferenza, anche nella consapevolezza di non essere più corrisposto.

Una simile chiave di lettura può essere ancor più facilmente applicata al non meno struggente ma ben più teneramente affettuoso canto d'amore di Graham Nash. L'uso integralmente ostinato di un analogo tetracordo di Do maggiore – ora scandito dalla chitarra in un lento e cullante tempo di 12/8, immalinconito dagli interni accordi rivoltati di settima maggiore, ma anche più decisamente sospensivo sulla dominante e dunque tale da accentuare il senso risolutivo della concatenazione cadenzale autentica Sol>Do (V>I) –

$$\begin{array}{cccc} Do > Do_7M/Si - Fa_7M/La - Sol \\ [I \quad I_2^{4M} \quad IV_5^{6M} \quad V] \end{array}$$

56. «One wonders what led Martin to think of this instrument – was it the arpeggiating nature of McCartney's melody, or his nostalgic text?».

contribuisce a rappresentare lo stato d'animo semi-onirico di chi si ostina non solo ad amare con immutata tenerezza («When you were asleep / I was kissing your forehead...») la donna che lo sta abbandonando («And when I awoke / I found out I'd been dreaming [...] I looked around / Realized you were leaving me»), ma anche a credere fermamente nel suo ritorno: «And I will wait till the sandman has done with you / And as you sleepely rise / You'll find I'll be there» – laddove quest'ultima certezza («tu vedrai che io sarò lì») è rimarcata proprio tramite l'iterata e definitiva affermazione cadenzale Sol>Do.

Ancor più evidente è il carattere innodico-celebrativo, ma anche intensamente commosso, di una canzone cinematografica e storico-politica come *The Ballad of Nick and Bart (Here's to You)*, scritta da Ennio Morricone e Joan Baez, e da quest'ultima interpretata per la colonna sonora del film di Giuliano Montaldo *Sacco e Vanzetti* [Baez / Morricone 1971]. A 44 anni di distanza dall'esecuzione sulla sedia elettrica dei due anarchici italo-americani Bartolomeo Vanzetti e Nicola Sacco (Charlestown, 23 agosto 1927), pretestuosamente accusati di un omicidio mai commesso, in appena quattro semplicissimi versi la Baez non si limita a commemorarne l'ingiusta e per questo ancor più tragica morte, ma ne esalta tutta la portata eroica e libertaria agli occhi dell'opinione pubblica internazionale. Tutto ciò è amplificato dall'iterazione ostinata non solo dell'ennesimo tetracordo di Do maggiore (Do – Sol/Si – Lam – Sol) – applicato alla prima coppia di versi («Here's to you, Nicola and Bart / Rest forever in our heart») e poi gradualmente spostato verso il La minore finale («The last and final moment is yours / The agony is your triumph») – ma anche della stessa identica quartina, intonata almeno otto volte, dapprima dalla sola voce della cantante americana, poi via via in un crescendo corale e orchestrale sempre più in tono col doloroso ma orgoglioso «trionfo» evocato nell'ultimo verso.

Meno facilmente condivisibile, almeno da parte di chi scrive, è l'orgoglio identitario anglosassone, in questo caso marcatamente campanilista e pseudo-ecologista, espresso in toni forse ancor più enfatici dal leader dei Kinks, Ray Davies, in *Village Green Preservation Society* [Kinks 1968, A1]: vero e proprio inno, in prima persona plurale, di quella che viene definita, appunto, la «Società per la preservazione del villaggio verde», tutto incentrato sulla rigida contrapposizione di due luoghi comuni quali la “pace della campagna” (soprattutto se inglese) e il “caos della metropoli” (soprattutto se americanizzata). L'unico motivo che mi ha portato a citare una canzone del genere, e proprio in conclusione di questa rassegna, è il fatto che essa fornisce anche un esempio estremo di come il tetracordo maggiore discendente possa essere non solo sottovalutato, o frainteso, nella sua pur sfaccettata potenzialità espressiva, ma persino non riconosciuto nella sua oggettiva struttura intervallare e armonica, con esiti a dir poco discutibili sul

piano dell'esegesi poetico-musicale complessiva. È infatti abbastanza evidente che l'intero testo verbale (quattro quartine in alternanza a ritornello di tre versi) è intonato sul solito tetracordo maggiore di Do, poi bruscamente innalzato alla tonalità di Re maggiore. L'identità del passacaglio risulta ancor più inequivocabile in virtù della sua ostinata iterazione. Il che non ha impedito a un fine studioso e teorico di *popular music*, quale Keith Negus [2011, 621], di percepire nient'altro che «a straightforward repeating strophic sequence of three chords (C, G, F)», e di approdare alla seguente interpretazione critica: «The voicing of G and F in first inversion contributes a sense of footlessness (or a search of roots in the village)». Ma a suggerire l'esatto contrario è la natura stessa del passacaglio maggiore, qui ostinatamente impiegato in una delle sue versioni più elementari, e più positivamente assertive:

$$\begin{array}{ccccccc} Do > & Sol/Si & - & Fa/La & - & Do/Sol \\ [I & V^6 & & IV^6 & [> & I^+ &] \end{array}$$

Si noti sia l'uso esclusivo di triadi maggiori, analogo a quello già osservato nei casi di Monteverdi, Dylan e Buarque, sia la sostituzione della finale sospensione sulla dominante (IV⁶-V) con una sorta di anticipata risoluzione plagale (IV⁶>I⁺) su accordo di tonica in secondo rivolto (lo stesso Do/Sol già impiegato, ma con ben altro senso, dal McCartney di *For No One*). Una soluzione del genere sembra semmai contribuire a rafforzare, proprio a partire dalle «fondamenta», la determinazione con cui Ray Davies sente il bisogno di esibire il proprio, rigidissimo, sentimento di appartenenza identitaria e attaccamento alle proprie «radici».

5. Conclusioni. Per il recupero del *tòpos* poetico-musicale in una prospettiva transculturale

Simili errori tecnico-analitici, prima ancora che interpretativi, non stupiscono più di tanto se si considera lo specifico sistema di pensiero in cui essi s'inseriscono. Nel suo per altri versi importante saggio sull'autorialità nella canzone *popular*, Negus parte dal presupposto che «Art Music» e «Popular Music» siano due ambiti nettamente distinti [2011, 607]:⁵⁷ se la musica “popular” non può essere considerata “d'arte”, e viceversa, allora anche i metodi analitici propri della musicologia “tradizionale” risulteranno inadeguati a repertori sostanzialmente estranei alla

57. «The canonical greats of Western art music» sono qui subito contrapposti a «an emerging canon of popular musicians».

sfera, esclusivamente “classico-colta”, della “musica d’arte”.⁵⁸ In realtà, anche in ambito *popular* esistono evidenti dislivelli qualitativi che nella canzone d’autore, in particolare, dipendono *in primis* dalle specifiche capacità poetiche e comunicative, musicali e letterarie, di singoli artefici, non di rado anche interpreti delle proprie canzoni: l’analisi poetico-musicale è, per l’appunto, l’unico strumento che ci possa aiutare ad argomentare, sulla base di dati oggettivi, non solo la nostra interpretazione di una canzone – come di un madrigale o di un *Lied* – ma anche il nostro altrettanto soggettivo, più che legittimo, giudizio di valore [La Via 2006; 2011b].⁵⁹ Sottovalutando o tralasciando questo aspetto essenziale, si rischia non solo di appiattire una realtà così meravigliosamente ricca e variegata – mettendo sullo stesso piano l’arte poetico-musicale di un Brel o di un Dylan, di un De André o di un Buarque, con la più banale produzione commerciale di tante altre e non meno famose *pop star* – ma anche di scambiare un semplicissimo tetracordo maggiore per quello che esso, da tempi di Monteverdi sino ad oggi, non è mai stato né ha mai significato.

Con tutti i suoi limiti e le sue lacune la musicologia di ambito “classico-colto”, come si è visto, si è comunque sforzata sin dagli esordi di mettere a fuoco, descrivere, codificare la struttura tetracordale nella sua oggettiva morfologia e fenomenologia, spingendosi anche a considerare i contenuti del testo verbale per poterla associare – in modo più o meno logico e convincente – a specifiche aree semantiche, sfere psicologico-emotive, potenzialità espressive, simbologie. Per quanto altalenanti, i risultati ottenuti da studiosi della vecchia e nuova guardia quali Osthoff o Walker, Ferrari Barassi o Rosand, Ossi o Silbiger, soprattutto in relazione alla produzione poetico-musicale e drammaturgica seicentesca, non sono in tal senso paragonabili a quelli emergenti dai più recenti *popular music studies*. E dire che la trattazione non meno fondamentale di Peter Van der Merwe sulle origini del *popular style*, pur soffermandosi su tipologie diverse da quella tetracordale [1989, pp. 98-107], aveva ampiamente preparato il terreno e indicato le giuste coordinate epistemologiche e metodologiche, sotto il duplice comun denominatore

58. Pur auspicando, giustamente, l’attivazione di un dialogo interdisciplinare fra studi musicologici, sociologici, narratologici, ecc., a più riprese Negus mostra un’evidente perplessità di fondo nei confronti di ogni indagine analitica e/o critico-esegetica volta a far luce sui contenuti verbali e musicali, il valore estetico, l’originalità creativa, lo stile, il senso complessivo, di qualsivoglia *popular song*; in ciò la sua posizione non sembra distaccarsi troppo da quella ipersociologista di Peter J. Martin (1995), ivi citato a p. 613: «For Peter Martin a sociological approach must be detached from the interpretation of textual meaning, aesthetic judgement, and the creativity of musicians: “we must remain indifferent to the arguments of musicians, critics, and so on in their various debates and disputes”».

59. La questione è ulteriormente sviluppata e approfondita nel mio saggio *Principi e modelli formali della canzone d’autore*, Atti dell’incontro di studio *Le forme della canzone* (Napoli, 17-18 maggio 2013), a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti, LIM, Lucca 2014, pp. 3-43.

di una – non poi così «sotterranea» – continuità storica e trasversalità culturale [Middleton 2001, 170].⁶⁰

Ciò nonostante, uno studioso della levatura di Richard Middleton [*ibid.*, 171-172], mostrando una certa consapevolezza anche degli antecedenti cinque-seicenteschi, si è limitato a citare indifferentemente le «linee del basso su scala discendente», senza ulteriori caratterizzazioni tipologiche, come base della struttura puramente musicale/tonale di canzoni quali *Don't Let Me Be Misunderstood* (Animals, 1965) o *When a Man Loves a Woman* (nella versione di Percy Sledge, 1966). Il fatto poi che le due canzoni abbiano anche un testo verbale, e che risultino nettamente differenziate sia sul piano dei contenuti, sia su quello – adiacente – della tipologia di basso (tetracordo minore vs. maggiore), sembrerebbe costituire un dettaglio irrilevante. La situazione non cambia di molto passando al più esteso ma non meno freddo catalogo di canzoni su «basso discendente» proposto da Walter Everett [1994, 91-95]. L'appena citato successo di Sledge [1966, A1], ad esempio, è qui chiamato in causa soltanto per la sua iniziale discesa dal I al IV grado; eppure il temporaneo slittamento alla sottodominante ha un'evidente funzione ornamentale (nota di volta nel basso, $\overset{Mi}{Re} \overset{Mi}{Re}$) tesa proprio ad accentuare la sospensione dominantica (con successiva risoluzione alla tonica) di un nucleo strutturale incentrato sul tetracordo maggiore:

$$\begin{array}{ccccccc} La - Mi / Sol\sharp - Fa\sharp m - La / Mi + & Re & - Mi & [\rightarrow La \text{ etc. }] \\ [I & V^6 & vi & I^4 \quad | \quad IV & V & | & I \quad] \end{array}$$

Vi si può riconoscere un passacaglio “erotico” non dissimile da quelli monteverdiani e dylaniani di *Pur ti miro* o *Sad Eyed Lady*, che infatti anche Sledge ripete con una certa insistenza proprio nelle strofe più intense della sua ennesima, appassionata dichiarazione d'amore. Eppure Everett [*ibid.*], senza mai fare uso del termine tetracordo, riconduce a un'unica ma non ben definita categoria di «basso di Passacaglia» – a suo dire «spesso» generato da un «modo minore melodico discendente» («dal I al V») – un gruppo ancor più ampio di canzoni, per la verità fra loro piuttosto diverse, tanto nella struttura intervallare e armonica quanto nell'impatto espressivo dei rispettivi passacagli tetracordali (in relazione a contenuti verbali che continuano a essere tralasciati). Solo un approccio classificatorio così epidermico ed asettico, in fin dei conti, può portare all'assimilazione indifferenziata, nello stesso elenco, di canzoni tetracordali minori rispettivamente: (1) diatoniche, ma con armonizzazione ora “classica” (*Hit the Road Jack, Good*

60. «Evidentemente esiste una specie di strato sotterraneo, in cui la tenacia delle tradizioni e la forza riarticolativa applicata a materiali “estranei” impongono continuità di grande importanza»: così Middleton sulla scorta di Van der Merwe.

Vibrations dei Beach Boys, e *Sultans of Swing* dei Dire Straits), ora “andalusa” (da *Runaway*, Del Shannon, e *I’ll Be Back* dei Beatles, a *Happy Together*, Turtles, e *Maneater* di Hall & Oates, con riferimento anche al caso particolare di *Wild World*); (2) semicromatiche, per di più a struttura tetracordale non solo completa (*I’m Losing You* di John Lennon e *Babe, I’m gonna Leave You* dei Led Zeppelin) ma anche variamente incompleta (*Summer in the City*, Beatles, e *Tales of the Brave Ulysses*, Cream); (3) cromatiche integrali (*Hotel California* degli Eagles, ballata tragica che in altra sede meriterebbe un’approfondita analisi poetico-musicale).

In realtà queste e altre figure tetracordali, da sempre inscindibili dalle parole cui son state via via mimeticamente associate o drammaticamente contrapposte, non hanno mai smesso di portare con sé – di trasmettere (fisicamente) prima ancora che di rappresentare (simbolicamente) – anzitutto delle “emozioni”, nell’accezione meno idealistica e più concreta del termine. Quel che emerge dalle osservazioni teoriche ed analitiche proposte in questo saggio, più che l’esistenza e funzionalità di un qualsivoglia “principio di passacaglia”, è semmai l’universale potenza emozionale del passacaglio tetracordale – inteso come singola figura di basso – nelle sue varie tipologie formali e nei suoi altrettanto diversificati eppur mai casuali impieghi espressivi. Una fenomenologia così vasta, così costante e al contempo così mutevole, non si presta certo a essere ricondotta a un unico principio organizzativo; nemmeno a quello della variazione su basso ostinato, da sempre applicato – in misura più spesso parziale che integrale – non solo al passacaglio tetracordale ma anche a diverse altre formule di basso.

L’aspetto di gran lunga più affascinante della questione ha a che vedere, semmai, con l’universalità stessa del *tòpos* poetico-musicale, inteso non certo come cliché formale, o pura convenzione, ma proprio come “luogo di comune risonanza emotiva”: da sempre riconoscibile e condivisibile nei suoi intrinseci caratteri psicologico-affettivi da qualsiasi artista o ascoltatore dotato di un minimo di sensibilità o ricettività – per l’appunto – poetico-musicale ed emozionale.⁶¹ Se si continua a sottovalutare quest’ultimo fattore, e a mantener fisso il proprio sguardo su uno specifico repertorio storico, a partire da quello del dramma per musica seicentesco, si potrà facilmente ridurre il tetracordo discendente (minore diatonico/cromatico *vs.* maggiore) allo stato di un rigido quanto astratto «emblema» (di sofferenza oppure di piacere) a sua volta legato a una pura «convenzione formale»

61. L’unico scritto in cui ho colto chiari sintomi di una simile sensibilità e apertura mentale – pur in esclusivo riferimento al “tetracordo di lamento” – si deve non a uno studioso ma a un giornalista-musicista quale Alex Ross [2011, 47-94], a sua volta stimolato dalle riflessioni proposte dal compositore György Ligeti in un ciclo di conferenze risalente al 1993 [ivi, 85-88]. Nonostante il carattere giornalistico-divulgativo delle informazioni e annotazioni ivi raccolte da Ross, prive di alcuna pretesa scientifica, è stato un piacere scoprire e leggere il suo saggio in extremis, dopo aver completato il mio, appena in tempo per citarlo e inserirlo nella Bibliografia.

(lamento vs. aria o duetto d'amore). Se invece si allarga la prospettiva storica, se si oltrepassa più d'una persistente barriera ideologico-culturale, se si opta insomma per un approccio realmente transculturale, sarà inevitabile rintracciare connessioni e risponderne di portata ben più vasta, ancor più interessanti quando prive di alcuna consapevolezza da parte degli stessi autori. Di fatto, poeti, musicisti e cantautori fra loro diversissimi quali Jacques Brel, Léo Ferré, o Lello Voce e Frank Nemola, De André o Guccini, Chico Buarque o Vinicio Capossela, Bob Dylan o Ennio Morricone e Joan Baez – per citare solo alcuni dei casi più notevoli – hanno similmente riconosciuto e condiviso la concreta risonanza emotiva degli stessi *luoghi* tetracordali – minore diatonico, cromatico e maggiore – già visitati e percorsi in lungo e in largo da un Monteverdi, un Cavalli o un Purcell, senza bisogno di ascoltare né i vari lamenti della Ninfa o di Armida, di Cassandra o di Ecuba, né l'ultima aria del *Dido and Aeneas*, né tanto meno il finale dell'*Incoronazione di Poppea*.

Non si tratta certo di una sequela di pure coincidenze, e neanche della stanca riproposizione di un immutabile cliché. Come si è visto, infatti, tutti i migliori autori fra quelli qui presi in considerazione – puntualmente premiati dal grande successo delle loro opere – non si sono limitati a riconoscere e ricalcare il *tòpos* di cui sopra, spesso anche solo intuitivamente, ma sono stati capaci di rigenerarne in modo sempre diverso tutta l'autentica energia emotiva, affettiva, erotica, spirituale, proprio grazie a una rilettura poetico-musicale del tutto personale e inedita. Si tratta, evidentemente, di qualcosa di molto più grande e significativo di quanto siamo stati fino a oggi portati a credere: ossia di alcuni dei più appariscenti, ma anche profondi e costanti, punti di contatto emergenti fra epoche, tradizioni e culture indubbiamente diverse e lontane. Dobbiamo dunque continuare a sottovalutarli, a far finta d'ignorarli, a scambiargli per irrilevanti frutti del caso? L'alternativa, a mio modo di vedere di gran lunga preferibile, è quella di unire le forze di tutte le discipline interessate – non solo musicologia, etnomusicologia e *popular music studies*, ma anche antropologia culturale e sociologia, estetica, ermeneutica e psicologia della percezione, per approdare anche al campo oggi sempre più cruciale della neurologia:⁶² allo scopo ultimo non tanto di spiegare in termini razionali quel che è probabilmente destinato a rimanere un mistero, quanto semmai di descriverne con precisione caratteri ed effetti, dai punti di vista e nei contesti più diversi, fino a riconoscerne, documentarne e in certa misura anche a comprenderne lo status – a dir poco emblematico – di realtà fenomenologica transculturale.

62. Segnali già abbastanza interessanti, in tale direzione, emergono – per fare solo un esempio particolarmente noto – dalla fondamentale opera scientifico-divulgativa di Oliver Sacks [2013]: cfr. in particolare parte quarta (*Emozione, identità e musica*), cap. 25 (*Lamentazioni: musica, follia e malinconia*), pp. 373-81, con un pur vago accenno (p. 379) al *Dido's Lament* di Purcell.

BIBLIOGRAFIA

- ARIZZI S. (2010-2011), «Modi» di Vinicio Capossela (1991). *Un'analisi poetico-musicale*, Tesi di laurea triennale in Musicologia, Facoltà di Musicologia, Cremona (Università di Pavia).
- BERLANGA FERNÁNDEZ M. Á. (2005), *El bajo «Guárdame las vacas» y las músicas tradicionales en el sureste español*, «Revista de Musicologia», 28/1, pp. 501-513.
- BIANCONI L. (1982), *Il Seicento (Storia della Musica, vol. IV)*, EdT, Torino.
- BUARQUE CH. – PONTES P. (1975), *Gota d'Água*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- BURMEISTER J. (1606), *Musica poetica*, S. Myliander, Rostock.
- CAVALLI F. (1641), *La Didone* (libretto di G. Busenello), Venezia, Biblioteca Marciana, MS It. IV, 355 (già Fondo Contarini 9879).
- CAVALLI F. (1651), *La Calisto* (libretto di G. Faustini), Venezia, Biblioteca Marciana, MS It. IV, 353 (già Fondo Contarini 9877); ed. mod. a cura di R. Leppard, Faber Music, London, 1975.
- CHAFE E. (1992), *Monteverdi's Tonal Language*, Schirmer, New York.
- COSI C. – IVALDI F. (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma.
- COSI C. (2012-2013), *Il linguaggio armonico di Tom Jobim (dal 1945 al 1973). Uno studio storico-analitico*, dissertazione dottorale, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, Cremona (Università di Pavia).
- EVERETT W. (1994), *Sistemi tonali nella musica pop/rock: un'introduzione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 8/2, pp. 79-114.
- EVERETT W. (2001), *The Beatles as Musicians*, Oxford University Press, Oxford (2 voll.).
- FABBRI F. (1997), *Il cantautore con due voci*, in R. Giuffrida – B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis, Milano, pp. 155-167.
- FASOLO (1628), *Il Carro di Madama Lucia*, G. B. Robletti, Roma.
- FERRARI BARASSI E. (1970), *La «Luciata» di Francesco Manelli. Considerazioni su una perduta stampa della Biblioteca Municipale di Breslavia, l'esemplare di un manoscritto berlinese e un componimento del «Fasolo»*, «Quadrivium», 11/1, pp. 211-242.
- FERRÉ L. (1998), *Paroles et musique de toute une vie*, vol. 6 (1969-1972), Méridian, Paris.
- FRESCOBALDI G. (1630), *Primo libro d'arie musicali*, G. B. Landini, Firenze.
- FORTUNE N. (1985), *Monteverdi and the Seconda Prattica*, in D. Arnold – N. Fortune (eds), *The New Monteverdi Companion*, Faber & Faber, London.
- GALILEI V. (1588-91) / REMPP F. (1980), *Discorso [...] sull'uso delle dissonanze* (ms., Firenze, 1588-91), ed. a cura di F. Rempp, Volk-Gerig, Köln.

- GERSHWIN G. E. I. (1932), *George Gershwin's Songbook*, Random House-Harms Inc., New York (scelta di canzoni di George e Ira Gershwin, in edizione completa per canto e pianoforte, seguite da elaborazioni pianistiche del solo refrain).
- GUCCINI F. (2000), *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di V. Pattavina, Einaudi, Torino.
- HELLER W. (1999), *Tacitus Incognito: Opera as History* in «L'incoronazione di Poppea», «Journal of the American Musicological Society», 52, pp. 39-96.
- HUDSON R. (1970), *Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, «Journal of the American Musicological Society», 23, pp. 302-314.
- IOSSA M. (2004), *Le canzoni dei Beatles: Commento e traduzione dei testi*, Editori Riuniti, Roma.
- KATZ I. J. (2001), *Flamenco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Macmillan, London, vol. 6, pp. 920-25.
- LA VIA S. (1994), *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, LIM, Lucca.
- LA VIA S. (1997), «Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi»: punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco, «Il Saggiatore Musicale», 4/1, pp. 5-51.
- LA VIA S. (2002), «In tale stella presi l'esca, e gli hami». Petrarchismo e musica all'Accademia degli Elevati di Ferrara: il sonetto «Schiet'arbuscel» di Bartolomeo Ferrino nella lettura di Cipriano de Rore, in G. Fornari (cur.), *Album amicorum Albert Dunning*, Brepolis, Turnhout, pp. 155-187.
- LA VIA S. (2003), «E il mio duro martir vince ogni stile». Marenzio e l'espressione musicale dell'inesprimibile petrarchesco, in I. Fenlon – F. Piperno (cur.), *Studi Marenziani*, Fondazione Levi, Venezia, pp. 201-239.
- LA VIA S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- LA VIA S. (2005-2006), *Ai limiti dell'impossibile. "Modernità" veneziana di una tragicommedia in musica*, «La Fenice prima dell'Opera», 7 (Didone di G. Busenello e F. Cavalli), pp. 13-38.
- LA VIA S. (2007a), *Nascita dell'armonia triadica*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Carocci, Roma, pp. 85-122.
- LA VIA S. (2007b), *L'espressione dei contrasti fra madrigale ed opera*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma, pp. 31-63.
- LA VIA S. (2008), *Il «Lai del ragionare lento» e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionale motivata*, in L. Voce (cur.), *L'esercizio della lingua*, Le Lettere, Firenze, pp. 125-47 [Riedito in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 16, *Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea* (2013), pp. 175-194].
- LA VIA S. (2010), «La ragion perde dove il senso abbonda». Una rilettura etico-drammatica dell'Incoronazione di Poppea, in *Musicologia fra due continenti: l'eredità di Nino Pirrotta*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 4-6 giugno 2008), Scienze e Lettere, Roma, pp. 79-127.

- LA VIA S. (2011a), *De André «trovatore» e la lezione di Brassens*, in *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, «Semicerchio», 44, pp. 68-105.
- LA VIA S. (2011b), *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, saggio introduttivo alla nuova serie «La canzone d'autore, fra musica e poesia» (Carocci editore), in Così C. – Ivaldi F. (2011), pp. 11-22.
- LA VIA S. (2012), *Il mare nel «Cancioneiro» bahiano di Dorival Caymmi (e nel romanzo «Mar Morto» di Jorge Amado)*, in E. Careri – S. Frasca (cur.), *La canzone, il mare*, Atti del Convegno (Napoli, 3 giugno 2011), LIM, Lucca, pp. 143-252.
- LA VIA S. (2013), *Das Lamento des verlassenen Armida in der polyphonen Lektüre Claudio Monteverdis. Eine literarisch-musikalische Analyse des Madrigals «Vattene pur, crudel» (1592)*, in M. Calella – L. Schmidt (hrsg.) *Handbuch der Musik der Renaissance, 2, Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber Verlag, Laaber, pp. 444-479.
- LIPPIUS J. (1612), *Synopsis musicae novae*, Kieffer, Strassburg, 1612.
- MACDONALD I. (1997), *The Beatles. L'opera completa*, trad. it. di F. Zanetti, Mondadori, Milano; ed. orig. *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*, Fourth Estate, London, 1994.
- MANELLI F. (1636), *Musiche varie a una, due e tre voci [...]* Libro Quarto, B. Magni, Venezia.
- MARENZIO L. (1599), *Il nono libro de' madrigali a cinque voci*, A. Gardano, Venezia.
- MARTINO M. (2005-2006), *La Didone: libretto e guida all'opera*, «La Fenice prima dell'Opera», 7 (*Didone* di G. Busenello e F. Cavalli), pp. 71-133.
- MIDDLETON R. (2001), *Studiare la popular music*, trad. it. di M. Mele, Feltrinelli, Milano; ed. orig. *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham, 1990.
- MONTEVERDI C. (1590), *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, A. Raveri, Venezia; ed. mod. a cura di A. M. Monterosso Vacchelli, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1979.
- MONTEVERDI C. (1592), *Il terzo libro di madrigali a cinque voci*, R. Amadino, Venezia; ed. mod. a cura di M. Teresa R. Barezzani e C. Vela, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1988.
- MONTEVERDI C. (1638), *Madrigali guerrieri et amorosi [...]* Libro ottavo, A. Vincenti, Venezia; ed. mod. a cura di G. F. Malipiero, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. VI, Universal, Wien 1954-1968.
- MONTEVERDI C. (1643), *Incoronatione di Poppea*, (libretto di G. Busenello), Venezia, Biblioteca Marciana, MS It. IV, 439 (già Fondo Contarini 9963), e Napoli, Biblioteca del Conservatorio, MS Rari 6.4.1; ed. mod. a cura di G. F. Malipiero in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. XIII, Asolo, 1931; ed. mod. a cura di A. Curtis, Novello, London, 1990.
- NEGUS K. (2011), *Autorship and the Popular Song*, «Music & Letters», 92/4, pp. 607-629.
- NOSKE F. (1990), *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Clarendon Press, Oxford, pp. 171-214 (chapter 8, «The Musical Figure of Death»).

- OSSI M. (1988), «*L'armonia raddoppiata*»: on Claudio Monteverdi's «*Zefiro torna*», Heinrich Schütz's «*Es steh Gott auf*», and Other Early Seventeenth-Century Ciaccone, «*Studi musicali*», 17/2, pp. 225-253.
- OSTHOFF W. (1957), *Monteverdi-Funde*, «*Archiv für Musikwissenschaft*», 14, pp. 253-280.
- OSTHOFF W. (cur. 1958), Note introduttive a C. Monteverdi, *12 composizioni vocali, profane e sacre (inedite) con e senza basso continuo*, Ricordi, Milano.
- OSTHOFF W. (1959), *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in *Atti del congresso internazionale di musiche popolari mediterranee*, Bellotti, Palermo, pp. 275-288.
- OSTHOFF W. (1960), *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Hans Schneider, Tutzing.
- PURCELL H. / LAURIE M. (1689 / 1979), *Dido and Aeneas* (libretto by N. Tate), ed. by M. Laurie, The Purcell Society – Novello, Borough Green, Seven Oaks (Kent).
- RORE C. DE (1557), *Il secondo libro de madrigali a quatro voci*, A. Gardano, Venezia; ed. mod. a cura di B. Meier, in C. de Rore, *Opera Omnia*, CMM, 144, The American Institute of Musicology, [Roma], 1969.
- RORE C. DE (1566), *Il quinto libro di madrigali a cinque voci*, A. Gardano, Venezia; ed. mod. a cura di B. Meier, in C. de Rore, *Opera Omnia*, CMM, 145, The American Institute of Musicology, [Roma], 1971.
- ROSAND E. (1979), *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «*The Musical Quarterly*», 65/3, pp. 346-359.
- ROSS A. (2011), *Ciaccona, lamento, walking blues. Linee di basso della storia musicale*, in ID., *Senti questo*, trad. it. di A. Silvestri, Bompiani, Milano, pp. 47-94; ed. orig. *Listen to This*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2010.
- SACKS O. (2013), *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, ed. it. a cura di I. Blum, Adelphi, Milano (4a ed.); ed. orig. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Knopf, New York, 2007.
- SANCES G. F. (1633), *Cantade di Gio: Felice Sances a voce sola [...] Libro secondo*, B. Magni, Venezia.
- SILBINGER A. (1996), *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, «*Journal of Seventeenth-Century Music*», 2, [pp. 1-15]: <http://www.sscm-jscm.org>
- SILBINGER A. (2001), *Passacaglia*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Macmillan, London, vol. 19, pp. 191-194.
- SCHUMANN R. (1844), *Dichterliebe*, op. 48, Peters, Leipzig.
- VAN DER MERWE P. (1989), *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press, Oxford.
- WALKER TH. (1968), *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origins and Early History*, «*Journal of the American Musicological Society*», 21, pp. 300-320.
- ZARLINO G. (1558), *Le institutioni harmoniche*, F. dei Franceschi, Venezia.
- ZARLINO G. (1572), *Le institutioni harmoniche*, F. dei Franceschi, Venezia.

DISCOGRAFIA

- BARBARA (1961), *Barbara chante Brel*, LP Odéon, OS-1266.
- BARBARA (1968), *Le Soleil noir*, LP Philips, 844.783-BY.
- THE BEATLES (1965), *Rubber Soul*, LP Parlophone, SPMQ 31509.
- THE BEATLES (1966), *Revolver*, LP Parlophone, PMC 7009.
- THE BEATLES (1968), *The Beatles* ["The White Album"], Lp Apple, PCS 7067/8.
- BITTENCOURT R. (2008), *Mordida*, CD Nataxa Artes, Boo26IZUoE.
- BREL J. (1959), *La Valse À Mille Temps*, LP Philips, B-76.483-R.
- BUARQUE CH. (1971), *Construção*, LP Phonogram/Philips, 6349017.
- BUARQUE CH. (1975), *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, LP Polygram/Philips, 6349146.
- BUARQUE CH. (1976), *Meus Caros Amigos*, LP Philips, 6349189.
- CAPOSSELA V. (1991), *Modi*, CD CGD, 9031-75643.
- CAVALLI F. / JACOB R. (1993), F. Cavalli, *La Calisto*, Concerto Vocale, dir. R. Jacob, CD WDR-Harmonia Mundi, 901515.17.
- CAVALLI F. / HENGELBROCK TH. (1997), F. Cavalli, *La Didone*, Balthasar Neumann Ensemble, dir. Th. Hengelbrock, CD BMG classics – DHM, 05472-77354-2.
- CAYMMI D. (1954), *Canções Praieras*, LP Odeon, LDS-3.004.
- CHARLES R. (1961), *Hit the Road Jack*, 45-giri ABC-Paramount, 90886, lato A.
- CONTE P. (1981), *Paris Milonga*, LP RCA, PL 31581.
- DAVID C. (2002), *Slicker Than Your Average*, CD Atlantic Records, 8-2467-80027-2.
- DE ANDRÉ F. (1968), *Tutti morimmo a stento*, LP Bluebell Record, BBLP-32.
- DE ANDRÉ F. (1990), *Le nuvole*, CD Fonit Cetra / Ricordi, CDMRL-6444.
- DYLAN B. (1966), *Blonde on Blonde*, LP Columbia, C2S-841 / CS9316-9317.
- ENDRIGO S. (1968), *Canzone per te*, 45-giri Cetra, SP 1360, lato A.
- ESCOBAR M. (1960), *Manolo Escobar y sus guitarras*, 45-giri SAEF, SF-2029.
- EURYTHMICS (1983), *Sweet Dreams (Are Made of This)*, LP RCA RCALP-6063.
- FASOLO G. B. / DUMESTRE V. (2002), *Il Fasolo?*, Le Poème Harmonique, dir. V. Dumeestre, CD Alpha, 023.
- FERRÉ L. (1950), *Le bateau espagnol*, 78-giri Le Chant du Monde, 1575, lato A.
- FERRÉ L. (1953), *Chansons de Léo Ferré*, LP Le Chant du Monde, LD-M-4022.
- FERRÉ L. (1970), *Avec le Temps*, 45 giri, Barclay, 61.427, lato A.
- FERRÉ L. (1972), *Léo Ferré in italiano*, trad. di E. Medail, LP Polydor, 813-805-2.
- FERREIRA B. (1977), *Gota d'Água*, LP RCA/Victor, 103-0212.
- GILBERTO J. (1958), *Chega de Saudade*, 78-giri Odeon, 12725/6, lato A.
- GILBERTO J. (1959), *Chega de Saudade*, LP Odeon, 3073.
- GUCCINI F. (1972), *Radici*, LP EMI, 3C064-17825).

- GUCCINI F. (1987), *Signora Bovary*, LP EMI, 64-1187731-T.
- JANNACCI E. (1968), *Vengo anch'io. No tu no*, 45-giri ARC, AN-4138, lato A.
- JOHN E. (1970), *Elton John*, LP DJM Records, DJLPS 406.
- THE KINKS (1968), *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*, LP Pye Records, NPL 18233.
- LED ZEPPELIN (1971), *Led Zeppelin*, LP Atlantic Records, 2401012.
- MANELLI F. / FLORIO A. (1994), *Cantate napoletane dell'età barocca, vol. II*, Cappella della Pietà de' Turchini, dir. A. Florio, CD Symphonia, SYS-9429.
- MONTEVERDI C. / ALESSANDRINI R. (1997), C. Monteverdi, *Ottavo Libro de' Madrigali*, Concerto Italiano, dir. R. Alessandrini, CD Opus-111, Booooo5W5F.
- MORE HISPANO (2010), *Yr a oydo*, CD Carpe Diem.
- MORRICONE E. / BAEZ J. (1971), *Sacco e Vanzetti. Colonna sonora originale del film.*, LP RCA, OLS-4.
- NASH G. (1971), *Songs for Beginners*, LP Atlantic, W 40237.
- N'DOUR Y. (1994), *Seven Seconds*, CD-singolo Columbia, 660508-2.
- PACIFICO (2001/2002), *Pacifico*, CD Ponderosa MusicArt / Carosello 8032529701122.
- PAOLI G. (1962), *Devi sapere – Non andare via*, 45-giri Ricordi, SLR 10-260, lato B.
- PURCELL H. / PINNOCK T. (1989), *Dido and Aeneas*, The English Concert, dir. Trevor Pinnock, CD Archiv, Booooo57DF.
- SLEDGE P. (1966), *When a Man Loves a Woman*, LP Atlantic, SD 8125.
- SOSA M. (1985), *Vengo a ofrecer mi corazón*, LP Philips, 826-434-1.
- STEVENS C. (1970), *Tea for the Tillerman*, LP Island, 258-153/CID-9135.
- STING (1993), *Ten Summer's Tales*, CD A&M Records, 540 075-2.
- TÊTES DE BOIS (2002), *Ferré, l'amore e la rivolta dei*, CD Il Manifesto.
- TRENET CH. (1943), *Que reste-t-il de nos amours*, 78-giri Columbia, DF-3116, lato A.
- VAN RONK D. (1966), *No Dirty Names*, LP Verve Folkways, FTS-3009.
- VOCE L. (2004), *Fast Blood*, CD MRF5-edizioni musicali.
- WHITE J. (1944), *Josh White Sings Easy*, 78-giri ASCH-2B, MA-170.

Abstract

La costante ricorrenza del tetracordo discendente nei più vari repertori di musica vocale, in ambito tanto “classico-colto” quanto “popolare” e “*popular*”, è stata più volte segnalata ma solo in parte investigata dagli studiosi delle rispettive tradizioni. Un esame non sempre accurato delle strutture musicali e della loro interazione con i contenuti verbali ha impedito un'adeguata messa a fuoco della varia tipologia tetracordale – minore diatonica, semicromatica, cromatica, o maggiore – e della sua altrettanto differenziata funzionalità espressiva. La tendenziale incomunicabilità fra i maggiori campi disciplinari coinvolti (musicologia, etnomusicologia e *popular music studies*) ha contribuito a rendere tale lacuna ancor più ampia. Soltanto a partire dal confronto costruttivo fra i più diversi punti di vista sarà possibile ristabilire

il senso, e la storia, di un *tòpos* poetico-musicale così diffuso e trasversale. È dunque in una prospettiva necessariamente “transculturale” che il presente saggio intende offrire un primo tentativo di codificazione teorica complessiva, basato sull’analisi comparativa di composizioni apparentemente lontanissime fra di loro – come può esserlo un madrigale rappresentativo seicentesco da una canzone moderna – ma in realtà così strettamente imparentate da poter essere via via ricondotte, se non a uno stesso “DNA” poetico-musicale, a un ben preciso “*luogo di comune* risonanza emotiva”.

Vincent P. Benitez

BUXTEHUDE'S PASSACAGLIA PRINCIPLE

Abstract

According to Alexander Silbiger, passacaglias and ciacconas can be regarded as *genre-pairs*, since they exhibit both shared features and subtle differences. This association has merit with respect to understanding Dieterich Buxtehude's Passacaglia in D minor and Ciacconas in C minor and E minor for organ. Kerala J. Snyder has noted that in 1708 Johann Gottfried Walther defined a passacaglia as similar in compositional style to that of a ciaccona. We can thereby obtain a glimpse into Buxtehude's compositional practice by comparing his pieces with each other in order to better grasp their similarities and differences.

This article uncovers the "passacaglia principle" motivating Buxtehude's ostinato organ works in order to ascertain stylistic norms associated with seventeenth-century North German ostinato keyboard works. It will show how Buxtehude's pieces can be distinguished through differences in formal design, texture, and harmonic practice, which can help us to better understand Walther's observation about passacaglias and ciacconas. The article will then compare Buxtehude's compositional approach with that of Johann Sebastian Bach, as exemplified by his C-minor Passacaglia. Finally, it will argue for a stronger appreciation of Buxtehude's legacy as a composer as related to his ostinato organ works in both Baroque music and beyond.

Introduction

The Passacaglia in D minor (BuxWV 161) and the Ciacconas in C minor and E minor (BuxWV 159 and 160, respectively) of Dieterich Buxtehude (1637-1707) are exceptional examples of ostinato organ works in the seventeenth-century North German Baroque. Aside from the *Chiacona dell pas Egal* of Martin Radeck (ca. 1623-1684) and the *Passacaglia* of Johann Balthasar Erben (1626-1686), other North German composers such as Jacob Praetorius (1586-1651), Johann Adam Reinken (1643-1722), Heinrich Scheidemann (1595-1663), Franz Tunder (1614-1667), and Matthias Weckmann (1616-1674) did not leave any written examples of such works for organ.

The passacaglia and ciacconas of Buxtehude stem from a German pedal-chaconne tradition in which composers created ostinato bass themes with distinctive melodic profiles as the basis of an organ composition [Silbiger 1999, 365-371]. Such themes contributed, more importantly, to the composition's rhetorical *inventio*, serving as the structural impetus for the entire work. Typically, the theme was sounded initially in the pedals, and then after a sufficient number of cycles, underwent variation, after which it would usually migrate to an upper voice where it might be obscured, then completely abandoned, as the music got more complicated. The theme would return to the pedals to round off the structure.

Buxtehude's pieces all feature a four-bar, triple-metre theme in a minor key, sounded principally in the pedal. From a harmonic perspective, each variation cycle begins on the tonic and concludes on the dominant.¹ In writing his pieces, Buxtehude was most likely influenced by the keyboard compositions of Girolamo Frescobaldi (1583-1643), and possibly the violin chaconnes of Heinrich Biber (1644-1704) [Apel 1972, 613]. In fact, Buxtehude's pieces resemble Frescobaldi's *Partite sopra Ciaccona* (F 3.39) and the *Partite sopra Passacagli* (F 3.40), which are both included in *Il secondo libro di toccate* (1627). In the *Passacagli*, there are 32 cycles in D minor, and most of these variations involve a theme in triple metre. On top of that, each variation features harmonic movement from the tonic to the dominant, filled in by linear chords.

Notwithstanding such stylistic similarities and influences, are there musical differences that distinguish Buxtehude's ostinato organ works from each other, and taking it a step further, between a passacaglia and ciaccona in the seventeenth-century North German Baroque? Despite the generally unsatisfactory attempts by scholars to answer such a question, there is more here than meets the proverbial eye.

As argued by Alexander Silbiger, passacaglias and ciacconas can be considered as *genre-pairs*, displaying both shared features as well as subtle distinctions [Silbiger 1996]. This observation has obvious historical merit, particularly with respect to Buxtehude. According to Kerala J. Snyder, Johann Gottfried Walther (1684-1748), who was not only a cousin of Johann Sebastian Bach (1685-1750) but also a student of music theorist and Buxtehude friend Andreas Werckmeister (1645-1706), linked these two genres in his *Praecepta der musicalischen Composition* [1708, 51] by defining a passacaglia as a composition that is written in a manner

1. There are exceptions to this pattern. In the E-minor Ciaccona, there is consistent phrase overlap between variations as each dominant harmony resolves to a tonic one. This formal scenario is assisted by a move to a lower-register E, and the frequent inclusion of a crotchet rest on beat two, in every fifth bar, all of which separate one variation from the next. The C-minor Ciaccona also has phrase overlap, but to a lesser extent. In both the C-minor Ciaccona and D-minor Passacaglia, dominant harmonies progress to tonic ones at large-scale formal junctures.

similar to that of a *ciaccona* [Snyder 2007, 239].² In his *Musicalisches Lexicon* [1732, 464-465] Walther, quoting Sébastien Brossard's *Dictionaire de musique* [1703, 13, 72], expands upon this observation by stating that a *passacaglia* is in actual fact a *chaconne*, although it is typically slower in tempo, has a more tender melody and subdued expression, and, as a result, is often in minor keys.³ Similarly, in *Die Musicalische Handleitung* (Part 2, 1721), the Copenhagen organist and theorist Friedrich Erhardt Niedt (1674-1708) stated that many treat a *passacaglia* «in the manner of a *Ciaccona*» [Niedt 1721, 141]. Accordingly, I believe that by comparing Buxtehude's *ostinato* organ works with each other, we can glean more insight into his approach to composing such pieces, thereby better grasping their nuanced similarities and differences.

Because they mandate the use of the pedal, Buxtehude's *passacaglia* and two *ciacconas* exhibit more textural variety than that found in Italian or South-German *manualiter* keyboard pieces built on a ground bass. Closer examination of his *ostinato* organ works reveals even more differences in relation to such music of southern provenance, especially with respect to their formal designs and the expressive use of harmony, which ultimately paved the way for the *Passacaglia* in C minor for organ (BWV 582) of Bach.

In this article, I examine Buxtehude's *ostinato* organ works in order to develop, however narrowly, a "passacaglia principle" for his music. I generalize my findings in order to ascertain those stylistic elements associated with seventeenth-century North German *passacaglias* and *ciacconas*. In my discussion of Buxtehude's works, I will show how they can be distinguished from each other through differences in formal design, texture, and harmonic practice. Although these genre-pairs do share similar traits, the above-mentioned dissimilarities can help us uncover what lies behind Walther's statement about *passacaglias* and *ciacconas* in the *Praecepta*.

After considering Buxtehude's pieces and hypothesizing about the North German stylistic norms concerning *ostinato* keyboard works, I will then compare his compositional approach with that of Bach, focusing on the younger master's *passacaglia* in order to discern how Bach both incorporated and extended Buxtehude's *passacaglia* principle. To compare Buxtehude's *ostinato* organ works with Bach's composition is quite appropriate, not only because of their obvious stylistic connections but also due to the fact that all of these works can be found in the

2. With his statement in the *Praecepta*, Snyder remarks that Walther probably grasped the genre differences epitomized by Buxtehude's *ostinato* organ works better than Johann Mattheson. In his *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson differentiated *ciaccona* from *passacaglia* by stating that the former was typically set in a major key, featured a recurring bass theme, and was slower in tempo than the latter. For its part, a *passacaglia* was typically set in a minor key, reserved only for use in dancing, and had no restrictions as to subject matter [Mattheson 1739, 233].
3. See also Hedar [1951, 60].

Andreas Bach Buch (ca. 1708-1713), which was compiled by Bach's elder brother Johann Christoph (1671-1721). In other words, what we have here is evidence of both a close historical relationship as well as an assumed personal affinity. Finally, I will argue for a stronger appreciation of Buxtehude's legacy with respect to his ostinato organ works in both Baroque music and beyond.

Buxtehude's Ostinato Organ Works

Before examining the Passacaglia in D minor, and Ciacconas in C minor and E minor, from formal, textural, and harmonic vantage points, let us take a look at how Buxtehude presents the themes of each work. We will then consider the role that apposition plays in the analysis of these pieces.

Although these pieces all contain four-bar themes that start on the tonic scale degree and end on the dominant, the angular subject of the D-minor Passacaglia is sounded in the pedal throughout with no melodic variation (Ex. 1a and 1b).



Ex. 1a. D. Buxtehude, Passacaglia in D minor, BuxWV 161, bb. 1-5.



Ex. 1b. D. Buxtehude, Passacaglia in D minor, BuxWV 161, bb. 110-114.

The Ciacconas differ markedly from the Passacaglia with respect to their thematic presentations. Consistent with German pedal-chaconne tradition, the theme is presented in the pedal and then migrates to an upper voice, at times undergoing

melodic variation or even disappearing altogether, as the harmonic aspects of the theme take precedence over everything else (Ex. 2a, 2b, 2c and 2d).⁴



Ex. 2a. D. Buxtehude, Ciaccona in C minor, BuxWV 159, bb. 1-4.

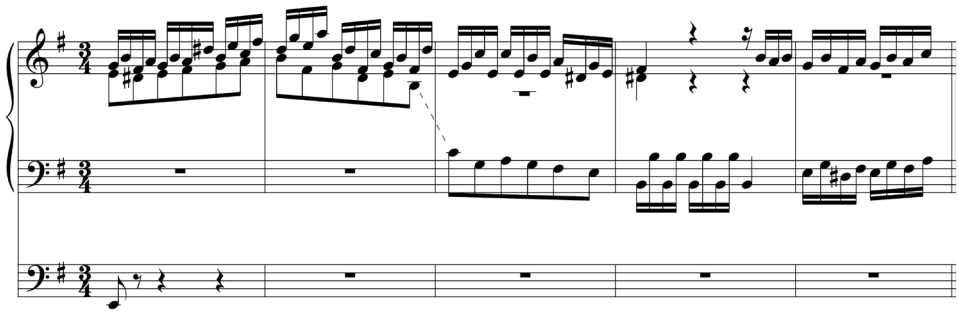


Ex. 2b. D. Buxtehude, Ciaccona in C minor, BuxWV 159, bb. 41-44. Theme migrates to the alto voice and is slightly varied.



Ex. 2c. D. Buxtehude, Ciaccona in E minor, BuxWV 160, bb. 1-5.

4. As noted by Snyder [2007, 173-174], Buxtehude wrote six vocal ciacconas, four of which are ciaccona-concertos (BuxWV 38, 57, 69, and 92), and two ciaccona-arias (BuxWV 62 and 70). The ostinato theme is sounded in the bass throughout each piece and, unlike the themes of the ostinato organ works, does not undergo thematic variation or changes of key. Only three of the ostinato basses in these ciacconas (BuxWV 38, 62, and 92) resemble the descending tetrachords of the organ works, and not all of them are in the minor mode. Clearly, there is a different compositional aesthetic at work here, which is not a concern of this article.



Ex. 2d. D. Buxtehude, Ciaccona in E minor, BuxWV 160, bb. 109-113. Theme is not present, only a harmonic skeleton remains.

Lastly, in the E-minor Ciaccona, Buxtehude transforms the diatonic tetrachordal subject spanning E down to B into a straightforward chromatic descent via the rhetorical *passus duriusculus* (chromatic-fourth) figure.⁵

Christoph Wolff states that the «structure of a passacaglia or chaconne is determined by the principle of apposition of ostinato variations» [Wolff 1991, 306]. Silbiger builds upon this idea by stating that the musical story of a passacaglia or chaconne is told through its «large-scale architecture, including successive waves of groups of increasingly brilliant variations» [Silbiger 1999, 371]. However, despite the different ways in which apposition can be realised, such as by changes in texture, the use of various melodic, harmonic, or rhythmic designs, or the introduction of increasingly difficult technical challenges, Wolff deems it vital to go beyond sectional arrangements in order to discern deeper-level structural edifices. In my discussion of Buxtehude's ostinato organ works, I invoke appositional elements as part of my reading of large-scale formal schemes, for they truly tell the musical stories of these pieces.

Formally, the D-minor Passacaglia has four sections that are defined by three distinct key areas (D minor-F major-A minor-D minor), with each section concluding with either an imperfect or perfect cadence in its respective key (Tab. 1).

The first three sections, moreover, contain two-bar transitions following each closing cadence, facilitating modulations from D minor to F major to A minor, before going back to D minor. Since each of its sections consists of seven statements of the theme, with the last three variations of each section displaying the same type of figuration, the Passacaglia exhibits both a regular and symmetrical formal

5. Throughout this article, I will use the names of musical-rhetorical figures when referring to motives used by Buxtehude (as well as Bach) in discussions of music. For more information, see Benitez [1985, VIII-X, 1987, 3-21] and Bartel [1997, 167-457].

TAB. 1. D. BUXTEHUDE, PASSACAGLIA IN D MINOR, BUXWV 161: FORMAL DESIGN.

SECTIONS	VARIATIONS	KEY	BARs
I	1-7	D minor	1-30
Transition			31-32
II	8-15	F major	33-61
Transition			62-63
III	16-23	A minor	64-92
Transition			93-94
IV	24-31	D minor	95-123

design, cast within a harmonic framework involving a composing-out of the tonic triad of D minor (D-F-A).

Based on textural factors, I parse the D-minor Passacaglia into two larger sections in which sections 1 and 2 (bb. 1-63), and 3 and 4 (bb. 64-123), are paired.⁶ In section 1 (in the key of D minor, bb. 1-30), the passacaglia theme is accompanied by manual figurations that evince a rhythmic crescendo, progressing from slower moving note values to faster ones in an increasingly more imitative texture. In fact, the first variation is reminiscent of the beginning of Bach's Passacaglia with its two opening offbeat gestures culminating in suspensions on the following downbeats (Ex. 3). The rest of section 1 consists chiefly of scale-wise *suspirans* figures (a musical gesture that rebounds from a rest or implied one) that are in constant imitation with each other as they often decorate the members of the theme's accompanying chords.



Ex. 3. J. S. Bach, Passacaglia in C minor, BWV 582, bb. 9-13.

6. Apel [1972, 611] notes an additional correspondence between the first and third sections of the piece through a clearly shaped 2 + 2 + 3 substructure based on similar musical figurations in the texture.

While section 2 (in the key of F major, bb. 33-61) continues the rhythmic intensity established by section 1, section 3 (in the key of A minor, bb. 64-92) restarts the music by initiating another rhythmic crescendo, thereby defining the piece's second half. In the first two variations of this section (bb. 64-71), Buxtehude goes to the proverbial well again by incorporating the same declamatory-like, slow-moving homophonic texture used at the very beginning of the Passacaglia. But in this case, these two variations are more intensely wrought with additional rests and unadorned chords, all conveying a stark dramatic contrast with what has transpired up to this point (Ex. 4). However, unlike the rhythmic crescendo of section 1, this section's crescendo is not set imitatively; rather, it features a homophonic texture, decorated by primarily ascending *tiratae* (scale-wise figures), shifting to faster moving chords comprised of crotchets and offbeat semiquavers.

Ex. 4. D. Buxtehude, Passacaglia in D minor, BuxWV 161, bb. 64-70.

The fourth and final section of the D-minor Passacaglia (bb. 95-123) distinguishes itself from the third not only by the reintroduction of an imitative texture but also by the use of crotchet triplets, imparting a sense of urgency to the piece as it drives to a close. In this intensifying capacity, section 4 serves as a formal balance to section 2. Eventually, this imitative texture gives way to a homophonic one as Buxtehude decorates the passacaglia theme and its harmonisation with descending *tiratae* and violin-like broken octaves in both the soprano and tenor parts of

the textural edifice. In short, the piece is winding down because it has had its say, closing with an emphatic perfect cadence.

Since the C-minor and E-minor Ciacconas remain in their tonic keys throughout (admittedly, the C-minor Ciaccona contains two brief tonal excursions to E $\flat$ major and G minor, respectively), Buxtehude had little choice but to use changes in texture in order to convey the large-scale architecture of these pieces. The C-minor Ciaccona includes 38 variation cycles on an angular theme redolent of the bass line of Bach's Passacaglia in the same key (Tab. 2).

TAB. 2. D. BUXTEHUDE, CIACCONA IN C MINOR, BUXWV 159: FORMAL DESIGN.

SECTIONS	VARIATIONS	KEY	BARS
I	1-7	C minor	1-28
II	8-20	C minor	29-81
		E $\flat$ major	
		C minor	
		G minor	
III	21-38	C minor	82-154

From the standpoint of texture, the Ciaccona consists of three large sections in which section 1 (7 variations, bb. 1-28) is characterised by the ostinato theme in the bass, section 2 (13 variations, bb. 29-81) by freer treatment in which the ostinato theme is at times unrecognizable with only its harmonic skeleton present, and section 3 (18 variations, bb. 82-154) by the pairing of variations through repetition.⁷

Interpreting a large-scale structure in the 31 variation cycles of the E-minor Ciaccona is not as clear-cut when compared to the other works. That being said, I interpret the Ciaccona as consisting of three sections, based on textural and harmonic considerations (Tab. 3).⁸

7. Although Apel [1972, 611-612] analyzes the C-minor Ciaccona similarly from textural perspectives, he only alludes to the ciaccona's lack of tonal variety in his reading, implying that the piece's large-scale structure is not a consequence of it.

8. Apel [1972, 612] is not convinced that the E-minor Ciaccona falls neatly into three sections. For him, variation 24 in b. 93 is a possible candidate for a concluding section, due to the lack of paired variations (except for the last two variations) in the music. Based on Apel's analysis of the C-minor Ciaccona, we can surmise that, according to him, in the E-minor work, section 1 (bb. 1-40) encompasses the strict basso ostinato sounding in the first ten variations, and section 2 (bb. 41-92), the freer treatment as well as paired variations found in the next thirteen ostinato statements. In his analysis of the E-minor Ciaccona, Hedar [1951, 78-82] charts the music's increase and decrease of rhythmic intensity, with high points followed by periods of relaxation. Accordingly, he parses the music into three sections (variations 1-13, 14-23, and 24-31), with the third section serving as the rhythmic high point of the entire Ciaccona.

TAB. 3. D. BUXTEHUDE, CIACCONA IN E MINOR, BUXWV 160: FORMAL DESIGN.

SECTIONS	VARIATIONS	KEY	BARS
I	1-10	E minor	1-40
II	11-19	E minor	41-76
III	20-31	E minor	77-125

Specifically: (1) section 1 (10 variations, bb. 1-40) involves a strict sounding of the ostinato theme in the bass, (2) section 2 (9 variations, bb. 41-76) features paired variations, and (3) section 3 (12 variations, bb. 77-125) is distinguished by the *passus duriusculus* in the bass, with its concomitant chromatic harmonies, announced initially at the section's beginning in the form of two paired variations (bb. 77-92), and then later in the bass of a single variation (bb. 101-104). Finally, unlike the other ostinato organ works under consideration, the E-minor Ciaccona, except for its concluding tonic chord (b. 125), contains no tonal-harmonic interpolations that take the piece out of its E-minor orbit.

Examining Buxtehude's expressive use of harmony in his ostinato organ works can lend further insights into the compositional structuring of his Passacaglia and Ciacconas. As alluded to above, this is particularly evident in the E-minor Ciaccona beginning with Variation 20 in b. 77, as the *passus duriusculus* figure intensifies the music through chromaticism and an attendant tonal instability.

Ex. 5 is a harmonic reduction of the chords associated with the E-minor Ciaccona's basso ostinato.

e: i v6 (III6) iv6 (ii°6/5) V6/4 V4-3 i

iv

EX. 5. D. Buxtehude, Ciaccona in E minor, BuxWV 160, bb. 1-5: Harmonic Reduction.

These sonorities serve as the harmonic backdrop for most of the piece. Considering that the basso ostinato spans tonic to dominant scale degrees, its harmonies are rather conventional, with a i-v6-iv6-V chordal progression. Furthermore, the harmonies supporting decorative skips of a third in the ostinato intensify the motion of the progression, particularly with regard to the ii°6/5, as it enhances the arrival of V by being part of a predominant area involving iv6. Suspensions and a cadential 6/4 chord, moreover, decorate all of this. In later variations, this

harmonic design is varied through the substitution of a VI for the iv6 chord, and V6/5/VI for the III6 chord, which adds both variety and, with respect to the V6/5 / VI, more directed motion. As a final point that was mentioned previously, harmonic overlap creates an ambiguous phrase structure in the Ciaccona as the dominant harmony of each fourth bar resolves to a tonic one in the next, augmenting, as a result, the seamless nature of these continuous variations.

Given this backdrop, the chromatic harmonies in bb. 77-105 interject a decidedly bold and strongly directed harmonic element into the E-minor Ciaccona. Ex. 6 presents a harmonic reduction of the paired Variations 20 and 21 where the *passus duriusculus* is first announced in the pedal. These variations consist of the same succession of descending-fifth harmonies that culminate with V. Particularly striking is the extended tonicisation of the subdominant involving ii°6/iv-V4/2/iv-IV6-iv6-ii°4/3 harmonies that precedes the dominant, an expansion that provides a stronger sense of both harmonic color and function previously missing in the music.

e: VI6 ii°4/2 V6 ii°6 V4/2 I6 i6 (ii°4/3) V7 i
iv

Ex. 6. D. Buxtehude, Ciaccona in E minor, BuxWV 160, bb. 77-85: Harmonic Reduction of the Paired Variations.

As shown in the harmonic reduction of Ex. 7, the next two variations (nos. 22 and 23) present the *passus duriusculus* simultaneously in both rectus (soprano) and inversus (tenor) forms. These paired variations increase the intensity of the music as suspensions decorate applied harmonies that resolve to altered forms of their intended tonics. These predominantly chromatic harmonies progress to a climactic V7 that resolves to a i prolonged through embellishing tones. Above the prolonged tonic in each of these variations, a new part enters to initiate the following variation.

Passus duriusculus – rectus

Passus duriusculus – inversus

e: i V^{9/7/4}/V V^{8/3}/V vii°₆ i^{9/7} V⁷⁻⁶/iv iv⁷ vii°₇/V V⁷ i⁴⁻³

Ex. 7. D. Buxtehude, Ciaccona in E minor, BuxWV 160, bb. 85-93: Harmonic Reduction of the Paired Variations.

After an absence in the next two variations (nos. 24 and 25), the *passus duriusculus* returns in b. 101 in a variation devoid of the harmonic complexity associated with previous presentations of the figure. It is sounded in the pedal in a steady stream of semiquavers, accompanied by two-to-four-note chords in the manuals that suggest, in toto, a conventional harmonisation of a chromatic step-descent bass (i-V6-IV6-iv6-V). The variation's texture is sparse in its first three bars (bb. 101-103) as manual chords are sounded only on downbeats. This thin texture progresses to a fuller one when the dominant scale degree is reached (b. 104), where the V is prolonged by a pedal 6/4. In keeping with the pervasive harmonic overlap of the E-minor Ciaccona, the V chord resolves to i in the subsequent bar, which initiates the next variation.

With the last presentation of the *passus duriusculus* in Variation 26, Buxtehude returns to more harmonically bland but figurally richer variations to close the piece. In Variations 28 and 29, the inventive figurations are sounded in a thinner texture, which paves the way for the dramatic increase in parts found in paired Variations 30 and 31 (bb. 117-125). To increase the drama of the piece's ending, Buxtehude uses an applied leading-tone seventh, vii°₇/V, to enhance the final cadential motions as V moves to i in bb. 120-121 and in 124-125.

Buxtehude's use of harmony is less striking in the C-minor Ciaccona and D-minor Passacaglia. Aside from the previously mentioned tonal excursions to E^b major and G minor, and the use of occasional applied dominants such as V/V preceding a cadential V, the C-minor Ciaccona does not feature any dramatic use of harmony within its confines. On the contrary, its musical substance stems from the imaginative deployment of different figurations that generate a variety of textures, which shape the piece's structural design. The D-minor Passacaglia likewise does not include harmonic usage similar to that found in the E-minor

Ciaccona.⁹ Rather, in one sense, its musical substance is due to the creative use of different figurations, but couched within a large-scale composing out of its tonic triad.

Buxtehude's Passacaglia Principle and North German Organ Music

What does all of this tell us about Buxtehude's passacaglia principle? Much, because if we follow Walther's dictum, we can come to the following conclusions regarding Buxtehude's ostinato organ works. The Passacaglia has a stronger tonal-harmonic design than the Ciacconas, with its four sections corresponding with the composing-out of its tonic triad of D minor. As a result, the Passacaglia has a more sharply defined and thereby more compelling formal profile than the Ciacconas, which are dependent primarily on textural criteria for the delineation of their sections. On the other hand, the Ciacconas exhibit more textural variety than the Passacaglia, as the themes of both pieces either migrate to an upper voice or largely disappear, leaving each theme's harmonic framework intact as the basis for Buxtehude's highly creative explorations. And with respect to the use of harmony, the E-minor Ciaccona outshines both of its counterparts. In addition to playing a significant role in defining the last section of the piece's tripartite structure, the *passus duriusculus* and its attendant chromatic harmonies suggest an organist who is extemporaneously enhancing the music's emotional content in a decidedly bold and theatrical manner.

Accordingly, we can hypothesize that a North German passacaglia was a more carefully worked-out composition than a ciaccona, indicating an actual piece rather than an improvisation committed to paper. Buxtehude's compositional practice suggests that such a passacaglia would involve a large-scale tonal-harmonic design, replete with meticulously fashioned formal sections. While it shared traits with a ciaccona (the at times minor-key theme set to triple metre, with presentations in the bass voice), a North German passacaglia probably had a more rigorous formal structure. And finally, we can surmise that in such a passacaglia, its structural bass formula (or formulas) was sounded exclusively (or almost wholly) in the pedal part, most likely with little or no alteration.

Conversely, based on what we have observed in Buxtehude's ciacconas (i.e., a lack of formal rigor compensated for by the inclusion of more inventive musical textures), a North German ciaccona may have been a piece that was primarily a written-down improvisation. To reinforce this supposition, I need only point

9. There are infrequent applied chords, such as V6/5/VI in b. 73, as well as the presence of expressive dissonances, in the work.

to Niedt's famous discussion in *Die Musicalische Handleitung* (Part 2, 1721) of a *ciaccona* functioning as a structured element within a North German *praeludium*. As Snyder remarks, since Niedt's instructions were intended for beginners, and because such musical novices could probably more readily improvise a *ciaccona* than a *fugue*, Niedt's focus on the *ciaccona* strongly points to it being a regular part of improvised North German *praeludia* than extant compositions would indicate [Niedt 1721, 155-163; Snyder 2007, 248].

In order to investigate more fully how the aforementioned structural elements of Buxtehude's *ostinato organ works* might drive the *passacaglia* vs. *ciaccona* nomenclature in the North German Baroque, let us consider how Italian and Central/South German compositional practice supports that of Buxtehude. Given the relative paucity of surviving musical examples by North German composers, a wider context is necessary here in order to argue for a Buxtehudean and ultimately North German *passacaglia* principle, because as a musician, Buxtehude obviously did not exist in a vacuum. Given his celebrated stature as a composer, he must have been acquainted, in one form or another, with Italian and German practice in general.¹⁰ In the following discussion, I shall focus on traits associated primarily with *passacaglias*, beginning with modulation.

Peter Williams [1989, 54, n. 5] surmises that the designation "*passacaglia*" for Buxtehude's D-minor work may be emulating both the modulatory and partially *ostinato* orientation of Frescobaldi's *Cento partite sopra passacagli* in D minor (F. 2.29) from *Il primo libro di toccate, Aggiunta of 1637*. In fact, in the *bassi ostinati* of the Frescobaldian period, Nicola Cumer [2012, 96-97] states that changes of tone and modulations up a fourth – here Cumer is referring to a *passacaglio* and *ciaccona* by Bernardo Storace (fl. 1664) – were common, fostering harmonic *crescendos*. For this writer, this Italian approach was part of Buxtehude's thinking, although he took it in far more sophisticated directions.

The modulatory scheme of Buxtehude's D-minor *Passacaglia* had actual currency in seventeenth- and eighteenth-century German *ostinato* keyboard works. In an anonymous, Central German D-minor *ciaccona* for either harpsichord or organ from a Leipzig manuscript dating from the second half of the seventeenth century (Ms. 11.6.22, Städtische Musikbibliothek), the music moves from D minor to F major to A minor before closing in D minor [Bates 1978, 49, 52-53]. The D-minor *Passacaglia* for harpsichord of the South-German composer Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) likewise exhibits the same modulatory scheme. Although published in 1738 (obviously later than Buxtehude's *Passacaglia*)

10. According to Snyder [2007, 249], Matthias Weckmann was probably responsible for Buxtehude's knowledge of the music of Johann Jakob Froberger (1616-1667), as well as a familiarity with Frescobaldi's music, although Franz Tunder could likewise have been responsible in the latter instance.

in Fischer's *Musikalischer Parnassus* as the closing movement of the dance suite entitled *Uranie*, the piece is a continuous variation form that features paired four-measure units. Its varied ground bass is repeated continuously in descending, ascending, and ornamented forms.

In his well-known Ciaccona in D minor (T. 204), Johann Pachelbel (1653-1706) cultivated some of the same procedures employed in Buxtehude's Passacaglia, indicating that it is more of a passacaglia than a ciaccona, as defined in this essay.¹¹ As a South-German composer, Pachelbel admired Buxtehude as a keyboard performer, as evidenced by his dedication in the *Hexachordum Apollinis* (1699). Pachelbel's Ciaccona does not follow the treatment of ostinato bass themes typified by the German pedal-chaconne tradition. Rather, except for some minor alterations in its ninth statement, its bass theme, like that in Buxtehude's work, is sounded throughout the piece at the bottom of the musical texture. Moreover, the variations of Pachelbel's Ciaccona feature free materials based on the harmonic implications of the bass, which exude a strong sense of directed motion. And in this and other ciacconas, Pachelbel, unlike Buxtehude, rounds off the music's structure by repeating the opening paired variations at the end [Hedar 1951, 71].

Although pointing to Pachelbel's use of a constantly sounding, unaltered bass in the D-minor Ciaccona might not appear to be a consequential observation, there are precedents for it in the German Baroque keyboard literature. For example, in the aforementioned *Chiacona dell pas Egal* for organ of Martin Radeck, the ostinato appears in the bass throughout most of the piece, with 27 out of the 34 variation cycles showing no alterations [Bates 1978, 58-59].¹² Because the ostinato of Buxtehude's Passacaglia is sounded unchanged and exclusively in the bass, Josef Hedar speculates that the composer evidently considered this work «to be the correct form of a passacaglia, while in the instrumental chaconnes he [Buxtehude] varies the ostinato theme or allows it to appear in other parts» [Hedar 1952, VII]. In his overview of the development of seventeenth-century ostinato forms that precedes his discussion of Buxtehude's ostinato organ works in *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke: Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Hedar concludes that the composer's passacaglia is both a distinctly North German creation as well as the development's pinnacle [1951, 72-73].

11. Pachelbel's Ciaccona, along with both Buxtehude and Bach's ostinato organ works, can be found in the *Andreas Bach Buch*.

12. Snyder writes that Buxtehude may have been familiar with Radeck's piece, though it probably did not make a strong impression on him [2007, 239].

Bach's Passacaglia in C Minor

Using knowledge gleaned from my analysis of Buxtehude's ostinato organ works, I shall now turn my attention to Bach's Passacaglia in C minor in order to grasp its "passacaglia principle." Although labelled a passacaglia, and because it includes far more improvisatory, ciaccona-like elements than Buxtehude's Passacaglia, Bach's work is clearly in line with the German organ-chaconne tradition, making it more of a hybrid piece than the Lübeck master's work. But more strongly, although shaped by Buxtehude's musical practice, the Passacaglia in C minor surpasses it through its more sophisticated treatment of compositional materials.

Composed between ca. 1706 and ca. 1713, the Passacaglia in C minor consists of 20 variations followed by a double fugue (which will not be addressed in this article). At the work's outset, the eight-bar ostinato theme is sounded by itself in the pedal.¹³ As is well known, its first four bars are derived from a *Trio en passacaille* by André Raison (1640-1719), a verset from the composer's *Messe du deuxième ton* of the *Premier livre d'orgue* (1688). Although scholars have interpreted the last four bars of the theme in various ways, it is part of an imaginatively crafted, integral melodic subject, whose sweeping contour speaks volumes about the music to come.

Based on changes in texture, placement and alteration of the ostinato theme, and the use of harmony, I interpret the twenty variations of the Passacaglia in C minor as being divided into three large sections (in my reading, I exclude the initial statement of the theme in bb. 1-8). As shown in Tab. 4, Variations 1-10 (bb. 9-88) comprise the first section, based on the presence of the ostinato theme in the bass; Variations 11-16 (bb. 89-128) the second, which I parse into two subsections, as the theme migrates into a higher register and is later altered; and Variations 17-20 (bb. 129-168) the third, where the theme returns in the pedal in a three- to six-part texture.

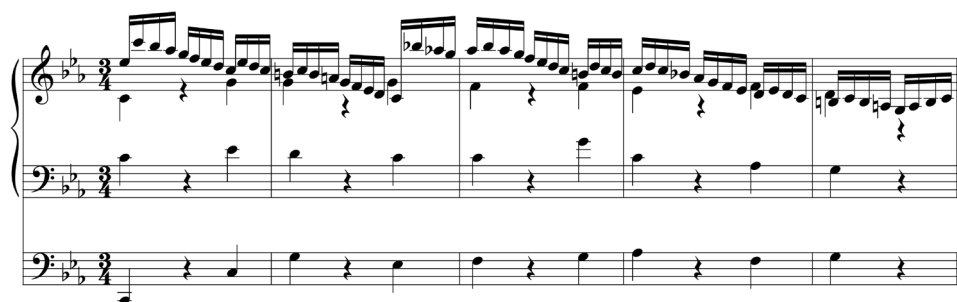
TAB. 4. J. S. BACH, PASSACAGLIA IN C MINOR, BWV 582: FORMAL DESIGN.

SECTIONS	VARIATIONS	KEY	BARS
I	1-10	C minor	9-88
II	11-16	C minor	89-128
III	17-20	C minor	129-168

In section 1 of the Passacaglia, the theme is stated resolutely in the pedal. Like Buxtehude's D-minor work, the first ten variations exhibit a rhythmic crescendo as the figural activity, often cast in an imitative texture, gets increasingly faster.

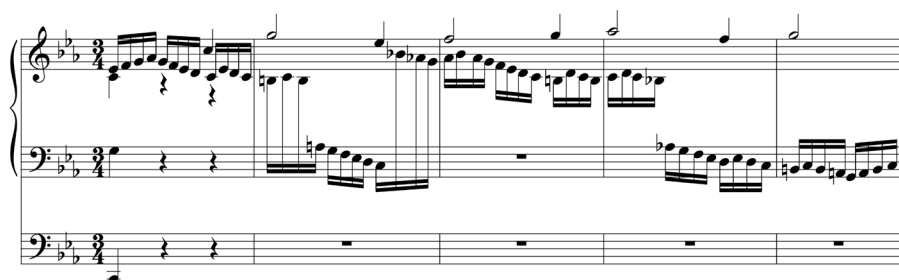
13. Aside from the Sonata "La Ciacona" for harpsichord in C major ("La Stravaganza", SF. 703) composed ca. 1710 of Benedetto Marcello (1686-1739), this opening statement of the theme is unique in the Baroque ciaccona and passacaglia repertory [Bates 1978, 115].

Beginning with Variation 4 (bb. 32-40), which introduces semiquavers, Bach uses a stepwise *figura corta* figure (a short, three-note figure set in an anapestic rhythmic pattern) in the manuals, moving on to a *suspirans* figure in Variation 6 (bb. 49-56). The *suspirans* invades the pedal in Variation 9 (bb. 73-80) as part of an imitative texture accentuating the figure. Section 1 ends with Variation 10, a climactic passage involving a soprano part comprised of flowing semiquavers set above the ostinato bass and its supporting chords, voiced dramatically as chordal strokes separated by crotchet rests (Ex. 8).



Ex. 8. J. S. Bach, Passacaglia in C minor, BWV 582, Variation 10 (excerpt), bb. 80-84.

Section 2 is defined not only by the migration of the passacaglia theme into the soprano register and its concomitant absence in the pedal, but also a move away from, for the most part, the four-part texture of the previous section. It consists of two subsections, Variations 11-12 (bb. 89-104) and 13-15 (bb. 105-128). Variations 11 and 12 are paired units as the theme is sounded in both instances in the soprano (Ex. 9a and 9b). In Variation 11, the soprano theme is accompanied by flowing semiquavers in the manuals, linking it to Variation 10 through voice exchange. At the beginning of Variation 12, the texture is enhanced by the introduction of a *superfectio* figure (typically, an upper neighbour added to each note of a descending scalar line) in the pedal, which is then treated imitatively.



Ex. 9a. J. S. Bach, Passacaglia in C minor, BWV 582, Variation 11 (excerpt), bb. 88-92.



Ex. 9b. J. S. Bach, Passacaglia in C minor, BWV 582, Variation 12 (excerpt), bb. 96-100.

The second part of Section 2 begins with Variation 13 (bb. 105-112), as an elaborated version of the theme is sounded in the alto of a three-part texture. The music in Variation 14 (bb. 113-120) is then reduced to a two-part texture involving manual arpeggios in which the ostinato is sounded in the lowest part of each left-hand figure. Variation 15 develops the figuration of the previous variation by presenting a steady stream of ascending arpeggios that span three octaves and more, with the theme sounding via octave displacement on beats three and one.

The return of the ostinato theme in the pedal and general four-part writing ushers in the work's third section. The dramatic quality of Variation 16 (bb. 129-136), with its use of *congeries* (an accumulation of consonant voices) adorned by dissonant neighbour tones and suspensions, hearkens back to the declamatory style of Variations 1 and 2 (bb. 9-24), which can all be traced back to Variations 1-2 (bb. 2-9) and 15-16 (bb. 64-71) of Buxtehude's D-minor Passacaglia. In Variation 17, semiquaver triplets sound above the ostinato theme as part of a concertato setting, which then progresses to a four-part texture characterised by parallel sixths and tenths in Variation 18.

Section 3 closes with two paired variations, 19 and 20, that feature *gropo* figures (a four-note figure in which a common first and third note is decorated by upper and lower neighbours) in different voices, decorating the same sets of pitches. As a result, these figures are essentially ornamented pedal points, sounding above the ostinato theme in the pedal. They convey an obsessive insistence that the variations are going to end and the fugue is on its way. (Interestingly, these obsessive figures can be seen in different guises in Buxtehude's Passacaglia in D minor, such as in bb. 49-59.) Finally, Variation 19 is in four parts, broadening to five for Variation 20, which closes with an eight-part tonic sonority.

With the presence of applied dominants such as V_7/VI and V_7/III , Bach's Passacaglia is in sync harmonically with Buxtehude's D-minor Passacaglia and C-minor Ciaccona. But due to the length of its melodic theme, the Passacaglia

in C minor projects more harmonic and motivic gravitas than its Buxtehudean counterparts. In other words, the harmonic writing unfolds in a more substantive way, from which a more intensive counterpoint emerges. The length of the theme, furthermore, permits for a greater motivic development.

Therefore, like Buxtehude's C-minor Ciaccona, Bach's Passacaglia depends upon textural variety for its musical structuring. As I have already shown, both Buxtehude and Bach employ various musical-rhetorical figures to shape their variations. However, because he had more room in which to manoeuvre in his eight-bar cycles, Bach was able to cast his figures in more inventive textures, developing them more extensively through imitation. But more importantly, Bach was able to surpass Buxtehude in the creative profiles he gave to his musical-rhetorical figures. Lastly, as with both of Buxtehude's Ciacconas, and in keeping with the German pedal-chaconne tradition, the structural design of Bach's Passacaglia can be determined further by the placement, alteration, and absence of the theme in the musical texture. Accordingly, what I interpret to be Sections 1 and 3 is based on the presence of the ostinato theme in the pedal, with Section 3 giving the piece a sense of inevitable closure due to the theme's return in the bass after its absence in Section 2 (see Tab. 4). The migration of the theme into the soprano voice initiates the second section, as the theme is eventually altered and then practically concealed in the musical texture.

Buxtehude's ostinato organ works cast a significant shadow on Bach's C-minor Passacaglia. From thematic statements in the pedal, to their migration into upper voices, to the alteration, absence, or concealment of the theme in the musical texture, to the utilisation of paired variations, and to the ingenious use of figures and their resulting textures, Bach's use of musical materials to generate larger musical forms is clearly indebted to Buxtehude's practice. Yet, in the Passacaglia in C minor, Bach goes beyond the models of Buxtehude. For Peter Williams, who considers Buxtehude's C-minor Ciaccona as influencing the C-minor Passacaglia, Bach not only went beyond the Ciaccona in terms of form and figuration but also incorporated a better sense of climax [Williams 1980-84, I: 261-262].

Conclusion

Modern-day Buxtehude reception has generally focused on the idea of Buxtehude as a forerunner to Bach, with an emphasis on his work as an organist, rather than as the «world-renowned, incomparable musician and composer» described by Johann Caspar Ulrich in his poem on the occasion of Buxtehude's death in 1707 [Wolff 1991, 42]. This is probably due in part to the Bach circle's transmission of

Buxtehude's organ works through their copying, at the expense of the master's chamber, harpsichord, and vocal music.

Wolff has investigated Buxtehude and his music from the perspective of a young Bach [*ibid.*, 41-55]. He considers Buxtehude as a universal musician, balancing theory and practice, involved in organology, displaying a broad compositional orientation, and integrating different stylistic and formal tendencies into his music [*ibid.*, 45-47]. In a word, Buxtehude stressed individuality in his music at the expense of convention or predictability. And it is in his organ music that his individuality is especially accentuated.

Philipp Spitta regarded Buxtehude's ostinato organ works as remarkable compositions of their type and time period [Spitta 1870-1880, I: 279-282]. As documented by Snyder, after completing his Variations on a Theme by Haydn (Op. 56), of which the finale is a passacaglia, Brahms asked Spitta for copies of Buxtehude's music, expressing high regard for the D-minor Passacaglia in a letter to Spitta in January 1874 [Snyder 2007, 238]. Brahms's appreciation of Buxtehude's compositional craft should motivate us to admire the Lübeck composer's music more deeply. Although Bach's Passacaglia for organ and Chaconne for solo violin (which is beyond the scope of this paper) have obviously become the exemplars for such pieces since the nineteenth century, we can likewise acknowledge Buxtehude's Passacaglia and two Ciacconas as significant compositional prototypes, for without them, Bach's Passacaglia might not have been composed.

REFERENCES

- APEL W. (1972), *The History of Keyboard Music to 1700* (trans. and rev. by Hans Tischler), Indiana University Press, Bloomington.
- BARTEL D. (1997), *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- BATES W. (1978), *The Passacaglia and Ciaccona in German Keyboard Music of the Baroque Period*, D.M. document, Indiana University, Bloomington.
- BENITEZ V. (1985), *Musical-Rhetorical Figures in the Orgelbüchlein of J. S. Bach*, D.M.A. document, Arizona State University, Tempe.
- BENITEZ V. (1987), *Musical-Rhetorical Figures in the Orgelbüchlein of J. S. Bach*, «Bach», 18/1, pp. 3-21.
- BROSSARD S. (1703), *Dictionnaire de musique*; facsimile of the second edition (1705), Frits Knuf, Hilversum 1965.
- CUMER N. (2012), *Si suona Passacaglio: A Didactic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of Basso Ostinato*, in «Philomusica On-line», 12, pp. 85-98.
- HEDAR J. (1951), *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke: Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Nordiska Musikförlaget, Stockholm.
- HEDAR J. (1952), *Dietrich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke*, Band I (Wilhelm Hansen Edition NR. 3921), Wilhelmiana, Frankfurt am Main.
- MATTHESON J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*; Facsimile ed. by M. Reimann, Bärenreiter, Kassel 1954.
- NIEDT F. (1700/10, 1721, 1717), *The Musical Guide: Parts 1, 2, and 3*; Eng. trans. by Pamela L. Poulin and Irmgard C. Taylor, with an introduction and explanatory notes by Pamela L. Poulin, Clarendon Press, Oxford 1989.
- SILBINGER A. (1996), *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 2/1, <http://www.sscm-jscm.org/v2/no1/silbinger.html>
- SILBINGER A. (1999), *Bach and the Chaconne*, «Journal of Musicology», 17/3, pp. 358-385.
- SNYDER K. (2007), *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, University of Rochester Press, Rochester NY.
- SPITTA P. (1870-1880), *Johann Sebastian Bach*; unabridged ed., trans. by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland, 3 vols. 1889, Dover, New York 1992.
- WALTHER J. (1708), *Praecepta der musicalischen Composition*; orig. ed. by Peter Bernary, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1955.
- WALTHER J. (1732), *Musicalisches Lexicon*, Wolfgang Deer, Leipzig.

WILLIAMS P. (1980-1984), *The Organ Music of J. S. Bach*, 3 vols., Cambridge University Press, Cambridge.

WILLIAMS P. (1989), *A Chaconne by Georg Böhm: A Note on German Composers and French Styles*, «Early Music», 17/1, pp. 43-54.

WOLFF C. (1991), *Bach: Essays on His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Abstract

Secondo Alexander Silbiger, passacglie e ciaccone sono due generi strettamente legati tra loro, che presentano sia elementi comuni che piccole differenze. Questo abbinamento può rivelarsi utile per interpretare la Passacglia in Re minore e le Ciaccone per organo in Do minore e in Mi minore di Dieterich Buxtehude. Come ha osservato Kerala J. Snyder, nel 1708 Johann Gottfried Walther definì lo stile della passacglia simile a quello della ciaccona; di conseguenza, per approfondire la pratica compositiva di Buxtehude si possono confrontare questi pezzi tra loro, per meglio coglierne somiglianze e differenze.

Questo articolo evidenzia il “principio-passacglia” presente in alcune opere organistiche di Buxtehude per verificare l’esistenza di precise norme stilistiche legate ai pezzi per tastiera su ostinato prodotti nella Germania Settentrionale del XVII secolo. Si mostrerà come i brani di Buxtehude si distinguano per differenze nel disegno formale, nella texture e nella pratica armonica: tutti elementi che ci permettono di comprendere meglio l’osservazione di Walther sulle passacglia e le ciaccone. Dopo aver confrontato l’approccio compositivo di Buxtehude con quello di Johann Sebastian Bach, esemplificato dalla sua Passacglia in Do minore, l’articolo evidenzia l’importanza dell’eredità di Buxtehude come compositore di pezzi su ostinato per organo, sia nella musica barocca che in quella successiva.

EMULATING LULLY? GENERIC FEATURES AND PERSONAL TRAITS IN THE *PASSACAGLIA* FROM HENRY PURCELL'S *KING ARTHUR* (1691)

Abstract

The *Passacaglia* from Henry Purcell's *King Arthur* (1691) features some remarkable similarities with a number of works by Jean-Baptiste Lully, most notably with the *Passacaille* from *Armide* (1686) where there are clear parallels in the dramatic context as well as the sung text. John Dryden, author of the play text, is known to have been well-read and there is evidence that he was familiar at least with the text of *Armide*. However, several musical similarities point to the possibility that Purcell knew some of the music. Differences between the two works show distinct approaches to harmony and melodic writing, as well as form, although the latter is clearly guided by generic conventions. Another work that appears to have influenced some of the melodic writing in Purcell's *Passacaglia* is *Scocca pur*, which was widely disseminated amongst English musicians by the time of *King Arthur*'s composition. Although *Scocca pur* is probably an early work by Lully, several of its features such as the strict ground bass actually owe more to the Italian style than to the French, which fits well with the growing popularity of Italian music in England during the 1680s. Purcell incorporates these diverse elements into his *Passacaglia* in a way recalling the later idea of a *goûts réunis*.

While there are a number of compositions by Purcell based on the diatonic descending tetrachord in a minor key, only one of these is entitled *Passacaglia*, with most of the others bearing the name *Chaconne* or some variant spelling thereof.¹ This may in itself be considered remarkable, considering the tendency in continental Europe at that time to associate the chaconne with the major and the passacaglia with the minor [Silbiger 2001, 193].²

1. I would like to thank Rebecca Herissone and Ada Tanır for reading an earlier version of this article and providing numerous suggestions and helpful comments.
2. Silbiger also confirms that «pieces called “passacaglia” or “passacaille” are rarely encountered in English sources; compositions that might have been given such titles on the Continent are usually designated

This «huge passacaglia on a four-bar ground, by far the largest single piece in *King Arthur*, and the most elaborate ensemble ground bass composition he ever wrote» [Adams 1995, 303] appears to be modeled, according to Silbiger [2001, 193], on the *Passacaille* in Act V of Lully's *Armide* (LWV 71), first performed in Paris just five years earlier, in 1686 [Rosow 2010, 81]. While it is probably impossible to provide solid proof for such a connection by analysis alone, it is nevertheless interesting to consider what facts point to the possibility that Purcell could have known Lully's *Passacaille*.

Though the score of *Armide* [Lully 1686a] was first published in Paris in 1686, the same year it was first performed, the influential first edition of the instrumental music was only published by Roger in Amsterdam sometime between 1708 and 1712 [Schneider 1989, 113], rendering it irrelevant for the present discussion. There is also an arrangement for harpsichord which Jean-Henry D'Anglebert published in his *Pièces de Clavecin* in 1689, but this encompasses only the first instrumental section. However, some of the most striking similarities between Purcell's *Passacaglia* (Z. 628/30) and the Lully are found in the vocal sections (see below).

There are actually only three passacailles that include vocal sections in Lully's oeuvre, all of these from the two final years of Lully's life [Schneider 1990, 319–334].³ Apart from the example in *Armide*, these occur in *Acis et Galatée* (1686; LWV 73) and *Achille et Polixène* (1687; LWV 74).⁴ The chaconnes from *Amadis* (1684; LWV 63), *Roland* (1685; LWV 65) and *Le Temple de la Paix* (1685; LWV 69) include both vocal and instrumental sections in the parallel minor. The following discussion will, however, concentrate on working out similarities and differences between Purcell's *Passacaglia* and the *Passacaille* from Lully's *Armide*, because these share a number of common features which are less present in the other works mentioned above. The *Passacaille* from *Armide* will thus serve as an example of a Lullian large-scale ground-bass movement, even if it is difficult to say whether this or any other specific work inspired Purcell to write his own *Passacaglia*.

Two fully sung operas which were even performed in London some years before the composition of *King Arthur* and which Purcell is most likely to have seen are Lully's first tragédie lyrique *Cadmus et Hermione* [Lully 1703] – first performed in Paris in 1673 and given in London in 1686; LWV 49 – and Louis Grabu's *Albion*

“chaconne” or “ground”» (*ibid.*).

3. Two further passacailles (from *Branles de 1665* and the opera *Persée*) are purely instrumental. The *Entrée des Zéphirs* from *Atys* could also be called a passacaille as it is in a minor key and based on a chromatic version of the descending tetrachord. However, the various vocal sections between the *Entrée* and its repetition at the end of the act do not function as one movement, as they do in the pieces entitled *Chaconne* or *Passacaille*.
4. The latter was completed by Pascal Colasse after Lully's death, but both the *Passacaille* and a chaconne occur in Act 1, which Lully had managed to complete. Both of these are actually in a major key (unique for a Lullian passacaille), with a minor-key section in the instrumental *Passacaille* only.

and *Albanus* [Grabu 1687], «a tragédie en musique in all but language» [Price 1987, 2], first performed in London in 1685. The latter was originally conceived by John Dryden as a prologue to *King Arthur*, which was to have formed part of the 1685 festivities celebrating the silver jubilee of Charles II and with it the restoration of the monarchy in 1660. However, Charles died suddenly in early 1685, and the “prologue” was subsequently expanded to an all-sung opera of three acts [White 1999, 36-38, 44].

Both *Cadmus et Hermione* and *Albion and Albanus* contain a large-scale chaconne in C major, with instrumental and vocal sections and a ground bass derived from the descending major tetrachord, which is continually varied, as was usually the case in the French music of that time.⁵

Westrup argues that:

The performance of *Cadmus* [in London] is important, not only as an example of French influence on the theatre in James II's reign, but more particularly because it preceded all Purcell's important works for the stage. It is probable that he saw this performance or at any rate knew the music [1937, 110-111].

While Westrup mentions the «majestic “Triumphing Dance” (concluding Act I of *Dido and Aeneas*, Z. 626) which recalls the stately chaconne – also in C major – in Lully's *Cadmus et Hermione*» [Westrup 1937, 118],⁶ it is in *Triumph, victorious Love*, the penultimate movement of his first “dramatick” opera *Dioclesian* (1690; Z. 627), that Purcell assimilated the chaconnes from *Cadmus* and *Albion and Albanus*. Grabu's *Chacon* in particular also seems to be of significance for later large-scale ground-bass movements such as Purcell's *Passacaglia*.

Key and Dramatic Context

In the subchapter “Meaning of Keys in the Theatre Music” of his book *Henry Purcell and the London Stage*, Curtis Price argues that Purcell «did use certain keys in the theatre music with remarkable consistency» [Price 1984, 22]. On the surface, the text of both the *Passacaille* from *Armide* and the *Passacaglia* from *King Arthur* are about love. Yet, both pieces are set in G minor, «the harbinger of death in tragedies» [Price 1984, 23]. This could be explained as setting to music not the surface meaning of the words but the deeper sense, which becomes evident when considering the dramatic context of both pieces.

5. White [1999, 140] asserts that «Grabu was *au fait* with the very latest of Lully's developments».

6. This presupposes that *Dido and Aeneas* was written some time after the London performance of *Cadmus*, a view that is not shared by all authors [Price 1992, 1169].

In Act V of the Lully, the sorceress Armide summons the Pleasures to amuse Renaud, whom she had enchanted to love her, while Armide herself goes to seek the counsel of Hades. The Pleasures beseech him to succumb to his senses and live for the moment. Although G minor (together with the descending tetrachord *ostinato*) can also be understood to suggest love [Rosow 2010, 63-88], Renaud is in a potentially dangerous situation, Armide having tried to kill him before and having secured his love only by means of enchantment. This is even more the case in Purcell's *Passacaglia*.

In Act IV of *King Arthur*, the eponymous protagonist prepares to free his beloved Emmeline from the hands of the Saxon magician Osmond and approaches the forest which Osmond has enchanted. After successfully avoiding the temptation posed by two sirens (*Two daughters of this aged stream*), Arthur is faced by nymphs and sylvans singing and dancing, according to Dryden's play text, to a minuet, which Purcell, however, set as a huge *passacaglia*, 242 bars in length. The hypnotic character, which Price [1984, 309] mentions, underscores the unsuccessful attempt by Osmond to defeat Arthur by means of sorcery.

There are also strong parallels between the actual text of both Lully's *Passacaille* from *Armide* and Purcell's *Passacaglia*,⁷ all of which suggest that Dryden was familiar with Quinault's text for *Armide* (quoted from the 1686 score of *Armide*, Act V, Scene 1):

Les plaisir ont chosi pour azile
Ce sejour agreable & tranquille;
Que ces lieux sont charmants
Pour les hereux Amants!

C'est l'amour que retient dans ses chaînes
Mille oyseux qu'en nos bois nuit & jour on entend.
Si l'amour ne causoit que des peines,
Les oyseux amoureux ne chanteroiet pas tant.

Jeunes Coers, tout vous est favourable.
Profitez d'un Bonheur peu durable.
Dans l'hyver de nos ans, l'Amour ne regne plus.
Les beaux jours quel'on perd sont pour jamais perdus.

7. Silbiger [2001, 193] points out that «there is a textual reference» to the *Passacaille* in Lully's *Armide* in Purcell's *Passacaglia*.

The text used by Purcell differs in several places from the first edition of the text of *King Arthur* (1691), with the latter probably representing Dryden's original.⁸ Both versions are given here, with the 1691 printed text (pp. 37-38) in the left column and Purcell's version as given in the 1971 Purcell Society edition (though without repetitions of whole lines or of individual words) in the right column.⁹

As he [Arthur] is going forward, *Nymphs* and
Sylvans come out from behind the Trees, Bass
and two Trebles sing the following song to a *Minuet*.

Dance with the Song, all with Branches in their Hands.
Song.

How happy the Lover,
How easie his Chain,
How pleasing his Pain?
How sweet to discover!
He sighs not in vain.
For Love every Creature
Is form'd by his nature;
No Joys are above
The Pleasures of Love.

How happy the lover,
How easy his chain!
[not used by Purcell]
How sweet to discover
He sighs not in vain.
For love ev'ry creature
Is form'd by his nature.
No joys are above
The pleasures of love.

The Dance continues with the same Measure play'd alone

2.

In vain are our Graces,
In vain are your Eyes,
If Love you despise;
When Age furrows faces
'Tis time to be wise.
Then use the short Blessing,
That flies in Possessing:
No Joys are above
The Pleasures of Love.

In vain are our graces,
In vain are your eyes
If Love you despise.
When Age furrows faces
'Tis too late to be wise.
Then use the sweet blessing
While now in possessing.
No joys are above
The pleasures of love.

8. It must be noted that Dryden wrote the original play text in 1684, before the premiere of *Armide* and indeed, the two "French" operas performed in London, Grabu's *Albion and Albanus* (1685) and Lully's *Cadmus et Hermione* (1686), the former of which was originally intended as a prologue to *King Arthur*, and was also to a text by Dryden. However, the play book of *King Arthur* was only published in 1691, apparently in a much altered form. It is, of course, possible that the idea of including a passacaglia was discussed verbally, but not included in the play text. See the Preface (*To the Marquiss of Halifax*) to Dryden 1691.
9. In the former, usage of roman and italic letters has been reversed here. In the latter, the spelling and punctuation have been modernised as given in the 1971 Purcell Society edition of *King Arthur* [Purcell 1971, p. x].

Several significant words and phrases appear both in Dryden's and in Quinault's text: chain/chaînes and pain/peines (even forming a rhyme in both cases) as well as plaisir/pleasures; the last two lines of Quinault's text, with their image of old age, recur in «When Age furrows faces / 'Tis time to be wise», and even Dryden's first line «How happy the Lover» can be understood as a reference to the line «Pour les hereux Amants».

Thus, there are parallels between both works regarding the text and dramatic situation, which point to some knowledge of *Armide* at least by Dryden. Indeed, Dryden was extremely well-read and familiar with contemporary French theatre and also mentions Quinault (along with Molière and Corneille) in his 1668 *Essay of Dramatick Poesie*. Dryden was also known to be very ambitious, and his reception of (including “borrowing” from) Quinault's work was characterized by competitive emulation, as Kramer suggests:

Dryden treats the works of his forebears and contemporaries with varying degrees of esteem, ranging from the most respectful quotation down to the contemptuous light-fingered swipe. [...] From Molière (to Dryden, merely a prodigious *farceur*), Quinault, Thomas Corneille (Pierre's younger brother), [...] and a host of others, Dryden felt licensed by his nationality and poetic status to take what he needed without apology. That these writers were French merely served to justify Dryden's imperial attitude. Such invasion, mounted in daylight, is not an ignominious theft, but, according to him, a patriotic “victory” [Kramer 1993, 59].

Certainly, there are few other precedents for operatic passacailles and, though there are some similarities with the *Passacaille* from *Acis et Galatée* (some of which are shown below), the dramatic context of the latter is somewhat different, as it stands right at the end of the opera. The fact that the key is identical in both Purcell's *Passacaglia* and the *Passacaille* from *Armide* may, however, have more to do with conventions linked to either the dramatic context or to the genre of passacaille, or both.

Scoring and Form

The scoring of the *Passacaglia* is clearly influenced by French music, with the use of oboes corresponding directly to what Eppelsheim describes as the function of the oboe in Lully's opera orchestra (compare this to Dryden's play text quoted above):

The sound of the oboe in Lully's works characterizes the pastoral world, the peaceful, innocent and carefree life of the shepherd, which is only dedicated to love, play and serving the Muses, in an idyllic nature, as the learned of the seventeenth century imagined classical Arcadia to be. It is also used as expression of untouched

nature itself and of the inhabitants with which mythology populated it: Pan, satyrs, **nymphs** and forest deities (“**sylvains**”) [Eppelsheim 1961, 209].¹⁰

However, there are also significant differences between the scoring in Purcell’s *Passacaglia* and the French scoring of Lully (which, of course, is not specific to these two works). Purcell’s strings are set in the usual four parts (two treble violins, one tenor violin, one bass violin)¹¹ instead of the French five, and Purcell’s top two parts are, at times, equally important, whereas Lully’s three middle voices (the *parties de remplissage*) merely provide a characteristically full texture and were melodically insignificant enough to be left for copyists to fill in.¹² Though the use of oboes and a bassoon is certainly due to French influence (oboes were apparently only re-introduced to England around 1685),¹³ Purcell does not make use of the typical trio texture of Lully’s music (two oboes plus basso continuo, which included bassoon), but continues to write in four parts, with a tenor oboe¹⁴ probably taking the part of the tenor violin and a bassoon as bass part.¹⁵ These differences do not discount the French influence, nor do they, of course, point to

10. «Der Klang der Oboe charakterisiert in Lullys Werken die pastorale Welt, das friedliche, unschuldige und unbeschwerte, nur der Liebe, dem Spiel und dem Musendienst gewidmete Schäferleben in einer idyllischen Natur, wie es in Anlehnung an das antike Arkadien den Gebildeten des 17. Jahrhunderts als Ideal vorschwebte. Er wird auch zum Ausdruck dieser unberührten Natur selbst und der Bewohner, mit denen der Mythos sie bevölkert: Pan, die Satyrn, Nymphen und Waldgötter (“Sylvains”)». Emphasis and translation mine.
11. The tenor violin in the Restoration period already had the same tuning as the modern-day viola, though sizes were still quite variable (I would like to thank Rebecca Herissone for pointing this out to me). The open strings of the bass violin, however, were tuned B $\flat$ -F $\sharp$ -C $\sharp$ -G, i.e. one tone lower than the violoncello [Holman 1994, 61]. See also Playford [1694, 76] for tuning instructions for both the tenor and bass violin. The tuning of the bass violin was identical to that of the French *basse de violon*, which was probably quite similar and which, Eppelsheim alleges, must have had a stronger sound and more volume than the violoncello, which was significant as the French orchestra in the time of Lully did not employ double-bass stringed instruments [Eppelsheim 1961, 42]. Concerning the question of which instruments were used as basso continuo in the works of Purcell, see Parrott [2009, 395-406].
12. This was, of course, common practice in France at the time and probably also applied to the two middle voices of the choruses; see Eppelsheim [1961, 180]. According to Herissone [2013, 207], it is likely that the same practice was used in seventeenth-century England for the two inner parts of simple dance-like movements in some theatre music. See also Holman [1993, 323].
13. According to White [1999, 171], «after 1682, Purcell composed no parts for woodwind instruments until 1686, which fact has led Peter Holman to conclude that the group of French wind players left England in 1682. If this is the case, the rubrics indicating oboes and recorders in [Grabu’s] *Valentinian*, and the recorders in *Albion and Albanus*, would seem to mark the return of woodwinds to English music». See also Holman [1993, 424].
14. This instrument is quite rare in the operatic works of Lully. See Eppelsheim [1961, 103].
15. The Purcell Society edition of *King Arthur* published in 1971 cites only one source (British Museum add. MS 31447, dated c1710) which «specifies hautboys for all four instrumental parts in some places; the other sources give “Hautboys” only between the top two staves [...]. Since the normal practice at this period was to use instruments in families, especially in antiphonal movements such as this, [...] the lower parts probably were played by tenor hautboy and bassoon respectively» [Purcell 1971, 192-193]. According to Parrott [2009, 413], «the appearance of a bassoon (with an independent part) in *Dioclesian* (1690) – together with a tenor hautboy – may mark Purcell’s first use of the instrument and its first

a single work as a model for Purcell's *Passacaglia*. This is highlighted by the fact that Lully prescribes *flutes* (i.e. recorders) for the trio textures in the *Passacaille* from *Armide*. Eppelsheim attributes this to the fact that, in Lully's stage works, «Flutes/recorders are most frequently used in situations on stage which belong to the sphere designated by the word "amour"» [Eppelsheim 1961, 205-206].¹⁶ Though the dramatic context as well as the sung text of both works is similar, Lully's score does not mention nymphs and sylvans, and both works are thus scored with different woodwind instruments.

In the first vocal section of his *Passacaglia*, Purcell employs a technique which probably originated in French music and which is quite frequent in his later works: a soloist's song is immediately answered by a chorus presenting the same song in a four-part setting, the material of the soloist being sung by the soprano (in this case an octave higher, and with minor alterations). Purcell employs this technique at least as early as his first ode *Welcome, vicegerent of the mighty king* (1680; Z. 340), where each of the two sections of the solo *Music, the food of love* is repeated by the chorus. It is likely that Purcell learned this technique from his English contemporaries and immediate predecessors Blow, Cooke, and Humfrey [Adams 1995, 175-176],¹⁷ though its origin is likely to be French, and Grétry, who lived in England from at least 1666 until 1679, and again from 1683 until 1694 [Holman 2001a, 242] may also have been influential in this respect.

The vocal sections of Lully's *Passacaille* are composed in the same manner: here the alterations (in the chorus sections) are in part justified by the soprano part avoiding notes going higher than A₃, which are, however, within reach of an *haute-contre*, singing an octave lower (this part goes up to B $\flat$ ₄ numerous times).¹⁸ Lully repeats this principle two times over, with a short instrumental section between the vocal sections, whereas Purcell proceeds to different vocal scorings, namely an imitative duet between soprano and bass¹⁹ followed by another chorus

occurrence in an English score but should not be taken to imply its presence alongside oboes on every occasion».

16. «Die häufigste Anwendung finden Flöten bei Bühnensituationen, die in den durch das Stichwort "amour" festgelegten Bereich gehören»; my translation.
17. Humfrey visited France and Italy between 1664 and 1666, but «just how much he learned abroad is difficult to assess» [Wainwright 2009, 23].
18. The soloist required for Purcell's *Passacaglia* would probably be something like an *haute-contre*: as in the Lully, the part appears to have been written in the alto clef, yet is to be sung by a male singer, although it is not clear from the modern edition which of the primary sources, if any, actually uses the alto clef for this part. As the parts go no higher than B $\flat$ ₄, or, in Purcell's case, even G₄, it can be sung by a high tenor without the need to use falsetto, especially considering the pitch was between a semitone and a whole tone lower than today's prevalent concert pitch. The designation "countertenor", which appears in Purcell's *Passacaglia*, was used at the time to refer to male alto parts as well as to the relevant singer, only some of which were falsettists or blended both voices [Holman 1994, 34-35; Parrott 2009, 414-424].
19. Although there is no duet in the *Passacaille* from *Armide*, there is one in that from Lully's *Acis et Galatée*, though this is for two sopranos and purely homorhythmic.

which is, however, not wholly based on the preceding material and culminating in two alternating vocal trios – one for three female voices (nymphs), followed by one for three male voices (sylvans?), which is again followed by the female trio – and one short final chorus repeating the material of the last trio. In using vocal trios in combination with a chorus, Purcell might have been inspired by Grabu's *Chacon*. However, in using two different trios plus a chorus, Purcell goes beyond Grabu's regular alternation of mixed vocal trio (SAB) with a four-part chorus, which, similar to the case in Lully's *Passacaille*, always repeats the material of the preceding vocal trio.

The instrumental sections (and, to a lesser extent, the vocal sections) of both Purcell's *Passacaglia* and Lully's *passacailles* are built of units of four bars each, corresponding to the length of the bass pattern, each unit being repeated once, though, in the Lully, frequently with slight changes to the melody in order to produce a stronger close on the tonic chord following the repetition (e.g. on the first beat of b. 9 of the *Passacaille* from *Armide*). This can be regarded as typical of *chacconnes* and *passacailles* (including those by Lully) and is also found in Grabu's *Chacon*.²⁰ Significantly, Purcell did not follow this example in *Triumph, victorious Love*, but in his *Passacaglia* he does repeat every four-bar unit (until the first vocal section). However, he uses it to produce a kind of echo effect, with oboes and bassoon repeating each four-bar phrase of the strings (or in case of the first unit both winds and strings).²¹

Whereas the *Passacaille* from *Armide* alternates regularly between soloist and chorus, Purcell creates a more clearly climactic effect by increasing the vocal forces gradually from solo and duet to trio (or, more precisely, two alternating trios), with the chorus answering and concluding each of the main vocal sections.

Bass Pattern and Variants

The initial bass patterns of both Purcell's *Passacaglia* and the *Passacaille* from Lully's *Armide*, despite being based on the descending minor tetrachord, are quite different:²² while Lully employs the tetrachord in a plain form,²³ Purcell interpolates

20. Though it contrasts strongly with many of Purcell's vocal grounds (see below).

21. A similar alternation of *hautbois* and *violons* is found in the *Entrée des Zéphyr*s from Lully's *Atys*, which is rather like a *passacaille*. See, however, footnote 3.

22. In the following discussion, I reserve the term "variant" for cases where the bass deviates from a strict repetition of the initial bass pattern, but is still based on, or related to, the descending tetrachord.

23. Purcell used the plain form of the descending minor tetrachord, albeit with a tailpiece stretching the ground-bass pattern to a length of six bars, in his *Chaconne for Flutes, in the Third Act (Two in one upon a Ground)* from *Dioclesian* (1690) [see Purcell 1979], just one year before *King Arthur*. This strict ground-bass composition with two canonic upper voices differs in several respects from his *Passacaglia*, notably

a sequence of falling thirds, filled by a semiquaver passing note (Ex. 1). This has several implications: firstly, Purcell's pattern gives more rhythmic impetus to the bass, so that the upper parts can alternate between movement predominantly in crotchets (such as bb. 1-8) and faster-moving textures (mostly in dotted quavers) without the need of changing the bass pattern. Although the Lully starts with a fairly uniform rhythm in the middle and upper parts, the need for variation soon leads to faster note values in the bass: crotchets and quavers (in bb. 33-40) and subsequently quavers and semiquavers (bb. 69-76).²⁴ Secondly, the lower thirds on the third beats of bb. 1-3 of Purcell's pattern imply changes of harmony and thus provide more scope for harmonic variation than Lully's initial pattern as well as giving greater emphasis to the third beat than is generally the case in the Lully (see the more detailed discussion below).



Ex. 1. J.-B. Lully, *Passacaille* from *Armide*; H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur* (bass part of the initial four bars).

It also results in a marked difference in the number of statements of the respective initial bass pattern of the two works: in the Purcell, there are 29 statements of this (including one each in the tenor violin and tenor oboe) and 28 occurrences of the different variants. The ratio in the Lully, however, is 18 : 55 (not counting the *dal segno* and *da capo*). Furthermore, the Lully exhibits a greater wealth of variants, many of which do not occur in the Purcell. This is due only in part to the difference in length: counting both the *dal segno* and the subsequent *da capo*, Lully's *Passacaille* does come to a remarkable length of 521 bars (without these repeats, it would still be 309 bars long),²⁵ dwarfing Purcell's «massive passacaglia» [Adams 1995, 68] of 242 bars. Another possible explanation would be that Lully needs this greater variety in the bass because there is less variety on other levels: only one soloist alternating with a chorus, no contrast between homorhythmic and imitative

also in the avoidance of strong cadences at the end of each repetition of the bass pattern, a technique typical of Purcell's vocal grounds (see below).

24. There are no bar numbers in Ballard's edition of *Armide*, but I count the beginning of the *Passacaille* as b. 1.
25. The *Passacaille* from Lully's *Acis et Galatée*, is even longer (534 with the *da capo*, 335 bars without), though this is still considerably shorter than some of Lully's operatic chaconnes. That from *Amadis* comes to an enormous length of 865 bars with all repeats (521 written bars) and that from *Roland* to 915 bars (493 written bars).

passages, as well as less variety concerning suspensions than in the Purcell (see Ex. 7 as well as the section on «Harmonisation of the Bass Pattern» below). However, the difference in the relative strictness between the two ground-bass compositions also reflects a general tendency in English composers to maintain the initial ground-bass pattern throughout most of the movement, something which Purcell exercised meticulously in many of his ground-bass compositions.²⁶

Moreover, the development concerning variant forms of the respective bass patterns follows a different approach in both works. As noted above, Lully commences with an extremely simple bass pattern which he then develops through various stages: the inversion in bb. 25-40 is combined with faster rhythmic movement (in crotchets and quavers); in bb. 69-76, movement in quavers and semiquavers is combined with melodic variation in the form of broken chords and an ascending scale (initiated by the top voice eight bars before). After a number of different melodic variants, a climax is reached by the falling tetrachord being chromaticized (bb. 93-100). This reoccurs a number of times, most notably in a decorated variant in quavers (bb. 137-140), but disappears as soon as the soloist commences.²⁷ This moment (b. 149) is marked by a reappearance of the initial bass pattern, whereas in the Purcell, the initial bass pattern is restated eight bars before the end of the instrumental section and thus frames the whole first section of the *Passacaglia*.

Here, too, the bass pattern goes through a (much smaller) number of variants, including the inversion of the initial pattern. Although the bass at the entrance of the soloist is the same as in the beginning, the reappearance already occurs at the end of the instrumental section, in b. 49. However, Purcell keeps his bass pattern for the entirety of the following vocal section, repeating it eleven times from b. 49 to 93, overlapping not only the end of the first instrumental section, but also the start of the next (marked «Ritornello»). In this second instrumental section, the bass partakes in a number of imitative textures, something that is absent from the Lully.

For most of the subsequent duet, Purcell employs a simplified descending tetrachord bass, a variant which has been saved until now. In the vocal sections of the Lully (and the short instrumental sections), there are also new variants of the bass pattern (e.g. with the falling line accelerated and extended to fill an octave in bb. 157-164), but because of the fact that the bass is continually varied throughout the piece, the effect of novelty is considerably less than in the Purcell.

26. This may be one of the reasons why *Scocca pur* proved so popular in England during the 1680s (see below).

27. Not to reappear until the *da capo* mentioned at the end of the score.

Melodic Similarities

There are a number of remarkable melodic similarities in the top voice of both works, as well as in the *Passacaille* from *Acis et Galatée* [Lully 1686b]: at the beginning, the top voice is based on a falling line in parallel tenths to the bass, a natural counterpoint to the falling bass line. All three beginnings rely heavily on a rhythm typically associated with both the passacaglia and the sarabande: a dotted crotchet²⁸ on the second beat of the bar which creates an accent of length on the second as opposed to the first beat, an effect which is perhaps strongest in bb. 1 and 5 of the Purcell where the first beat is played only by the bass. As a consequence, the top voice of the second and third bars of all three works is identical. However, the melody from Lully's *Armide* can be considered somewhat more interesting here, in that it makes use of two very expressive intervals, a falling minor sixth in b. 1 and a falling diminished fourth in b. 4 (Ex. 2).

Ex. 2. J.-B. Lully, *Passacaille* from *Armide*; J.-B. Lully, *Passacaille* from *Acis et Galatée* transposed up a perfect fourth; Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur* (top voice of the initial four bars).

All three pieces demonstrate that there is a multitude of possible melodic ideas that fit with the same ground bass, making the melodic similarities at the beginning of the vocal solo of the *Passacaille* from *Armide* and of Purcell's *Passacaglia* even more notable (Ex. 3)²⁹. Both melodies start with a broken tonic chord, even

28. In performance, this is usually over-dotted (according to French practice), whereas the dotted quavers can be understood to denote *notes inégales* instead of true dotted quavers. However, the performance of these rhythmic subtleties in Purcell's music is a somewhat contentious issue. See for instance Holman [1994, IX].
29. The example from *Scocca pur* includes the beginning of the voice part, with the bass one octave lower than written; the excerpt from Lully's *Passacaille* from *Armide* presents the beginning of the solo voice part, bb. 149-152, with the bass one octave lower than written; the example from Purcell's *Passacaglia* from *King Arthur* shows the beginning of the solo voice part, bb. 57 with upbeat – 60, with the bass one octave lower than written.

though the Purcell starts two beats earlier than the Lully.³⁰ The main melody notes are virtually the same (3-1-5-8-7).³¹ While this is presented in a rather simple form in the Lully (the only ornamental note being the quaver A), Purcell's melody is more complex, employing an expressive leap of a minor sixth, followed by two 7-6 suspensions, the second of which is not resolved by step, but by the fall of a fifth, a detail fairly characteristic for Purcell.³²

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Lully's 'Scocca pur' in 3/4 time, showing a melody starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The middle staff is for Lully's 'Passacaille' from *Armide* in 3/4 time, showing a similar melodic pattern with notes numbered 3, 1, 5, 8, 7. The bottom staff is for Purcell's 'Passacaglia' from *King Arthur* in 2/4 time, also showing the same numbered sequence of notes. The notation highlights the melodic similarity between the three pieces, particularly the sequence of notes 3, 1, 5, 8, 7.

Ex. 3. J.-B. Lully (?), *Scocca pur*; Lully, *Passacaille* from *Armide* (bb. 149-152); H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur* (bb. 57-60).

Although the initial similarity between the vocal solos of both pieces may point towards a familiarity with Lully's piece or even a conscious *emulatio* on the side of Purcell, it may be the case that Purcell had *Scocca pur* (LWV 76/3) in mind,³³ a ground-bass song attributed to Lully and which Purcell is even credited to have

30. This is a frequent melodic formula in Lully's works based on a descending tetrachord ostinato, be they in a minor or a major key. See for instance the beginning of the *Passacaille* from *Acis et Galatée* shown in Ex. 2 as well as the beginning of the *Chaconne* from *Le Triomphe de l'amour* (1681; LWV 59). Klakowich notes that «the initial falling third and rising fifth [is] a familiar opening to many a melody of Lully» [Klakowich 1991, 68]. This occurs numerous times in the *Passacaille* from *Armide* and at least once in every vocal solo as well as the subsequent choral sections, for example in bb. 153-154 (shown in Ex. 4).
31. I rely here, to some extent, on the concept that non-harmonic notes are also non-essential and that longer notes are more important than shorter ones. This, of course, excludes the repeated E $\flat$ in Ex. 3, which is powerfully expressive in that it is involved in both the leap of a minor sixth and the following 7-6 suspension.
32. It appears with virtually the same notes in a keyboard arrangement of the ground-bass song *Scocca pur* (the original probably being by Lully) in the manuscript addition to Dolmetsch Library II e 17 (see bb. 33-34 of the transcription in Woolley 2010, 45). Klakowich cites a similar passage in another keyboard arrangement of the same piece (though in C minor) in Henry Playford's collection *The Second Part of Musick's Hand-Maid*, which was, according to Playford [1689], edited by Purcell. Significantly, «the figure, a salient expressive device of Purcell's melodic writing, is not to be found in any of the non-keyboard versions [...], but has found its way into the keyboard version only of the ground» [Klakowich 1991, 76].
33. Woolley maintains that the large number of arrangements as well as use of the bass formula and melodic fragments from *Scocca pur* indicates «the song's ubiquitous presence in the minds of many musicians» in the 1680s in England [Woolley 2013, 236].

arranged for keyboard. The beginning of this song is almost identical to that of the vocal solo of the *Passacaille* from *Armide* (see Ex. 3), a fact that has previously been noted by Klakowich and by Woolley. However, the bass pattern in *Socca pur* is extended to five bars, which leads Klakowich to the following conclusion:

The original version [of *Socca pur*], which is not currently known, is likely [...] to be an early work of Lully. Other versions circulated in England as well as in France, and in both countries the tune in particular enjoyed considerable popularity. Among the English versions is an anonymous setting for harpsichord existing both in a manuscript and in a printed source whose production saw Purcell's direct involvement. Not only is there evidence that Purcell himself was responsible for this version, but also he used both the identical bass pattern and a modification of the same irregular length in two of his most important ground bass works.³⁴ If Purcell did, in fact, borrow this ground bass from *Socca pur* and Lully composed the original, we have established at least an indirect, and probably unique, Lully-Purcell connection. [...] This little piece, subsisting until now in anonymity in the pages of Playford's anthology, has indeed estimable roots, and appears to have played a key role in Purcell's immeasurable contribution to the English ground [Klakowich 1991, 77].

This is even more likely when one compares Purcell's and Lully's use of the falling fourths idea identified by Woolley as a melodic component in both *Socca pur* and the tenor aria «Crown the year» from the 1687 birthday ode for James II, *Sound the trumpet, beat the drum* (Z. 335), as well as in the vocal section of Lully's *Passacaille* from *Armide* [Woolley 2013, 254-262]. As Ex. 4 demonstrates,³⁵ bb. 168-172 of Purcell's *Passacaglia* (and the subsequent reworkings from b. 181 onwards) ultimately derive from the same falling fourths idea used by Lully in bb. 17-21 and bb. 153-157 of his *Passacaille* from *Armide* and in the *Socca pur* version for two violins, three voices and basso continuo preserved in GB-Ob Tenbury MS 1232, though Purcell's version is closest to bb. 26-31 (in the instrumental section) of *Socca pur*. Incidentally, this «ritornello is lacking in all English vocal sources except Tenbury MS 1232, while it is preserved as an independent composition mostly in French sources» [Woolley 2013, 244]. However, it is also found in GB-Lbl Add. 31425 [*ibid.* 2013, 245], which appears to be an English manuscript, and if Willetts' hypothesis [1967, 124-125] that it was copied by Francis North (1637-85) is true, it is quite possible to have been known as an independent instrumental

34. The first being the Sonata of Four Parts no. 6 in G minor (first published in 1697), the other the famous lament of Dido from *Dido and Aeneas*. Klakowich does not mention the *Passacaglia* in his article.

35. J.-B. Lully (?), *Socca pur* is quoted from Andrew Woolley's transcription [Woolley 2013, 264-273]; J.-B. Lully, *Passacaille* from *Armide* and H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur* are quoted without text.

movement in England before Purcell wrote *King Arthur*.³⁶ Of the versions cited in Ex. 4, Purcell's is nevertheless unique in its combination of the idea in bb. 26-31 of *Scocca pur* with an imitative texture as found in bb. 62-67 of the same work.

Ex. 4. J.-B. Lully (?), *Scocca pur* as preserved in GB-Ob Tenbury MS 1232 ; J.-B. Lully, *Passacaille* from *Armide*; H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur* .

Harmonisation of the Bass Pattern

As mentioned above, the bass pattern of Purcell's *Passacaglia* necessitates a change of harmony on beat three of the first three bars;³⁷ however, even on the second beat, the harmony often changes. Here a general pattern can be observed. In the first bar, the harmony changes on beat 2 only four times in altogether 19 statements of the initial bass pattern. In the second bar, eight times, and in the third, twelve. In

36. Another piece of evidence is US-NH Filmer 33, an originally French source containing the ritornello to *Scocca pur* [Woolley 2013, 245], which was brought to England during the 1680s [Shay 2001, 823]. I am grateful to Andrew Woolley for pointing this out to me.

37. Note that in the following observations a change of harmony is also given when a suspension is resolved or when a seventh is added to a chord. In other words, the harmonic root does not necessarily change.

Another consequence of the changes of harmony on beat three in the Purcell is that the harmonic rhythm is occasionally out of phase with the prevalent rhythm of the upper voices. A case in point is bb. 17-20 of the *Passacaglia* (Ex. 5).³⁸ The upper voices here articulate clearly a sarabande rhythm, with the metrical stress being on the second beat rather than the first. Harmonically, however, the first beat receives most stress through the 4-3 suspensions, whereas the third beat (the least accented) is supported by a dissonance of a seventh, which occurs, though fleetingly, between the outer voices.³⁹ This gives the third beat a stronger upbeat effect, leading in turn to a more animated texture than in the Lully.

Violins & Hautboys

Tenor Violin & Tenor Hautboy

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violins & Hautboys, written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody starting on A4, moving through B4, C#5, D5, E5, F#5, G6, and ending with a whole rest. The bottom staff is for Tenor Violin & Tenor Hautboy, written in G major and 3/4 time. It features a bass line starting on G3, moving through A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and ending with a whole note. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A double bar line appears after the first measure of each staff.

Both Purcell's *Passacaglia* and the *Passacaille* from Lully's *Armide* employ a fairly large variety of different harmonisations, one of the more striking being that found in bb. 65-68 of the Purcell and bb. 261-264 of the Lully. Here, both composers specify a $6/4 + 1/2$ chord on F, which, in modern terminology, functions as a secondary dominant seventh chord in third inversion to the following subdominant chord in first inversion.⁴⁰ Though this is a standard occurrence in ostinato pieces based on the descending minor tetrachord, both composers use it sparingly: it

40. This could also be described as instigating a brief modulation to C minor.

occurs four times in the Purcell, twice in the solo (the second time being a repeat of the first) and twice in the chorus repeating the material of the soloist. It seems no co-incidence that this harmonisation is reserved exclusively for the beginning of the phrase «How sweet to discover / He sighs not in vain», with the word «sweet» coinciding first with the tonic major and subsequently with the $6/4+2/2$ chord (see the full-chorus version in Ex. 6). Lully employs it in bb. 18-22 (though only as a passing harmony on the third beat), 158-162 and 174-178 (first beat only), 262 and 286 (whole bar). Interestingly, both Purcell and Lully reserve this chord for the vocal sections (except for the passing occurrence mentioned above), with the first occurrence coinciding exactly with the third phrase of the first vocal solo in both works. While Purcell employs this chord only four times, and always with the same material, Lully introduces it gradually, with only the last two instances lasting the whole bar. Its comparative rarity may be due to the attention drawn by such a dissonance on a strong beat, the positive effect of which would wear off after repeated occurrence.

Violins & Hautboys

Tenor Vln. & Tenor Hb.

Chorus (SATB)

chain! How sweet, how sweet to dis-cov-er He sighs not in vain,

Bass & Bassoon

♭ (6) $\frac{6}{4}+$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

Ex. 6. H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur*, bb. 81-86.

The same is, of course, true of other strong dissonances such as 9-8 suspensions, which do occur three bars in a row in bb. 50-52 of the Purcell (repeated in bb. 54-56), but otherwise not too often. It is also significant that these do not occur early on in the piece, but after twelve statements of the bass pattern (in one form or another) have already passed. This creates a cumulative effect in that the opening texture tends to be simpler – notwithstanding the 7-6 suspensions in the first two statements of the bass pattern – both harmonically and contrapuntally. The 7-6 suspension is, indeed, comparatively frequent, especially in the Lully, where the seventh is almost always accompanied by a fifth.

Another significant difference is the frequency of 6/4 chords employed by Lully on the weak second and third beats of the bar. Most often though, these occur on the third beat of the bar, as preparation for a 7/5 chord on the first beat of the following bar, something that occurs rarely, if ever, in the Purcell (6/3 chords, on the other hand, are frequent), though there are some instances of a 6/4 chord on the second beat (see for example bb. 49-56).⁴¹

In bb. 125-133 of his *Passacaglia*, Purcell writes a series of no fewer than seven suspensions over seven bars (see Ex. 7),⁴² the first three and last one being 6/4-5/3 suspensions and the other three more intricate double suspensions: in all three cases, the seventh of the 7/5 resolves to the sixth, whereby the fifth becomes dissonant.⁴³ The fifth, however, could not normally resolve to the fourth, as this was not considered a consonant interval to the bass. The resolution is only made possible by the bass falling a third, whereby the fourth becomes a sixth (in other words, this suspension, too, behaves like a 7-6). All of this is set to the same bass pattern which opens the movement. By composing such a long series of suspensions, the third of which resolves onto a minor dominant chord, Purcell in effect avoids sticking to the four-bar units dictated by the bass and instead creates a phrase of eight bars. Lully does something very similar in bb. 37-45 (also shown in Ex. 7), though his series of suspensions starts slightly later (the first suspension resolving onto the same minor dominant chord) and lasts only for five bars. It is, however, less intricate, with the fifth, which is also present with each 7-6 suspension, moving to the sixth on resolution of the seventh, thus avoiding another dissonance. The third of the chord, however, moves to the fourth on the second beat of b. 41 and on the third beat of b. 42, demonstrating that Lully treats the fourth between bass and an upper part as a quasi-consonance if occurring on a weak beat, as Purcell does, too, in bb. 49-56 of the *Passacaglia*.

The avoidance of cadences at the conclusion of the ground-bass pattern is also apparent in bb. 148-153 of the Purcell and, even more, in bb. 214-226 (Ex. 8).⁴⁴ However, the relative rarity with which such passages occur in the *Passacaglia* contrasts strongly with many of Purcell's vocal grounds, in which he often exploits the possibility of avoiding too many clear cadences by letting the phrases of the vocal line(s) overlap those of the bass. The persistent preservation of four-bar units

41. There are, however, frequent 6/4 chords on the third beat in the keyboard arrangement (by Purcell?) of *Scocca pur* in Playford 1689.

42. In Lully's *Passacaille* from *Armide* the *taille* and *quinte* have been left out for clarity; the figured bass is added as analysis; in Purcell's *Passacaglia* from *King Arthur*, shows the top two voices (alternating violins/oboes) and bass/bassoon (the tenor violin / tenor oboe part has been left out for clarity).

43. This, in turn, provides the second beat with an accent, creating metrical conflict in bb. 129-132.

44. Purcell's *Passacaglia* from *King Arthur*, includes the male vocal trio, without text (the instrumental bass doubles the lowest voice and differs only rhythmically; the figured bass is added as analysis).

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Lully's *Armide*, measures 37-45, in 3/4 time. It shows the top two voices and bass. The second system is for Purcell's *King Arthur*, measures 125-133, also in 3/4 time, showing the top two voices and bass/bassoon. Both systems include fingerings indicated by numbers 1-7 below the notes.

Ex. 7. J.-B. Lully, *Passacaille* from *Armide*, bb. 37-45, top two voices and bass; H. Purcell: *Passacaglia* from *King Arthur*, bb. 125-133, top two voices and bass/bassoon .

concluded by a perfect cadence is a characteristic feature of Lully's passacailles (though melodic phrases often overlap the boundaries dictated by the bass pattern). It is, however, also a generic attribute, occurring in many instrumental chaconnes and passacailles by French and Italian composers, the reason being, of course, that most of this music was meant for dancing. In cases where Lully's *Passacaille* deviates from this division into four-bar units, the departure is corrected shortly thereafter: bb. 101-116, for example, group into two phrases of ten and six bars respectively, the result being, again, a multiple of four. This is, however, not always the case in the Purcell; in addition to several "superfluous" bars at the end of sections (where it is likely that the dancing would halt for a moment), Purcell combines a modulatory passage with an irregular phrase length of five bars in bb. 155-159, thereby highlighting the unusualness of both features in the context of the

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system consists of six measures, and the second system consists of six measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes chords in the treble staff and single notes in the bass staff, with fingerings indicated by numbers 1-7 and 6-7. The melody is primarily in the treble staff, with some notes in the bass staff in the final measures of the second system.

In other words, Purcell does use the technique of blurring the group boundaries implied by the bass pattern sparingly in his *Passacaglia*. One instance is shown in Ex. 8: here Purcell composes a phrase of twelve bars encompassing a short modulation touching the keys of F major, B $\flat$ major, and C minor in the space of just seven bars, and all above the same unchanging bass (which is a simplified variant of the initial bass pattern). In b. 222, the 6/3 $\sharp$ chord (E $\flat$ augmented) on G functions – in modern terminology – as a secondary dominant with a minor sixth (consonant to the bass) instead of the usual fifth. Holman [1994, 121] terms this «the “English sixth” (a 6 $\flat$ -3 $\sharp$ chord), a favourite with Restoration composers». The E $\flat$ (dissonant to the B $\sharp$) can be said to resolve to D in the next bar, which features another 6/4+ $\frac{1}{2}$ chord on F, leading to C minor and back to G minor. Incidentally, the augmented chord in first inversion (b. 222) appears again on D, albeit for just one beat in b. 225. This last appearance (as part of a cadence) is typical of Purcell’s style and also of Restoration composers in general. As such, the augmented chord occurs with remarkable frequency: in bb. 68, 72, 85 (see Ex. 6), 89, 171 (implied on beat 2), 175, 184 (implied on beat 2), 188, 192 (implied on beat 2), 187, 212, 225, 233 and 241. It does not occur even once in Lully’s *Passacaille* and can be considered at least atypical of his style.

– 138 –

“Italianate” features

In the vocal duet of his *Passacaglia*, there is a passage that is strongly reminiscent of an example Purcell gives in the 1694 edition of Playford’s *Introduction to the Skill of Musick*, which Purcell «corrected and amended» [Playford 1694, title page]. In the third book, “A Brief Introduction to the Art of Descant”, which was newly written by Purcell, he cites «another sort of *Discord* used by the *Italians* not yet mentioned neither, which is the *Third* and *Fourth* together, to introduce a Close». However, the example Purcell gives (shown here in Ex. 9 on two staves instead of the original four) not only includes a 6/4/3 chord on the 6th scale step, but also a 6/5 and a 5/4 chord, as well as, most unusually perhaps, a 7/6 chord (on scale steps 4, 5 and 3, respectively), none of which is resolved immediately.⁴⁶ One of the reasons Purcell may have cited this example is that it contradicts contrapuntal “rules” as practiced by many composers at the time, though it is, indeed, found in Italian and Italianate music from the early seventeenth century onwards [Goede 2005].



Ex. 9. Example for «another sort of *Discord* used by the *Italians*» given by H. Purcell in Playford 1694, 132.

In bb. 159-168 of the *Passacaglia*, the same unresolving 6/4/3 chord reoccurs, though in a somewhat different context (Ex. 10). Here the scale steps used in the bass are 8-7-6-5, with the 6/4/3 chord on scale step 6 being approached from above, whereas in Ex. 9, scale step 6 is the highest note in the bass and is reached by a rising line (4-5-6-3-4-5). Thus, the other chords necessarily differ somewhat, with the 5/4 chord in b. 163 of the *Passacaglia* also resolving regularly, albeit on the last quaver note of the bar. Common to both examples is, however, the dissonance of a major second being held between the upper two voices for three bars in the *Passacaglia* and for five chords in Ex. 9, with the dissonance only being resolved on scale step 5 right before the cadence. In the *Passacaglia*, this also underlines the insistence with which the vocal bass (repeated later in the example by the soprano) reiterates the word «no», while the soprano (and later the vocal bass) provides a rather joyful melisma on «joys».

46. Note that the figured bass shown in Ex. 9 is Purcell’s.

Soprano Solo
love. No joys are a-

Bass Solo
love. No, no, no, no, no, no, no

Instr. Bass
9 3 4 3 5 4 4 #

bove, No, no, no, no, no, no, no, joys are a - bove, No, no,

Ex. 10. H. Purcell, *Passacaglia* from *King Arthur*, bb. 159-168.

Ex. 10 is also relevant when comparing Purcell's with Lully's style in that Purcell uses more or less up-to-date Italianate elements in his *Passacaglia*, contrasting with the by then well-established "French" style of Lully, which in England appears to have been seen as somewhat old-fashioned by the time Purcell wrote *King Arthur*. Even supposedly diametrically opposed musical styles such as the French and Italian are, however, intertwined not just by common features, but also by mutual "influence" (to use a somewhat contentious term). This is underlined by Woolley's supposition that «the episodic structure often characteristic of Lullian chaconnes and *ritornelle* movements such as the "Chaconne des Scaramouches" (LWV 43/36) from *Le bourgeois gentilhomme* appears to have Italian vocal precedents» [Woolley 2013, 232]. *Scocca pur*, probably written by Lully early on in his career, seems to have more in common with Italian ground-bass songs than with French music of that time,⁴⁷ leading Woolley to infer that «the English reception of this song reveals how the basic formulas of Italian compositional practice were adopted and developed in remarkable ways in northern Europe in the late seventeenth century» [Woolley 2013, 236]. Most of the pieces Woolley mentions «seem to date from the 1680s or slightly later, although the lingering influence

47. For example, Woolley contrasts the «"Italianate" quality» of the strict repetition of the ground bass in *Scocca pur* «with the common practice in the Lullian passacaille of varying the bass slightly between groups of statements of the bass» [Woolley 2013, 249].

of *Scocca pur* can still be detected after that date, especially from composers who sought to emphasize their Italianate credentials» [Woolley 2013, 261].

Ex. 10 also shows Purcell's fascination with imitative counterpoint, as can be seen by his use of invertible counterpoint (at the fifth) between the two vocal parts, even if this is only followed through for less than three bars. Imitative counterpoint is one of the clearest features distinguishing Purcell's *Passacaglia* from Lully's; indeed, Lully seems almost wholly unconcerned with this in his *Pas-sacaille*, which is consistent with Holman's assertion that there is «a lack of formal imitative counterpoint» in French orchestral chaconnes and passacailles [2001b, 257]. In the first instrumental section of the *Passacaglia*, more homorhythmic textures alternate with more imitative ones in a type of *rondeau* structure, though there are also other contrasting factors such as the number of parts and the form of the bass pattern. Even before the imitative vocal duet in bb. 135 (with upbeat) – 176, the second instrumental section (marked «Ritornello»)⁴⁸ presents a clear increase in imitative writing including more strict imitation. Whether or not this imitative writing is Italianate or, rather, quintessentially English, is not entirely clear. Adams argues that,

as far as musical style was concerned, post-Restoration England was something of a melting pot. Throughout Europe, the Italian style was generally regarded as a standard bearer for innovation, to the chagrin of those who supported French practice. While Purcell was to draw extensively on French models, both he and Blow were to show a more profound interest in Italian music, by copying pieces for their own study, by imitating distinctive Italian practices and, in Purcell's case at least, by declarations in print. It might therefore seem contradictory that both composers were also deeply affected by the work of the old-style English polyphonists» [Adams 1995, 5].

In other words, Purcell reconciled elements of Italian music with those of his earlier style, but he was probably also glad to accept those elements which suited his fascination with counterpoint. This is already apparent in his *Sonnata's of III Parts* (Z. 790-801), published in 1683.⁴⁹

48. The term itself, though Italian in origin, was used frequently in English music at that time, and earlier. It appears, for example, in Purcell's first ode *Welcome, vicegerent of the mighty king* of 1680.

49. See also the discussion in Howard 2012, 101-110.

Conclusion

Despite the fact that Purcell uses the Italian designation “Passacaglia”,⁵⁰ the link to French opera, which was dominated almost entirely by Lully until his death in 1687,⁵¹ is apparent.⁵² Whether Purcell knew any of Lully’s operas, other than *Cadmus et Hermione*, cannot be proven. However, a close study of Purcell’s *Passacaglia* indicates that he had some knowledge of operatic passacailles and a number of similarities make it seem likely that the *Passacaille* from *Armide* provided a specific model for Purcell to emulate.

Apart from the similar dramatic context and text, there are also a number of compositional similarities between Purcell’s *Passacaglia* and Lully’s *Passacaille* from *Armide*. The repetition of the song *How happy the Lover* by the chorus follows a practice found in many of Lully’s operas and which Purcell himself employed frequently. More remarkable are probably melodic similarities at the beginning of both pieces as well as at the beginning of the vocal solo, though Purcell may rather have been inspired by the ground-bass song *Scocca pur*, which is probably by Lully and which Purcell is very likely to have known. Either way, it is difficult to decide whether some of the similarities indicate a specific model or «instead arise as a natural and inevitable product of a shared background, and the existence of an underpinning “grammar”» [Milsom 2005, 145].

Nevertheless, it can be maintained that Purcell consciously drew on the model of the operatic passacaille which was, after all, shaped by Lully’s oeuvre until well into the eighteenth century, as well as the more general topos of the descending minor tetrachord [Rosow 2010, 63-88]. Herissone argues that, in late seventeenth-century England,

imitatio pervaded musical creativity at every level, forming a spectrum of interrelationships between pieces ranging from low-level commonalities resulting from the basic musical grammar and language of the period, through to shared groups of musical figures, mimetic devices, and emblems on which composers collectively drew, to the deliberate use of specific identifiable models. While it is certainly possible to find examples of this last type of emulation, Restoration composers seem to have reserved explicit references for particular circumstances in which they wished to draw attention to their models, and instead generally favoured more sophisticated

50. It is possible that public opinion, which by 1691 was well in favour of Italian music (after the dominance of French music during the reign of Charles II), played a role in choosing this title.

51. «Since Lully’s monopoly on operatic composition in France prevented his peers from writing opera until after his death, *Albion and Albanus* is the only French-style opera to have been composed during the Florentine’s reign over the Académie Royal de Musique» [White 1999, 269].

52. Though Schneider states that arias or whole scenes based on a ground bass are a widespread phenomenon in the seventeenth century [1990, 330].

emulation of stylistic and technical features of the music they studied [Herissone 2013, 59-60].⁵³

Despite all similarities, however, numerous stylistic differences are also apparent. The greater harmonic and contrapuntal complexity of Purcell's music as compared to Lully's probably has to do both with Purcell's ingenuity and with his ambition to outdo other composers, even to the extent that it seems possible to ascribe to Purcell an «imperial attitude» [Kramer 1993, 59] similar to that of Dryden.⁵⁴

As such, Purcell's *Passacaglia* can be considered an individual, even idiosyncratic combination of French and Italian musical features within a French genre (bearing an Italian title), but as part of an English variety of French opera, itself of course originally an Italian invention. In other words, this *Passacaglia* combines diverse musical influences and could be seen as an example of the English version of the *goûts réunis* or *vermischter Geschmack* later propagated in parts of continental Europe.

53. Elsewhere, Herissone notes that «while the use of emblematic tropes could add meaning to a composition, particularly in vocal music, they do not necessarily indicate explicit cross-references between pieces using the same *topoi*. [...] What the frequent use of such tropes does do, however, is add to the underlying sense that there were common modes of expression that composers sought to employ in this period, and that they were more concerned to make appropriate use of such accepted figures than to create their own original language» [Herissone 2013, 33-34].

54. An early example showing Purcell's competitiveness could also be interpreted as demonstrating his belief that an English composer, or, more specifically, Purcell himself, could outdo a foreign composer. After Pietro Reggio had published his ground-bass song *She loves and she confesses too* in his *Songs* (London, 1680), Purcell composed his own version of the song (published in the 1683 edition of Playford's *Choice Ayres and Songs*), apparently as a «response and a rebuke» [Holman 1994, 41] to Reggio's setting, using virtually the same ground bass as Reggio. Incidentally, Grabu also used a very similar bass at the beginning of his *Chacon* from *Albion and Albanius* (though it is, of course, a typical *ciaccona* bass pattern). In this context, the tripartite idea of rivalry, influence and reception expressed by Miner [1993, 21] is also of considerable relevance for Purcell.

REFERENCES

- ADAMS M. (1995), *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DRYDEN J. (1691), *King Arthur, or, The British worthy a dramatick opera: perform'd at the Queens Theatre by Their Majesties servants / written by Mr. Dryden* (Available at Early English Books Online: eebo.chadwyck.com).
- EPPELSHEIM J. (1961), *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Hans Schneider, Tutzing.
- GOEDE T. DE (2005), *From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music*, «Early Music», 33/2, pp. 233-250.
- HERISSONE R. (2013), *Musical Creativity in Restoration England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HOLMAN P. (1993), *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court (1540-1690)*, Clarendon Press, Oxford.
- HOLMAN P. (1994), *Henry Purcell*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- HOLMAN P. (2001a), *Grabu, Luis*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. X, pp. 242-243.
- HOLMAN P. (2001b), *Compositional Choices in Henry Purcell's Three Parts Upon a Ground*, «Early Music», 29/2, pp. 251-261.
- HOWARD A. (2012), *Understanding Creativity*, in R. Herissone (ed.), *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell*, Ashgate, Farnham, pp. 65-113.
- KLAKOWICH R. (1991), *"Socca pur": Genesis of an English Ground*, «Journal of the Royal Musical Association», 116/1, pp. 63-77.
- KRAMER D. (1993), *Onely Victory in Him: The Imperial Dryden*, in E. Miner – J. Brady (eds), *Literary Transmission and Authority. Dryden and Other Writers*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 55-78.
- MILSOM J. (2005), *"Imitatio", "Intertextuality", and Early Music*, in S. Clark – E. Leach (eds), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 141-151.
- MINER E. (1993), *Introduction: Borrowed Plumage, Varied Umbrage*, in E. Miner – J. Brady (eds), *Literary Transmission and Authority. Dryden and Other Writers*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-26.
- PARROTT A. (2009), *Performing Purcell*, in M. Burden (ed.), *The Purcell Companion*, Faber and Faber, London, pp. 385-444.

- PLAYFORD, JOHN (1694), *An Introduction to the Skill of Musick*, 12th edition (ed. Henry Purcell), Playford, London (Available at Early English Books Online: eebo.chadwyck.com).
- PRICE C. (1984), *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PRICE C. (1987), *Political Allegory in Late-Seventeenth-Century English Opera*, in N. Fortune (ed.), *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-29.
- PRICE C. (1992), *Dido and Aeneas*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, pp. 1169-1171.
- ROSOW L. (2010), *The Descending Minor Tetrachord in France: An Emblem Expanded*, in S. Thompson (ed.), *New perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Ashgate, Farnham, pp. 63-88.
- SCHNEIDER H. (1989), *The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites*, in J. Heyer (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honour of James R. Anthony*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 113-130.
- SCHNEIDER H. (1990), *Chaconne und Passacaille bei Lully*, in P. Petrobelli – G. Staffieri (eds), *Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia*, Olschki, Firenze, pp. 319-334.
- SHAY R. (2001), *Bass Parts to an Unknown Purcell Suite at Yale*, «Notes», Second Series, 57/4, pp. 819-833.
- SILBIGER A. (2001), *Passacaglia*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. XIX, pp. 191-194.
- WAINWRIGHT J. (2009), *Purcell and the English Baroque*, in M. Burden (ed.), *The Purcell Companion*, Faber and Faber, London, pp. 21-37.
- WESTRUP J. (1937), *Purcell*, Dent, London.
- WHITE B. (1999), *Louis Grabu and His Opera Albion and Albanus*, Dissertation, University of Wales, Bangor.
- WILLETS P. (1967), *Autograph Music by John Jenkins*, «Music & Letters», 48/2, pp. 124-127.
- WOOLLEY A. (2010), *Manuscript Additions to a Copy of John Playford's Select Musicall Ayres and Dialogues in the Dolmetsch Library: A Little Known Source of 17th-Century English Music*, «The Consort», 66, pp. 35-53.
- WOOLLEY A. (2013), *Purcell and the Reception of Lully's "Scocca pur" (LWV 76/3) in England*, «Journal of the Royal Musical Association», 138/2, pp. 229-273.

SCORES

- GRABU L. (1687), *Albion and Albanius: An opera. Or, Representation in Musick*, London, (Available at Early English Books Online: eebo.chadwyck.com); ed. Bryan White, Stainer & Bell, London 2008 (Purcell Society Edition Companion Series, 1).
- LULLY J.-B. (1686a), *Armide. Tragédie mise en musique*, Ballard, Paris (Available at imslp.org).
- LULLY J.-B. (1686b), *Acis et Galatée, mise en musique*, Ballard, Paris (Available at archive.org).
- LULLY J.-B. (1703), *Cadmus et Hermione. Tragédie en musique*, Philidor, Versailles (Available at imslp.org).
- PLAYFORD H. (1689), *The Second Part of Musick's Hand-Maid Containing the Newest Lessons, Grounds, Sarabands, Minuets, and Jiggs, Set for the Virginals, Harpsichord, and Spinnet*, Playford, London (Available at Early English Books Online: eebo.chadwyck.com).
- PURCELL H. (1971), *King Arthur*, ed. in 1928 by Dennis Arundell, rev. under the supervision of the Purcell Society by Margaret Laurie, Novello, Borough Green – Sevenoaks, Kent (The Works of Henry Purcell, 26).
- PURCELL H. (1979), *Dioclesian*, ed. in 1900 by J. Frederick Bridge and John Pointer, rev. under the supervision of the Purcell Society by Margaret Laurie, Novello, Borough Green – Sevenoaks, Kent (The Works of Henry Purcell, 9).

Abstract

La *Passacaglia* del *King Arthur* di Henry Purcell (1691) manifesta alcune importanti affinità con una serie di opere di Jean-Baptiste Lully e in particolare con la *Passacaglia* dell'*Armida* (1686), rispetto alla quale si possono rintracciare evidenti parallelismi sia in relazione al contesto drammatico che al testo cantato. Sappiamo che John Dryden, autore del libretto di *King Arthur*, era un uomo particolarmente colto, ed è certo che egli conoscesse almeno il testo dell'*Armida*; inoltre, parecchie somiglianze musicali ci inducono a pensare che anche Purcell conoscesse qualcosa della musica. Le differenze tra i due pezzi evidenziano diversi approcci all'armonia, alla scrittura melodica e alla forma, sebbene quest'ultima sia chiaramente dettata dalle convenzioni tipiche dell'epoca. Un altro pezzo che sembra aver in qualche modo influenzato la scrittura melodica della *Passacaglia* di Purcell è *Scocca pur*, assai noto fra i musicisti inglesi al tempo della composizione di *King Arthur*. Sebbene *Scocca pur* sia probabilmente uno dei primi lavori di Lully, molte delle sue caratteristiche, come il rigoroso basso ostinato, sono in realtà riconducibili più allo stile italiano che non a quello francese; un dato che ben si accorda con la crescita di popolarità della musica italiana in Inghilterra negli anni Ottanta del XVII secolo. Purcell incorpora tutti questi elementi nella sua *Passacaglia* secondo una condotta riconducibile all'idea – destinata ad affermarsi negli anni successivi – di *goûts réunis*.

Antonio Rostagno

LA PASSACAGLIA NEL TEATRO MUSICALE DEL NOVECENTO COME ESPRESSIONE DELLA LOGICA DRAMMATICA

Abstract

In twentieth-century musical theatre many forms seem to refer to passacaglia principles; on the contrary, similar forms were considered inadequate in nineteenth-century theatre (either in Verdi's realism or in Wagner's *rein menschliche*). By resorting to a wide range of examples, not to systematic analyses, and adopting a comparative perspective, this article sheds light on some common features among very different composers-dramatists like Puccini, Dallapiccola, Hindemith, Šostakovič, Petrassi, and Britten. Such research aims at demonstrating not how a theatrical passacaglia is made, but why this form is used, and what its structural development means in the context of the whole score and dramatic plot. Conclusions reveal that in such dramaturgical choices there is no intention of "returning to", of recovering an estranged form from the past. Passacaglia instead is always the meaningful very core of dramatic action, both from the narrative point of view and with regards to the music material. Most passacaglias analyzed here contain the main motives of the operas; besides they are placed in the *Höhepunkt* of the processes of the protagonists' psychosis. Therefore passacaglia becomes the best device to realize what Peter Szondi called «subjective dramaturgy», which in the first half of the twentieth century distinguishes European theatre. This means that passacaglias, rondos, variations, ostinatos or ciacconas reveal themselves as particularly effective to realize the new neurotic processes staged by dramatists.

1. Passacaglie e altro: i limiti del campo d'indagine

Qualunque forma musicale, quando viene impiegata nella musica drammatica, assume inevitabilmente un significato narrativo; anche nei casi di una drammaturgia astratta e lontana dalla mimesi realistica come quella, per esempio, di Goffredo Petrassi. Di conseguenza, il primo quesito che deve porsi un'indagine come questa è

non tanto *come è fatta* una passacaglia teatrale, ma *perché* il drammaturgo ha scelto quella forma e *che significato* hanno il suo percorso strutturale e le sue particolarità distintive. Prima di tutto: cosa comprendiamo nella definizione di “passacaglia teatrale”? Quali varietà formali possono rientrare nel campo? Poiché il significato conta più della forma, seguirò un principio inclusivo: considero quindi “passacaglie teatrali” anche strutture affini (ostinato, ciaccona, variazioni) che assumono funzioni narrative simili. Lo stesso Berg, d'altronde, definisce «elaborazione di un tema in forma di variazioni» la passacaglia del *Wozzeck* [Berg 1995a, 54], che diventerà il modello prevalente per i compositori successivi. Quando parliamo di forme strumentali applicate a una funzione teatrale, le distinzioni troppo sottili non aiutano a comprendere il significato e impediscono l'intenzione comparativa che informa la mia indagine. Questo è dunque il materiale su cui ho lavorato:

1. Giacomo Puccini: *Il tabarro* (1913-1916; prima esecuzione 1918) duetto centrale Giorgetta-Luigi (segni d'attacco 57-71);¹
2. Arrigo Boito: *Nerone* (1918, incompiuta; prima esecuzione 1924). Due ricorrenze: passacaglia pagana (Atto II, scena 1) e passacaglia cristiana (Atto III, scena 1);
3. Leos Janáček: *Diario d'uno scomparso* (1916-1920), n. 13 (*Intermezzo erotico*) per pianoforte solo; una delle prime descrizioni musicali di una ossessione sessuale;
4. Alban Berg: *Wozzeck* (1914-1922, prima esecuzione 1925), Atto I, scena 4;
5. Manfred Gurlitt: *Wozzeck* (1926), due scene in forma di ciaccona. Scena II (*Wozzeck e Andres*; 12 ripetizioni con interruzioni, nelle quali *Wozzeck* ha allucinazioni uditive e visive); scena XVIII e ultima (diversamente da Berg, Gurlitt termina con la morte di *Wozzeck*; è una “ciaccona interrotta”);
6. Ernst Křenek: *Der Sprung über den Schatten* (1924), Atto III, scena 3 (Finale);²
7. Paul Hindemith: *Cardillac* (1926), Atto III, scena 17 (finale);
8. Franz Schreker: *Das Schmied* (1932), Atto II, scena 7, scena del Duca d'Alba;
9. Dmitrij Šostakovič: *Lady Macbeth nel distretto di Mcensk* (1932, versione riveduta nel 1962 con nuovo titolo *Katerina Izmajlova*; qui si prende in considerazione la versione originale); terzo interludio orchestrale, fra la quarta e la quinta scena del II Atto;
10. Ottorino Respighi: *La fiamma* (1934), Atto II, Finale;

1. Puccini scrive un'altra struttura a ripetizione sistematica nel finale del primo Atto della *Rondine* (segni d'attacco 52-55), di un anno precedente, che risulta tuttavia poco interessante ai fini della nostra analisi.
 2. Di Ernst Křenek segnalò un'altra forma di passacaglia nell'*Orpheus und Eurydike* (musiche di scena per il dramma di Oscar Kokoschka, 1921; poi trasformato in opera nel 1923, prima esecuzione 1926); non avendo potuto consultarla, non viene inclusa nell'elenco.

11. Luigi Dallapiccola: *Volo di notte* (1937-1940); due scene riconducibili alla forma di passacaglia-variazioni in accezione allargata, la seconda e la quinta;³
12. Alfredo Casella: *Crucifixus* dalla *Missa solemnis pro pace* op. 71 (1944), composizione rilevante nel catalogo caselliano, che costituisce un modello per Petrassi;⁴
13. William Walton, *The Death of Falstaff*, da *Henry V* (soundtrack per il film di Lawrence Olivier, 1944; arrangiamento da concerto dell'autore come *Two Pieces for Strings from Henry V*, n. 2 *Passacaglia. Death of Falstaff*; ulteriore arrangiamento per grande orchestra di Muir Mathieson); è la sola passacaglia completamente regolare, allineando nove ripetizioni simmetriche di un'esile struttura di quattro battute;
14. Benjamin Britten: *Peter Grimes* (1945), Interlude IV;
15. Benjamin Britten: *The Rape of Lucretia* (1946), Finale (marcia funebre in forma di passacaglia);⁵
16. Goffredo Petrassi: *Morte dell'aria* (1950), monologo dell'Osservatore;
17. Benjamin Britten: *The Turn of the Screw* (1954), Atto II, scena 8;
18. Paul Hindemith: *Die Harmonie der Welt* (1957), scena finale;
19. Benjamin Britten: *A Midsummer Night Dream* (1960), Preludio del II Atto (Finale);
20. Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten* (1957-1964, prima esec. 1965), due ciaccone in collocazione speculare (scena seconda – scena penultima), come Gurlitt;
21. Hans Werner Henze: *Die Bassariden* (1966),⁶ Quarto Movimento, «Passacaglia»;⁷
22. György Ligeti: *Le Grand Macabre* (1977, revisione 1996), scena finale.

3. Dallapiccola apre con una passacaglia anche la Partita per orchestra (1932), che presenta analogie strutturali con la quinta scena del *Volo di notte*.

4. È appena il caso di ricordare che il *Crucifixus* della Messa in Si minore di Bach è una passacaglia; non è chiaro se Casella pensasse a questo pezzo come un modello o solo come una suggestione remota, ma propendo per questa seconda ipotesi. Il motivo dell'inclusione in questo elenco risulterà chiaro nelle pagine seguenti.

5. La situazione e la regolarità formale sembrano alludere al finale del *Dido and Aeneas* di Purcell, ma anche al brano di Walton sopra ricordato, costituendo quella che potremmo chiamare una "lunga tradizione britannica" della passacaglia funebre.

6. Il compositore disse di aver dato all'opera una libera forma di sinfonia in quattro movimenti con «forme interpolate» [Henze-Griffiths 1974, 831]: primo movimento *forma-sonata*; secondo movimento *Scherzo*; terzo movimento *Lento con Fuga*; Quarto movimento *Passacaglia*.

7. Secondo la condivisibile opinione di Stephen Downes [2013, 225] qui Henze guarda al modello di Berg. Il compositore ha parlato di «forma sinfonica usata in un modo analitico, psicoanalitico» [Henze-Griffiths 1974, 831].

2. Qualche principio di estetica teatrale del primo Novecento

L'uso di forme predefinite nel teatro musicale del Novecento è stato oggetto di numerose discussioni. Vorrei partire da una breve testimonianza di Thomas Mann, che spiega perché l'arte novecentesca dovrebbe secondo lui abbandonare l'estetica wagneriana. L'uso di forme della tradizione, come reazione alla melodia infinita e alle "minime transizioni" wagneriane, rappresenterebbe infatti una vera e propria necessità:

Se penso al capolavoro del ventesimo secolo mi viene subito in mente che cosa lo distingue dall'opera wagneriana in modo essenziale e credo vantaggioso, qualcosa di eccezionalmente logico, formalmente compiuto e nitido, [...] qualcosa che non cerca la sua bellezza nel rapimento estatico – una nuova classicità, a me sembra, dovrà emergere [Mann 1979, 59-60].

Queste parole contengono elementi essenziali; a parte la "nuova classicità" (immediato, ma non pertinente il paragone con l'*Entwurf* di Busoni), ci interessa soprattutto la presa di distanza dal dramma wagneriano. Il ricupero di forme, secondo Mann, non dovrà essere qualcosa di straniato, "al di là della storia"; al contrario, le forme canoniche devono avere una «logica eccezionale» e una «forma chiara e nitida», all'opposto del flusso continuo e del «rapimento estatico» che Wagner spesso invoca, ma anche l'opposto della poetica dei "ritorni a". Di che logica stiamo allora parlando? Non della logica del materiale musicale, ma esclusivamente della logica del dramma, che non può essere colta attraverso l'analisi del livello neutro. Da qui il senso del titolo di questo articolo, dove il riferimento alla «logica drammatica» allude anche a una continuità evolutiva rispetto alle dramaturgie precedenti (da cui l'inclusione di Boito o Respighi), più che alla rottura avanguardista o allo straniamento dei recuperi. Quando Alban Berg dovette difendersi dalle accuse di aver snaturato la forma tradizionale del teatro con l'impiego di forme strumentali, la riflessione *ex post* lo portò a posizioni teoriche quasi speculari a quelle di Thomas Mann:

Ubbidendo all'imperativo di dare, anche musicalmente, a ognuna di queste scene [del *Wozzeck*] tanto una fisionomia propria e inconfondibile, quanto una disposizione compiuta e coerente, venne spontaneo ricorrere a tutto ciò che garantisce una simile caratterizzazione da un lato e l'organicità dall'altro: il tanto discusso ricorso a forme musicali antiche e nuove, e precisamente anche a forme di solito usate soltanto nella musica assoluta [Berg 1995b, 13].

Aspirando a realizzare una *varietà musicale* – e non a "musicare da cima a fondo" [*durchkomponieren*] ognuna di queste numerose scene con la caratterizzazione drammatico-musicale consueta da Wagner in poi – mi restava soltanto la possibilità

di conferire una struttura diversa a ognuna delle 15 scene. D'altro lato la coerenza tra queste scene esige anche una coerenza della musica, e di qui emergeva la necessità di assicurare una coesione specifica a queste strutture molteplici, in una parola di associarle a forme musicali chiuse. L'*applicazione* di queste forme al dramma si presentò in maniera altrettanto naturale, quanto la *scelta* di quelle più adatte allo scopo. Non fu dunque per una tendenza *arcaizzante* – e neppure per uno “scrupolo di coscienza” sulla “distruzione di qualunque legge” da parte dei compositori atonali, come è stato affermato – che impiegai in quest'opera variazioni e perfino passacaglie, fughe ed elaborazioni di corali, e sarebbe ancora più sbagliato ritenere che ciò avesse qualcosa a che fare con il movimento atavistico del “ritorno a” [Berg 1995a, 40-41].

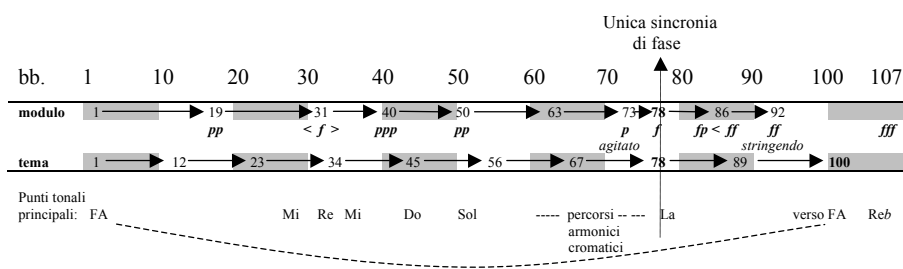
Mann e Berg registrano quindi una medesima tendenza: è una svolta, che anche da questo punto di vista chiude il lungo Ottocento. Tornare a forme del passato non è affatto – dice Berg – un semplice “ritorno a”. La passacaglia non è infrequente nella musica teatrale del Seicento (Monteverdi, Lully, Purcell) e Settecento (Gluck, Traetta, Jommelli), ma si colloca nei momenti in cui l'azione è terminata o immobile, soprattutto nei finali. La drammaturgia musicale dell'Ottocento progressivamente va chiudendo gli spazi per queste scene, dato che la costruzione del tempo del dramma diviene sempre più unitaria, teleologica, a svolgimento cronologico continuo: da Donizetti a Verdi, fino al Puccini di *Tosca*, la linea è chiaramente tracciata. È quindi inevitabile che neppure il finale delle opere – anzi, il finale ancor meno di qualsiasi altro luogo del dramma – lasci spazio a forme astratte; lo scioglimento tragico richiede infatti rapidità e tempo impetuoso,⁸ anche laddove Verdi sperimenta il finale lento (dal *Ballo in maschera* ad *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Otello*). Non c'è tempo per passacaglie nel mondo tragico verdiano: la morte dell'eroe deve essere fulminea, e la rapidità è un requisito indispensabile per risultare commovente (pensiamo a Violetta come ad *Otello*). Ma non c'è tempo per passacaglie neppure nel mondo wagneriano, dove predomina la tensione alla redenzione: potremmo mai immaginare un sacrificio di Brünnhilde sciolto in una serie di variazioni? E dove collocare la “corrente impetuosa” dei *Leitmotive*? Come conservare l'efficacia del motivo della redenzione, se dovesse sottostare a sistematiche variazioni? Mentre invece nella «drammaturgia dell'io», e nella «rappresentazione dello sviluppo psichico» del personaggio isolato, la categoria del tempo e l'unità d'azione vanno in pezzi, sostituite dalla sola «unità dell'io» [Szondi 2000, 33]; ed è proprio in questa nuova drammaturgia che la passacaglia troverà la sua collocazione e il suo significato.

8. Ho studiato alcuni di questi casi nel mio saggio *Tradizione e uso della pantomima in Donizetti*, in corso di stampa in F. Fornoni (cur.) *Donizetti in scena. Vedere l'opera*, Fondazione Donizetti, Bergamo, pp. 81-152.

3. Caratteristiche e situazioni ricorrenti

3.1. Elementi di tecnica compositiva

Per scopi narrativi la passacaglia teatrale può presentare una “doppia velocità”, determinata dallo scarto fra la simmetria delle ripetizioni del tema-passacaglia e lo sviluppo libero del materiale delle variazioni. L’inizio della ripetizione del tema-basso può anche non coincidere con il cambio del modulo di scrittura delle variazioni, determinando due percorsi fuori fase dal cui scontro risultano i grandi archi dinamici. Quasi tutti i cambiamenti di scrittura nelle variazioni del *Peter Grimes* non corrispondono alla regolare segmentazione del tema-basso; è l’esempio più perspicuo di un procedimento che ricorre frequentemente tra le passacglie teatrali elencate, per esempio quelle di Hindemith, Šostakovič, Ligeti ecc. La Fig. 1 mostra il funzionamento di questa “doppia velocità”; per «modulo» si intende il tipo di scrittura che si avvicenda nello sviluppo della passacaglia, al di sopra del «tema».



La freccia verticale a b. 78 segna l'unica coincidenza fra cambio di disegno della variazione e ricorrenza del tema-passacaglia

- Simmetrie armoniche e isoritmie del basso vs asimmetrie nello sviluppo del materiale delle variazioni
- Percorso omogeneo dal *pp* al *fff*
- Percorso tonale coerente da Fa a Fa, ma aperto verso la scena seconda

Fig. 1. B. Britten, *Peter Grimes*, Interlude IV, Passacaglia (schema metrico).

L'Es. 1 può forse chiarire ancor meglio come le “due velocità” si intrecciano/contraddicono.

Fra le passacglie teatrali del precedente elenco, quattro sono costruite su un tema di dodici suoni: quella della *Morte dell'aria* di Petrarci, il cui modello sembra il *Crucifixus* dalla *Missa* di Casella, visto il forte legame tra i due compositori [Bernardoni 2003; Pozzi 2003]; la quarta scena del primo Atto del *Wozzeck*; la grande “passacaglia-variazioni” nella quinta scena del *Volo di notte* di Dallapiccola. Possiamo pensarle come due coppie speculari: la prima, Casella-Petrassi, pianifica un tema-basso dal passo regolare (con valori di durata uniformi) e dall'incedere lento, che sono motivati dal significato narrativo. La seconda coppia Berg-Dallapiccola,

primo "modulo" delle variazioni

[animando]

45

1

dim.

p

pp marcato

W. W.

cambio del "modulo" di scrittura della variazioni

45

2

dim.

pp

più f

1

2

poco a poco crescendo

inizio della terza ripetizione del tema-passacaglia

poco a poco crescendo

Es. 1. B. Britten, *Peter Grimes*, Interlude IV, Passacaglia (bb. 16-24).

all'opposto, stravolge il piano delle durate fra l'enunciazione iniziale del tema e le successive ripetizioni. Nel primo caso la scansione delle variazioni è isometrica e percepibile, mentre nel secondo caso l'architettura può essere rilevata solo attraverso l'analisi.

In molte delle passacaglie teatrali del Novecento ricorrono i numeri speculari 12 e 21: tante possono essere le ripetizioni variate, includendo o escludendo l'esposizione iniziale o la sezione di conclusione (che a sua volta può essere tematica e comprendere parte del tema-basso oppure, come in Gurlitt o Šostakovič, può essere solo un elemento di chiusura). Boito articola la passacaglia cristiana (la seconda nel *Nerone*) in 12 ripetizioni: tema e 11 ripetizioni più introduzione e coda. Berg, che scrive la passacaglia più ampia di tutte, compone una struttura articolata in tema e 21 variazioni; ugualmente, tema e 21 variazioni (più un segmento interrotto) ricorrono nel *Cardillac* di Hindemith. Šostakovič scrive nella *Lady Macbeth* 12 ripetizioni del tema-passacaglia; mentre Petrassi usa la forma tema-passacaglia più 11 variazioni regolari (con un'ultima non regolare a mo' di coda), riprendendo anche in questo aspetto il modello della *Missa* di Casella. La prima

ciaccona del *Wozzeck* di Gurlitt (scena II) è costituita da esposizione e 12 ripetizioni, seguite poi da una sezione non tematica di liquidazione. Se spingiamo lo sguardo un poco più avanti, anche nell'elegia di Luciano Berio per Martin Luther King – *O King* (1968) – incontriamo il medesimo numero 21, quante sono le altezze (divise in gruppi di 4-7-10) che costituiscono il ciclo intero; non a caso anche questa è una struttura a segmenti simmetrici ripetuti, sebbene il modello di Berio sia la pratica medievale dell'isoritmia, piuttosto che la passacaglia.

I numeri 12 e 21, oltre alla relazione che li unisce, sono multipli di 3 e sono collegati fra loro dai numeri 4 e 7: 12 è il risultato di 3×4 , mentre 21 è il risultato di 3×7 . Questa circolarità di pochi numeri ricorrenti costituisce quasi una gabbia, un universo mentale limitato, un orizzonte chiuso che lascia limitate possibilità di uscita, come accade nei processi di coazioni ossessive.

3.2. Elementi di significato drammatico o narrativo

Nell'ambito dei pezzi analizzati, le funzioni della passacaglia sono principalmente due: fornire uno sfondo realistico, quasi con funzione di musica in scena; ritrarre un perturbamento psichico. La passacaglia può raffigurare una scena celebrativa, collettiva, rituale. Nel caso delle scene di rituale, la passacaglia diventa musica in scena: a questo proposito, le due passacaglie di Boito sono paradigmatiche. La sua drammaturgia è ancora legata all'Ottocento; in direzione simile, infatti, si potrebbe collocare anche la "passacaglia" del *Don Carlos*, che tuttavia Verdi elimina nelle revisioni dell'opera, evidentemente giudicandola ancora troppo "astratta".

Il secondo significato della passacaglia teatrale è più frequente; nella maggioranza dei casi esaminati è un ritratto dello stato mentale dei personaggi in momenti di ossessione e di coazione a ripetere [Adler 1912, 29-30, 290]. I compositori, o persino le parole del libretto, fanno esplicito riferimento a "idee fisse" che ossessionano i personaggi: così in Berg⁹ (il Capitano ossessionato dal tempo, il dottore dall'immortalità ossia dalla negazione del tempo, e *Wozzeck* dalla propria condizione),¹⁰ così in *Volo di Notte* (l'idea fissa di Rivière di realizzare il servizio che collega i continenti), in *Cardillac* (l'idea fissa del possesso delle proprie creazioni), in *Morte dell'aria*, in *Peter Grimes*, in *Lady Macbeth*, nella *Fiamma* di Respighi (la fiamma, nel "librettese" ancora poetizzante, dissimula una esasperata carnalità femminile), e infine nell'*Intermezzo erotico* del *Diario* di Janáček; ma così

9. Berg stesso usa il sintagma «idea fissa» e ne spiega il legame profondo con la passacaglia richiamando una definizione di Riemann [Berg 1995a, 54-55].

10. Il dottore dichiara che *Wozzeck* è affetto da una «irrazionale idea fissa», altro elemento psicanalitico che unisce medico e paziente, carnefice e vittima [Jarman 1989, 31].

anche, sebbene capovolta nel grottesco postmoderno, nel *Grand Macabre*, dove la passacaglia finale è iniziata dai due giovinetti in tempesta ormonale.

Sono tutti ritratti di una nevrosi coativa (ancora Adler), di sindromi e atteggiamenti nevrotici che la psicanalisi rivela proprio nei decenni in cui i compositori iniziano a impiegare la passacaglia teatrale; forse non è un caso che Berg conoscesse e frequentasse sia Freud, sia il citato Adler. Si può dubitare di questa proposta interpretativa, per il fatto che la passacaglia è una forma di tradizione plurisecolare che nel corso del tempo non ha mai avuto significati simili: perché dunque dovrebbe assumerli solo con l'inizio del Novecento? La risposta (a parte le dichiarazioni di alcuni dei compositori) va ricercata nella storia sociale e in quella che all'epoca venne denominata «psicologia collettiva»: le nevrosi e le coazioni a ripetere, infatti, non solo furono descritte dalla psicanalisi di primo Novecento ma, come diagnosticò Adler, furono rapidamente aggravate dal sistema di vita urbanizzata delle grandi metropoli moderne. In questo periodo i compositori cercano nuove forme non perché le vecchie siano superate o convenzionali (non è questione di formalismo), ma perché la società e la *Menschanschauung* collettiva sono cambiate: se l'uomo è cambiato, necessariamente devono cambiare anche le forme della sua rappresentazione sulla scena. La passacaglia teatrale diventa un elemento privilegiato per raffigurare musicalmente questi nuovi tipi umani, che mai prima di allora erano stati oggetti di rappresentazione artistica. Nulla a che fare, quindi, con il neoclassicismo o con il ritorno all'ordine, come testimonia Berg nel passo già ricordato o Dallapiccola, quando afferma: «istintivamente ho diffidato di un certo "ritorno a Bach", predicato or sono alcuni anni da autorevolissime cattedre; non mi sono legato ai "neoclassici"» [Dallapiccola 1980, 393].

Un ultimo punto richiede infine attenzione: molte delle opere contenenti passacaglie rivelano una costruzione ciclica, nella quale uno o pochi elementi motivici attraversano la partitura. La musicologia si è interrogata più volte sulla possibilità di considerare questo fatto come un'evoluzione della concezione del *Leitmotiv* wagneriano, oppure come un elemento di rottura;¹¹ le differenze sono molto profonde non tanto in termini tecnici, quanto in termini di contenuto (l'oggetto della rappresentazione) e modalità narrativa (la drammaturgia).

11. Anthony Pope [1997, 153] riprende da Adorno l'idea di una *Gewebe* sinfonica che attraversa la partitura berghiana; David Fanning [1998, 158-159] lascia sostanzialmente aperta la questione. A proposito del *Grimes* britteniano, Philip Rupprecht [2005, 68] parla di «pattern of wordless leitmotivic returns in Interlude IV».

4. Dramma e struttura nella passacaglia teatrale novecentesca: alcuni esempi

Dovendo selezionare un ristretto numero di esempi, si è scelto di dare prevalenza a pezzi poco frequentati dalla letteratura musicologica. Il modello principale per tutti i successori è la scena quarta del primo Atto del *Wozzeck* di Berg, che tuttavia tralascio perché è forse la passacaglia teatrale più ripetutamente studiata e analizzata. Scelgo invece quattro compositori italiani (Puccini, Boito, Dallapiccola e Petrassi; si tralascia Respighi per ragioni di brevità)¹² non per sciovinismo, ma per la convinzione che esista fra loro una traccia comune. Di Britten e Šostakovič, trattati insieme, vengono considerate alcune caratteristiche ricorrenti; interessante è anche il caso di Hindemith, esempio di un gruppo stilisticamente omogeneo che comprende Křenek, Gurlitt e Schrecker. Ciò che mi preme ripetere, tuttavia, è che non propongo analisi in senso stretto, basate su un esame sistematico del materiale musicale; lo sguardo è sì analitico ma soprattutto comparativo, e intende porre in luce solo alcuni elementi utili all'interpretazione drammaturgica.

4.1. Giacomo Puccini, *Il tabarro*

La Tab. 1 mostra le sette sezioni del duetto centrale Giorgetta-Luigi (segni d'attacco 57-71) e le varie fasi del processo psichico dei due giovani amanti, chiaramente affetti da disturbi nevrotici.¹³

Se la si esamina con attenzione (e si veda anche il tema-passacaglia, qui all'Es. 2), rimangono poche osservazioni da fare: il criterio che conduce la scena è l'alternanza di stati d'animo disforici = ripetizioni del tema-basso (oppressione dell'ambiente degradato, ossessione calma, ossessione violenta) e stati d'animo euforici = sospensioni («E baci senza fine», «Vorrei tenerti stretta»), momenti di evasione auto-illusoria («Noi soli, lontani dal mondo») o di ribellione violenta («Non tremo a vibrare il coltello»). Sono i sintomi del disturbo bipolare, ovvero

12. La forma ossessiva di cui è affetta Silvana, la protagonista de *La fiamma* di Respighi, la colloca nella galleria delle donne psicotiche primo-novecentesche. Nel finale secondo, una scena muta in forma di pantomima (azione corporea, adatta alla donna il cui corpo arde, appunto, alla fiamma della sessualità frustrata che la porterà alla morte, stabilendo una curiosa relazione con la *Katerina Izmajlova* di Šostakovič), Silvana evoca misteriosi poteri di seduzione ereditati dalla madre. Respighi segna in partitura i gesti, relazionandoli precisamente alla struttura a segmenti ripetuti; in tal modo musica, gestualità e ossessione crescente si fondono insieme. Più che a una passacaglia canonica, siamo davanti a un basso ostinato – una discesa cromatica dal *do*♯ al *la* in sincope – che viene ripetuto 38 volte con aggiunta graduale di motivi soprastanti. Il linguaggio musicale di Respighi e la sua drammaturgia sono apertamente legati alla tradizione post-verdiana; ma se il linguaggio è diverso, le psicosi sono le stesse ritratte dai compositori coevi.

13. Legenda per Tab. 1: “Tema-Amanti”: vedi es. 2; “Tema Manon”: linea che riprende testualmente l'inizio del III Atto di *Manon Lescaut*; le frecce indicano che fra una sezione e l'altra non interviene alcun segnale di segmentazione formale rilevante dal punto di vista percettivo.

bb. 1-39	40-56	57-116	117-154	155-172	173-207	208-226
1° ostinato Do # minore (16 ripetiz.)	1ª sospensione La maggiore	2ª ripr. ostinato Do # minore (4 ripetiz. + variazioni)	2ª sospensione La maggiore	3ª ripr. ostinato Do # minore (8 ripetiz.)	3ª sospensione La maggiore	4ª ripr. ostinato Do # minore (8 ripetiz.)
- T. amanti (6 ripetizioni) - T. basso-ostin. (15 rip.) - breve sospens.: "Ah se fossimo soli, lontani" (bb. 31-36) - T. basso-ostin. (1 sola volta)	- Entra Michele - Primo tentativo di Luigi per rompere la coazione a ripetere	- Ostinato + Tema Manon - variazione del T. amanti (bb. 71-116)	- Prima grande melodia: "E' la gioia rapita [...]. E baci senza fine" Sogno dei nevrotici: "Lontani dal mondo"	- T. amanti (3 ripetizioni) - T. basso-ostin. (8 rip.) [alla fine, cadenza evitata a Do con settimana di dominante]	- "Fiammella" - Ripresa e sviluppo della grande melodia: "Vorrei tenerti stretta" (da "baci senza fine")	- "Urlo" di Luigi: "Non tremo a vibrare il coltello" - T. basso ostinato (9 rip.) Diminuendo, fine scena Giorgetta: "Com'è difficile essere felici"
OSSESSIONE CALMA (psicosi coativa)	EVASIONE (tentata senza decisione)	OSSESSIONE più agitata	EVASIONE – ESALTAZIONE	OSSESSIONE CALMA (psicosi coativa)	EVASIONE – ESALTAZIONE più accesa	OSSESSIONE VIOLENTA – distensione

Tab. 1. G. Puccini, *Il tabarro*, schema dei cicli e delle sospensioni del tema-basso.

di quell'alternanza incontrollata di euforia e disforia spinte all'estremo che, come le sindromi da coazione ripetitiva, in quegli anni erano oggetto di studio della psicanalisi.

[Andante moderato] (Luigi s'avvicina a Giorgetta, che con un gesto lo ferma)

Giorgetta

57

[Andante moderato]

O Lu - i - gi! Lu - i - gi!

tema basso-ostinato

tema - amanti

parte I

parte II

G

Ba-da, a te! Può sa - lir fra, un mo-men - to! Re-sta pur là, lon-ta - no!

Es. 2. G. Puccini, *Il tabarro*, tema-passacaglia e tema-amanti.

Ho altrove studiato più a fondo questa scena e le analogie fra la sua struttura musicale e la sintomatologia comportamentale descritta da Adler [Rostagno

2009]. Che poi queste strutture mentali siano effettivamente alla base della composizione pucciniana è questione aperta; ma così pensa anche James Hepokoski:

Not only does the rotational principles lie at the structural heart of *Suor Angelica*, it also provides a suitable springboard for hermeneutic reading of its content [...]. *Suor Angelica* tracks a broad shift in which paratactic linearity is transformed into slowly revolving cycles. It slips away from unshaped, merely successional linear time into the obsessively circular madness and suicide of Angelica. [...] In the protagonist's words, «Ho smarrita la ragione». In *Suor Angelica* structure and content are not kept apart as separate or even superimposed processes. Rather, they are fused into one and the same thing [Hepokoski 2004, 242, 264].

Soprattutto le ultime frasi si adattano a *Il tabarro*, la cui scena in forma di passacaglia segue una struttura simile e indica la medesima «pazzia ossessivamente circolare» di Angelica. *Il tabarro* è il primo esempio in cui il tema-basso non è limitato alla scena della passacaglia, ma ricompare in scene successive: è un tema ciclico, che torna nel monologo notturno di Michele prima dell'assassinio (non più in Do# minore ma in Sol minore, tonalità più frequentata da Michele). Dopo l'uccisione di Luigi, nel dialogo fra Giorgetta e Michele (segno d'attacco 97) il tema-passacaglia torna altre sei volte in Do minore. Anche la linea melodica che nella Tab. 1 e nell'Es. 2 è indicata come «tema-amanti» («Bada a te! può salir fra un momento») è ciclica: torna infatti nelle ultime battute dell'opera, quando Michele apre il tabarro e lascia cadere davanti a Giorgetta il cadavere di Luigi (segno d'attacco 99, b. 6).

4.2. Arrigo Boito, *Nerone*

L'opera contiene due passacaglie, entrambe impiegate durante funzioni di culto, una pagana e una cristiana [Gui 1924, 84]. Su entrambe vengono declamati i versetti del rispettivo rituale; in tal modo, le due scene in forma di passacaglia assumono una funzione di musica di scena. Nella passacaglia pagana che apre il secondo Atto, lo spazio scenico è diviso in due ambiti: uno collettivo determinato dalla musica del rito e dal decorso normale della passacaglia, l'altro privato (i falsi sacerdoti che ubbidiscono al millantatore Simon Mago) sonorizzato da interruzioni e deroghe della forma a variazioni. Nelle sezioni che esulano dalla stretta ripetizione del tema-basso («interruzioni»), Gobrias e gli altri millantatori bevono fino alla completa perdita di controllo: un'azione dentro l'azione generale. Il testo poetico mostra un Boito ormai molto raffinato nel «tradurre» in metrica romanza modelli tratti dalla classicità greco-latina:

ALCUNI FEDELI

Proàrche Bythos, Sigeh, Logos, Anthropos,
Zoè, Nòus, Ecclesia, eccelsa Ogdoade;

TUTTI

Noi t'adoriam.

ALCUNI FEDELI

Profondo abisso, imperscrutata origine
Degli Enti primi e immenso mar degli Esseri;

TUTTI

Noi t'adoriam.

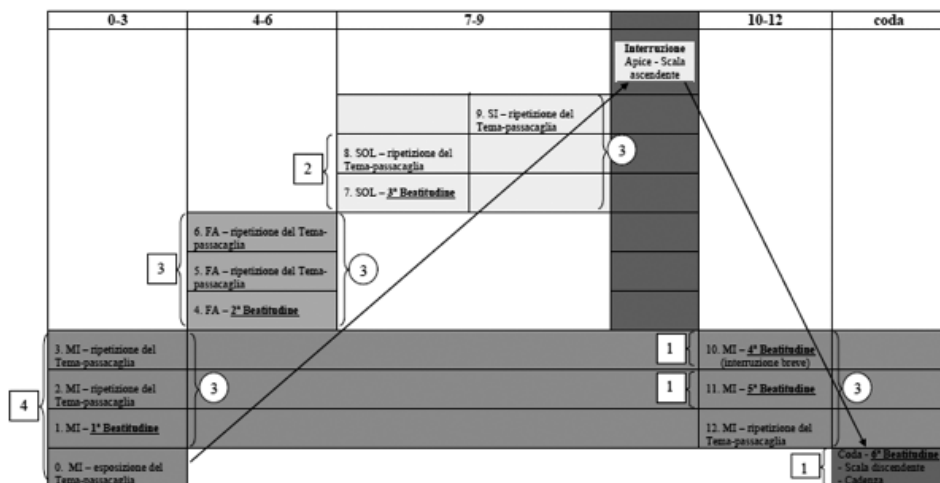
È una strofa polimetra complessa, frequente in Boito; più precisamente un trimetro giambico (normalmente reso in italiano con il doppio endecasillabo sdrucciolo) seguito da un coriambo (quinario tronco) [Beltrami 1991, 195-196]. Già la scelta del metro ci introduce nel gusto dell'antico, che in Boito ha tutto il sapore della decadenza raffinata e allusiva. Questo schema riassume la scena:

Tema-basso (2 volte)	coro
Interruzione	soli
Tema-basso (2 volte)	coro
Interruzione	soli
Tema-basso (1 volta)	coro

Il tema della passacaglia è esposto in unisoni fra bassi d'orchestra e voci maschili del coro, che declamano interamente il primo trimetro; chiude la "strofa" una clausola cadenzale in armonia a quattro parti, corrispondente al coriambo. La ripetizione corrispondente al secondo trimetro è armonizzata in orchestra e contrappuntata da Simon Mago, senza deviazioni armoniche.

Più interessante è la passacaglia che apre il terzo Atto. Siamo nell'Orto dei Cristiani perseguitati da Nerone e Simon Mago. Boito realizza qui una versione personale delle *Beatitudini* (dal *Discorso della Montagna*, Matteo 5/3-12 e Luca 6/20-23), impiegando non la metrica "barbara" ma il "verso da scena rimato" (endecasillabi, settenari, quinari liberamente alternati, ma ordinati in vari sistemi rimici). Le *Beatitudini* sono esposte in forma di litania come nei testi evangelici, ognuna declamata sull'identica linea del tema-basso, ma ogni volta un grado più in alto (Fig. 2).

Alla salita di grado corrisponde una diminuzione del numero di ripetizioni del tema: 4 per la prima beatitudine, 3 per la seconda un grado più alto ecc. (graffe di sinistra nella Fig. 2); mentre, al di sotto, persiste il tradizionale riferimento trinitario-triadico (graffe di destra). Anche in questo caso, la struttura non rituale – ma in qualche modo narrativa e dinamica – è data dalle interruzioni: all'esaltazione



Sequenza delle Beatitudini nel libretto di Boito

1ª Beatitudine: “beati i mansueti”

2ª Beatitudine: “beati quei che piangono”

3ª Beatitudine: “beati quei che vivono in desio”

Interruzione (p. 219): Fanuel “perché vedran la gloria del Signore” [scala ascendente; apice]

4ª Beatitudine: “beati fra l’anime fedeli [gli] afflitti, [i] poveri, [gli] oppressi”

Interruzione (breve, p. 220/2)

5ª Beatitudine: “beati quei che piangono” [entra Rubria]

6ª Beatitudine: Rubria “beati quei che troverà vegliando”

[scala discendente che equilibra la precedente scala ascendente di Fanuel – Coda e cadenza]

Fig. 2. A. Boito, *Nerone*, Atto III, scena 1 (passacaglia cristiana).

di Fanuel con rapida scala ascendente (i beati «vedran la gloria del Signore») risponde la cadenza discendente di Rubria («beati quei che troverà vegliando»). Come sempre in Boito, un momento apparentemente statico nasconde una quantità di riferimenti nascosti.

4.3. Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*

La seconda e la quinta scena sono riconducibili alla forma-funzione drammatica oggetto di questo studio: l’atterraggio felice del primo pilota dal Cile, Pellerin, e la tragica fine di Fabien. Già Sergio Sablich [2004, 85-86] notava che «si corrispondono [...] la seconda [scena] con la quinta» sia per impostazione del materiale musicale (senza però che ci siano temi o motivi ricorrenti), sia per situazione drammatica. Sono i due piloti che mettono in atto la «grande idea» di Rivière: il primo riesce a tornare, per cui la sua passacaglia è breve e con un tema

di sole cinque note; il secondo, Fabien, muore nell'uragano e la sua passacaglia-variazioni è molto più elaborata.

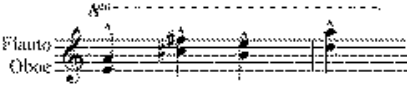
Le due scene sono costruite su temi tratti rispettivamente dalla seconda e dalla prima delle *Tre Laudi*, che Dallapiccola aveva composto immediatamente prima di *Volo di notte*. I testi delle *Laudi* sono significativi per comprendere le due situazioni psicologico-drammatiche: la prima recita infatti «Stella marina che non sta' mai ascosa», come anche l'ormai disperato Fabien dice «Scorgo le stelle!»; la seconda, aperta dal verso «Ciascun s'allegri», è collegata al felice atterraggio di Pellerin. Queste poche indicazioni sono utili per l'esame delle due scene e della loro collocazione drammatica.

Nella seconda scena la passacaglia è posta "dentro" l'azione, tutta cantata in dialogo da Pellerin e Robineau, con interventi del coro e di Rivière; la forma della scena è complessa e la passacaglia ne occupa la sola parte conclusiva, con diverse interruzioni.

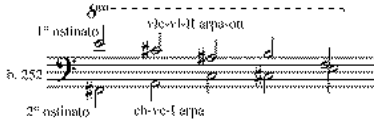
Più importante è la scena quinta, che Dallapiccola definisce «Corale, Variazioni e Finale»: le variazioni sono in forma di passacaglia su una serie di dodici suoni, che contraddistingue sia la tempesta sia la psicologia di Rivière (Tab. 4). Già Petrobelli [1993, x] ha parlato di «teatro interiore»; il conflitto tragico avviene nella coscienza stessa di Rivière, unico vero teatro del dramma: ciò che vediamo sulla scena è solo una proiezione della sua stessa coscienza. Petrobelli vedeva questa scena come la raffigurazione di un'«idea fissa» di Rivière, come fedeltà alla sua concezione del progresso inteso come servizio all'umanità, anche se con risvolti tragici [*ibid.*]. È la stessa «idea fissa» delle psicologie ossessive ritratte da Berg, Janáček, Britten, Šostakovič, Gurlitt, Schrecker e Hindemith.

Il tema-serie viene esposto nelle sue quattro forme (O, R, I, RI); poi tutto viene ripetuto, ma sovrapponendo volta per volta due forme della serie in contrappunto (O+I, O+R, I+R, I+RI ecc.). Il percorso produce un'intensificazione continua fino all'uragano e alla decisione dell'aviatore Fabien di morire slanciandosi verso le stelle. Il tema-serie originale si presenta in diverse forme, riprodotte negli Es. 3a, 3b e 3c.

TAB. 2. L. DALLAPICCOLA, *VOLO DI NOTTE*, SCENA II, SCHEMA DELL'INTERA SCENA.

bb. 91-94	Introduzione
bb. 95-114	I Tema a canone 
bb. 115-175	133 I tema-canone 153 I tema-canone - atterraggio Pellerin sull'inversione delle tre ultime note del Tema
bb. 176-226	- Dialogo Pellerin 203 falso canone sulla inversione
bb. 227-336	PASSACAGLIA

TAB. 3. L. DALLAPICCOLA, *VOLO DI NOTTE*, SCENA II;
SCHEMA DELLA SOLA PASSACAGLIA (RACCONTO DI PELLERIN).

bb. 227-238	1° ostinato 
bb. 239-246	1ª sospensione
bb. 247-254	2° ostinato  b. 252 1°+2° ostinato in contrappunto: 
bb. 255-326	2ª sospensione - Rivière espone a Robineau l'idea del ruolo che ognuno ha nella società: doveri e funzioni - Pellerin continua il racconto
bb. 327-330	3° ostinato (racconto dell'uragano e "cielo puro") b. 328 1°+2° ostinato in contrappunto (stesse note di b. 252)
bb. 331-336	3ª sospensione Fine scena con soli accordi per quarte

Largo

Ottoni
tromba
ff
Archi-Fg-Cl basso
segue recitativo di Rivière

Es. 3a. L. Dallapiccola, *Volo di notte*, scena V, tema-serie: forma del Corale.

O
pp cb-vc pizz - arpe
|| R

Es. 3b. L. Dallapiccola, *Volo di notte*, scena V, tema-serie: forma delle Variazioni.

Soprano
A a

Es. 3c. L. Dallapiccola, *Volo di notte*, scena V, tema-serie: forma del Finale (Voce dal cielo) sulla triade di Si maggiore.

TAB. 4. L. DALLAPICCOLA, *VOLO DI NOTTE*, SCENA V, SCHEMA DELL'INTERA SCENA (CORALE, VARIAZIONI E FINALE).

CORALE	VARIAZIONI (PASSACAGLIA)	FINALE
bb. 695-717 (23)	bb. 718-804 (87)	bb. 805-841 (37)
- 695-699: Tema-serie (tromba) in armonia piena "fortissimo - violento" - 700-703: recitativo Rivière ("Quanta felicità si può distruggere in un momento") - 704-710: T-serie R (tromba) - 710: recitativo "Tentate di comunicare con Fabien" - 713: T-serie I (vl-cl-ob-fl) - 716: T-serie RI in diminuzione	- 718-765: 5 variazioni - 766: cluster diatonico eptatonico - 766-774: prima sospensione ("Voi non mi dovete abbandonare") - 775-794: 3 variazioni (riprende Rivière) - 795-804: seconda sospensione ("è il mare!") - 804: 'sbriciolamento' della serie; termine su accordo per quarte	- 805: Si Maggiore - 806: T-serie "Voce dal cielo" - 813: tema del "notturmo" dall'inizio dell'opera - finale quieto in sfumando, mentre si 'sbriciolano' altri frammenti del T-serie

TAB. 5. L. DALLAPICCOLA, *VOLO DI NOTTE*, SCENA V,
SCHEMA DELLA PASSACAGLIA-VARIAZIONI.

bb. 718-765: 5 Variazioni	bb. 766-774 1 ^a sospensione	bb. 775-794 3 Variazioni	bb- 795-804 2 ^a sospensione	b. 805 punto di svolta al Finale
• Tema (dal Corale) 5 variazioni • 1^a var. (718-727): t-serie O+R (O: cb-vc-arpe) • 2^a var. (728-737): t-serie O+I (contrapp.) + RI • 3^a var. (738-747): t-serie O (sax-tr)} I (cb-vc)} (742) R (vle)} RI (cb)} • 4^a var. (748-757): t-serie I (vle-cl)} O trasposta (vc-fg)} (752) R (vl II-cl)} RI (vle)} • 5^a var. (758-765): t-serie per diminuzione (semiminime), poi a canone in forma O+I (765): ulteriore diminuzione (crome): accelerazione verso il	- 766: <i>Cluster</i> diatonico eptatonico <i>fortissimo</i> - 768: Radiotelegrafista (Fabien): “Voi non mi dovete abbandonare” - 769-770: sul <i>cluster</i> diatonico (<i>pianissimo</i>) il cl espone il t-serie in estrema diminuzione (semicrome) <i>pianissimo</i> [effetto ‘fulmine’]	• 6^a var. (775-782): t-serie O (tr-trbn-vlll-vle) (779) R (tr-cor-sax ecc.) • 7^a var. (783-788): t-serie O per diminuzione O per dim. e canone (785) I (in valori origin.) • 8^a var. (789-794): t-serie (789) O (dim. e fugato) (790) O+RI (dim. e fug.) (791) RI valori orig. (tr) (794) rapide scale ascen. “sempre più furioso”	- 795: Radiotel. - Rivière “E’ il mare!” – “Perduto!” <i>Più che fortissimo</i> - 799: t-serie in estrema diminuzione e sempre più <i>piano</i>; ‘sbriciolamento’ del t-serie al <i>pianissimo</i> - 804: tutto si ferma su un accordo per quarte (<i>sol- do#-fa#-si-mi</i>) allusivo a una ‘dominante’ di	- Si maggiore <i>più che pianissimo</i> Celesta-3 flauti (+ arpa-cb-vc) - Campo armonico per la “Voce dal cielo” (Verdi) - Coda del Finale: accordo <i>fa-la-si</i> <i>sfumando</i> sulle ultime parole trasmesse da Fabien: “non abbiamo più essenza” (p. 204)
Intensificazione (e accel. del t-serie per diminuzione) →	Distensione → (dal <i>fortissimo</i> al <i>più che pianissimo</i>)	Intensificazione → (e accel. del t-serie per diminuzione)	Distensione → (dal <i>più che fortissimo</i> al <i>molto piano</i>)	Punto di svolta (materiale [Si magg.] e drammatico [fine di F.])

[L’inizio di ogni Variazione è segnato dalla ricorrenza del tema-serie nella forma Originale (o isolata o in contrappunto con una sua forma derivata)]

La serie di variazioni interrotte ottiene un “effetto allucinatorio”, che raffigura l’idea fissa di Rivière. È anche un percorso di liberazione sognata, e per questo ancor più tragica: dalla serie di dodici suoni, l’evolversi della scena approda al Si maggiore dell’ultima sezione (colonna destra, Tab. 5); e parallelamente alla voce umana (il radiotelegrafista che verbalizza i messaggi di Fabien) si affianca la voce celestiale di un soprano (allusione alla “voce dal cielo” del *Don Carlos* verdiano).

4.4. Goffredo Petrassi, *Morte dell’aria*

La passacaglia è impiegata per il monologo dell’Osservatore; dovremmo parlare di un semplice *ostinato*, ma a parte il criterio inclusivo di cui ho già detto, anche altri prima di me hanno parlato di questa scena come di un passacaglia [Tempo

1992, 240-241]. In quest'opera Petrassi, come Berg e Dallapiccola, usa diversi brani "chiusi" in forme liberamente riferibili alla tradizione: dalla passacaglia-ostinato dell'Osservatore all'arioso dell'Inventore, fino al madrigale finale per sole voci femminili. È quindi significativo che proprio queste tre parti dell'opera siano collegate dalla presenza di un unico motivo ricorrente, a sua volta derivante dal disegno del clarinetto esposto all'inizio dell'opera [Petazzi 2005, 543]; gli Es. 4a, 4b, 4c e 4d evidenziano questa ciclicità.

Alla fine del monologo dell'Osservatore il tema-passacaglia si presenta in una versione contratta in bicordi; in tale forma esso tornerà nel momento in cui l'Inventore si lascerà cadere nel vuoto, su una triplice ripetizione dell'inciso finale, a pag. 55 della riduzione per canto e pianoforte.¹⁴ Non occorre sottolineare l'analoga con la passacaglia del *Wozzeck* dove, nelle variazioni 7 e 12, la medesima contrazione del tempo raffigurava l'ossessione del dottore e della sua vittima; qui in Petrassi rappresenta la fine del tempo dell'Inventore. In questa versione derivata, il tema-passacaglia torna quindi nelle ultime frasi dell'Osservatore («Addio sfortunato eroe»; «Un fiore per la tua morte»).

Andante sostenuto

Osservatore

Orchestra

Tema-passacaglia (12 suoni)

O.

Orch.

Es. 4a. G. Petrassi, *Morte dell'aria*, monologo dell'Osservatore (tema-passacaglia).

Largo

Tam-Tam

ff

Es. 4b. G. Petrassi, *Morte dell'aria*, monologo dell'Osservatore; contrazione del tema in bicordi (ultima variazione della passacaglia).

14. G. Petrassi, *Morte dell'aria*, riduzione per canto e pianoforte, Milano, Suvini Zerboni 1951, n.e. 468o.

Inventore

poco meno (non suddiviso) (con poco suono)

Molto adagio (suddiviso)

pp

400

(seguire la recitazione)

[motivo conclusivo dal tema-passacaglia]

[idem in progressione discendente]

più f

(sussurrato)

L'Inventore si gira, si abbandona, scompare nel vuoto. Silenzio. Sospensione terribile [...]

Lentamente

ppp

(lasciare vibr. a lungo)

Grande pausa

[idem in progressione discendente]

tp-cassa-2 Tam-Tam

me-tri più in basso. Per-do - na-te que-st'u-ni-ca spe-ran-za, af-fi-da-ta, al-l'a - ria.

Tra po-chi i-stan-ti già-ce - rò spez-za-to e sangui - no-so, tre-cen-to

Es. 4c. G. Petrassi, *Morte dell'aria*, monologo dell'Inventore (p. 55/2).

Osservatore

Adagio

p

435

mp

Ad - di - o, e - ro - e sfor - tu - na - to. No - i ti ri-corde-

Lento

pp

445

re - mo. Un fio - re per la tua mor - te.

inizio del Madrigale

Es. 4d. G. Petrassi, *Morte dell'aria*, ultime parole dell'Osservatore: «Addio, eroe sfortunato. [...] Un fiore per la tua morte» (p. 60/2-4).

Il madrigale finale a tre voci femminili è interamente attraversato dal medesimo tema-passacaglia nella forma contratta in bicordi di cui abbiamo ora visto il processo, fino alla sentenza finale «la pietà è vuota».

Il tema-passacaglia attraversa quindi l'intera partitura, dalla linea iniziale del clarinetto fino al madrigale conclusivo. Si tratta ancora di un tema ciclico, che attraverso la partitura diviene polisemico: nelle sue diverse forme è di volta in volta il tema del dubbio dell'Inventore, dell'estraneità e dell'incomprensione degli altri uomini, ma infine esso assume il significato di «tema dell'utopia» [Petazzi 2005, 544], della «fedeltà alla speranza» che Scialoja indica nell'Introduzione al libretto.

Stringiamo ora il fuoco sulla sola passacaglia: il tema-basso di dodici suoni è costruito per simmetrie interne, chiaramente diviso in quattro gruppi di tre altezze ciascuno (come in Dallapiccola e Casella); le prime variazioni, che si vedono nell'Es. 4a, sono *bicinia* (come in Šostakovič). Dalla quarta ripetizione (b. 193), ogni tre suoni del tema Petrassi colloca un'armonia triadica formata dalle stesse note (in eterofonia); alla quinta ripetizione armonie di quattro suoni e quindi passa alla scrittura contrappuntistica come fa Dallapiccola, ossia contrappuntando alla serie originale la sua stessa inversione (bb. 201-209). All'ottava ripetizione il tema-passacaglia passa alle parti superiori dell'orchestra e in coda a questa variazione la voce esegue la parte finale del tema. Con la decima ripetizione si torna al *bicinium* dell'inizio, ma ora strumenti e voce hanno la stessa linea diastematica, sebbene con ritmi diversi (bb. 220-223): con questo svuotamento e irrigidimento del discorso musicale, con il tema-passacaglia improvvisamente "lasciato solo", Petrassi ritrae l'isolamento dell'Inventore: presagio della fine? Si direbbe di sì, dato che da questa coda della Passacaglia partono le trasformazioni motiviche di cui ho già parlato.

A questa struttura delle variazioni se ne intreccia una seconda, quella delle altezze a cui viene via via dislocato il tema-passacaglia. Nella sua interezza esso copre una nona maggiore ascendente e una minore discendente (*mi^b-fa-mi^h*); se poi elenchiamo le note iniziali e conclusive di ogni ripetizione del tema-passacaglia si ottiene il percorso cromatico indicato in Tab. 6.

Le note iniziali delle prime sei esposizioni determinano una scala esatonale.¹⁵ Questo percorso si svolge solo nella parte strumentale e non nella voce, che è ferma al declamato, né nel significato del testo del libretto; in linea generale, infatti, la teatralità di Petrassi non deriva dalla stretta dipendenza fra parole e musica.

15. Petazzi [2005, 543] scrive che la «salita» grado dopo grado delle esposizioni del tema-basso è sintomo di tensione crescente, che «mina la pacatezza meditativa» secondo lui tipica della passacaglia; ma la passacaglia teatrale, come abbiamo visto, non è sempre «pacata» né «meditativa».

TAB. 6. G. PETRASSI, *MORTE DELL'ARIA*, PASSACAGLIA, SCHEMA DELLE RIPETIZIONI DEL TEMA.

1)	Mi $\flat$ – Mi $\sharp$
2)	Fa – Fa $\sharp$
3)	Sol (aggiunge una nota d'altra voce) – Sol $\sharp$
4)	La (aggiunge triadi) – La $\sharp$
5)	Si (quadriadi) – Si $\sharp$
6)	Do $\sharp$ (aggiunge contrappunti e inversione)
7)	Mi (in voce centrale con armonizzazione e linea superiore in contrappunto)
•	sospensione due battute (28/4/2-3) – “Il vostro rischio è infinito”
8)	La (il tema-passacaglia passa alla voce superiore dell'orchestra)
9)	Do (idem)
10)	Do $\sharp$ (basso e voce stessa linea) – b. 220
11)	Coda <u>“e vincerete l'aria”</u> – Largo: serie di 12 suoni compressa in bicordi (cfr. Es. 4b); il tema-serie così disposto proviene dall'inizio dell'opera (bb. 14-15) e lo ritroveremo nel momento della morte dell'Inventore (bb. 398-406), poi nel Madrigale finale (bb. 443 sgg.). In questa forma del tema-passacaglia diventa percettivamente rilevante anche il timbro delle quinte vuote, altro elemento ricorrente a partire dal primo suono che apre l'opera, appunto la quinta vuota. La scena successiva è attaccata senza soluzione di continuità a Mi bemolle come una nota predominante, che si ricollega come chiudendo in un percorso circolare all'inizio della passacaglia.

Pur impiegando un unico tema che, significativamente modificato, attraversa l'intera *Morte dell'aria*, anche a Petrassi è estranea la tecnica dei *Leitmotive*, con le connesse “corrente di motivi” e “melodia infinita”. In questo senso, è vero che siamo nel teatro meta-scenico [Petazzi 2005], ma è anche vero che la costruzione musicale di Petrassi, di origine strumentale, è predisposta alla teatralizzazione o meglio alla narratività. Lo stacco fra “significato del testo” e “struttura della passacaglia” si presta molto bene a esemplificare quel processo di astrazione che Petrassi approfondisce dagli anni Cinquanta anche nella musica strumentale, in pezzi come la Sonata da camera, il Concerto per orchestra n. 2 e il Concerto per orchestra n. 3 – *Récréation Concertante*.

4.5. Paul Hindemith, *Cardillac*

Siamo ancora davanti a una vittima di disturbi psicotici, aggravati dal doppio problema dell'artista creatore: il rapporto con la propria arte (esclusivo, e causa di isolamento) e il rapporto con gli altri uomini (considerati un elemento di disturbo, estranei al proprio universo creativo). Cardillac prova un'ossessione maniacale per i suoi gioielli, che lo spinge a uccidere i suoi clienti. In realtà l'orafa

hoffmanniano è ossessionato non tanto dal possesso quanto dalla consapevolezza che le sue opere, essendo immagine della perfezione e dell'ordine cosmico, non possono né devono essere contaminate dagli uomini e dal disordine della vita (simboleggiato dal sangue). La stessa aspirazione alla perfezione cosmica sarà anche il tema di *Harmonie der Welt* e del suo protagonista Keplero e dunque non sorprende, anche in quest'opera, la presenza di una passacaglia.

Giselher Schubert ha parlato di «stilizzazione barocca», sottolineando però che non di vera stilizzazione si tratta, dal momento che questo processo implica sempre una qualche forma di straniamento. Al contrario, le forme tradizionali e «gli specifici principi costruttivi dei singoli brani sono in diretta relazione con le situazioni drammatiche» [Briner-Rexroth-Schubert 1995, 87].

La passacaglia è collocata verso la fine della vicenda, nella scena 17 dell'Atto III; nella versione del 1926 è la penultima scena dell'opera, seguita dallo *Schlußgesang* dopo il linciaggio di Cardillac. In tal modo Hindemith non realizza una vera forma chiusa, ma la fa confluire impetuosamente nell'episodio successivo. La forma rimane chiarissima anche alla percezione, ma segue strettamente il dramma: quando la folla inizia ad «agitarsi selvaggiamente» perché Cardillac confessa con orgoglio di essere il *serial killer*, l'ultima variazione non si chiude ma viene interrotta dall'urlo della folla.

La letteratura hindemithiana indica normalmente questa sezione come una «passacaglia», senza dare troppe spiegazioni [Walton 2005, 116]; né le ritengo necessarie in questa sede. Il Tema-passacaglia consta di 22 note, ripetute 22 volte, ed è strutturato in modo da impiegare esclusivamente intervalli di seconda e quarta e i loro complementari, settima e quinta. Al suo interno sono posti in evidenza due motivi: uno costituisce il principio strutturale del tema stesso, il suo nucleo d'origine (motivo 1 nell'Es. 5a); un altro diverrà invece strutturale nelle variazioni contrappuntistiche, dove sarà impiegato come controsoggetto (nella prima variazione è affidato a clarinetto, oboe e corno inglese) e poi più volte ripetuto (Es. 5a e 5b, motivo 2).



Es. 5a. P. Hindemith, *Cardillac*, Atto terzo, scena 17: inizio della passacaglia.

Es. 5b. P. Hindemith, *Cardillac*, Atto terzo, scena 17: passacaglia, controsoggetto.

Un terzo motivo (un'inversione del motivo 2, come mostra l'Es. 5c), viene poi derivato con una lieve variante intervallare alla terza nota (la_4 in luogo di $do\sharp_4$) e posto a base della sezione finale (*Schlußgesang*). Qui il motivo circola in orchestra in una rete di contrappunti sempre più sfumati, rappresentando la *Nacht des Todes* declamata dal coro; l'opposto speculare, dunque, della smisurata tensione drammatica che Hindemith aveva creato nelle progressive accumulazioni di materiale attraverso la passacaglia.

Es. 5c. P. Hindemith, *Cardillac*, *Schlußgesang*.

Nella revisione del 1952 la passacaglia subisce pochi cambiamenti fino alla variazione 21; ma l'ultima esposizione del tema viene eliminata per lasciare posto a un nuovo dialogo fra la folla e Cardillac prima del linciaggio. Anche la scena finale, nonostante la profonda revisione, rimane quasi intatta nel 1952, ma fra i due momenti viene intercalata un'Aria della Figlia.

Nella versione del 1926 il tema-passacaglia e le 21 variazioni sono disposti secondo una chiara logica drammatica, e d'altronde l'opera è tutta intessuta di forme della tradizione che vengono reinterpretate in modo analogo [Marica 2003]. Lo schema in Tab. 7 (relativo alla versione originale) visualizza le grandi sezioni dell'azione; il tema non viene mai trasposto, dal reb si inizia e a reb si torna alla 22^a sezione, salvo poi bloccarsi improvvisamente alla 17^a nota del tema (*si*) armonizzata con un colore tonale lontanissimo, Mi maggiore, in corrispondenza all'urlo di Cardillac.

La forma complessiva comprende quindi tre grandi archi (più un segmento conclusivo, il più violento con l'uccisione dell'orafo, ma con materiale musicale del tutto diverso dalla passacaglia), dettati dalla logica dell'azione, proiettata poi sull'architettura dell'intera passacaglia in modo da unire le variazioni secondo

TAB. 7. P. HINDEMITH, CARDILLAC, ATTO TERZO, SCENA 17, SCHEMA DELL'INTERA PASSACAGLIA.

Mäßig schnelle Halbe (♩ etw 88)

0 – Thema: sola orchestra, tutti in unisoni e ottave, *Maßig schnelle Halbe - fortissimo*

- 1 – Cardillac: controsoggetto 1° (ob-c.i.-cl-cl basso) e intrecci canonici-contrappuntistici, *piano*
 2 – Coro: Tema-passacaglia (fg-cfg), nuovo tema al Coro: “Nichts Gewaltiges war”
 3 – Cardillac (sax): nuovo controsoggetto agli archi
 4 – Cardillac
 5 – Coro
 6 – Cardillac
 7 – Coro: Tema-passac. al coro (bassi e contralti), controsogg. 1° (tenori), nuovo controsogg. (vl-fl)
 8 – Coro (prosegue)
 9 – Coro: nuovo tema (“So wirf hin”); Tema-passacaglia a tutta orchestra, staccatissimo *fortissimo*

PRIMO CULMINE DELL'AZIONE MUSICALE

(Cardillac afferma di conoscere l'assassino e la Folla lo vuole gettare alle fiamme)

(♩ = 80) *poco più lento* (88-8)

- 10 – Cardillac: 1ª variaz. ornamentale, diminuzione del Tema-passacaglia (fl), scrittura cameristica; “Geheimnis bleibt mir eigen” *pianissimo*
 11 – Cardillac: ripete 1ª variaz. ornamentale (ott)
 12 – Coro: 2ª variazione ornamentale (per note di passaggio)
 13 – Coro: 1ª variaz. ornamentale
 14 – Coro: 1ª variaz. ornamentale
 15 – Cardillac: Tema-passacaglia in valori originali: “Bin ich nicht Cardillac?” *fortissimo*

SECONDO CULMINE DELL'AZIONE MUSICALE

(la Folla lo accusa che “deine Werke” sono “Mordgebärenden”; lo scontro aumenta)

(♩ = 96) *poco più veloce* (88+8)

- 16 – Coro e Cardillac: Tema diminuito e variato (fl); coro nuovo tema “Deine Werke” *mezzoforte*
 17 – Coro e Cardillac
 18 – Coro: Tema poco variato
 19 – Coro e Cardillac: Tema ancora poco variato
 20 – Cardillac (solo): Tema frammentato (diviso nei suoi motivi costitutivi), archi *fortissimo*
 21 – Cardillac e coro: Tema frammentato (archi – oboe solo)
 22 – Cardillac (solo): Tema frammentato, sole prime 4 note; poi esposizione fino alla nota Si (inizio quinta battuta del Tema): “Aspettate! Fermatevi! L'ignoto inseguitore che nella notte alzava il pugnale ero IO!”: tutto si ferma sulla triade di Mi maggiore, su cui l'urlo di Cardillac (“Io”) crea violenta dissonanza (Fa³-Mi bemolle³)

Lebhafte Halbe, fine passacaglia, urlo della folla (sulla testa del tema-passacaglia) e linciaggio di Cardillac

una triplice scansione (9-6-6 + 1). Anche la modalità di scrittura è indirizzata allo stesso obiettivo: dalla scrittura contrappuntistica, nelle prime variazioni di ogni sezione si passa alla scrittura accordale, adatta anche a mettere in evidenza i ciclici ritorni all'esposizione chiara del tema originale o delle sue prime note. La passacaglia non è chiusa, non “cadenza”, ma sfocia nell'azione successiva con un *crescendo* molto simile a quanto farà Britten vent'anni più tardi.

4.6. Dmitri Šostakovič, *Lady Macbeth*; Benjamin Britten, *Peter Grimes*

Queste due passacaglie sono collegate per molti aspetti; e che il legame sia intenzionale è più che un'ipotesi, dato il dichiarato interesse di Britten per l'opera di

Šostakovič.¹⁶ Qui mi limito a pochi rilievi analitici, per mostrare le strette analogie sia nella conduzione del percorso, sia nella funzione drammaturgica ciclica che le due passacaglie rivestono nelle rispettive opere. Entrambe sono collocate nel momento chiave della vicenda: quella di Šostakovič (terzo interludio strumentale fra la quarta e la quinta scena dell'Atto II) è interposta fra i due assassinii di Boris e di Zinovij. La passacaglia del *Grimes* (quarto interludio orchestrale fra la prima e la seconda scena dell'Atto II) è interposta fra lo sfogo violento di Peter contro Ellen¹⁷ e la scena in cui provoca la morte del secondo ragazzo. In entrambi i casi la passacaglia registra il processo psichico successivo alla prima caduta e l'aumento della coazione psicotica, preparando lo sfogo ancor più violento delle scene successive. Sono entrambe collocate approssimativamente al centro della vicenda, e riassumono non tanto gli eventi rappresentati, quanto l'aumento dell'ossessione dei protagonisti (e dei personaggi che con essi sono a contatto): perciò sia i motivi musicali, sia le motivazioni psichiche che attraversano le due intere opere vengono riassunte e concentrate nelle due passacaglie.

L'analisi può cogliere un aspetto fondamentale di questa drammaturgia ciclica: entrambe le passacaglie portano via via in primo piano, fino alla saturazione del materiale, un motivo che derivando dal tema-passacaglia passa nelle parti superiori e finisce per occupare quasi tutto il discorso musicale, come la psiche dei personaggi è occupata da una sola mania. Il fatto che il "motivo delle variazioni", che lavora progressivamente nello sviluppo delle due passacaglie, derivi da un segmento del tema stesso, ha quindi un significato preciso all'interno di quella «drammaturgia dell'io» di Szondi ricordata in inizio, un ritratto della situazione psicotica tematizzata dai due drammaturghi. Questo "motivo delle variazioni", nelle due opere, non è però limitato alla sola passacaglia, ma ha origine nelle scene precedenti e soprattutto acquisisce enorme rilievo nelle scene successive, fino alla catastrofe finale. In tal modo la passacaglia è collocata al centro del processo ciclico che contraddistingue i due impianti drammaturgici. Tutto questo è presente in Šostakovič, ma ancora in forma limitata, e viene ulteriormente approfondito e estremizzato in Britten, che evidentemente rappresenta un passo in avanti rispetto al modello precedente. Anche il progressivo trattamento del motivo delle variazioni lega le due passacaglie in modo molto esplicito.

Gli Es. 6a e 6b mostrano la rete di derivazioni motiviche nella passacaglia della *Lady Macbeth*; il tema-passacaglia e il motivo delle variazioni vengono evidenziati nell'Es. 6a.

16. Lo stesso Britten scrisse alcuni appunti per un'entusiastica presentazione della *Lady Macbeth* di Šostakovič, dopo un'esecuzione in forma di concerto a Londra nel 1936 [Britten 1977, 11].

17. Hans Keller parla di questo momento come del «turning point of the opera» [Keller 1989, 114].



Es. 6a. D. Šostakovič, *Lady Macbeth*, Tema-passacaglia e Variazione 1 (“motivo delle variazioni”).



Es. 6b. D. Šostakovič, *Lady Macbeth*, derivazioni motiviche dal tema-passacaglia.

L'Es. 6b mostra invece la progressiva trasformazione del motivo delle variazioni:

1. Var. 1: prima esposizione del “motivo delle variazioni” in crome regolari, senza il ritmo puntato che diventerà caratteristico;
2. Var. 2: motivo delle variazioni molto modificato, ma con ritmo puntato;
3. Var. 4: motivo delle variazioni con ritmo puntato e nella tonalità di Do# minore;
4. Var. 8: motivo delle variazioni modificato, prima esposizione del nuovo motivo (*do#-re-mi-re*) ancora derivato dal precedente;
5. Var. 9: motivo delle variazioni modificato, ripetizione *ffff* del motivo della var. 8 (con timpani e tam-tam). *Höhepunkt* della passacaglia;
6. Nelle due ultime ripetizioni (nn. 11 e 12) la rapida rarefazione della testura riporta tutto al *bicinium* e al *pianissimo* dell'inizio.

Dalla passacaglia si snoda un'azione che giunge fino alla fine dell'opera. Vediamo in estrema sintesi come due elementi da essa originati attraversano il successivo sviluppo della vicenda: la tonalità di Re minore e il motivo delle variazioni in ritmo puntato.

Poco alla volta, il Re minore prende il sopravvento su ogni altra tonalità; ciò accade sia nello sviluppo dell'Interludio-Passacaglia, sia nel finale dell'opera, il monologo di Katerina dopo l'ultima umiliazione da parte di Sergeij e Sonjetka, nella deportazione siberiana. La scena si apre su un violento Re minore (attacco 526) e si svolge poi per tutta la sua lunghezza sull'«idea fissa» del pedale di *re*; anche la conclusione (attacco 533) riporta senza scampo alla medesima tonalità.

Lo stesso vale per il motivo delle variazioni in ritmo puntato: varianti di questa forma attraversano la scena quinta, l'allucinazione dello spettro di Boris a Katerina e l'uccisione del marito, fino alla sua conclusione, dove l'ossessione carnale non si

ferma davanti al cadavere nascosto in cantina (attacco 358). Infine il motivo dell'*Höhepunkt* delle variazioni 9 e 10 della passacaglia attraversa la partitura fin quasi all'ultima pagina. Proprio nel momento in cui, nella sua ormai declinante psiche, Katerina decide di compiere il gesto estremo del suicidio trascinando Sonjetka nella gelida acqua siberiana, quel pensiero viene sonorizzato con la figurazione riprodotta nell'Es. 6c.



Es. 6c. D. Šostakovič, *Lady Macbeth*, Atto IV, scena 9, attacco 527, bb. 8-9.

Con queste ricorrenze motiviche il narratore Šostakovič descrive il declino della psiche di Katerina, collocandone le cause nel momento immediatamente successivo al primo assassinio. Mi sembra qui significativa l'identità di struttura musico-drammatica con il *Macbeth* di Verdi: quando Macbeth esce insanguinato dalla stanza dove ha trucidato Duncano, medita a fior di labbra su una semplice inflessione di semitono «Tutto è finito». Questo motivo diverrà l'«idea fissa», che lo ossessionerà fino alla fine, esattamente come il “motivo delle variazioni” di Katerina. Due linguaggi musicali del tutto diversi, da parte di due compositori che nulla hanno in comune, ma che tuttavia producono una struttura musicale e psichica che presenta stupefacenti elementi di identità.

Rete di derivazioni motiviche, impianto ciclico e numerosi dettagli compositivi tipici di Šostakovič si ritrovano, ancor più evidenti, in Britten. Il *Grimes* è stato più volte studiato e analizzato;¹⁸ ancor più chiaramente che in ogni altra opera, la passacaglia ne costituisce il “nucleo motivico” posto al centro di una rete di derivazioni che si estende sull'intera partitura (Es. 7a, 7b, 7c e 7d).

18. Oltre al citato studio di Rupprecht sul linguaggio musicale di Britten, studi più specifici sono quelli di Paul Banks [1996], di Stephen Arthur Allen [1999] e di Philip Brett [1983].

Andante moderato

"nucleo motivico"

timp.

pp

6 pp espressivo

Solo viola

espr.

pp

più f e sonore

3

4

p dim.

Es. 7a. B. Britten, *Peter Grimes*, Interlude IV, Passacaglia (tema).

Allegro spiritoso

legni

corni

fp

fp

fp

fp

Es. 7b. B. Britten, *Peter Grimes*, Interlude III, *Sunday morning* (inversione).

Allegro

Hi! Give us a hand! Hi! some-body bring the rope!

f marcato

Es. 7c. B. Britten, *Peter Grimes*, Atto I, scena 1, prima uscita di Grimes (modifica intervallare: seste in luogo di quinte).

largamente

ff

And God have mer - cy, u - pon me!

Peter conduce via bruscamente il ragazzo ,
Ellen esce dalla parte opposta, piangendo.

ff tromboni

ff corni

Es. 7d. B. Britten, *Peter Grimes*, Atto II, scena 1, Grimes: «God have Mercy upon me».

Dopo innumerevoli ricorrenze del motivo della passacaglia, l'ultima cade a poche battute dal termine, quando Auntie liquida lapidariamente la vita di "Grimes the Grim", il diverso, appena scomparso: «Una delle solite chiacchiere» (Es. 7e).

ff

One — of these ru - - - mours! —

cresc. molto

p *mf* *f* *ff*

Es. 7e. B. Britten, *Peter Grimes*, Atto III, scena 2: «One of these rumours».

Il tema-passacaglia, diventando predominante da metà dell'opera alla fine, porta in primo piano il progressivo isolamento di Peter dal *Borough*.¹⁹ Questa struttura è estremizzata anche all'interno della sola passacaglia: qui le tre note centrali del tema-basso (*re-si-do*) vanno a costituire un nucleo motivico, che dalla variazione I ricorre sempre più intensivamente attraverso le variazioni III e IV (in valori molto brevi), fino a "saturare" il materiale delle variazioni V, VII, VIII, IX, X (per au-

19. Simone Caputo, che qui ringrazio per la segnalazione, pubblicherà a breve l'esame di un documento britteniano – segnalato da Philip Reed [1996, 81] – che permette di ripercorrere le intenzioni drammaturgiche del compositore. Si tratta di un appunto precoce di Britten su una copia provvisoria del libretto di Slater, in cui è ancora incerta la scelta fra un fugato e la passacaglia che dovrebbero rappresentare il "Boy's suffering". Con ogni evidenza, queste idee sono state abbandonate nel momento in cui Britten ha deciso che il motivo della passacaglia diventasse il materiale predominante dell'intera partitura; questo documento conferma tuttavia l'originaria intenzione drammatica della forma ripetitiva-circolare.

mentazione, diminuzione, trasposizione, inversione ecc.). Questa “saturazione” del discorso musicale da parte del motivo di tre suoni sonorizza l’ossessione che si impadronisce di Grimes e del ragazzo: una «idea fissa» come nelle passacaglie di Berg, Puccini, Gurlitt, Hindemith, Dallapiccola, Petrassi, Šostakovič. In sintesi, la passacaglia contiene il “motivo” principale dell’intera opera, ma espone anche la “motivazione” che spinge Peter alla catastrofe. In tal modo la passacaglia diviene il luogo della “voce” del narratore Britten, che descrive la degenerazione psichica e la coazione a ripetere mediante un processo di saturazione del materiale, alla maniera di grandi scrittori-psicologi come Mann, Dostoevskij, Zola, Proust, James e Conrad.

Si può interpretare nella stessa prospettiva anche il sistema metrico, attraverso il quale Britten realizza uno “sdoppiamento” mediante la sfasatura fra ritmo e metro: il tema-passacaglia pentacordale (Es. 7a) occupa 11 quarti, non divisibili in modo coerente nel metro base di 4/4; di conseguenza, ogni ripetizione inizia su un tempo diverso della misura. Dopo quattro ripetizioni ($44/4 = 11$ battute), l’inizio del motivo torna “in fase” (ossia inizia di nuovo sul tempo forte). Ne vien fuori il seguente schema a “sfasamento controllato”:

prima esposizione del motivo:	inizio sul 1° quarto di battuta 1
seconda esposizione:	inizio sul 4° quarto di battuta 3
terza esposizione:	inizio sul 3° quarto di battuta 6
quarta esposizione:	inizio sul 2° quarto di battuta 9
-----	-----
ritorno “in fase”:	inizio sul 1° quarto di battuta 12
ecc.	

Ancora un segnale di perturbamento psichico, rappresentato da uno sdoppiamento del processo metrico che è simultaneo all’ossessiva saturazione del materiale che si svolge nelle parti superiori.

5. Conclusioni

Con l’eccezione di Ligeti,²⁰ che meriterebbe un esame autonomo in altra sede, due conclusioni generali (sul piano non analitico, ma drammaturgico) valgono per tutti gli esempi elencati in apertura:

1. La passacaglia teatrale *non* è una forma chiusa prelevata dalla tradizione, e non rappresenta uno straniato “ritorno a”, ma è il centro di una rete di nuovi

20. Nella passacaglia che chiude *Le Grand Macabre* Ligeti guarda piuttosto all’uso extra-diegetico di questa forma, posta “dopo la fine” dell’azione, alla maniera del teatro settecentesco, come ad esempio nell’*Antigone* di Traetta.

significati che si esplicano nell'intera partitura; è insomma una forma concepibile solo nel contesto di una nuova idea del tempo drammatico, in cui anche i sistemi del *Leitmotiv* e del tema ricorrente vengono del tutto rielaborati.

2. A partire dal primo dopoguerra, l'uomo rappresentato dal teatro non ha più nulla dei personaggi del teatro idealistico precedente: ciò che conta, seguendo la lettura di Peter Szondi, non è più l'azione o la vicenda rappresentata, ma lo sviluppo psichico del personaggio centrale – che risulta perciò sostanzialmente irrelato, solo – e la sua psicologia individuale. È in sintesi ciò che Szondi ha chiamato «drammaturgia dell'io» o «drammaturgia soggettiva» [2000, 31-45]. Le nuove psicosi, le nuove strutture mentali determinate dai nuovi ambienti sociali impongono al teatro musicale nuove forme espressive, e le forme circolari a ripetizioni sistematiche – siano esse passacaglie, rondò, variazioni, ostinati o ciaccone – si rivelano particolarmente efficaci a scandagliare i processi nevrotici di questo uomo “nuovo”.

Queste considerazioni evidenziano l'importanza di studiare la passacaglia e altre forme affini nel loro impiego teatrale, proprio nel momento in cui comincia a manifestarsi con chiarezza la fine di una lunga tradizione, ed è in incubazione la maggiore crisi che il teatro musicale abbia mai attraversato nel corso della sua lunga storia plurisecolare.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER A. (1912), *Über den nervösen charakter. Grundzüge einer vergleichenden individual-psychologie und psychotherapie*, Clausen & Bosse, Leck, 1912; trad. it. *Il temperamento nervoso*, Astrolabio, Roma, 1950.
- ALLEN S. A. (1999), 'He descend into Hell': Peter Grimes, Ellen Orford and salvation denied, in M. Cooke (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 81-94.
- BANKS P. (ed. 1996), *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*, Boydell, Woodbridge.
- BELTRAMI P. (1991), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BERG A. (1995a), *Conferenza sul Wozzeck*, in ID., *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, pp. 31-88.
- BERG A. (1995b), *Il problema dell'opera*, in ID., *Suite Lirica. Tutti gli scritti*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, pp. 11-14.
- BERNARDONI V. (2003), *Classico e Neoclassico in Casella*, in G. Pestelli (cur.), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 43-59.
- BRETT P. (1983), *Benjamin Britten: Peter Grimes*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRINER A. – REXROTH D. – SCHUBERT G. (1995), *Paul Hindemith. Vita e opere*, De Ferrari, Genova.
- BRITTEN B. (1977), "Oedipus Rex" and "Lady Macbeth", «Tempo» (new series), 120, pp. 10-12.
- DALLAPICCOLA L. (1980), *Per la prima rappresentazione di 'Volo di notte'*, in ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, pp. 385-397.
- DOWNES S. (2013), *After Mahler. Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FANNING D. (1998), *Leitmotif in "Lady Macbeth"*, in ID. (cur.), *Shostakovich Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 137-159.
- GUI V. (1924), *Nerone. Arrigo Boito*, Bottega di poesia, Milano.
- HENZE H. W. – GRIFFITHS P. (1974), *The Bassarids. Henze talks to Paul Griffiths*, «The Musical Times», 115/1580, pp. 831-832.
- HEPOKOSKI J. (2004), *Structure, Implication, and the End of Suor Angelica*, «Studi Pucciniani», 3, pp. 241-264.

- JARMAN D. (1989), *Alban Berg. "Wozzeck"*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KELLER H. (1989), *Peter Grimes*, in P. Brett (ed.), *Benjamin Britten: Peter Grimes*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 105-120.
- MANN T. (1979), *L'arte di Richard Wagner*, in ID., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto, Fiesole, 1979, pp. 57-60; ed. orig. *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*, «Neue Zeitschrift für Musik», 31-32, 1911.
- MARICA M. (2003), *Verdi e la Zeitoper. L'influenza di Verdi sui compositori tedeschi del Novecento*, in F. Della Seta – R. Montemorra Marvin – M. Marica (cur.), *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma-NewYork-New Haven, 24 gennaio-1 febbraio 2001, Olschki, Firenze, pp. 307-327.
- MOIRAGHI M. (2009), *Paul Hindemith. Musica come vita*, L'Epos, Palermo.
- PETAZZI P. (2005), "Una forma nella quale non si crede": appunti sulla Morte dell'aria e sul teatro di Petrassi, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, pp. 537-548.
- PETROBELLI P. (1993), *A mo' di premessa*, in A. Quattrocchi (cur.), *Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario*, LIM, Lucca, pp. IX-X.
- POPE A. (1997), *The Musical Language of Wozzeck*, in ID. (ed.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 145-164.
- POZZI R. (2003), *Prima dell'"Ouverture". Alfredo Casella e gli esordi compositivi di Goffredo Petrassi*, in M. De Santis (cur.), *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 7-9 giugno 2001, Olschki, Firenze, pp. 439-463.
- REED P. (1996), *Finding the right notes*, in P. Banks (ed.), *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*, Boydell, Woodbridge, pp. 79-115.
- ROSTAGNO A. (2009), *Émile Zola teorico d'avanguardia e l'opera italiana fra Puccini e Malipiero*, in D. Colas D. – A. Di Profio (cur.), *D'une scène à l'autre. L'Opéra italien en Europe* (vol. 2, *La musique à l'épreuve du théâtre*), Mardaga, Collines da Wavre, pp. 385-409.
- RUPPRECHT P. (2005), *Britten's musical language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SABLICH S. (2004), *Luigi Dallapiccola*, L'Epos, Palermo.
- SZONDI P. (2000), *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino; ed. orig. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1956.
- TEMPO C. (1992), *Il teatro*, in E. Restagno (cur.), *Petrassi*, EdT, Torino, pp. 224-242.
- WALTON C. (2005), *Neo-classical Opera. Hindemith, Orff and Weill*, in M. Cooke (ed.), *The Cambridge Companion of Twentieth-Century Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 115-122.

Abstract

Nel teatro musicale novecentesco molte forme sembrano riconducibili ai principi della passacaglia; al contrario, nel teatro ottocentesco (e ciò vale tanto per il realismo di Verdi quanto per il *rein menschliche* di Wagner) forme simili sono escluse e inadeguate. Attraverso un'analisi condotta in una prospettiva comparativa, vengono mostrate alcune costanti presenti in compositori-drammaturghi fra loro piuttosto distanti come Puccini, Dallapiccola, Hindemith, Šostakovič, Petrassi o Britten. Lo scopo di questa indagine non è tanto indicare *come è fatta* una passacaglia teatrale, ma *perché* è stata impiegata quella forma e *che significato* ha il suo percorso strutturale nel complesso della partitura e della vicenda rappresentata. Le conclusioni rivelano che queste scelte drammaturgiche per lo più non sono determinate dall'intenzione del "ritorno a", e cioè dalla ripresa straniata di una forma del passato; la passacaglia è invece sempre il centro significativo del dramma, sia dal punto di vista narrativo che da quello del materiale musicale. Molte delle passacaglie esaminate, infatti, contengono i principali motivi che circolano nelle rispettive opere, e sono collocate nel *Höhepunkt* dei processi di coazione psicotica dei protagonisti. La passacaglia diviene così lo strumento privilegiato del processo che Peter Szondi ha chiamato «drammaturgia soggettiva», che avrebbe caratterizzato il teatro europeo della prima metà del Novecento. In tal senso passacaglie, rondò, variazioni, ostinati o ciaccone si rivelano particolarmente efficaci per scandagliare i processi nevrotici dell'uomo "nuovo" che i drammaturghi novecenteschi portano in scena.

Donatella Meneghini

MEMORIA E SOGGETTIVITÀ TRA LAMENTO E PASSACAGLIA NELLA PRODUZIONE DI GYÖRGY LIGETI

Abstract

Why in the middle of the experimentation in twentieth century does a form tied to the past as the passacaglia act as a support to several compositions by György Ligeti? In the four years of silence between the opera *Le Grand Macabre* (1978) and the Trio for Violin, Horn and Piano (1982), the passacaglia seems to have been a good expedient for a more detailed and articulated compositional technique. Not only that: at the intersection of time and space, form and structure, and in a deep sense of history, the mechanism of repetition in the passacaglia's ostinato provides the composer with an ideal model, a meeting point of innovation, historicity of form and creation of a frozen time. But the combination of the ostinato with the lamento topos in the fourth movement of the Trio – derived from the initial chords of the score, rich in cultural heritage – will bring into play factors such as memory, past, subjectivity. In this way the analytical and hermeneutic overview, in works following the Trio, will present the passacaglia in perhaps an unexpected perspective, not only as a form, but also as the creative principle able to shape the works from within, whilst synthesising the author's personal path "from the origin to origin".

Molte delle composizioni del catalogo di György Ligeti sono costruite in forma di passacaglia o di ciaccona, spesso menzionate anche nel titolo o nel sottotitolo: si pensi al Finale di *Le Grand Macabre*, alla *Passacaglia Ungherese*, a *Hungarian Rock*, all'ultimo movimento del Trio per violino, corno e pianoforte, a *Flying Robert* e *The Lobster Quadrille* (dai *Nonsense Madrigals*), al quarto movimento (*Passacaglia*) del Concerto per violino o all'ultimo movimento della Sonata per viola sola (*Chaconne Chromatique*).¹ Questo saggio si interroga sulle ragioni che po-

1. Anche il preludio strumentale dell'Oratorio *Istar pokoljárása*, rimasto incompiuto, porta il titolo di passacaglia: «The result is a diastematic structure based on the idea of row technique and a rhythmic structure, permeated by the idea of the passacaglia» [Sallis 1996, 208-209]. «Ligeti completed its prelude,

trebbero aver indotto uno dei principali esponenti delle avanguardie musicali del ventesimo secolo come Ligeti, fortemente legato all'esperienza dei Ferienkurse di Darmstadt,² a dedicare tanta attenzione a una forma così ancorata al passato come la passacaglia. In particolare, l'indagine si concentrerà sul modo in cui questa forma viene utilizzata all'interno delle sue composizioni; sulla disposizione cronologica di queste nell'ambito della produzione complessiva dell'autore; e, infine, sulle esigenze di tipo tecnico o espressivo che avrebbero di volta in volta suggerito certe scelte compositive. La riflessione trae origine da due considerazioni: la prima riguarda la centralità e il ruolo di spartiacque che il Trio per violino, corno e pianoforte ricopre nell'ambito della produzione complessiva del compositore. Di questo brano, apparso nel 1982 dopo un silenzio compositivo che durava dalla stesura dell'opera *Le Grand Macabre* (1974-77), il quarto movimento (*Lamento. Adagio*) si configura come «una variante cromatica dei movimenti precedenti sotto forma di Passacaglia» [Ligeti 1990].³ La seconda considerazione è che, curiosamente, a far da cornice agli anni di silenzio ci siano proprio due passacaglie – il Finale *Passacaglia* dell'opera *Le Grand Macabre* e il quarto movimento del Trio; e che, per di più, gli unici pezzi composti in quegli anni difficili siano l'*Hungarian Rock*, in forma di ciaccona, e la *Passacaglia Ungherese*.

Accusato, fin dall'epoca della sua apparizione, di “classicità”,⁴ il Trio evidenzia – per chiarezza della struttura, purezza della forma, logica del discorso musicale, razionale equilibrio costruttivo, lavoro tematico e simmetrie – un ritorno al passato, ossia una nuova tendenza compositiva che, all'insegna di uno spostamento di accento dalla forma alla struttura, è volta alla chiarificazione della tessitura, ora più spaziata rispetto alle dense e compatte masse sonore micropolifoniche del periodo precedente.

Si tratterà dunque di capire cosa abbia spinto il compositore a questo ritorno al passato, e quale ruolo – solo formale, anche espressivo, storico o altro – assuma

a passacaglia on a twelve-note theme involving rhythmic layers in different metres. This mechanistic concept anticipates the three pieces for two pianos of twenty years later» [Steinitz 2003, 65].

2. Ligeti «took an active part in intellectual and musical life of the avant-garde from the late 1950s to the early 1970s, participating, for instance, in the International Summer Courses for New Music in Darmstadt, first a student, later as a teacher» [Duchesneau 2011, 130-131]. «Ligeti took courses with Luigi Nono and the American pianist and friend of Cage, David Tudor, and quickly impressed and was admitted into its inner circle [...]. In 1959 he returned to the Ferienkurse as a teacher, presenting a course in the techniques of Anton Webern [...]. Thereafter Ligeti continued to be one of Darmstadt's most engaging lecturers and intellectuals, accepting annual invitations to teach there up until 1970» [Steinitz 2003, 84].
3. Dalle note al Cd Erato 2292-45366-2, con musiche di Ligeti e Donatoni.
4. «When [...] the Trio appeared in 1982, it raised critical eyebrows [...] on account of its acknowledged Classical-Romantic parentage [...]. To the post-Nono, post-Cagean radicals dismayed by the advance of neo-Romanticism, this looked like betrayal. Ligeti had already offended the left wing in Darmstadt, ten years before, by his rejection of musico-political fashion. In their eyes, the Horn Trio confirmed the suspicion that he had become an enemy of progressive ideals» [Steinitz 2003, 251].

la passacaglia all'interno di questo processo, soprattutto alla luce della concezione della forma che Ligeti aveva manifestato nella fase iniziale della sua attività compositiva:

Je songeais alors à une musique où il n'y aurait plus de "gestalt" [sic] rythmiques, mélodiques, motiviques, une musique constituée de blocs sonores statiques qui pourraient se transformer peu à peu en d'autres blocs ou avoir des frontières très nettes. [...] Le but était alors d'éviter tout le travail thématique-motivique qui, chez Bartók, est encore beethovenien ou brahmsien. Je voulais me séparer de cela.⁵ [...] Je voulais simplement me séparer de toute la musique. Le poids de la musique classique et romantique était trop lourd! [Ligeti 1995, 154].

Les hauteurs et les durées étaient des éléments déjà trop "usés". Je me suis donc concentré sur la dynamique et le timbre [...]. J'ai vraiment fait l'inverse: la forme qui est au premier plan consiste en transformations de couleurs sonores, de dynamiques, de "patterns". L'aspect le plus important est le mode de transformation des tissus musicaux [*ibid.*, 174].

Analizzare la passacaglia in Ligeti significa dunque avviare un discorso più ampio sulla forma musicale che coinvolge l'intera personalità dell'autore: una personalità complessa, poliedrica e curiosa, che si relaziona con il contesto storico e culturale in cui agisce, e dal quale assorbe in continuazione nuovi elementi grazie a un'insaziabile sete di novità. Quella di Ligeti è una mente assimilatrice, stratificata e generativa: nuovi elementi si sommano ai precedenti e si riflettono in una produzione in continua evoluzione, pur nella fedeltà a una poetica unitaria.

Malgrado l'iniziale influenza della concezione della forma della Nuova Avanguardia, votata a una totale libertà ed emancipazione dai modelli del passato, Ligeti conserva l'idea di uno stretto rapporto tra forma e storia (e tra forma e storicità della forma) che trae origine dalla solida formazione musicale ricevuta durante gli anni di studio ungheresi. Una formazione fondata sull'armonia e sul contrappunto, su una rigorosa analisi delle opere del passato (più o meno recente) e arricchita dal frequente ascolto, già in tenera età, di musica: su supporto discografico, attraverso le trasmissioni radiofoniche, e nei concerti dal vivo.⁶ La possibilità, una volta giunto a Colonia, di approfondire quanto in Ungheria era reperibile solo in parte o con difficoltà (in particolare opere di Debussy, Schönberg, Berg, Stravinskij,

5. In quegli anni, un compositore emigrato non avrebbe potuto avvicinarsi alla cerchia di Darmstadt se avesse ammesso il proprio debito compositivo con Bartók [Sallis 2011, 1-16]; il distacco dall'Ungheria e l'avvicinamento a Darmstadt sono descritti in modo puntuale da Sallis [1996, 200-209], a partire dal concetto di "rottura" con la tradizione enfatizzato dallo stesso Ligeti.

6. «Da piccolo mi piaceva da matti ascoltare i dischi. Avevamo un vecchio grammofono a manovella [...]. Ascoltavo anche veri concerti sinfonici. Il repertorio arrivava fino a Brahms. Veniva eseguita molta musica francese» [Ligeti 2004, 21, 38].

Webern, Bartók, oltre a quelle contemporanee),⁷ gli permise di mettere a punto la sua concezione del rapporto tra forma e storia, chiaramente espressa nel suo saggio *Form*, del 1966. Secondo Ligeti, nel momento in cui si ascolta della musica si creano delle relazioni spaziali immaginarie a diversi livelli: associazioni, astrazioni, ricordi e previsioni concorrono a tessere, attraverso la loro interazione, la rete di relazioni necessaria alla comprensione della forma musicale. La forma musicale esiste nel momento in cui trasformiamo, attraverso uno sguardo d'insieme retrospettivo, lo svolgersi temporale della musica in "spazio": e questo sguardo d'insieme retrospettivo è appunto la storia. In particolare, è grazie al contributo di modelli ricavati dalla tradizione che si può dimostrare al meglio la funzione della storia nella definizione della forma musicale [Ligeti 2001, 148-149].⁸

Ecco perché negli scritti dell'autore sono così ricorrenti termini quali «formula della clorofilla», «edificio», «struttura», «formule (e forme) musicali complesse», «ragnatela», «nodi» («la tipologia dei nodi ha un gran ruolo nella mia mente»), «ramificazioni», «labirinti», «vortici», «incroci», «stratificazioni», «tessuti», «tappeti»: «comme un tapis en cours de fabrication. J'ai le tapis tissé jusqu'à un certain endroit, puis des fils encore libres» [Ligeti 1995, 188]. Il sistema della forma musicale e delle sue trasformazioni nella storia può essere dunque paragonato a un'immensa rete che si distende nel corso del tempo: ogni compositore continua a tessere questa rete gigantesca in un certo punto, creando grovigli e nodi nuovi che saranno a loro volta continuati, oppure strappati e ritessuti in altro modo, dal compositore successivo; di conseguenza, anche ciò che all'apparenza sembra libero da relazioni con la tradizione, in realtà intrattiene un legame segreto con il passato [Ligeti 2001, 152].

Sul percorso di ricerca, proteso in avanti e rivolto alla pura sperimentazione, si innesta dunque un altro percorso rivolto all'indietro, alla ricerca di un legame con la storia.⁹ In un perfetto equilibrio tra intuizione-immaginazione e

7. «Je pus me familiariser avec la musique de Schönberg, de Berg, de Webern, de Stravinskij, et même de Mahler (il était un peu joué à Budapest) ainsi qu'avec celle de Debussy qui n'était pas inconnue pour moi. [...] À mon arrivée à Cologne, je me suis donc imbibé comme une éponge: pendant plusieurs mois, je n'ai fait qu'écouter des bandes et des disques. [...] Webern, ainsi que Boulez et Stockhausen, constituèrent à cette époque une révélation pour moi [...] Webern était fondamental pour moi et il l'est resté» [Ligeti 1995, 160-162; Duchesneau 2011, 130].

8. A questo proposito, è opportuno ricordare che Ligeti utilizza una serie di procedimenti compositivi (oltre che forme) mutuati dal passato: stratificazione polifonica, canone, *hoquetus*, *tenor*, modi antichi, *passus duriusculus*, *perpetuum mobile*, ostinato e così via.

9. «During the late 1970s, he had developed the habit of playing classical and romantic chamber music with students from the Hochschule. Ligeti himself played the piano [...]. Their repertoire consisted of trios, quartets and quintets by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms [...]. The players met at his apartment, never learnt anything up to performance, merely sightreading – but "it was a joy and a must". Similarly, for perhaps an hour every day, Ligeti played himself the piano music of Bach, Schumann, Liszt, Rachmaninov, Scriabin, Debussy, Prokofiev and above all Chopin – but

razionalità-mestiere alcune immagini, spesso derivanti da fantasie infantili, entrano a far parte del procedimento compositivo, intrecciandosi al materiale musicale. Al di sopra di tutte, un pensiero domina incontrastato: l'ineluttabilità della morte, ovvero la consapevolezza dell'inesorabile scorrere del tempo e il conseguente, spasmodico tentativo di fermarne il corso.¹⁰ La direzionalità temporale, unita all'esigenza di arrestarne il flusso, determina una dialettica stasi-dinamismo che, coinvolgendo la struttura, interviene sulla determinazione della forma. Questi termini sono intesi nell'accezione di Carl Dahlhaus, secondo cui la struttura è una categoria tecnica che richiama l'elaborazione di un'opera, il processo di costruzione, mentre la forma è una categoria estetica che si rapporta al risultato, alla costruzione di un edificio sonoro. Una struttura non ha bisogno di essere percepibile, mentre una forma musicale non udibile sarebbe una contraddizione in termini; inoltre, la struttura dell'opera riguarda il compositore, mentre la forma si rivolge all'ascoltatore [Dahlhaus 2004, 77].

Uno studio sulla passacaglia va quindi a inserirsi, oltre che nel rapporto tra forma e storia, anche all'incrocio tra forma e struttura, e tra tempo e spazio. Nelle pagine che seguono proveremo a verificare se nelle composizioni di Ligeti la passacaglia possa identificarsi – oltre che come forma strumentale barocca che fonda le sue origini nell'omonima danza – anche come principio costruttivo.

Il meccanismo della ripetizione

A seconda del modo in cui viene trattata, la ripetizione ossessiva di una nota o di una cellula ritmico-melodica può assumere una funzione propulsiva e direzionale, determinando un accumulo di tensione; oppure può creare un effetto allucinatorio, circolare, di staticità. Basti pensare ad alcuni ostinati della *Sagra* stravinskiana, ad alcuni passaggi della schönbergiana *Erwartung*, o ancora alle opere di Berg e di Debussy. Per Ligeti il procedimento della ripetizione, spesso utilizzato in stretta relazione con il canone, è senz'altro il *modus operandi* più ricorrente, ed è in funzione della dialettica tra lo scorrere direzionale del tempo e l'idea di una forma concepita come temporalità immobile.¹¹ Esso investe tutta la sua produzione,

also Beethoven, for the late Beethoven string quartets and sonatas were “my bible... well, one of my bibles”» [Steinitz 2003, 251-252].

10. Il concetto è espresso chiaramente nella parte finale di un sogno giovanile di Ligeti: «Le trasformazioni del sistema erano irreversibili; ogni stato passato del sistema lo era per sempre, qualche cosa d'indicibilmente triste emanava da questo processo: lo scorrere del tempo che, producendo irrimediabilmente il passato, vieta ogni speranza» [Stoianova 1985, 29].
11. «J'ai utilisé le canon afin d'établir une unité entre le successif et le simultané. Cette idée vient de Webern [...]. Cela signifie que ce que j'ai comme succession va devenir simultanéité; il y a alors unité entre simultanéité et succession [...]. Si vous me demandez: “pourquoi le canon?”, je vous répondrai pour l'unité horizontal/vertical» [Ligeti 1995, 172].

anche sotto le diverse espressioni del *continuum*, del *loop*, del *perpetuum mobile*, dell'ostinato.

L'idea dell'immobilità del tempo musicale – strettamente legata al meccanismo della ripetizione e alla spazializzazione della forma musicale – trae origine dalla lettura dei racconti di Gyula Krudy, in cui le immense distese desertiche ungheresi convivono (e allo stesso tempo contrastano) con i meccanismi di precisione:

J'ai repris dans ma musique, inconsciemment je pense, deux choses de Krudy: un sentiment de non-écoulement du temps et un sens de l'immobilité. Il y a des romans de lui où rien ne se passe. C'est l'hiver, dans le plat pays hongrois, il y a quelques maisons, très dispersées. Les gens sont totalement isolés [...] c'est de la surréalité. [...] une veuve qui vit seule au milieu d'une plaine déserte. Son mari était tantôt météorologue, tantôt professeur de physique, tantôt constructeur de machines... La maison est pleine d'horloges, d'hygromètres, d'appareils de toute sorte. Comme dans l'*Escorial* où il y avait tant d'horloges qu'avant même de les avoir remontées toutes, il fallait recommencer avec la première... Tout mon goût pour les mécaniques vient de là [Michel 1995, 144; Ligeti-Sabbe 1979, 29].

One of the stories was about the widow living in a house full of clocks ticking away all the time. The meccanico-type music really originates from reading that story [...]. Afterwards, other everyday experiences came to be added to the memory of the house full of ticking clocks; [...] the Chaplin film, *Modern Times*, one of the great movies experiences of my childhood. Recalcitrant machinery, unmanageable automata have always fascinated me [Ligeti 1983, 17].

Determinante fu anche l'influenza, nel 1952, della lettura della *Philosophie der neuen Musik* di Theodor W. Adorno [Ligeti 2002; Steinitz 2003, 62], soprattutto nei passaggi dedicati allo “pseudomorfismo” della musica con la pittura:

La specializzazione della musica è testimonianza di una pseudomorfosi con la pittura, e in fondo della sua abdicazione [...]. Il pathos di tutta la pittura, anche di quella astratta, consiste in ciò che è; tutta la musica invece presuppone un divenire, e a questo essa vuol sottrarsi in Strawinsky, con la finzione del puro e semplice “esserci” [Adorno 1980, 186-187].

Colui che fu acclamato, fin dal *Sacre*, antipapa dell'impressionismo, ha appreso da quest'ultimo la “atemporalità della musica”. [...] L'orecchio deve orientarsi diversamente per comprendere esattamente Debussy, per intenderlo non come un processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e di superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo. Così lo sguardo spazia sulla tela [*ibid.*, 183].

Non a caso nel 1958, dopo aver lasciato l'Ungheria, Ligeti riprende questi concetti nel celebre saggio *Wandlungen musikalischen Form*, specificando che «un

metodo compositivo che si concentri soprattutto sulle condizioni del materiale porta inevitabilmente ad associazioni con le sensazioni visive e tattili. Questo è un caso palese di quello “pseudomorfismo con la pittura” descritto da Adorno a proposito della musica di Debussy e di Stravinsky» [Ligeti 1985, 235]. E aggiunge: «oltre a queste associazioni, un altro fattore importante nell’attuale condizione di pseudomorfismo della musica con la pittura è dato dall’apparente conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali» [*ibid.*].¹²

L’idea si riflette in alcune composizioni degli stessi anni, in particolare nell’Oratorio *Istar pokoljárása* (1955-56) e nei due brani corali *Éjszaka* e *Reggel* (1955). Ma è soprattutto *Metamorphoses nocturnes* che raccoglie in sé lo sperimentalismo di questi procedimenti compositivi (non ultimo il canone), e che funge da “ponte” tra le composizioni *pre* e *post* emigrazione.¹³ È nei brani degli anni ’60 e ’70, infatti, che il procedimento della ripetizione si va via via perfezionando, esplicitandosi di solito nell’esecuzione velocissima della stessa nota o di più note. Associato al procedimento dello “sfasamento”, è volto a evitare punti di riferimento temporali e a produrre nell’ascoltatore l’effetto psicologico di un’illusione acustica, dell’arrestarsi del tempo, come in un *frame* o in una foto: «C’est comme un paysage vu d’un train: les tranches sont les poteaux télégraphiques, mais cela n’empêche pas de voir le paysage comme une unité, comme un tout» [Ligeti 1995, 192]. Il brano acquista una propria fisicità tridimensionale, ma nello stesso tempo i piccoli sfasamenti interni – quasi impercettibili – lasciano trasparire una trasformazione lenta e graduale, una modificazione continua in *grow-up*; proprio come nei disegni di Escher in cui il conflitto tra superficie e spazio, tra linearità e spazialità, appare risolto.¹⁴ Ciò che si percepisce è la globalità della forma, a scapito della struttura interna.

Nel momento in cui il procedimento della ripetizione assurge a “procedimento organizzato” nell’ostinato, esso va a interessare la totalità del brano, determinandone l’intera impalcatura: così avviene nel Finale *Passacaglia* dell’opera *Le Grand*

12. In una lettera a Sándor Weöres del 1972, Ligeti utilizzò anche il termine «montage-like music» e, similmente, in un *curriculum vitae* precedente parlò di «montage architecture» in relazione alle composizioni degli anni 1953-54. Il termine, che richiama la costruzione per blocchi sonori caratteristico della musica di Stravinskij, pare mutuato direttamente dalla *Philosophie der neuen Musik* dove Adorno, ispirandosi alla tecnica cinematografica del montaggio, lo utilizza in riferimento ai lavori di Debussy e di Stravinskij caratterizzati da una sospensione del tempo musicale [Sallis 1996, 190].

13. «Hidden beneath are more subversive forces: exaggerated “theatrical” gestures, a “filmic” juxtaposition between unlike sections, plus the growing tendency of later pages towards non-thematic textural fluidity. [...] Figurative passages accelerate into frantic mechanisms, whose destiny is to be abruptly cut off. *Metamorphoses nocturnes*, therefore, contains not only a figurative but a conceptual metamorphosis. Tentatively – it was hardly evident even to the composer – but building on the exploratory experience of *Musica ricercata*, he was moving towards a more kaleidoscopic plasticity» [Steinitz 2003, 64].

14. Ricordiamo che il titolo di una delle composizioni di Escher che tanto avevano affascinato Ligeti è *Metamorphosis*.

Macabre. E se alcuni precedenti, ancora a livello “sperimentale”, sono già rinvenibili nel settimo e nell’undicesimo pezzo della raccolta pianistica *Musica Ricercata*, o ancora nel primo movimento (*Dialogo*) della Sonata per violoncello solo (1948), Friedemann Sallis individua i primi esempi di utilizzo di questa tecnica in una serie di quattro brevissimi pezzi pianistici del 1941 dal titolo *Basso ostinato*, e nel pezzo per pianoforte a quattro mani *Tréfas induló* [funny March] dell’anno successivo, basato su quattro tipi di ostinati combinati tra loro [Sallis 1996, 143-144].

Verso il Trio

Cercheremo ora di dare una lettura dei tre pezzi basati su ostinato che precedono il Trio – Finale di *Le Grand Macabre*, *Hungarian Rock* e *Passacaglia Ungherese* – per meglio comprendere come nella passacaglia del Trio il procedimento dell’ostinato, associato al motivo del lamento, assumerà toni forse impreveduti, ma tali da influenzare la produzione successiva del compositore.

Nel Finale dell’opera – che celebra la morte della Morte in un misto di grottesco e di teatro dell’assurdo – forma strumentale e forma coreutica interagiscono e si intrecciano in un ostinato che sembra iniziare *in medias res*, per poi svilupparsi in una successione di seste maggiori e minori di ugual valore in un movimento ondulatorio “ascendente-discendente” (nell’ambito di due battute) e, con disegno opposto, “discendente-ascendente” (nelle due battute successive). I due disegni sono collegati da una sesta isolata da due pause (scritta anche come quinta eccedente), e si ripetono simili nelle quattro battute successive (Fig. 1).¹⁵

L’intero ostinato copre un arco di otto battute e, pur se variamente distribuito tra gli strumenti dell’orchestra, si ripresenta uguale per undici volte nel corso del pezzo, più una dodicesima volta in forma dilatata (con pause dal valore più lungo), per poi terminare su un accordo che vede dodici suoni sovrapposti in rapporto di quinta giusta (*si-fa#-do#-sol#-re#-la#-mi#* [*fa*]-*do-sol-re-la-mi*), secondo il circolo delle quinte.¹⁶ È l’affermarsi di una circolarità della musica – che va a coinvolgere anche la dimensione verticale – volta a esaltare il messaggio espresso dalle parole finali dell’opera: «For us there’s only here and now, just here and now». Il

15. G. Ligeti, *Le Grand Macabre*, Oper in 4 Bildern, Libretto von György Ligeti und Michael Meschke frei nach Michel de Ghelderodes Schauspiel *La Balade du Grand Macabre*, Englische Übersetzung von Geoffrey Skelton, Schott, Mainz 1997.

16. Notiamo come in questa passacaglia siano ricorrenti il numero 12 e il numero 24: un omaggio alla dodecafonia schönbergiana e weberniana e a tutte le implicazioni che essa comporta, nell’ottica della “citazione” che domina tutto *Le Grand Macabre*. L’ostinato è costituito da ventiquattro seste; ogni ciclo, sia nella nota superiore che in quella inferiore delle seste, espone per due volte tutti i dodici suoni del totale cromatico; il ciclo si ripresenta uguale per undici volte più una dodicesima volta in forma dilatata; l’accordo finale vede la sovrapposizione di dodici quinte giuste a formare il circolo delle quinte.

a.

b.

Ciclo completo di ostinato

Ciclo completo di ostinato

Fig. 1. G. Ligeti, *Le Grand Macabre*: Finale. *Passacaglia, ostinato*.

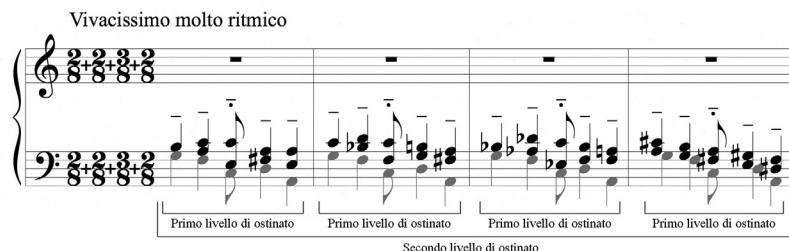
congelamento dell'attimo fuggente nella fissità di un accordo "circolare", oltre che nella ripetizione allucinatoria dell'ostinato, è la realizzazione musicale, sconfitta la Morte, dell'apoteosi dell'immediato in un eterno ritorno, del perpetuarsi del soddisfacimento dell'*hic et nunc* all'infinito. Per citare ancora le parole del libretto, è quel tentativo esasperato di arrestare il tempo che tanto assilla Ligeti: «il tempo si fermerà e prevarrà l'eternità».

Nei due pezzi per clavicembalo del 1978, il procedimento dell'ostinato diventa una forma strumentale vera e propria (quasi a dire che il principio si "istituzionalizza"). Ligeti li definisce dei *pastiches* legati al periodo delle molteplici tendenze (tra cui quelle neo-tonale e neo-romantica) sviluppatesi dopo la Nuova Avanguardia;¹⁷ in realtà essi assumono un ruolo importante in quel processo di progressiva rivalutazione delle forme del passato (complice una sorta di artigianato compositivo acquisito negli anni di formazione in Ungheria) che caratterizza gli sviluppi della sua ricerca compositiva. Profondamente diversi nel carattere – energica e basata su ritmi bulgari dispari la ciaccona (*Hungarian Rock*), più pacata e solenne la *Pas-sacaglia Ungherese* – i due pezzi ben rappresentano la differenza tra le due danze poi recepite nelle rispettive forme strumentali barocche. Essi esplicitano inoltre due modi di rispondere all'esigenza di circolarità, di stasi e di ritorno della musica su se stessa, pur nell'ambito di un processo di intensificazione lineare.

L'*Hungarian Rock*, in forma di ciaccona, si regge su un ostinato sempre costante nel registro e organizzato su più livelli: la linea del basso, che ricondotta a disegno scalare corrisponde a una scala pentatonica, si ripete identica in ogni battuta (primo livello di ostinato), e così anche la ritmica in 9/8 (2+2+3+2, come i ritmi bulgari bartókiani); mentre invece gli accordi (triadi e settime di dominante in stato fondamentale e rivolti, sempre diversi all'interno della stessa battuta) hanno una ciclicità di quattro battute (secondo livello di ostinato, Es. 1).¹⁸

17. «Ces deux pièces sont à la fois ironiques, hongroises et pop. Elles sont conçues comme des annotations aux compositions de certains de mes étudiants et comportent en même temps un aspect polémique. Je suis en effet assez critique à l'égard de la tendance néotonale et néoromantique. Et j'ai essayé dans ces pièces de discuter en quelque sorte sous la forme d'un pastiche au lieu de le faire verbalement» [Michel 1995, 105; estratto da una conversazione tra Monika Lichtenfeld e György Ligeti].

18. G. Ligeti, *Hungarian Rock (Chaconne) für Cembalo*, ED 6805, Schott, Mainz 1979.

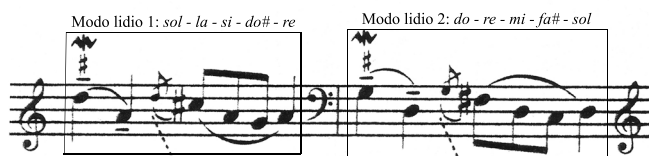


Es. 1. G. Ligeti, *Hungarian Rock*, bb. 1-4, basso ostinato.



Es. 2. Riconduzione della linea del basso a livello scalare.

La linea che si sviluppa sull'ostinato deriva i suoi materiali di altezze da diversi sistemi scalari contenuti all'interno degli accordi, a partire dalla semplice scala pentatonica delineata dal basso e presentata nell'Es. 2. Come viene infatti evidenziato nella Tab. 1, la dimensione verticale funge da serbatoio di materiali per lo sviluppo della dimensione orizzontale: gli accordi contengono la scala diatonica, il totale cromatico, reminiscenze modali (in particolare del modo lidio, Es. 3) e scale pentatoniche (in una delle cinque configurazioni possibili, Es. 4).



Es. 3. G. Ligeti, *Hungarian Rock*, bb. 61-62: linee melodiche in modo lidio 1 e 2.

Pentatonica basso: la - do - re - fa - sol



Hungarian Rock, bb. 18-19, Pentatonica basso

Pentatonica 1: la - do - re - mi - sol



Hungarian Rock, bb. 20-21, Pentatonica 1

Pentatonica 2: sib - do - re - fa - sol



Hungarian Rock, bb. 22-23, Pentatonica 2

Pentatonica 3: lab - sib - reb - mib - fa

Pentatonica 4: la - si - re - mi - fa#



Hungarian Rock, bb. 35-36, Pentatonica 3 e 4

Es. 4. G. Ligeti, *Hungarian Rock*, linee melodiche ricavate da scale pentatoniche.

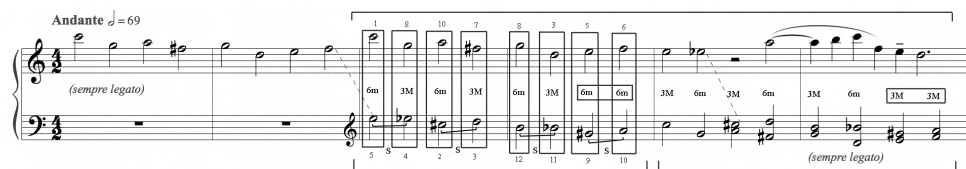
Dopo un inizio di carattere espositivo si assiste a una graduale contaminazione del materiale scalare, che evolve melodicamente e ritmicamente attraverso un'intensificazione della scrittura condotta attraverso un processo di diminuzione ritmica. La fraseologia fa largo uso di fioriture e di abbellimenti tipicamente barocchi, rivelando al contempo influenze di carattere popolare o assimilabili al linguaggio del jazz.

Nella *Passacaglia Ungherese*, l'ostinato informa il tessuto musicale dall'interno e ne viene assorbito, anticipando la struttura della passacaglia del Trio e del Concerto per violino e ricollegandosi allo stesso tempo all'«Omaggio a Frescobaldi» della raccolta *Musica Ricercata*. All'esposizione di otto note di egual valore nella regione acuta, si aggiunge una sorta di controcanto che crea un ostinato bicordale in forma di canone con rapporti intervallari di sesta minore-terza maggiore, che scende progressivamente verso il basso (Es. 5).¹⁹

19. G. Ligeti, *Passacaglia Ungherese für Cembalo*, ED 6843, Schott, Mainz 1979. Notiamo la successione dell'ostinato nell'alternanza 6m, 3M, 6m, 3M (prima battuta), 6m, 3M, 6m, 6m (seconda battuta); la successione delle ultime due seste minori permette una modifica nell'ordine nelle due battute successive, che pertanto sarà 3M, 6m, 3M, 6m (prima battuta), 3M, 6m, 3M, 3M, con le ultime due 3M che permetteranno il ritorno successivo della 6m iniziale.

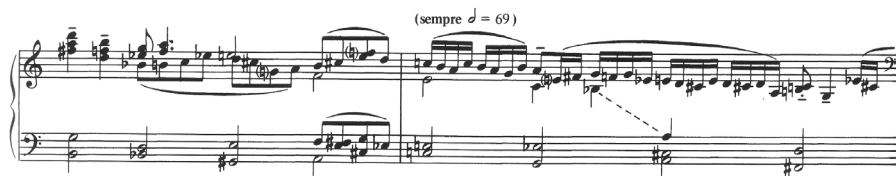
TAB. 1.
G. LIGETI, *Hungarian Rock*, sistemi scalari generati dagli accordi del basso ostinato.

	sol	sol $\sharp$ la $\flat$	la	la $\sharp$ si $\flat$	si	do	do $\sharp$ re $\flat$	re	re $\sharp$ mi $\flat$	mi	fa	fa $\sharp$ sol $\flat$	sol
Pentatonica basso (Es. n. 4)			la			do		re			fa		sol
Pentatonica 1 (Es. n. 4)	sol		la			do		re		mi			sol
Pentatonica 2 (Es. n. 4)				si $\flat$		do		re			fa		sol
Pentatonica 3 (Es. n. 4)		la $\flat$		si $\flat$			re $\flat$		mi $\flat$		fa		
Pentatonica 4 (Es. n. 4)			la		si			re		mi		fa $\sharp$	
Modo lidio 1 (Es. n. 3)	sol		la		si		do $\sharp$	re					
Modo lidio 2 (Es. n. 3)						do		re		mi		fa $\sharp$	sol
Scala diatonica	sol		la		si	do		re		mi	fa		sol
Scala cromatica	sol	sol $\sharp$	la	la $\sharp$	si	do	do $\sharp$	re	re $\sharp$	mi	fa	fa $\sharp$	sol



Es. 5. G. Ligeti, *Passacaglia Ungherese*, bb. 1-6: ostinato in forma di canone.

Inizia qui a delinearsi un fenomeno che incontreremo in altri brani, soprattutto nel Trio e nella *Passacaglia* del Concerto per violino: un terreno accordale diatonico (una successione di terze e di seste) funge da sostrato per uno sviluppo sia cromatico che diatonico della linea melodica che, in una crescita metamorfica tesa a colmare il totale cromatico (Es. 6), si snoda sopra, sotto e attorno all'ostinato. Anche se questo sviluppo sembra contrastare con la diatonicità delle terze e delle seste dell'ostinato, in realtà ne è la derivazione: il connubio diatonico-cromatico è infatti favorito dalla particolare configurazione della discesa dei bicordi che – come si può notare già dalle prime battute a canone dell'Es. 5 – oltre a presentare un cromatismo latente (quattro intervalli di semitono nelle note del controcanto), contengono l'insieme dei dodici suoni.



Es. 6. G. Ligeti, *Passacaglia Ungherese*, bb. 60-61.

Il Trio

Gli anni di silenzio compositivo arricchiscono il compositore di suggestioni provenienti dai più disparati campi – cultura musicale dei Banda Linda sub-sahariani, melodia ipnotica del canadese Vivier, suggestioni di tipo multilineare e poliritmico proprie della scrittura di Ives e dei minimalisti, ritmi irregolari della musica caraibica e sudamericana, o ancora pianismo jazz e tecnica meccanica di Nancarrow. Inoltre, un ripiegamento introspettivo spinge Ligeti ad attingere ispirazione dalla propria interiorità oltre che all'interno della produzione musicale già esistente. Il

Trio,²⁰ prima opera terminata dopo questo periodo di silenzio, denota una svolta, un contrasto stilistico notevole rispetto al passato, soprattutto per le simmetrie interne e la logica discorsiva che risulta fortemente legata alla tradizione classica: macroforma in quattro movimenti, forma ABA' nei primi tre e *durchkomponiert* nell'ultimo.²¹ Qui la passacaglia, lungi dall'essere strutturata come i brani precedenti in cui l'ostinato rimaneva sempre fedele a se stesso nella sua immobilità, si presenterà in modo decisamente nuovo: ora passato e sperimentazione procedono insieme, l'uno in funzione dell'altra, e il Trio si pone come risultato di sintesi.

Il punto di incontro tra passato e sperimentazione, che è poi anche il punto di affinità tra Ligeti e Beethoven,²² sta nella cellula originaria del Trio – i primi tre bicordi del pianoforte – che funge da elemento unificatore sia all'interno del pezzo che rispetto ai lavori successivi. La cellula accoglie e raccoglie su di sé un immenso bagaglio culturale, non solo colto ma anche popolare: si caratterizza come una versione “distorta” sia delle cosiddette “quinte dei corni” – un richiamo da caccia di origine popolare, utilizzato anche in tanta letteratura musicale colta – sia dell'*incipit* della Sonata beethoveniana op. 81a *Lebewohl*,²³ che dalle quinte dei corni trae origine a sua volta (Es. 7).²⁴ Cambiano i rapporti intervallari interni – la linea superiore scende cromaticamente dopo il secondo accordo, e la successione è di terza maggiore, tritono e sesta minore anziché di terza maggiore, quinta giusta e sesta minore – ma il riferimento è inequivocabile (Es. 8).²⁵

20. Composto nel 1982 su commissione della ZEIT-Foundation di Amburgo per commemorare il 150° anniversario della nascita di Brahms, il brano porta il sottotitolo “omaggio a Brahms” in riferimento al Trio op. 40 per violino, corno e pianoforte, anche se normalmente viene considerato (come afferma il compositore stesso) molto più vicino allo stile beethoveniano.

21. «The traditional form of all four movements are obvious – and I quoted these formal patterns as a sort of rebellion against the established conventions of the avant-garde. Yet my protest, my desire to be “different”, was no aimed at the slogans of “new simplicity”, “Minimalism”, or “neo-Expressionism” (the Trio is expressive, but *not* expressionistic). The Trio cannot be pigeonholed into any neat stylistic category; it has odd angles and trick floors that do not fit in anywhere» [Ligeti 1998].

22. È il compositore stesso a rivendicare la vicinanza stilistica a Beethoven, che emerge chiaramente anche dall'analisi del pezzo [Delaplace 2004; 2007].

23. Così afferma anche l'autore nel libretto del Cd *György Ligeti Edition 7*, Sony SK 62309. Anche se dall'analisi degli schizzi iniziali il riferimento non sembra essere intenzionale – si veda in proposito Steinitz [2011, 169-212] – esso emerge comunque, in quanto sedimentato a livello inconscio. Ricordiamo come negli anni trascorsi ad Amburgo (in cui teneva lezioni di analisi), Ligeti considerasse le Sonate e i Quartetti beethoveniani come una sorta di Bibbia. A saldare il legame con Brahms si segnala una successione di “quinte dei corni” tra violino e corno alle battute 63-64 dell'Adagio del Trio op. 40 così come, per moto ascendente, nel secondo tema del primo movimento del Concerto per pianoforte op. 15.

24. L. van Beethoven, *Sonata für Klavier op. 81a Das Lebewohl*, Henle, München 1980.

25. G. Ligeti, *Trio für Violine, Horn und Klavier*, Faksimileausgabe, ED 7309, Schott, Mainz 1984.

Adagio

Le - be - wohl

Pianoforte

p espressivo

Es. 7. L. van Beethoven, *Les Adieux*, incipit.

I. Andantino con tenerezza

Violino

p dolcissimo, sempre legatissimo

Es. 8. G. Ligeti, *Trio*, incipit.

La cellula accordale si amplia nel corso del primo tempo, lasciando intendere il suo carattere generativo; assume una fisionomia più distinta nella successione accordale del pianoforte al termine del secondo movimento; si intensifica quindi nell'ultima sezione del terzo per poi trovare la sua versione definitiva nel quarto movimento, *Lamento*. *Adagio* in forma di passacaglia, di cui costituisce la base strutturale. Qui, seguendo un processo di dilatazione, il primo intervallo della linea superiore si diffrange in due semitoni, caricandosi ulteriormente di espressività, e la discesa procede poi con un tono e un altro semitono, *fa-mi^b-re*, corrispondenti alla figurazione originale della cellula.

Dopo l'esposizione bicordale del violino a valori lunghi (5/8), di stampo programmatico (bb. 1-5, Es. 9), la formula appare timidamente nel suo svolgersi melodico al pianoforte (bb. 6-13, Es. 10) per poi esprimersi subito dopo in tutta la sua pienezza nuovamente al violino, in un processo di espansione caratterizzato da un cromatismo discendente (bb. 14-19, Es. 11).

3m 4E 6m 5G 3M

Es. 9. G. Ligeti, *Trio*, IV movimento *Lamento*, incipit: esposizione della cellula dell'ostinato.



Es. 10. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*, bb. 6-13: tema del lamento al pianoforte.



Es. 11. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*, bb. 14-20: tema del lamento al violino.

IV. *Lamento. Adagio* ♩ = 78

1. *Viagatissimo* *streich für* *Streich* / *change bow always* *legatissimo*

Violine - Violin *pp dolente*

Horn (F) *gestoppt / stopped*

Klavier - Piano *pp* (*gilt für alle lang gehaltenen Töne: nur nötig, unmerkbar setzen* / *applies to all long sustained notes: breathe imperceptibly where necessary*)

8 9 10 11 12 13 14

Vn. *in II* *pp* *sempre*

Hr. (F) *ssissim (ppp)* *morendo al niente*

Klv. - Pro. *pp*

15 16 17 18 19 20 21

Vn. *gettete sind.*

Hr. (F) *con sord.* *pp*

Klv. - Pro. *sempre pp dolente, anche in*

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1984 Printed in Germany ED 7309

Es. 12. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*, bb. 1-21.

Esaminando la prima parte del brano nella sua globalità (Es. 12), è possibile verificare che la cellula iniziale, già distorta in senso espressivo all'inizio del Trio e ulteriormente arricchita dal cromatismo discendente, acquisisce una fisionomia che la riconduce al "motivo di lamento" che a sua volta affonda le radici in tanta

letteratura colta. Celebri sono i riferimenti a *Dido and Aeneas* di Purcell e alla Messa in Si minore di Bach; ma tra i numerosi esempi possiamo ricordare anche l'inizio della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók e la prima parte di *Der Wein* di Berg.

A sua volta anche il lamento, come i tre bicordi del primo movimento, si fa portatore di un bagaglio culturale extra-colto. Ne troviamo tracce all'incrocio tra cultura popolare e colta, tra memoria personale e memoria collettiva; soprattutto nelle forme popolari di lamentazioni – musiche legate alle cerimonie funebri che hanno origine nel *bocet* rumeno, ma che trovano corrispondenze in diverse altre culture – cui Ligeti aveva assistito da bambino in Transilvania.²⁶

La cellula originaria acquista così nel quarto movimento una fisionomia particolarissima: sulle quinte dei corni – dal duplice riferimento colto e popolare – si innesta il motivo del lamento, anch'esso con duplice riferimento alla letteratura colta e al *bocet* rumeno. Tutto questo inevitabilmente mette in gioco un altro elemento extra-musicale, la memoria come veicolo di eredità culturale: una memoria personale e collettiva, ricca di suggestioni culturali colte, extra-colte e popolari (Fig. 2).

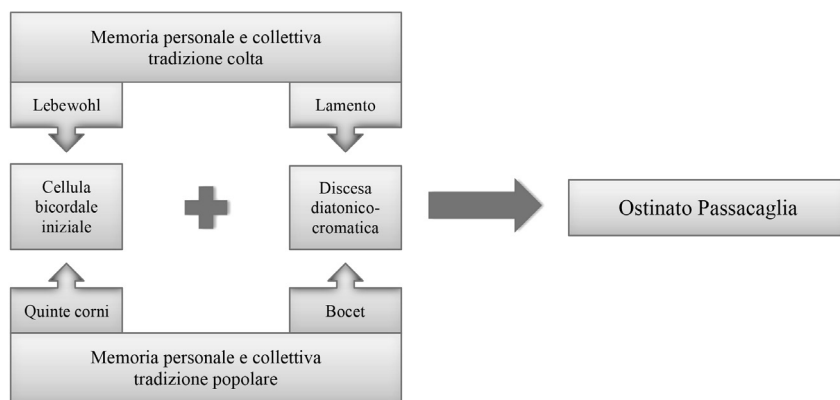


Fig. 2. G. Ligeti, *Trio*, IV movimento *Lamento*: elementi che hanno contribuito alla genesi dell'ostinato.

26. Durante i riti funebri rumeni, canti e lamentazioni vengono eseguiti in forma antifonica da gruppi di donne. L'ambito melodico dei canti è limitato e ricco di melismi. In particolare, il *bocet* ("lamento") è una lamentazione che esprime il dolore per la perdita di una persona cara con grande semplicità. La melodia spesso si caratterizza per uno sviluppo inframmezzato da frequenti singhiozzi, come nell'*hoquetus*, e in alcune zone viene accompagnata da strumenti a fiato (flauto, cornamusa, cennamella, *taragot*). In genere i decessi o le cerimonie funebri vengono annunciati dal suono dei corni di montagna; e Ligeti deve esserne rimasto colpito, vista la sua particolare predilezione per il corno naturale. Il connubio lamentazione-corno è dunque sicuramente parte di quella memoria personale e collettiva a cui egli ha attinto, e che ha influenzato il suo processo compositivo.

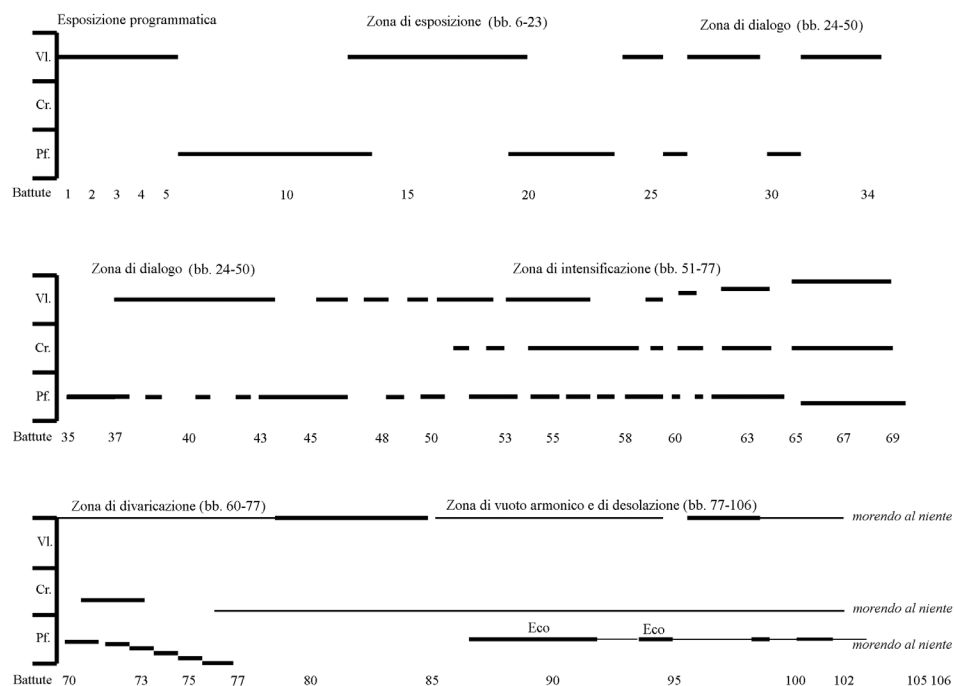


Fig. 3. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*: schema dello sviluppo del movimento.

Questa cellula, così carica di eredità culturale, diventerà la base dell'ostinato della passacaglia e verrà ripetuta per tutta la durata del movimento in un *grow-up* continuo: fino all'esplosione finale che lascerà il posto a uno spazio infinito di desolazione, complice il vuoto tra le ultime note nel registro più grave del pianoforte e gli armonici acutissimi del violino. Eredità culturale implica l'innesto di ricordi sul presente e la memoria entra in gioco portando con sé l'elemento soggettivo, quell'«esperienza fisica del richiamare il passato all'interno del presente» [Rosen 2005, 199]. Un passato che non è mai uguale a se stesso: inevitabilmente, lo scorrere del tempo porta con sé elementi aggiunti (A'), "il peso del tempo" e l'angoscia del non-ritorno, esplicitato nei primi tre movimenti del Trio secondo uno schema ABA'. Nel quarto movimento avviene invece qualcosa di nuovo rispetto alle opere precedenti: il materiale è investito da un tocco personale, da un soffio vitale e da un'energia sconosciuti persino al *Requiem* e a *Lux aeterna*. Come se né la forma ABA', né il semplice procedimento dell'ostinato potessero veicolare adeguatamente l'urgenza espressiva del compositore, l'ostinato della passacaglia – ovvero la struttura stessa che normalmente sostiene la forma della passacaglia – si "soggettivizza", facendosi portatore di un carico emotivo che qui si esplica in tutta

la sua potenza. L'ostinato, da forma chiusa, da ripetizione periodica e continua si tramuta in forma *durchkomponiert*, in quello che potremmo definire "ostinato evolutivo", ovvero nel principio generatore di una forma circolare e allo stesso tempo in continua evoluzione (Fig. 3).

Nella dialettica a livello formale tra passacaglia e *durchkomponiert*, il rapporto forma-struttura diventa teatro di relazioni spazio-temporali. In questo unico movimento del Trio che non sia in forma ABA', l'ostinato non riveste più soltanto un carattere oggettivo, rotatorio, insistentemente ripetitivo, ma assume una pregnanza drammatica. Il ricordo torna sempre, ossessivo, stagliandosi quasi fisicamente nello spazio, ma mai uguale a se stesso: nel suo ripetersi allucinato si arricchisce di particolari e si carica di tensione, nella ricerca spasmodica di una via d'uscita.

Il dolore è quindi l'elemento dominante. Basti guardare le indicazioni in partitura: *dolcissimo, pp dolente ma poco in rilievo, pp espressivo, molto espressivo vibrato, molto dolente, caloroso molto espressivo e vibrato, espressivo dolce, morendo al niente*. Un dolore inteso nel significato di "compianto", nella consapevolezza della perdita di qualcosa che non tornerà. In un continuo andirivieni tra primo piano e sfondo, e in un fitto scambio dialettico tra cromatismo e diatonismo, la cellula generatrice, di una tristezza desolante all'inizio, si carica progressivamente di energia, intensificando la densità della tessitura nel gioco di rimandi e nel sovrapporsi delle entrate tra i vari strumenti (Es. 13), fino all'esplosione finale che polverizza il tutto, non riuscendo l'ostinato a sostenere il carico emotivo. La tensione si placa nelle ultime battute, quasi una sorta di catarsi, mentre al pianoforte risuona l'eco dei primi accordi: «una reminiscenza insolitamente alterata delle "quinte dei corni" appare anche al pianoforte e al violino, come la fotografia di un paesaggio che nel frattempo sarebbe svaporato nel nulla» [Ligeti, 1990]. Il ricordo delle sconfinite distese desertiche tipiche della campagna ungherese affiora in questa desolazione che, divaricando in modo estremo i suoni nel finale, lascia intuire l'impossibilità di una riconciliazione. È una discesa negli abissi dell'angoscia, un girone dantesco dove il lamento non è che un compianto, e dove la salvezza è preclusa e non c'è scampo.

La presenza del corno, nell'organico del Trio, è fondamentale e significativa. Per la duttilità del suo suono, caldo e pastoso, si adatta alle situazioni più diverse; ma spesso rievoca il ricordo, la lontananza, un'eco del vissuto. Suoni di corni, intesi come veicoli di ricordi, costellano la letteratura musicale: «gli squilli di corno stanno a significare il ricordo o, più esattamente, la lontananza, l'assenza e il rammarico» [Rosen 2005, 148]. All'interno del Trio, il peso del tempo emerge dalle frasi di questo strumento attraverso un prosodiare tramite intervalli dissonanti (triton, settime, seconde, terze diminuite) la cui intensità espressiva viene

ulteriormente accresciuta dall'effetto dolente degli armonici a intonazione «non corretta», che torneranno anche nella produzione successiva (Es. 14).²⁷



Es. 13. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*, bb. 56-61.



Es. 14. G. Ligeti, Trio, IV movimento *Lamento*, bb. 65-67 (corno).

L'intensità del contenuto espressivo del Trio è tale che il lamento emergerà ancora nella produzione di Ligeti, sospeso su formule che si configurano come punti di incontro tra *continuum*, *perpetuum mobile* e canone. In particolare, l'eredità del Trio verrà raccolta dai Concerti successivi, non a caso dedicati proprio ai tre strumenti del suo organico: una drammaticità ancora struggente nel Concerto per pianoforte, un rimpianto misto a rassegnazione in quello per violino, e una rinnovata oggettività in quello per corno (*Hamburgisches Konzert*).

Oltre il Trio

Tra le composizioni successive al Trio, due brani della raccolta *Nonsense Madrigals* – *Flying Robert* e *The Lobster Quadrille* – si confrontano rispettivamente con

27. Nella nota esplicativa della partitura (p. 4), Ligeti richiede espressamente che gli armonici del corno (in particolare il 7°, il 13° e il 14°) non vengano corretti: «The horn (in F/B flat, or triple horn ad lib) plays partly in the tuning of the natural harmonics. [...] These "natural horn" passages must be played without correcting the intonation of the harmonics in question; this even applies to the 14th harmonic, which is not specially indicated. The natural horn technique can be used in other passages than those for which it is specified, for example throughout the whole first movement».

[illegible]

Come nella *Passacaglia Ungherese* (e nella *Passacaglia* del Concerto per violino), l'ostinato viene a poco a poco assorbito (talora sfaldandosi) dalle varie voci. Sotto l'apparenza di un gioco vocale che rivolge un monito scherzoso ai fanciulli disobbedienti si cela la tristezza del tema del distacco, enfatizzato dall'uso di scale cromatiche. Nel finale il termine «never», ripetuto più volte, lascia spazio a una discesa cromatica delle voci che cantano l'ostinato, la quale, significativa nella sua inesorabilità, gradualmente sfuma in un pianissimo interrotto da significativi silenzi, fino a perdersi nel nulla (si veda l'Es. 16 dove vengono evidenziate, nei riquadri, le discese cromatiche).

Di carattere opposto, e proprio della ciaccona, è invece *The Lobster Quadrille*, un vero e proprio invito alla danza.³¹ L'ostinato – ritmico, staccato leggero e

31. Ancora una volta il riferimento alla ciaccona non investe solo la forma strumentale barocca ma risale alle sue origini legate alla danza; un legame che viene peraltro suggerito anche dal testo, tratto da *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll.

inframmezzato da pause – è basato sulle prime due frasi del testo e viene suddiviso tra le varie voci: «Will you walk a little faster? / Said a whiting to a snail». Su di esso si inseriscono le altre frasi, che si rincorrono con una irregolarità metrica che contrasta con la rigida regolarità della formula ripetuta. Questo gioco di continui sfasamenti viene interrotto da una citazione di due inni nazionali – quello francese e quello inglese – per poi riprendere fino al termine della composizione. La leggerezza di tono è conferita anche dalla mancanza di cromatismi nell'ostinato, caratterizzato dalla prevalenza di intervalli di quinta giusta (Es. 17).

diminuendo poco a poco al fine

T and mind, mind their toys, and mind their toys ...

Bar I toys, — mind their toys ...

Bar II mind their toys, mind their toys ...

B home and mind their toys, mind their toys ...

pppp

Es. 16. G. Ligeti, *Nonsense Madrigals: Flying Robert*, battute finali.

Allegro molto leggero e ritmico
(♩ = 160)

György Ligeti
1989

A I *p* (annoyed) Will you walk a little faster?

A II Said a whiting

T

Bar I Said a whiting

Bar II *p* (annoyed) Will you walk a little faster?

pp

Es. 17. G. Ligeti, *Nonsense Madrigals: The Lobster Quadrille*, bb. 1-4.

Concerto per violino: IV movimento *Passacaglia*

Se il tono drammatico del quarto movimento del Trio per violino, corno e pianoforte nasceva dall'incalzare dell'ostinato nella dialettica stasi-movimento, nella *Passacaglia* del Concerto per violino avviene il contrario. Siamo nella categoria dell'assenza: là l'ostinato si imponeva, qui dobbiamo forzare l'orecchio per individuarlo, immerso com'è nella massa timbrica, quasi si trattasse di una *Klangfarbenmelodie*.

Ciò che dell'ostinato si percepisce in questo brano, che riporta la significativa indicazione *Lento intenso*, è un crescendo di tensione sia direzionale verso l'acuto, sia di colore e di dinamica. Un movimento lento e desolante in cui la forte impressione di staticità è saltuariamente interrotta da interventi bruschi, feroci e ritmici di archi, trombone basso e percussioni che si intromettono nell'ascesa quasi a voler scavalcare la progressione semitonale in una corsa (si noti l'indicazione *subito feroce, fff feroce*): in tal modo, alla categoria iniziale dell'assenza si sostituisce una mahleriana categoria dell'intrusione. Di tanto in tanto pare di individuare dei punti-cardine,³² come già accadeva nel primo movimento del Concerto per violoncello, che sembrano suggerire l'invito a una riconciliazione, a un'agognata quiete interiore. Ma è solo un'illusione: l'ascesa non si interrompe e continua inesorabile nel suo cromatismo, fino a quando diventa un urlo che svapora nel silenzio circostante.

La *Passacaglia* prende avvio con un bicordo dei clarinetti, in un *pianissimo* quasi impercettibile dalla sonorità organistica (ricordiamo il Concerto per violino di Berg), che nella prima esposizione dell'ostinato presenta un altro *tòpos* legato al passato: l'antico *passus duriusculus*.³³ Subito dopo, un *fa*♯ acutissimo del violino solista in *ppp* è la prima nota di una formula discendente per toni interi: sono armonici quasi impercettibili di un lamento occultato nei suoi valori dilatati che si staglia con ricercato distacco su un terreno che per tutto il movimento sale cromaticamente (Es. 18).³⁴

È tuttavia possibile individuare, all'analisi, tre grandi cicli di ottava, da *do* a *do*, in corrispondenza dei quali si trovano i poli di chiarificazione: una sorta di punti di appoggio dai quali il solista riparte con maggior vigore e a cui segue, nelle battute finali, quasi un "urlo", più che una coda. In ognuno dei tre cicli sono riconoscibili quattro sezioni cromatiche nell'ambito di una quarta,³⁵ tipica del *passus*, per un

32. «Le plus important pour moi est d'avoir différents intervalles et différentes hauteurs comme pivots» [Ligeti 1995, 192].

33. Espressione latina che sta a indicare passaggi vocali di difficile intonazione quali i movimenti cromatici, gli intervalli di seconda eccedente o di quinta diminuita. Il *passus duriusculus* più caratteristico è il movimento cromatico all'interno dell'intervallo di quarta.

34. G. Ligeti, *Konzert für Violine und Orchester*, ED 9170, Schott, Mainz 2002.

35. Tranne l'ultima, in cui la nota *do* funge da nota di collegamento tra due cicli successivi.

totale di 15 trasposizioni [Bauer 2011, 188 sgg.; Lobanova 2002, 351 sgg.]³⁶. Come fa notare Bauer, il movimento ascendente è contrappuntato, nota contro nota, da un movimento discendente che altro non è se non una riproposizione variata del lamento (*si, la, lab, sol, sib, solb* e sgg.). Dopo la quinta ripetizione, tuttavia, le singole formule non sono più percepibili, in quanto sempre più disperse e frammentate tra i vari strumenti all'interno della massa sonora.

A tutto questo si aggiunga che l'apertura a ventaglio del bicordo iniziale (del tutto simile a quanto avveniva nelle partiture degli anni '60 e nel citato «Omaggio a Frescobaldi») copre in ogni ciclo il totale cromatico, a esclusione della nota iniziale del ciclo successivo (la nota superiore del bicordo): nel primo ciclo manca il *fa*, che è la nota da cui prende il via il secondo ciclo; nel secondo manca il *sib* e via dicendo.³⁷

Assistiamo dunque a un processo molto particolare: il lamento funge da struttura portante, come ostinato e principio costruttore che genera la forma dall'interno, in stretta connessione con il *passus duriusculus*; ma allo stesso tempo vi si sovrappone, come linea melodica che emerge dalla massa sonora orchestrale. Ci troviamo di fronte, insomma, a un lamento che si sovrappone a se stesso. Il motivo al violino può esprimersi in tutta la sua drammaticità, assumendo la fisionomia del prosodiare del corno con frequente utilizzo di intervalli dissonanti (tritoni, seconde, settime), e sviluppandosi con maggiore ampiezza melodica (Es. 19). Alle discese – non più solo per toni e semitoni – spesso seguono intervalli ascendenti, quasi a voler tentare una via di fuga verso l'alto (ricordiamo le indicazioni di espressione: *vibrato espressivo, espressivo cantabile, molto espressivo, appassionato, ffff < fffffff* con forza estrema al fine, ancora crescendo! Più che possibile).³⁸ Una fuga dalla realtà e dal ricordo che viene tuttavia contrastata dagli interventi di corno, trombone basso e contrabbasso già alle battute 58-59, ma soprattutto da 89 in avanti.

36. Il tema, la quinta e la decima variazione iniziano dalla nota *do* (*do, do#, re, mib, mi*), la prima, la sesta e l'undicesima dalla nota *fa* (*fa, solb, sol, lab, la*), la seconda, la settima e la dodicesima dal *sib* (*sib, si, do, reb, re*), la terza, l'ottava e la tredicesima dal *mib* (*mib, mi, fa, solb, sol*), mentre la quarta, la nona e la quattordicesima dal *lab* (*lab, la, sib, si, [do]*) [Lobanova 2002, 352].

37. Questo procedimento è tipico della produzione di Ligeti degli anni '60: «Les hauteurs qui manquent longtemps sont celles qui réapparaissent dans une autre partie» [Ligeti 1995, 191].

38. Dopo il Trio, il tema del lamento ha subito ulteriori sviluppi ed elaborazioni in particolar modo nell'ambito dei Concerti per pianoforte e per violino. Il canto del violino solista in questa *Passacaglia* ne raccoglie gli esiti: si può notare come – dopo essere stato esposto dal solista stesso per gradi interi all'inizio del pezzo – il tema del lamento si presenti ora nella sua formula per toni e semitoni, per espandersi poi in tutta la sua pienezza espressiva, esasperando a livello fraseologico e intervallare quanto era in nuce nell'esposizione del lamento della *passacaglia* del Trio (intervalli più ampi e dissonanti, spesso di quarta eccedente). Notiamo inoltre come la cellula già incontrata nell'*Hungarian Rock* (discesa di semitono, terza maggiore, tono, Es. 3), nella sua sperimentale oggettività, venga qui riproposta come parte integrante dell'espansione del tema del lamento stesso (si veda la parte del violino riquadrata nell'Es. 19), così carica di *pathos* da risultare quasi disperata.

Violino solo: formula discendente per toni interi

Lento intenso ♩ = 100 Ostinato: *passus duriusculus*
(progressione semitonale ascendente)

Tema-V- X *pp* *do* 11 12 10 9 8 11 7

sezione cromatica Movimento di contrappunto discendente

I-VI-XI

13 *sib* II-VII-XII

19 *mi♭* III-VIII-XIII

25 *la♭* IV-IX-XIV

Es. 18. G. Ligeti, Concerto per violino, *Passacaglia*, ostinato e parte iniziale del violino solista.

Cr. 1 2 [Attrazione verso il basso] → *dolce ppp* *dolce ppp*

Perc. *Crotales: hit with a metal beater with a round head*
Crotales: mit einem Metallschlägel mit rundem Kopf anschlagen *single, suspended*
einzel, frei hängend *bright, full tone / heller, voller Klang*
f *lasciar vibrare* *f simile* *lasciar vibrare*
Gran Cassa

Violino solo *with full tone throughout*
stets mit großem Ton *ff molto esp.* *ff* *ff* *ff* *pppppp* *appassionato*

8 6/8 4/8 5/8

Es. 19. G. Ligeti, Concerto per violino, *Passacaglia*, bb. 83-91.

Non possiamo escludere che la compostezza classica del Concerto, unita al canto particolarmente struggente del violino, rappresenti un omaggio di György al fratello Gabor, abile violinista deceduto nel campo di concentramento di Mauthausen; un estremo tentativo di esorcizzare il dolore di un ricordo ancora presente.

Sonata per viola sola

L'urlo lacerante che chiude la *Passacaglia* del Concerto per violino non lascia spazio ad alcuna speranza, ma solo alla rassegnazione che viene raccolta dal Concerto per corno e dalla Sonata per viola, laddove invece i *Nonsense Madrigals* e i *Síppal, Dobbal, Nádihegedűvel* utilizzavano l'ironia a scopo esorcizzante (al pari di *Adventures* e di *Le Grand Macabre*). Ora Ligeti si allontana, osservando con sguardo più distante, così che il lamento giunge "epurato" nella Sonata per viola per poi essere solo accennato nel Concerto per corno.

La Sonata indica un "ritorno a casa" (un definitivo allontanamento dalla Nuova Avanguardia) sottolineato dagli evidenti richiami alla tradizione popolare più volte incontrati nel nostro *excursus*, senza che comunque temi specifici vengano citati, quanto piuttosto allusi. Sorge allora spontaneo un collegamento ad arco che mette in relazione la Sonata per viola con la Sonata per violoncello – come evidenziato nell'approfondita analisi di B. Dwyer – e in particolare con il suo primo movimento, *Dialogo*, composto nel 1948.³⁹ Questo pezzo rappresenta infatti il primo caso di applicazione della tecnica dell'ostinato (definito da Dwyer *transformational ostinato technique*),⁴⁰ che diventerà la caratteristica principale della Sonata per viola. Nella sua brevità, *Dialogo* dimostra come dopo una semplice esposizione melodica i successivi *transformational ostinati* possano creare dinamismo e tensione dialettica, fino a trasformare semplici temi in frasi di crescente complessità [Dwyer 2011, 24].

Lo stesso principio, più di quarant'anni dopo, va ad investire interamente la Sonata per viola in cui ogni movimento, oltre ad affrontare un aspetto tecnico dello strumento, utilizza il procedimento dell'ostinato in modo diverso: attraverso la reiterazione di frasi melodiche (nei movimenti *Hora lungă* e *Facsar*), mediante il *loop* e il *perpetuum mobile* (nei movimenti *Loop* e *Prestissimo con sordino*) e attraverso l'utilizzo di un basso ostinato (in *Chaconne Chromatique* e in *Lamento*).

39. Oltre ai pezzi per pianoforte e per clavicembalo, le due sonate costituiscono i lavori più importanti di Ligeti per strumento solo. Mentre la Sonata per violoncello esprime una volontà di liberazione culturale, quella per viola costituisce una sorta di "ritorno a casa". Pur se composte a circa 40 anni di distanza, esse hanno in comune un attaccamento alla terra d'origine: «It is curious therefore that, despite the 40-odd years that separate them, they occupy somewhat similar ground: a regard for Hungarian and Romanian folk elements, a more than passing tribute to Béla Bartók, and a lyricism that marks both Ligeti's early and late periods. The relationship of these two sonatas to the indigenous music of his homeland and its spiritual father might indicate that Ligeti felt that a bowed, stringed instrument represented the most natural medium for music of such affiliations: itinerant gypsy violin music and Bartók's Sonata for Solo Violin hover over both works» [Dwyer 2011, 19].

40. «As variation and alteration are generated through these reiterations, the most apposite term to describe these mutational processes would be transformational ostinato» [*ibid.*].

Il quinto movimento *Lamento*,⁴¹ basato sulla ripetizione ostinata del tema del lamento, con il suo «Tempo giusto, intenso e barbaro» su un metro costantemente dispari (ritmo bulgaro), esprime inizialmente un compianto rabbioso e feroce, nella coscienza di un non-ritorno. Se infatti nella *Passacaglia* del Concerto per violino gli interventi feroci rappresentavano una categoria dell'intrusione, qui essi costituiscono l'asse portante iniziale, per essere a poco a poco eliminati dagli interludi. Le frequenti pause, i delicati accordi *sul tasto*, *flautando*, *da lontano* (Es. 20), e le intersezioni sempre più ravvicinate di un lamento riproposto con armonici acutissimi approdano a un desiderio di pace che nell'ultimo accordo ha tutto il sapore di una riconciliazione.

Tempo giusto, intenso e barbaro, ♩ = 152

senza sord., alla corda

subito: **fff** con tutta la forza, feroce

7

sul tasto, flautando

pp da lontano

ord.

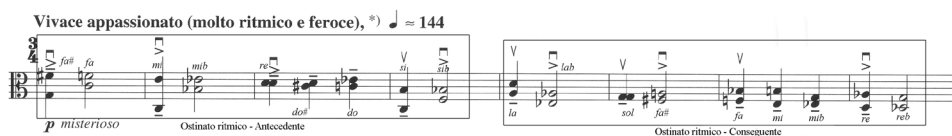
sub. **fff** (feroce)

Es. 20. G. Ligeti, Sonata per viola sola, *Lamento*, bb. 1-12.

Nell'ultimo tempo, *Chaconne Chromatique*, è percepibile un doppio ostinato: ritmico, su metro giambico,⁴² e melodico, basato su un percorso cromatico discendente verso il basso secondo una formula assimilabile, ancora una volta, al lamento (Es. 21). Anche qui, come nelle composizioni di cui abbiamo parlato in precedenza, a un inizio pacato e di carattere espositivo segue un'intensificazione della tessitura attraverso l'utilizzo di accordi nella dimensione verticale (pur con uno strumento monodico), e di diminuzione ritmica nella dimensione orizzontale. Ostinato e lamento coincidono nel loro percorso discendente; tuttavia la linea cromatica, pur se costantemente percepita, si sposta continuamente di registro e da una all'altra delle voci, così da risultare sommersa dal canto e intrecciata ad esso.

41. «Scrittura a due voci strette, costituita prevalentemente di seconde e di settime parallele. Influenza indiretta di diverse culture etniche: si può trovare una scrittura a due voci a distanza di seconda nei Paesi dei Balcani (Bulgaria, Macedonia, Istria), in Costa d'Avorio (Guéré) e in Melanesia (sull'isola di Manus)»; G. Ligeti nelle note introduttive alla partitura della Sonata per viola sola, ED 8374, Schott, Mainz 2001.

42. Il ritorno alle origini e il riferimento popolare sono confermati anche dal fatto che questa è l'unica ciaccona ligetiana a conservare l'originale scansione in 3/4.



Es. 21. G. Ligeti, Sonata per viola sola, *Chaconne Chromatique*, bb. 1-8.

Il richiamo alla musica barocca può essere ravvisato nella suddivisione in diversi movimenti, pari a una successione di danze; tuttavia il pezzo non rimanda alla compostezza della ciaccona bachiana ma, come spiega direttamente Ligeti, conserva il carattere della danza da cui prende origine: «Non bisogna aspettarsi un'allusione alla Ciaccona di Bach! La mia sonata è molto più umile, non storicizzante e non supporta una forma monumentale. Utilizzo il termine “Ciaccona” nel suo senso primario: come danza scatenata, turbolenta, scritta in misure a tre tempi fortemente accentuata e con un basso ostinato».⁴³

Nel finale, meno mosso, il «come da lontano...» giunge come l'eco di una lontananza spaziale e temporale. Si tratta forse di un agognato ritorno a casa, alla terra d'origine, nella pace rasserenatrice di una luminosa, quanto simbolica, quinta giusta.⁴⁴

Conclusioni

Al termine del nostro percorso di indagine possiamo valutare l'importanza dello stretto legame che, nella musica di Ligeti, intercorre tra forma, storicità della forma e sperimentazione compositiva. Non solo; possiamo valutare anche quanto questo stretto connubio sia funzionale alla realizzazione di un obiettivo dominante che sovrintende alla ricerca dell'autore: il tentativo di arrestare il flusso temporale in una temporalità bloccata. Ne abbiamo visto il tentativo in sede teatrale, con *Le Grand Macabre*, dove la Morte viene sconfitta con un sogghigno, e si celebra la vittoria dell'attimo sullo scorrere del tempo; oppure nei due *pastiches* per clavicembalo del 1978, dal carattere distaccato e sperimentale. Con il Trio, invece, è come entrare in una dimensione diversa: dopo questa composizione nulla è più come prima.

Negli anni di silenzio e di riflessione che intercorrono tra *Le Grand Macabre* e il Trio, la passacaglia sembra aver costituito l'elemento fondante di quel cambiamento stilistico che diverrà così significativo dal Trio in avanti, presentandosi

43. G. Ligeti, dalle note introduttive alla partitura della Sonata per viola sola, ED 8374, Schott, Mainz 2001.

44. La quinta giusta *si-fa#*, che con il *re#* al basso forma un accordo perfetto maggiore: un significativo richiamo alla tonalità e un ulteriore salto all'indietro nel tempo. Abbiamo già visto come Ligeti utilizzi la quinta giusta nell'ultimo accordo di *Le Grand Macabre* e nell'ostinato di *The Lobster Quadrille*.

nella triplice accezione di danza (nell'aspetto più esteriore, fisico e gestuale del termine), di forma (tipica del periodo barocco, basata su variazioni su un basso ostinato) e di principio costruttivo in grado di informare di sé la totalità di un brano, garantendo coesione ai diversi elementi musicali. Il principio della "ripetizione organizzata" regge la forma e le conferisce unità: in altre parole, si potrebbe dire che il passaggio da una scrittura a masse sonore compatte a una scrittura che lasci emergere la struttura avvenga proprio tra il 1978 e il 1982, attraverso la passacaglia.

È un po' come se, all'incrocio tra passato e sperimentazione, tra eredità culturale e desiderio di novità, Ligeti avesse sentito il bisogno di una forma istituzionalizzata per esprimersi, e l'abbia individuata in quella che meglio incarnava il procedimento costruttivo della ripetizione. Rispetto alla forma storica della passacaglia, nei brani analizzati (tranne che nella *Chaconne Chromatique*) sparisce il riferimento all'andamento ternario, così come l'originaria distinzione tra maggiore e minore. Mentre domina ovunque la tendenza a un'armonia verticale consonante (intervalli di sesta e di terza maggiori e minori, di quarta e di quinta giusta, spesso riferibili all'armonia tonale come nel caso di *Hungarian Rock*), l'entrata in gioco della formula cromatica del lamento nel Trio, con tutto il suo carico emotivo, dà il via alla creazione di tessiture caratterizzate da una continua dialettica tra cromatismo e diatonismo.⁴⁵ Come nel rapporto ordine-caos che domina le partiture degli anni '60 e '70 (*Clocks and Clouds* in particolare), in cui il passaggio da uno stato all'altro avviene perché il meccanismo di precisione contiene i germi della propria distruzione, allo stesso modo la verticalità diatonica contiene già in sé il presupposto fondamentale (la discesa cromatica di una delle due voci) del suo superamento.

Anche il basso ostinato che caratterizza per definizione ciaccona e passacaglia – che rimane ancora integro nel Finale di *Le Grand Macabre*, nell'*Hungarian Rock* e nella *Passacaglia Ungherese* – nella *Passacaglia* del Concerto per violino viene eroso, spezzato, celato e avvolto dalla tessitura fin quasi a scomparire, per poi ricomporsi solo dopo che il ricordo è svaporato e subentra un nuovo atteggiamento più distaccato dell'autore: un meritato "ritorno a casa", a quella culla culturale bartókiana dalla quale era partito. Tuttavia, come si accennava in precedenza, nulla sarà più uguale a prima e il ricordo porta con sé il peso del tempo: anche nella Sonata per viola e nei *Nonsense Madrigals*, infatti, dietro la struttura del basso della ciaccona si intravede ancora il lamento che scomparirà solo con l'*Hamburgisches Konzert*. Vista da lontano, come in un processo di astrazione, tutta la produzione di György Ligeti riflette quindi un enorme principio circolare, e in un certo senso possiamo vederla scorrere "dalle origini alle origini", come un flusso che

45. Con tutto ciò che implica questo dualismo: male vs bene, soggettività che irrompe sull'oggettività, desiderio di espressività che si innesta sul freddo razionalismo.

si immagina provenire dalle sfere, fissarsi in una forma e alle sfere ritornare: non a caso, *Wie aus der Ferne* è un'espressione cara a Ligeti, e così frequente nei suoi lavori. Nell'ottica di un flusso musicale carico di eredità culturali provenienti da un lontano geografico, spaziale e temporale, che si plasma attraverso un principio costruttivo assumendo una forma – un'architettura “abitata” in quanto intrisa di soggettività – la passacaglia consente al compositore di bloccare il flusso temporale in un'architettura circolare che si staglia nello spazio infinito, per plasmarlo attraverso un principio che di tale forma è al tempo stesso supporto e sostanza.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH. W. (1980), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino; ed. orig. *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen 1949.
- BAUER A. (2011), *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Ashgate, University of California, Irvine.
- DAHLHAUS C. (2004), *Forme*, in ID., *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, pp. 65-80; ed. orig. *Form in der Neuen Musik*, in ID., *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Schott, Mainz, 1966, pp. 41-49.
- DEPLAPLACE J. (2004), *Le jeu de la mémoire et de l'invention dans le Trio pour cor, violon et piano de György Ligeti*, «Musurgia», XI/3, pp. 73-99.
- DEPLAPLACE J. (2007), *G. Ligeti. Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- DWYER B. (2011), *Transformational Ostinati in György Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola*, in DUCHESNEAU-MARX 2011, pp. 19-50.
- DUCHESNEAU L. (2011), *"Play it like Bill Evans": György Ligeti and Recorded Music*, in DUCHESNEAU-MARX 2011, pp. 125-147.
- DUCHESNEAU L. – MARX W. (cur., 2011), *György Ligeti of Foreign Lands and Strange Sounds*, Boydell, Woodbridge.
- GRIFFITS P. (1997), *György Ligeti*, Robson, London.
- LIGETI G. (1979), *Der Traum*, Centre Acanthes, Aix-en-Provence.
- LIGETI G. – SABBE H. (1979), *"Illusions-Allusions". Interview with H. Sabbe*, 23 octobre 1978, «Interface», 8, pp. 11-34.
- LIGETI G. (1983), *Ligeti in Conversation, with P. Várnai, J. Häusler, C. Samuel and Himself*, Eulenburg, London.
- LIGETI G. (1985), *Metamorfosi della forma musicale*, in Restagno 1985, pp. 223-242; ed. orig. *Wandlungen musikalischen Form*, «Die Reihe», 7 (1960).
- LIGETI G. (1988), *Komponistenportrait György Ligeti*, Berlin-Kulturstadt Europas (38. Berliner Festwochen 88), Berlin.
- LIGETI G. (1990), note al Cd *Ligeti, Études Pour Piano/Trio pour Violon, Cor et Piano; Donatoni, Tema/Cadeau*, Erato 2292-45366-2.
- LIGETI G. (1995), *Entretiens avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1981)*, in P. Michel, *György Ligeti*, Minerve, Paris, pp. 149-202.
- LIGETI G. (1998), note al Cd *György Ligeti Edition 7*, Sony SK 62309.

- LIGETI G. (2001) *La forme dans la Musique Nouvelle*, in ID., *Neuf essais sur la musique*, Contrechamps, Genève, pp. 147-162; ed. orig. *Form in der Neuen Musik*, in ID., *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1966, pp. 23-35.
- LIGETI G. (2002), note al Cd *The Ligeti Project II*, Teldec Classics 8573-88261-2.
- LIGETI G. (2004), *Lei sogna a colori? György Ligeti a colloquio con Eckhard Roelcke*, Alet, Padova; ed. orig. «*Träumen Sie in Farbe?*» *György Ligeti in Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Paul Zsolnay, Wien 2003.
- LOBANOVA M. (2002), *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Ernst Kuhn, Berlin.
- MICHEL P. (1995), *György Ligeti*, Minerve, Paris.
- RESTAGNO E. (cur., 1985), *Ligeti*, EdT, Torino.
- ROSEN C. (2005), *La generazione romantica*, Adelphi, Milano.
- SALLIS F. (1996), *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio Verlag Schewe, Köln.
- SALLIS F. (2011), “*We play with the music and the music plays with us*”: Sándor Veress and his student György Ligeti, in DUCHESNEAU-MARX 2011, pp. 1-16.
- STEINITZ R. (2003), *György Ligeti. Music of the Imagination*, Faber and Faber, London.
- STEINITZ R. (2011), *À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio* in DUCHESNEAU-MARX 2011, pp. 169-212.
- STOIANOVA I. (1985), *Ramificazioni timbriche e forma-movimento*, in Restagno 1985, pp. 20-29.

Abstract

Perché in piena sperimentazione novecentesca una forma legata al passato come la passacaglia funge da supporto a diverse composizioni di György Ligeti? Nei quattro anni di silenzio che intercorrono tra l'opera *Le Grand Macabre* (1978) e il Trio per violino, corno e pianoforte (1982), la passacaglia sembra aver costituito un valido ausilio per la definizione di una scrittura più articolata. Non solo: all'incrocio tra spazio e tempo e forma e struttura, e all'insegna di un profondo senso della storia, il meccanismo della ripetizione tipico della passacaglia offre al compositore un modello ideale, un punto di incontro tra innovazione, storicità della forma e realizzazione di una temporalità immobile. Nel quarto movimento del Trio, la combinazione dell'ostinato con il *tòpos* del lamento – derivato dai bicordi iniziali del pezzo, carichi di eredità culturale – metterà in gioco fattori come memoria, passato, soggettività. L'analisi delle opere successive suggerisce una lettura ermeneutica piuttosto sorprendente che considera la passacaglia, oltre che come forma, anche come principio costruttivo in grado di plasmare le opere dall'interno e di sintetizzare tutto il percorso compositivo dell'autore, “dalle origini alle origini”.

Jory Debenham

PRINCIPLES OF PASSACAGLIA: TEREZÍN, SUMMER 1944

Abstract

Hans Krása's final work *Passacaglia and Fugue* was written in 1944 while he was interned in the Terezín ghetto near Prague. Composers in Terezín operated under a special set of circumstances, and over time it became imperative for them to use musical expression as a means of communicating specific aspects of their lives. For these musicians, the choice of form was fundamental to their achieving maximal expressive capacity. Why a mature, experienced composer such as Krása would choose to write what would become his final composition in passacaglia form is unknown, but it raises significant questions about how the inherent principles of the form such as repetition and simplicity allowed him to frame important existential meditations that arose from his personal situation. This paper considers how characteristics of the passacaglia allowed Krása to respond musically to his experience, expressing literally and figuratively certain aspects of the camp such as façade, nostalgia and death.

On the seventh of August 1944, the composer Hans Krása completed his final instrumental work, *Passacaglia and Fuga for String Trio*. Interned in the Terezín ghetto near Prague, the composer's circumstances and environment were completely removed from the bohemian life he maintained in Prague only a few years before. Krása wrote only a few pieces during his time in Terezín; an overture for small orchestra, a dance for string trio, a set of three *Lieder*, and the *Passacaglia and Fugue*. Why would a mature, experienced composer interned in a Nazi camp choose to write what would become his final composition in passacaglia form? Why exactly he chose the Baroque structure for this piece is unknown, but his choice suggests that there is something about it that met his expressive and creative needs at this time. This paper will consider how characteristics of the passacaglia allowed Krása to respond musically to his experience, expressing literally and figuratively certain aspects of the camp such as façade, nostalgia and death.

Passacaglia Principle

In a passage in his book on modern Polish music, Adrian Thomas describes Andrzej Dobrowolski's composition *Passacaglia for TX* as «one of many Polish post-war pieces which use this [i.e. passacaglia] compositional principle; it also flags up an intriguing disintegration of the passacaglia principle in which dodecaphonic techniques are combined with a process in which instruments peel off from the reiterated theme with their own ad libitum version» [Thomas 2005, 225]. Although Thomas goes on to discuss compositional approaches of modern Polish composers, there is no further elaboration on what he means by “this compositional principle” or “the passacaglia principle”. He expects the reader to understand what such a principle entails.

Although most musicians have an understanding that a passacaglia consists of variations over an ostinato bass or harmonic progression, a closer examination of the various passacaglia literature suggests that in actuality, there is very little consensus as to what constitutes a passacaglia, pushing the concept of a “passacaglia principle” further out of reach. As a basic defining feature, a repeating ostinato figure seems requisite as a basis for a work to be considered a passacaglia, but even then the specifics regarding the parameters of the ostinato treatment are not entirely clear. Wallace Berry's detailed discussion of musical form defines passacaglia as consisting of «a continuously reiterated bass ostinato» [1966, 271] and that in comparison to the similar structure of the chaconne, it is melodic and single-voiced, rather than the «multi-voiced *harmonic* ostinato» [*ibid.*, 273] associated with the chaconne. Arnold Berleant, however, suggests that a passacaglia is an ostinato that can occur in any voice, although usually in the bass, while the chaconne is based specifically on a repeated harmonic sequence [1991, 137-138]. Alexander Silbiger's entry in the *Grove Music Online* most clearly delineates the boundaries of a twentieth-century passacaglia: an ostinato bass with a theme and variation model being central to the work.¹ In general, there is an understanding that early passacaglias differ significantly from those written by Bach and Händel and that the modern passacaglia has little if anything in common with the early Spanish and French versions of the form. However, beyond the premise that a passacaglia is in some way based on an ostinato, there is very little consensus about the precise definition of the form.

Literature that evokes the concept of the *principle* of the passacaglia is even more opaque and varied. In addition to the writing by Thomas quoted above,

1. A. Silbiger, *Passacaglia*, in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press. Web. 6 Dec. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21024>>.

many other authors have suggested that there are qualities that are either directly or indirectly inherent in the form. David Fligg and Malcolm McDonald both use the term “passacaglia principle” as an equivalent for the form. Fligg writes, «the passacaglia principle – a variation device widely used during the Baroque» [2010, 76] and MacDonald offers, «the procedure immediately hints at the passacaglia principle that the finale will embrace» [2008, 136]. For Leon Stein, the term has a deeper connotation: «the aesthetic-constructive principle of the passacaglia is that of repetition, a repetition which provides continuity, coherence, order and symmetry» [1959, 152]. For Lyn Henderson, it is the harmonic function that offers a work «true passacaglia status» [2008, 410] and for Steven Taylor, the essence of the passacaglia is found in its historical connection to the affect of lament, which supersedes its harmonic function as a defining feature [2004, 2]. To further complicate the situation, in a detailed analysis of Bach’s famous Passacaglia, Christoph Wolff suggests the essential aspects of the piece are more vague and hidden. For Wolff, the structure of a passacaglia is determined by the «principle of apposition» of ostinato variations and while the ostinato serves as the audible pulse for the structure, the “artistic intent” of the composer can only be discovered by recognizing structures extending beyond the obvious repetition and sectional arrangement of the form [1991, 315]. Kobayashi has built on Wolff’s analysis and while accepting that «the passacaglia is a variations form», concludes that at least in the case of Bach’s Passacaglia, it is the principle of growth that governs the characteristics of the passacaglia [Kobayashi 2006, 68-69]. It would appear that there is some consensus that there is a crucial essence specific to the passacaglia, but that there is no clear definition of what constitutes such a principle.

Concerns regarding the ambiguity of evoking a formal principle are not confined to passacaglia or variations forms. James Hepokoski examines this problem in depth, scrutinizing the commonly used “sonata principle” [2002]. He points out that the use of the term “sonata principle” in the common literature as a generally understood phrase creates a vagueness that does more to obfuscate than elucidate the characteristics of the work. And, when the evocation of such a principle is scrutinised, instead of providing clarifying explanatory information, it is common to find that often writers have subtly alluded to a work’s aesthetic value, suggesting that a reader with sufficient sophistication will understand the author’s intention, when in fact the specifics remain in a vague, undefined realm. Hepokoski argues that «typically, one finds reference to the [sonata] principle as something well known and long regarded as central to any sophisticated discussion of sonata form [...]. The sonata principle commonly functions as a hazy, background truism to be largely reaffirmed, not problematized» [2002, 92]. These are legitimate concerns, well substantiated by Hepokoski’s study and with clear implications for

an extension of the concept of a “compositional principle” to forms beyond the sonata. Despite this, however, it seems worthwhile to consider that there may be something particular about a formal structure that lends itself to a particular mode of expression or communication.

Terezín, Summer 1944

The history of the *Ghetto Theresienstadt* as the Nazis called it, or Terezín in Czech, is complex, and a full description of the camp and its activities is outside the scope of this article. Although conditions in Terezín changed during the years of its operation, its identity was strongly shaped by the various ways façades were constructed to hide the darker realities of the prisoners’ actual experience. At the beginning, the Nazis marketed Terezín as a safe haven or spa retreat for elderly or privileged Jews and, over time, embarked on a series of propaganda campaigns in an effort to conceal the darker realities of the death camps further away. Terezín was presented to the outside world as a pleasant and idyllic haven, meanwhile the rampant disease, starvation, deprivation, and deaths within the ghetto were covered up and hidden as much as possible by the Nazis [Lederer 1983, 135-144]. In the summer of 1944, a series of events occurred that had major impact on the lives of the prisoners in Terezín. On June 23, 1944, after several months of renovations and cosmetic upgrades to the garrison town, the Nazis allowed the International Red Cross to visit and carefully guided them through the “Potemkin Village” they had created. The freshly white-washed and beautified town falsely portrayed the camp as a haven for the Jews, and several performances of music, sports, and other leisure activities were staged in honour of the visitors. The deception was successful and the Red Cross report documented a favourable impression of the camp. The Nazis capitalized further on their efforts and followed up the visit with the filming of a propaganda movie depicting the camp as an idyllic retreat. The experience was demoralizing for many of the prisoners, and the representation of the façade made its way into the writings, performances, and artworks of the prisoners, sometimes literally as in Fritta’s drawing *Facades for the International Commission* (Ex. 1).² Not surprisingly, representations of exterior beauty masking darker elements appear in the music from this time. A subsequent event took place in July in the same year when the Gestapo discovered that a painting that depicted suffering, squalor and death in the camp had been smuggled to Switzerland [Troller 2004, 131].

2. Bedřich Fritta, *Facades for the International Commission*, Terezin 1943/44; ink, pen and brush, 57 x 84,5 cm © Thomas Fritta-Haas, long-term loan to the Jewish Museum Berlin, photo: Jens Ziehe. See also Bedřich Fritta, *Drawings from the Theresienstadt Ghetto*, Exhibition Jewish Museum of Berlin (17/05/2013 – 20/09/2013), Berlin.

Recognizing the potential for this to undermine their propaganda efforts, the Nazis interrogated, tortured, and deported or killed five of the artists thought to be associated with the picture. These events significantly impacted the atmosphere of the camp and the musical works composed during this time are rich with allusion, quotation, and extra-musical references. These references have been documented especially in the works of Viktor Ullmann and Gideon Klein [Beckerman 2011; Beckerman 2013; Nemtsov – Schröder-Nauenburg 2000; Schultz 2008], suggesting that they at the very least serve as a response to changes in the camp, and possibly, perhaps even likely, are attempts to give shape to and clarify them.



Ex. 1. B. Fritta, *Façades for the International Commission*.

Hans Krása's *Passacaglia and Fugue*

Like other modern compositions that have looked backward to the Baroque form, Krása's *Passacaglia* owes its basic structure to the model offered by Bach in his powerful C minor *Passacaglia and Fugue*. Completed in August of 1944, five weeks after the Red Cross visit and only a few weeks after the artists had been discovered and tortured, the *Passacaglia* is Krása's final instrumental work. Beginning with a melodic theme in the lowest register of the cello, the piece unfolds as a series of quasi theme and variations over the ostinato melody. Krása's *Passacaglia* has

eighteen iterations of the ostinato theme with two other melodic motifs playing a central role – a folk dance and a Viennese Waltz. Although at first the piece appears to be rooted in a Classical tradition far removed from the twentieth century and the Nazi camps, as it unfolds, it seems to become more and more representative of, and connected to, Krása's own time and place.

Ostinato

Krásá's theme takes the Passacaglia in the direction of a Viennese waltz, offering a sense of nostalgic, old-world beauty. Marked *sehr ruhig*, written in triple meter, and spanning a traditional eight-measures, the low cello theme situates the piece within the Passacaglia tradition of Bach. The theme is presented on its own in a *piano* dynamic range, creating an impression of intimate simplicity (Ex. 2).³ However, the simplicity and classicism of the opening is somewhat deceptive. The harmonic progression starts out traditionally, moving through a fairly conventional sequence of I, V6, vi, I6, V before abruptly incorporating a D $\flat$ and ending with a cadence in the $\flat$ II key of G $\flat$ Major. Already, there is an indication that the music is reflecting the subterfuge of the camp, where things are not as serene or straightforward as they first appear.⁴

Sehr ruhig

Violino

Viola

Violoncello

p

Ex. 2. H. Krása, *Passacaglia and Fugue*, Passacaglia theme, bb. 1-8.

The next three statements of the ostinato theme are straightforward with little variation. The other voices enter in second, then third species counterpoint, then the counterpoint gives way to a homophonic texture with the upper voices

3. All musical examples from Hans Krása, *Passacaglia et Fuge* © 1993 Tempo Praha & Bote and Bock Berlin. I would like to thank Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd for granting permission to reproduce them.
4. The first four notes of the theme are a citation of the *Dies Irae*, with the last note displaced by one octave, possibly to mask it for reason of censorship. The use of the *Dies Irae* stresses indeed the atmosphere of death in the camp and seems to be in line with the tradition which uses the passacaglia as a tool to create a dark and macabre context. See section "Death Scene" below in the article.

harmonized primarily in thirds and sixths. At the fifth statement, however, the rhythmic, harmonic and melodic textures all change. From measure 33 onward, the ostinato theme is present, generally in a recognizable form, but as the piece unfolds, a more diverse and complex picture is presented.

Beneath the surface

The fifth entry of the ostinato theme is marked *quasi recitativo* and signals something like an interruption of the smooth counterpoint set up in the opening statement. Although interruptions are not well theorized in musical literature, they are generally recognized as structurally and symbolically significant moments that deserve attention. Up to this point, the piece has unfolded as a variations style of passacaglia, where each statement of the ostinato theme serves as a basis for some kind of variation. At the fifth statement, however, the variations model ceases and new material is introduced over the repeating bass. The *quasi recitativo* statement is different from the previous phrases (Ex. 3). It seems to suggest a secretive nod or wink, alerting the listener that something else is going on and to pay closer attention.

quasi recitativo

Vn. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ex. 3. H. Krása, *Passacaglia and Fugue*, bb. 33-34.

In a post-war interview, Maurice Rossel, one of the key Red Cross delegates who visited Terezín noted that it was common in camps for prisoners to signal to him via a wink or a nod to attract attention to matters that were hidden from view. He claimed that this didn't happen during his visit to Terezín, interpreting it negatively, believing that the inmates he encountered were «privileged people who had no desire to risk to be deported because they had permitted themselves an illusion or a remark, or passing a piece of paper or a report».⁵ Although the

5. The French director Claude Lanzmann interviewed Maurice Rossel in 1979 during the preparation of *Shoah*, a documentary about the Jewish extermination perpetrated by the Nazis. It took Lanzmann

prisoners of Terezín may have found it difficult to convey such messages under the watchful and threatening circumstances of that June 23 visit, it would seem prudent to keep an eye open for such things in the communications of the prisoners, musical or otherwise. The way in which the next section of Krása's *Passacaglia* unfolds would appear to confirm that the *recitativo* fifth statement is functioning as such a communication.

The sixth statement of the theme is unmistakably different in character from the opening. The ostinato theme appears in the viola, one octave higher than it had been in the cello. The cello enters *pizzicato*, presenting a chromatic line, mostly descending, in a duple meter, juxtaposed against the triple meter of the other voices. The violin line is also unusually juxtaposed with the theme, entering as in a *pp* range with a descending three note octave sequence that covers the span of a minor third for each of the three statements. The octaves appear on beat two of each bar, further creating a sense of discord or tension between the voices (Ex. 4).

Ex. 4. H. Krása, *Passacaglia and Fugue*, bb. 41-48 (Statement VI of the theme).

After this strange, unsettling passage transitions into the next iteration of the ostinato, new material arrives. The ostinato theme returns to its original register in the cello and the viola introduces a fragment of a folk theme that will become a focal point in later statements. In the eighth ostinato statement, a third theme is introduced in the violin – a schmaltsy Viennese Waltz based on the opening theme that unfolds over the next three statements of the ostinato (Ex. 5).

It is certainly not customary for new, contrasting thematic material to be introduced into a *passacaglia*, at least not in the variations-style tradition descended from Bach's BWV 582. However, the simplicity and repetition inherent in the form make it possible to incorporate themes or messages that might otherwise be risky or problematic to show on the surface. The practice of expressing important or psychologically difficult themes and ideas in psycho-acoustically weak

twelve years of research to prepare the documentary, produced then in France in 1985 (*Les Aleph*, Historia Film, Ministère de la Culture de la République Française).



Ex. 5. H. Krása, *Passacaglia and Fugue*, Waltz theme, bb. 73-76.

sections of music has a long tradition in the history of western art music. Michael Beckerman has written about the phenomenon of the middle sections of pieces, which often contain interesting or subversive elements in works of Beethoven, Chopin, Dvořák, Bartók and many others whose work forms the musical canon. Beckerman suggests that places of psychoacoustic weakness offer «an ideal position to hide those things that are again too troubling, too sexy, or too weird to touch the rest of the world» [2011, 175]. These troubling, sexy, or weird things can also be secrets, confessions, or, in the environment of an oppressive regime, political messages.

In Terezín, the degree to which the musicians were censored was variable. The existence of the *Freizeitgestaltung* (Leisure time committee) and the officially sanctioned permissions of musical performances, including cabaret, jazz, and modernist works that were banned elsewhere, suggests that for the most part, prisoners were not subjected to the artistic limitations and censorship experienced outside the camps. However, as demonstrated by the “painter’s affair”, where the visual artists of Terezín were harshly punished for their transgressions, limits and boundaries existed, although they may have been variable and unwritten. As Beckerman notes:

Regimes of terror do not really need to do much in the way of censoring. A few garrotings, a hanging here and there and the population quickly gets the idea of what is permissible and takes it upon themselves to create standards accordingly. [...] It is understood that there is no precise definition of what [a censoring environment] is and how it works and yet we may agree that Terezín is an environment where censorship of various kinds, from black-lined postcards to self-censorship is part of the fabric of life.⁶

6. I would like to thank Michael Beckerman to allow me to use his citation, which is taken from his article *Slow Dissolves, Full Stops and Interruptions: Terezín, Censorship and the Summer of 1944*, published in the

From the perspective of a composer in Terezín, it makes sense that potentially incendiary or seditious material would be kept out of the forefront.

In the Krása Passacaglia, the two new themes introduced in the middle are not explicitly political, however, they are not without connotation or reference. The waltz theme that appears in the eighth statement of the ostinato, which was identified earlier in Ex. 5, occurs over three successive statements of the ostinato (Statements VIII, IX and X) becoming more elaborate and ornate with each presentation. The effect of this waltz figure is ambiguous. At first it is so incongruous with the previous material that it comes across as almost farcical, the saccharine quality suggesting a sham or mockery. However, as it repeats and the other voices take on the waltz pattern, the lightness and pleasantry of the theme seems more nostalgic, evoking a memory of the romance and beauty of the high Viennese culture of a past era.

In contrast, the folk theme introduced at bar 49 and again at bars 81 and 89 is syncopated and presented in a duple meter that contrasts starkly with the triple meter of the other voices. Where the waltz is smooth and saccharine, the folk dance is bright and forceful. Like many of the folk references in Terezín, musical and otherwise, the tune is Moravian in quality. The melody is Krása's own, from his String Trio *Tanec*, written earlier in Terezín. Although the mode implied in this folk theme is somewhat obscured, the original melody has a Lydian shading and a rhythmic pulse that situate it conspicuously as Moravian,⁷ tinged with a quality of a Klezmer dance. Of course it is impossible to know what Krása intended to express by juxtaposing this theme against the passacaglia ostinato. It could be a reminiscence of his Moravian homeland and his own past, it could be a reference to the Jewish identity within the camp, or it could be something more fantastical like a type of *Totentanz*, a hint that despite the calm surface of the ostinato theme, death is playing an active role. We can't actually know the answer to this, but the effect of its appearance is certainly significant within the context of the passacaglia, at the very least signalling incongruence and contrast. Its placement in the middle register in the middle of the work, between statements of the waltz theme and "covered up" by *forte* statements of the ostinato theme all suggest that it is an important feature that is being "hidden" at least in a nominal way (Ex. 6).

forthcoming book *Oxford Handbook on Music and Censorship*, ed. by P. Hall (Oxford University Press, New York).

7. Michael Beckerman highlighted this aspect in his lecture *Moravia, The Wild Goose, and Terezín Summer 1944*, at the Bohemian National Hall in New York on 23rd April 201, within the Lecture Series *From Democracy to Dictatorship and Genocide: Czechoslovak Jews in Literature, Music and Film*.

Ex. 6. H. Krása, *Passacaglia and Fugue*, *Tanec* theme, bb. 81-88 (over Statement XI of the ostinato).

Despite the ambiguities involved in deciphering the invocations of the waltz and folk dance themes, their appearance and function within the work as contrasting, interruptive elements suggest that they are significant elements that deserve to be given attention. Along with other works written in Terezín at this time, the dramatic elements of the music are kept well below the surface. As Michael Beckerman writes of the Terezín works, «In the Potemkin village of Terezín, compositional middles became reverse Potemkin villages, pretending to be nothing and containing everything. No works demonstrate the power and paradox of middles more than this group of compositions» [2011, 180].

Death Scenes

Whether or not the folk dance theme discussed above signifies a *Totentanz* or something slightly more benign, in the final pages of the *Passacaglia*, death is more clearly evoked through the representation of that which was most feared and dreaded in the camp: the train transports. There are varying accounts by survivors describing the degree to which they knew where the transports were headed, however in nearly all survivor accounts of the Terezín experience, declarations of fear regarding the eastbound transports are a salient feature. Jiří Diamant recalls that this fear was central to the daily experience:

The whole life of Terezín was constantly haunted by the spectre of transports to the East, to the unknown, which meant the immediate danger of death. No one knew when his turn would come, where he would go, when, why, and with whom. The transports were the ominous culmination of the provisional life in Terezín, they were the harbingers of the next stage on the way to the “final solution to the Jewish question” [Diamant 1965, 136].

The most obvious and common symbol for the transports was that of the train, and in Krása’s *Passacaglia*, the sound of a train chugging and the resulting chaos and trauma is conspicuous. At bar 111, the rhythmic texture changes significantly and a motoric momentum is achieved, suggesting such chugging motion. At bar 119, a dramatic climax is reached (Ex. 7). All voices enter *fortissimo* and are doubled, the lower ones at the fourth and the upper at the octave. The beautiful ostinato theme is in the violin, with both the high register and doubling attempting, at least superficially, to draw attention to the melody line. The driving rhythm and the open fourths and fifths of the viola and cello lines, however, make the upheaval impossible to ignore. The interval between the bass and the upper melody often coincides at the interval of a major seventh or at a tritone, highlighting even further the harshness of the section. Notably, after the chaos of the motoric rhythmic figures disappears, so does the ostinato melody. From measures 135-145, there is no ostinato theme – the only time in the piece this occurs. The effect is dramatic and there can be no doubt this is a traumatic, climactic moment. Notably, this “train” evocation returns at the very end of the fugue for a statement of more dramatic and permanent finality.

As noted by Leon Stein in the late 1950s, the *Passacaglia* form experienced an unexpected resurgence in the twentieth century [Stein 1959]. Although undoubtedly there are myriad reasons why composers chose it for their works, a convention seems to have developed that connect the form to dark and macabre contexts. Prior to the turn of the century, Liszt used the *Dies Irae* ostinato as the basis for his *Totentanz* variation and perhaps that set at least a subconscious standard for future composers. Schönberg wrote the «Nacht» movement as a *passacaglia* in *Pierrot Lunaire*, and Berg famously used the form in his opera *Wozzeck* (1920) to represent the Doctor and his macabre scientific experiments. Lyn Henderson corroborates this trend in her exploration of Shostakovich’s employment of the *passacaglia*, finding that he utilized it to highlight points of dramatic climax, particularly death scenes, such as in the murder scene of his 1932 opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* [Henderson 2008, 411]. She also points out that death was a theme commonly connected to his *passacaglias* throughout his career, culminating in his setting of the song «Death» in *Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti* in the later years of his life. Benjamin Britten was also well known for his use

Pesante

Ex. 7. H. Krása, Train rhythm, bb. 119-122 (Statement XVI of ostinato theme).

of passacaglia form in tragedies. Darrell Handel connects Britten's choice of the passacaglia form at climactic moments, stating, «[Britten] often elevates the passacaglia to some crucial dramatic high point of an opera or song-cycle to reflect on a tragedy or intensify a dialogue» [Handel 1970, 2]. He also points out the explicit association with death in Britten's works including *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *Billy Budd*, and «Death not be proud» from the John Donne Sonnets, in addition to many other purely instrumental works [Handel 1970, 2-3]. Neither of these authors are able to clearly identify the reasons why the passacaglia is so closely connected to scenes and themes of death, although they allude to its connection to the tradition of the tragedy from the high Baroque operatic drama, postulating some inherent «dramatic potential» [Henderson 2008, 410]. Handel proposes that Britten's expressive and effective use of the passacaglia must «almost certainly arise from [an] intuitive sense of drama». Later authors tend to presume the connection between passacaglia and lament as a given, referring explicitly to the form as «the dramatic form known as lament passacaglia or lament-ostinato» [Bauer 2011, 3]. Although there is no direct explanation of the origins of this “dramatic form”, it is very likely to have been derived from the common association between form and the descending chromatic “lament” bass

figure used in passacaglias such as Bach's *Crucifixus* and Purcell's «When I am Laid» from *Dido and Aeneas*. While further investigation is necessary to substantiate that connection, it is clear that there was a precedent of composers using passacaglia form to frame their death-ridden tragedies, and it appears as though Krása drew on that tradition in *Terezín* for his own tragic expression.

Finale

Does this discussion of Hans Krása's Passacaglia prove or disprove the notion of a passacaglia principle? Of course it doesn't. But, what I do hope is apparent from this discussion is that aspects of form and expression are connected. The ways in which a composer chooses to engage and manipulate the expectations and parameters of a form are important factors in how its expressive potential is perceived. Through artistic exploitation of salient features of the passacaglia form such as repetition, thematic simplicity, and conventional connotations of the macabre, Hans Krása offers an expressive exploration of themes particular to his experience, such as nostalgia, repetitive monotony, the duplicitous façade of the Nazi propaganda efforts, and the pervasive presence of death. As Hepokoski writes in his appraisal of the related sonata principle, «some of the attractions of this idea [of the sonata principle] included its claims to midcentury academic sophistication, its protean flexibility, and its ability to provide quick solutions to otherwise “difficult” moments within highly regarded compositions» [Hepokoski 2002, 154]. Similarly, it appears that modern usage of the term passacaglia principle is often evoked as a reductive, simplistic and vague notion that is already clearly understood. Hepokoski concludes that as it is generally employed, describing a composition by evoking a principle does not allow for the multiplicity of the ways composers actually employ the form and is therefore an inadequate analytical tool that musicologists should replace with something more precise. I would argue that if we are aware of its limitations, as I have explored in this paper, consideration of the salient features or principles inherent in the passacaglia form can serve as an access point for specific analysis, can do much to reveal the inner workings of a piece and enrich our historical understanding and interpretation, and ultimately our overall musical experience.

REFERENCES

- BAUER A. (2011), *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute*, Ashgate, Farnham.
- BECKERMAN M. (2011), *The Strange Landscapes of Middles*, in J. F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford University Press, New York, pp. 163-181.
- BECKERMAN M. (2013), *Terezín as Reverse Potemkin Ruin*, in *Five Movements and an Epilogue*, in D. Gafijczuk – D. Sayer (eds), *The Inhabited Ruins of Central Europe: Re-Imagining Space, History, and Memory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 194-204.
- BERLEANT A. (1991), *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia.
- BERRY W. (1966), *Form in Music: an Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Their Application in Historical and Contemporary Styles*, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ.
- DIAMANT J. (1965), *Some Comments on the Psychology of Life in the Ghetto Terezín*, in F. Ehrmann – O. Heitlinger – R. Iltis (eds), *Terezín 1941-1945*, Council of Jewish Communities in the Czech lands, Prague, pp. 124-139.
- FLIGG D. (2010), *A Concise Guide to Orchestral Music*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- HANDEL D. (1970), *Britten's Use of the Passacaglia*, «Tempo», 3/94 (New Series), pp. 2-6.
- HENDERSON L. (2008), *Shostakovich, the Passacaglia, and Serialism*, in M. Mishra (ed.), *A Shostakovich Companion*, Praeger, Westport CT, pp. 409-434.
- HEPOKOSKI J. (2002), *Beyond the Sonata Principle*, «Journal of the American Musicological Society», 55/1, pp. 91-154.
- KOBAYASHI Y. (2006), *The Variation Principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582*, in D. R. Melamed (ed.), *Bach Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 62-69.
- LEDERER Z. (1983), *Ghetto Theresienstadt*, Fertig, New York.
- MACDONALD M. (2008), «I took a simple little theme and developed it»: *Shostakovich's String Concertos and Sonatas*, in P. Fairclough – D. Fanning (eds), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 115-143.
- NEMTSOV J. – SCHRÖDER-NAUENBURG B. (2000), *Music in the Inferno of the Nazi Terror: Jewish Composers in the "Third Reich"*, «Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», 18/4, pp. 79-100.
- SCHULTZ I. (2008), *Viktor Ullmann: Leben und Werk*, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart.

- STEIN L. (1959), *The Passacaglia in the Twentieth Century*, «Music and Letters», 40/4, pp. 150-153.
- TAYLOR S. (2004), *Passacaglia and Lament in Ligeti's Recent Music*, «Dutch Journal of Music Theory», 9/1, pp. 1-11.
- THOMAS A. (2005), *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TROLLER N. (2004), *Theresienstadt: Hitler's Gift to the Jews*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill NC.
- WOLFF C. (1991), *Bach: Essays on His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Abstract

Passacaglia e Fuga è l'ultima opera scritta da Hans Krása nel 1944, durante la sua reclusione nel ghetto di Terezín, vicino a Praga. A Terezín i compositori lavoravano in condizioni molto particolari, e col tempo divenne sempre più importante usare l'espressione musicale per comunicare determinati aspetti della loro esperienza di vita; in particolare, la scelta della forma poteva rappresentare un mezzo decisivo per conseguire la massima potenzialità espressiva. Non conosciamo le ragioni per cui un compositore maturo ed esperto come Krása avrebbe deciso di scrivere in forma di passacaglia quello che poi sarebbe diventato il suo ultimo pezzo; non possiamo tuttavia fare a meno di domandarci se questa scelta sia dovuta anche al fatto che l'autore, attraverso alcuni principi strutturali intrinseci a questa forma – come la ripetizione e la semplicità – abbia voluto veicolare anche certi contenuti legati alla sua particolare situazione biografica. In definitiva, il saggio evidenzia come le caratteristiche della passacaglia avrebbero permesso a Krása di rispondere musicalmente all'esperienza della reclusione, esprimendo in modo sia letterale che figurato certi elementi della realtà del campo di concentramento come l'inganno, la nostalgia e la morte.

Mauro Mastropasqua

IL PENSIERO DELLA VARIAZIONE NELLE
VARIATIONS ON A RECITATIVE FOR ORGAN OP. 40
DI ARNOLD SCHÖNBERG

Abstract

Composed in 1941-42, the Variations op. 40 – the only work for organ ever published by Schoenberg – belong to the period of his so called “return” to some tonally oriented organizations of musical structures. The piece expresses, indeed, a suspended tonality polarized on D (predominantly minor). The cycle is followed by a Cadenza and a fugal section; as the fabric of each variation is woven by the theme (Recitative), the whole could be named “Passacaglia and Fugue”. Peculiar to the work is an extremely intricate realization either of the “motives of variation” or of the developing strategies, even for Schoenberg’s related standards of the years 1906-08. Nevertheless, their degree of objective evidence is remarkable. If looking at the harmonic facet, we could consider the piece as if it had been composed in those years, the same cannot be stated as far as the technique of developing variation is concerned. Although non dodecaphonic, in some ways the piece bears the hallmarks of serial procedures. As elsewhere in Schoenberg’s oeuvre, the art of variation – here represented by a passacaglia – is a ground for further explorations.

Il principio compositivo della variazione non è dialettico, nel senso in cui lo è, ad esempio, quello che sottende la forma-sonata; non è basato su opposizioni determinate (di strutture tematiche, di aree tonali) che presuppongono un respiro dilatato nel tempo, bensì sulla giustapposizione continua dello stesso elemento (melodia, tema, schema armonico o ritmico). Di questo elemento si muta incessantemente l’aspetto, senza però trasformarlo radicalmente. Nell’impossibilità di un processo tematico per contrasti e complementi, mediazioni e sviluppi, si contrae il respiro dell’elaborazione motivica, ridimensionata all’arco tensivo del tema da variare. Questa diversificazione costante di un elemento invariante (o identità del cangiante) è evidente soprattutto nella passacaglia, in cui l’elemento da variare

è un ostinato,¹ elemento fisso compresente alla sua elaborazione. Non è un caso che il tema di una passacaglia si polarizzi in uno dei due estremi: un breve motivo, o una serie di valori lunghi (che uniformano la passacaglia al tipo della composizione su *cantus firmus*).

In Schönberg, Berg e Webern, che intendono il principio della “variazione evolutiva” (della continua metamorfosi motivico-tematica) come un a priori delle loro procedure compositive, la variazione come genere è, di questo principio, un’espansione e una specie di trionfo.² L’importanza della variazione, nella Seconda Scuola di Vienna, traspare dal fatto che essa non assolve solo fini espressivi. Se sono noti i casi in cui, ad esempio, la forma di passacaglia viene scelta per intonare testi che evocano immagini di fissità, ripetitività meccanica e simili,³ nei viennesi essa contraddistingue diversi momenti nevralgici della loro produzione, col significato di una sorta di banco di prova per ulteriori passi nei loro percorsi compositivi. A conclusione dell’apprendistato con Schönberg, Berg compone, a stretto ridosso della Sonata op. 1, una serie di variazioni;⁴ Webern, la Passacaglia op. 1 per orchestra (1908).⁵ A questo proposito va ricordata l’affermazione di Schönberg in *Fundamentals of musical composition*: «Scrivere un intero brano applicando esclusivamente la variazione è un primo passo verso la logica delle grandi forme» [1969, 172]. A completamento di questo quadro, si potrebbe aggiungere che il primo tentativo seriale di Schönberg con un tema di dodici note è una passacaglia per orchestra abbozzata nel marzo del 1920,⁶ mentre la sua prima opera dodecafonica per orchestra, con una struttura tematica composta mai tentata in precedenza – la congiunzione di una serie e delle sue forme a specchio – è l’insieme delle Variazioni op. 31 (1926-28). Nell’ambito della Scuola, Schönberg è in ogni caso il più solerte nel mantenere attiva questa funzione quasi esplorativa della variazione, anche nella sua maturità creativa. Questo vale probabilmente anche

1. Ad onta della labile condizione lessicale, che la vede sovrapporsi ad altri termini fino alla sinonimia (in particolare con ‘Ciaccona’, a seconda dell’epoca e dell’area geografica), la Passacaglia ha come tratto distintivo l’essere variazione su un ostinato. Il che non esclude, in esempi celebri come la Passacaglia e Fuga in Do minore per organo BWV 582 di Bach, che l’ostinato sia, a un certo punto del pezzo, dissolto nel suo schema armonico.
2. Schönberg [1974, 122] ha equiparato il processo variativo di un tema al principio della “variazione evolutiva” (*entwickelnde Variation, developing variation*) di metamorfosi continua di motivi generatori: com’egli chiarisce, «nel senso che tutto ciò che viene si sviluppa dal tema e dalle sue proprietà».
3. Basato su un breve ostinato (/m\M\s: per i simboli degli intervalli vedi la *Legenda* in calce al saggio) *Nacht*, n. 8 del *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) di Schönberg ha come sottotitolo «Passacaglia»; nella scena IV del primo atto del *Wozzeck* op. 7 (1917-21), Berg indica nella parte del violoncello il «Passacaglia-Thema» di dodici note su cui è costruita.
4. A. Berg, *Variationen über ein eigenes Thema* per pianoforte (1908).
5. Si possono menzionare anche, precedenti l’op. 1, tre studi su un basso ostinato per orchestra (1907).
6. Si consideri, però, la proposta di nuova datazione (1926) in Haimo [1987]. L’eventuale prossimità all’op. 31 continuerebbe in ogni caso ad alimentare l’idea di una funzione esplorativa delle forme di variazione in Schönberg.

per le Variazioni per organo, agli esordi di una nuova, estrema fase del suo cammino: quella del cosiddetto “ritorno alla tonalità”. Tale fase, costituita da diversi momenti e nodi di attuazione tra il 1938 e il 1943, annovera anche un altro brano organistico, una frammentaria sonata (1941); ma l’unicità delle Variazioni su un Recitativo è evidente: unico brano organistico pubblicato da Schönberg, tonale e non seriale, ma scritto dopo più di tre decenni di composizione atonale e più di due decenni di composizione dodecafonica. In effetti, i motivi d’interesse per l’analisi non mancano: nonostante il brano non sia seriale, è possibile che le prassi seriali, che Schönberg aveva consolidato da tempo, non vi abbiano inciso in alcun modo? E se un’incidenza di questo genere è ravvisabile, in che relazione si pone col processo di variazione del tema?

Variations on a Recitative nasce da una commissione rivolta a Schönberg nel 1941 da William Strickland per conto della casa editrice newyorkese H.W. Gray, per la collana *Contemporary Organ Series*. La commissione cade quindi nel periodo del “ritorno alla tonalità” quando Schönberg, ultimata la stesura di *Kol nidre* op. 39 (1938), aveva ripreso la composizione della seconda *Kammersymphonie* op. 38 (1939), abbandonata nel 1906. L’op. 40 fu così realizzata tra il 1941 e il 1942 e pubblicata a cura di Carl Weinrich nel 1947 – con presumibile perplessità del suo autore, notoriamente superstizioso – come tredicesimo fascicolo della collana.⁷ Al tema (Recitativo in solo) fanno seguito dieci variazioni, tutte comprese tra le dieci e le dodici battute; a parte la Variazione VI, che ne conta ventidue. Una «*Cadenza*» separa le variazioni da una consistente parte conclusiva, una fuga che ha per soggetto la prima parte del Recitativo.⁸ Come la Passacaglia in Do minore di Bach, queste variazioni sono concluse da un loro «Thema fugatum». Il brano è in tonalità sospesa (vedi oltre), ma con un polo principale *re*, quasi sempre espresso come una triade di Re minore. L’analisi che segue si sofferma sulle relazioni di derivazione tra il Recitativo (tema, Es. 1) e i “motivi della variazione” propri a ogni singola sezione,⁹ considerando che ognuna ne ha almeno uno [Schmidt 1999, 161]. Il che comporta, inevitabilmente, la necessità di comprendere le caratteristiche della variazione evolutiva dei motivi così come sono determinate dallo stesso principio della variazione, inteso come principio formale.¹⁰

7. Carl Weinrich (1904-1991), organista all’epoca attivo anche come insegnante alla Columbia University, fu il primo esecutore dell’op. 40 (New York, 10 aprile 1944). Weinrich intervenne sul manoscritto di Schönberg – molto parco di prescrizioni di registrazione dell’organo – con una nutrita serie di indicazioni a questo riguardo (poi espunte nell’edizione critica dell’opera) [Schmidt 1973, 7-9].

8. Questa parte dell’op. 40 non è oggetto di analisi in questo saggio.

9. Con questo termine Schönberg [1969, 174 sgg; 1974, 122] indica ogni tipo di parafrasi del tema o di sue parti costituenti la sostanza di ogni singola variazione. Nel contempo, un “motivo della variazione” va visto come uno dei possibili “estratti” dei tracciati profondi del tema. Infatti, «ogni variazione rivela un’unità superiore a quella del tema» [Schönberg 1969, 174].

10. Per i simboli che compaiono negli esempi musicali rimando alla *Legenda* in calce al saggio.

MAURO MASTROPASQUA

Lento ($\text{♩} = 54$)

1 2 3 4 poco accel. - - - -

5 6 7 8 9 poco a poco rit. - - - - -

10 11 12 13 VAR. I

- - - - - a tempo

$$\begin{aligned}
 & \text{t} - \\
 & (s \overset{\text{t}}{\underset{3}{\curvearrowright}} (\overset{10>9}{\overset{7}{\text{D}}} \overset{7<7}{\text{II}} \overset{7}{\text{D}}) \overset{7<3}{\text{D}} \overset{4}{\text{D}} [\overset{\text{t}}{\text{t}}]) \\
 & \quad \quad \quad (s \overset{N}{\text{N}} \rightarrow \text{t} \overset{Q}{\text{Q}}) \\
 & \quad \quad \quad \overset{\text{D}^a}{\underset{3}{\curvearrowright}} \overset{11\leq}{\underset{7}{\text{D}}} \overset{8<}{\underset{6}{\text{D}}} \overset{7}{\text{D}^a} = \delta_{\downarrow}
 \end{aligned}$$

14 *Imm*¹*q*

15 *cresc.*

16

17 *dim.* *f*

18 *p*

19

20

21

22

($\searrow D^a \rightarrow I[3]q/Q (\overset{5}{D^a}) D$)
 $(S - \frac{5}{3}) \searrow (s) s^7 \rightarrow T_3$

Es. 1. A. Schönberg, *Variations on a Recitative*, op. 40, bb. 1-22: Tema (Recitativo: 1-10) e Variazione I (12-22).

Nei *Fundamentals*, Schönberg esamina la questione della conformità di un tema al principio variativo: «se il tema contiene troppi elementi troppo interessanti», non si riuscirà a realizzare «quelle aggiunte che sono invece facilitate se il tema è semplice» [1969, 172].¹¹ Schönberg propone un'interessante equiparazione tra un

11. Schönberg fa qui eco a quanto aveva già affermato altrove: il tema di una serie di variazioni «dev'essere relativamente *semplice*, anche per il fatto che evidentemente le variazioni diventano via via più

“motivo della variazione” e la struttura profonda di un tema: «dato che il punto di vista che determina quali sono i fattori essenziali [del profilo melodico di un tema] non è necessariamente uniforme per ciascuna variazione, si potrà avere più di uno “scheletro” adoperabile» [*ibid.*, 174].¹² Lo schema lineare del Recitativo (Es. 2a) mostra una costruzione molto chiara, articolata in due parti, con perno sul *do*^{#2} delle bb. 4-5 (fulcro tra i registri della polifonia implicita a due voci). La seconda parte (bb. 5-10) ha un andamento discendente che, al di sotto della struttura di superficie, si rivela completamente cromatico. Essa è perciò nettamente distinta dalla prima parte; la sua articolazione, nelle tre fasi di una progressione discendente, controbilancia le tre figure “a ondate” della prima parte del Recitativo, il cui andamento complessivo era invece ascendente (con semicadenze, rispettivamente, alle bb. 1, 3 e 4). Nell’insieme, la sintassi risulta articolata in antecedente (bb. 1-4) e conseguente (bb. 5-11).

Es. 2. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: tracciato lineare del Tema (a) e ipotetico motivo della variazione (α).

Le diverse qualità delle due parti del tema si risolvono in una suddivisione funzionale. Nel corso del pezzo, il cromatismo sotteso alla seconda parte del tema è utilizzato quasi sempre come elemento connettivo, in voci subordinate, senza

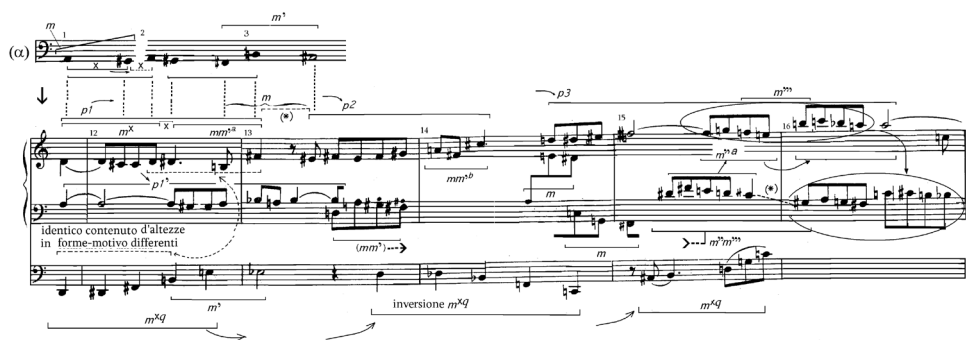
complesse» [Schönberg 1974, 113].

12. «Almeno nei motivi delle primissime variazioni è uso comune di parafrasare le note principali con note vicini» [Schönberg 1974, 113]. Questo rientra nel quadro di una “economia” o “piano” delle variazioni: «dopo che il tema è stato ridotto ai suoi elementi essenziali, si dovrà fare una gran quantità di schizzi che esplorano una certa varietà di motivi di variazione» [*ibid.*, 178].

rilievo motivico di superficie: i “motivi della variazione” sono tutti compresi nella prima parte del Recitativo. A sua volta, questo rappresenta un perfetto caso di integrazione motivica. Schönberg realizza l’intero Recitativo con proiezioni successive della sola forma-motivo m (Es. 2a: $/5\backslash s$); ripetuto m , i successivi motivi ne sono tutti derivazione. Così, m' sostituisce una quarta alla quinta ascendente di m ; m'' ($/m\backslash t$) e m''' ($/7\backslash q$) modificano ulteriormente la composizione interna di m . Il legame di m''' con m si stabilisce a un livello diverso dalla sola similitudine dei profili, poiché ne è l’inversione retrograda (IR).¹³ Questo legame latente di m''' con la matrice m si verifica quindi in coincidenza dell’articolazione interna del tema (semicadenza dell’antecedente).

Come si vede, il materiale basilare è estremamente ridotto: il tema da variare si origina dal solo nucleo m , e dalle sue varianti. Anche delle risorse offerte dal tema in termini di motivi desumibili dalla polifonia implicita, Schönberg fa un uso modesto. Diverse possibilità (ad esempio di linee esatonali: ne indico un paio nell’Es. 2a) non sono prese in considerazione. Di fatto, se si considera non la dimensione minuta della scrittura (che è poi, come vedremo, quella decisiva),¹⁴ ma quella intermedia della proposizione, dal Recitativo viene tratta un’unica figurazione riconoscibile e ricorrente (Es. 3: p^1). Essa contende, anzi, allo stesso Recitativo il primato di elemento fondamentale del processo variativo – il che si comprende considerando che questo, pur onnipresente nelle singole variazioni, rimane però celato all’ascoltatore. La Variazione I dà in effetti, almeno all’inizio, quasi l’impressione di una fase tematica, come se il processo variativo vero e proprio cominciasse solo dopo p^1 . A questa, imitata da $p^{1'}$, seguono p^2 (bb. 13-14), che la trasforma, e p^3 (bb. 15-18), costruita come un’imitazione in semiprogressione che richiama la struttura della seconda parte del Recitativo. Dall’Es. 3a si coglie come p^1 sia sostanzialmente un’elaborazione delle bb. 1-3.

13. È implicito che tutto ciò presuppone che la dislocazione delle altezze nei registri sia ininfluyente: per poter intendere l’equivalenza di m''' e IR m , infatti, la seconda nota del motivo va immaginata all’ottava inferiore. Esattamente lo stesso espediente (ora con traslazione d’ottava della prima nota del motivo) permette di intendere le riduzioni lineari della seconda parte del Tema (bb. 5-11: m'^a , m'^b e m'^c) come proiezioni di m' .
14. Questo aspetto emergerà gradualmente dall’analisi. Schönberg, in occasione di un corso privato di composizione tenuto nel 1948, stilò una *Motivtafel* dell’op. 40, per evidenti scopi analitici. Schmidt [1973, 72], che riproduce questa tavola, ne nota una certa incompiutezza [*ibid.*, 71]; essa appare come una sorta di promemoria di una parte del contenuto motivico del brano, senza rilievi sulla natura del processo di derivazione di una figura da un’altra. Essa conferma però le mie ipotesi analitiche sul materiale motivico basilare. All’inizio della tavola, infatti, Schönberg isola i due motivi che nell’Es. 1 sono indicati come m e m' . Inoltre, per limitarsi alla Variazione I, della proposizione p^1 dell’Es. 3 Schönberg mette in rilievo i motivi qui indicati come m^x e m^{xq} ; viene confermata anche la costituzione di motivi per integrazione di intervalli in precedenza considerati morti (Nell’Es. 3: m – tra le bb. 12 e 13 della mano destra, che comprende l’intervallo morto $fa\sharp \backslash mi\sharp$ – è posto in rilievo anche da Schönberg).



La variazione evolutiva comprende qui il principio imitativo, in rilievo con m''^a (Es. 3, bb. 15-16) e un incedere da corale-mottetto. L'intreccio delle figure di matrice m'' , predominanti da b. 15, si estende quasi fino alla b. 18 e a una cesura sul suo terzo tempo. A questa segue una proposizione di congedo (bb. 19-21, poi prolungata da una battuta di liquidazione) derivata dall'innesto della parte di soprano di b. 12 con la conclusione di p'' (b. 13).

1) i nuclei motivici del Recitativo (ripetuti, variati, trasformati) sono costantemente ricomposti in figure sempre differenti;

2) il Recitativo è frammentato nel tempo. Caso emblematico, quello della disgiunzione tra *mm'* (Es. 3, b. 13) e *m''m'''*, che lo continua solo a b. 15;¹⁶

15. Questo secondo caso lo si osserva nell'Es. 3 al segno (*): la matrice m' viene privata del suo carattere perché la seconda discendente che la conclude diventa, a b. 13, elemento separatore tra p_1 e p_2 .

16. La frammentazione a cui va incontro il tema si può osservare proprio in $m''m'''$, anche nel senso già ricordato del mutamento di stato di alcuni intervalli nel passaggio dalla figura matrice alla sua derivazione. Tra le bb. 15-16 (Es. 3), l'ultima nota della figura d'origine (*sol#* in m''' , b. 4) diventa la prima di un altro

3) in nessun momento si ha l'impressione di essere di fronte a un "tema e variazioni"; la presenza del Recitativo è per lo più ellittica: esso è dissolto in un pulviscolo di motivi dei quali l'ascoltatore non può subito cogliere quella continuità che è pur rintracciabile sulla carta.

Es. 4. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: inizio della Variazione II, con il primo uso "pulviscolare" del Recitativo.

Nella Variazione II assumono rilievo delle figure basate su m^{xq} (Es. 4: come elemento principale delle proposizioni p^2 e p^3). Dal confronto degli esempi 3 e 4 si apprezza come p^1 sia derivata dalla proposizione – con la stessa designazione – della Variazione I (bb. 12-13). Anche le armonie per quarte che cominciano a comparire sono proiezioni verticali dello stesso intervallo contenuto in m^{xq} . A b. 24 le quarte in arpeggio realizzano una figura poi ripetuta, in inversione alla b. 25; in modo simile, alla b. 26 è m^{xq} a essere ripetuto per moto contrario. Le successive proposizioni¹⁷ consolidano il predominio di m^{xq} al soprano, sia per moto retto che (b. 32) per moto contrario.

Tutta la parte al grave delle bb. 24-26 è occupata dalla prima parte del Recitativo – o, per meglio dire, dalle sue altezze astratte dalle configurazioni e dai raggruppamenti originari. Dalla b. 27 si estende invece la sua seconda parte, con i tre segmenti scalari in progressione.¹⁸ Complessivamente, la struttura della Variazione II

raggruppamento: un intervallo costitutivo diventa così un intervallo morto, il che rende sostanzialmente irriconoscibile lo stesso riferimento alla figura matrice del Recitativo.

17. Le restanti proposizioni della Variazione II sono: p^4 (dagli ultimi due ottavi di b. 28 fino al primo ottavo della b. 29), p^5 (dal secondo tempo della b. 29 al primo ottavo della b. 30), p^6 (dal secondo ottavo della b. 30 ai primi tre quarti della b. 31), p^7 (dall'ultimo quarto della b. 31 alla b. 33).
18. Ossia, m^{7a} (fino alla b. 28); m^{7b} , alle bb. 28-29 (al basso, ma la desinenza *solb-fa-mi* si trova al pedale); m^{7c} , tra le bb. 30-32, chiude la seconda variazione (al pedale; alla b. 32 il *mi^b* non scende al *re* che conclude il Recitativo: esso viene raggiunto alla b. 33, battuta con cui si chiude la variazione, con l'interpolazione di un segmento cromatico ascendente *si-do-reb-re*).

è in effetti costituita dal Recitativo; su di esso si distende la trama motivica delle parti superiori, secondo una modalità tipica di ciò che nella tradizione dei corali per organo si chiama “corale Cantus Firmus”.

Il Recitativo pervade con le stesse modalità, dall’inizio alla fine, la Variazione III. Ma come nella precedente si tratta, più precisamente, della successione delle altezze che compongono il Recitativo: le modificazioni ritmiche e di registro che esso subisce, infatti, lo rendono praticamente irriconoscibile. Il Recitativo inizia sull’ultima nota della Variazione II (b. 33, mano sinistra, *re*¹) e, armonizzato nota per nota,¹⁹ si estende fino a b. 37; qui, in corrispondenza di *m*'''', passa al pedale. A b. 40 la sua seconda parte ha compiuto due terzi del proprio tragitto (pedale: conclusione di *m*^b) poi concluso, alla mano destra, tra la b. 41 (ultimi tre ottavi) e la b. 43. Nelle parti superiori domina (bb. 34-37) un ritmo giambico (in *m* e in *m*^x, presente *in nuce* a b. 4, nel passaggio *re*¹/*do*²) già emerso alla fine della Variazione II (bb. 32-33). Con il passaggio alla seconda parte del tema (b. 38) e con un mutamento generale dell’assetto sonoro, anche la trama delle figure si modifica. Dapprima, una tortuosa linea al soprano intreccia in semicrome successioni di *m*; poi (b. 39, e cfr. Es. 3, b. 12) ritorna *m*^{x+x} per due volte, poi espanso (b. 40) con una ripresa del ritmo giambico. Il segmento conclusivo (bb. 41-43, fine del Recitativo) liquida *m*^{x+x}, che si stempera in una serie di cromatismi ad “andata e ritorno”.

Ben distinta dalla III (laddove l’inizio di questa si confondeva con la fine della II), la Variazione IV attenua la mobilità e la densità sonora (*Poco meno mosso*, dopo un ritardando; *pp* da *ff*) e segna un nuovo accenno allo stile di mottetto. Ciò è dovuto al fatto che l’inizio (Es. 5) è una parafrasi della Variazione I – la cui proposizione principale sembra perciò assolvere una funzione di “tema-ombra” del ciclo di variazioni, a fianco del Recitativo, con analoga importanza sul piano strutturale. Il soprano riprende tutta la parte che nella Variazione I occupava la stessa voce tra le bb. 11 e 21.²⁰ Ma anche il Recitativo, che l’accompagna in contrappunto, è ripercorso interamente.²¹

19. Tra *m* e *m*' (bb. 35-36), quindi tra le note *sol*[#] e *fa*[#], è interpolato un *sol*⁴.

20. Il segmento che va dal *re*⁴ di b. 44 al *la*⁴⁺⁵ che chiude la b. 49 corrisponde a quello tra le bb. 11-17 (Ess. 1 e 3), fino alla prima croma di quest’ultima. La conclusione di questa stessa battuta si ritrova, trasformata, alla mano destra di b. 50; la successiva semicadenza della b. 18 (*la*^{#-si}) viene ripresa all’inizio della b. 51. Solo dopo un’interpolazione (bb. 51-53) le bb. 53 e 54 (primi due quarti) riprendono, condensandola, l’ultima parte della Variazione I (*p*⁴: bb. 18-21).

21. La prima parte del Recitativo si trova (mano sinistra) alle bb. 46-48, anch’essa con alcune varianti (vedi Es. 5). Considerevole, tra queste, una verticalizzazione, come parte di una successione armonica, di *m*'' (b. 48, mano sinistra). Della seconda parte compaiono *m*^a (dalla metà di b. 49) e *m*^b (dalla seconda metà della b. 50); poi, l’interpolazione che interrompe la melodia al soprano delle bb. 51-53 causa lo stesso effetto nel Recitativo. Il suo ultimo segmento (*m*^c), molto variato, alle bb. 54-55 migra nella parte del soprano, sostituendosi alla melodia della prima variazione che la occupava e che si è appena conclusa all’inizio della stessa b. 54.

VAR. IV
rit. - - Poco meno mosso (♩ = 58)

Cfr. Variazione I (sopr.), bb. 11-21

43 44 45 46 47

Imitazione del Sopr.

R(p/l): cfr. b. 12

Recitativo bb. 1-3 (fino a b. 47)

Es. 5. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: inizio della Variazione IV.

VAR. V
Più mosso (♩ = 80)

(a) 56

(b) 11-12 m^{xq}

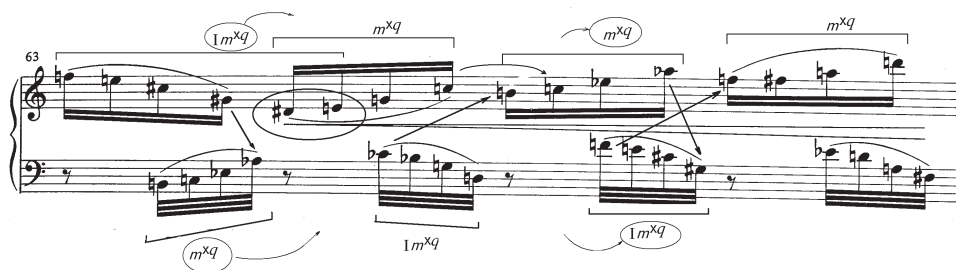
(c) (Rm^{xq})

Rm

Es. 6. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: figura principale della Variazione V.

L'impressione che la Variazione V segni un distacco dalle precedenti dipende non solo dalle qualità sonore nell'insieme, ma dalle caratteristiche della sintassi, ora marcatamente scandita, e da quelle della variazione evolutiva. I motivi sono subito raggruppati a formare due segmenti maggiori, il primo tra le bb. 56-61, il secondo tra le bb. 62-66. Essi constano, rispettivamente, di 1×6 e di $3 + 2$ battute, con le bb. 62-64 divise in $2+1$, laddove le prime due sono a loro volta ripartite in una struttura periodica. Le prime sei battute ripetono una figura originata indirettamente dal Recitativo (ossia da m^{xq}) e dalla retrogradazione di m (Es. 6).

Questa figura si era già sentita, con funzione sia di congedo che di transizione.²² La tendenza a concluderla con uno slittamento semitonale (come nell'Es. 6a) anticipa, nei segmenti successivi, la dissipazione dei motivi in linee cromatiche. Ma come si vede nell'Es. 7, la connessione dei motivi m^{xq} segue anche una logica particolare, da tempo attuata da Schönberg in ambito non tonale: la concatenazione di armonie o di figure successive attraverso note in comune nelle loro parti estreme.



Es. 7. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: connessione fra trasposizioni del motivo m^{xq} per note comuni nella Variazione V.

Le trasposizioni delle prime quattro note di m^{xq} (che domina anche la seconda parte della variazione) per moto retto o contrario, sono legate da note comuni situate all'inizio o alla fine del motivo. In un caso, le ultime due note di un'esposizione completa di m^{xq} per moto contrario sono anche le prime due della sua trasposizione successiva.

Anche questa quinta variazione è intersecata quasi interamente dal Recitativo non trasposto, che risulta però letteralmente polverizzato e disperso nell'intreccio polifonico. Esso mostra perciò, ancor più che in precedenza, il carattere di una specie di serie: i suoi nuclei, separati l'uno dall'altro, non sono nemmeno più propriamente dei costituenti motivici, ma dei puri insiemi di altezze da distribuire in partitura. Il motivo m che caratterizza l'attacco del tema accompagna la proposizione delle bb. 55-56 (Es. 6) a partire da un re^1 in evidenza alla b. 55 nella mano sinistra. Ma già le sue note successive (la^2 - $sol^{\sharp 2}$, b. 56) si ritrovano nascoste in una parte interna. Alla fine della b. 56 è invece in evidenza, alla mano destra, m' ; ma la sua fisionomia intervallare è perduta, trasformata com'è nell'anacrusi della proposizione successiva. Il motivo è, peraltro, verticalizzato nella figura $si^4\backslash si^b 4$, semicrome, su $fa^{\sharp 4}$ croma). Dal canto suo, m'' è in parte anch'esso verticalizzato nel bicerdo $re^{\sharp 2}$ - $fa^{\sharp 2}$ (ovvero, subito prima, $mi^b 2$ - $sol^b 2$) che alla b. 58 segna il passaggio

22. A b. 55 l'intreccio dei motivi fa emergere il profilo melodico $mi^4\backslash mi^b 4\backslash sol^b$ (mano sinistra) / $do^4\backslash la^b 4\backslash sol^4$ che – in *molto rit.* e in *p* – si trasforma – in *più mosso* e in *f* – in $fa^4\backslash mi^4\backslash sol^3\backslash do^4\backslash re^{\sharp 3}\backslash re^b 3$ nella figura di b. 56.

dalla terza alla quarta proposizione. La successione dei motivi del Recitativo prevede ora la comparsa di *m*³; esso si presenta in effetti alla b. 59 (sempre come parte di accompagnamento alla mano sinistra), ma reso irriconoscibile dalla sua proiezione nella dimensione verticale (*do*[♯]-*sol*[♯], tra mano sinistra e mano destra). Nel seguito della variazione, la seconda parte del Recitativo risulta anch'essa del tutto celata al solo ascolto.

Oltrepassata così la metà del ciclo, la Variazione VI ne è una chiave di volta. Qui l'inventiva di Schönberg estremizza la relazione – già precaria, ma non del tutto compromessa – tra il piano compositivo e la possibilità di percepirne la dinamica in termini di trasformazioni motiviche. Ora il Recitativo è ripetuto più volte, ma scompare letteralmente e assume forme la cui ricognizione è una sfida anche per gli analisti esperti. La sintassi ha un incedere frastagliato, intercalato da pause – com'è proprio all'indicazione «Wie ein Rezitativ» all'esordio della variazione; la chiarezza dei profili e delle articolazioni della precedente variazione si è dissipata.²³ Ma a questo effetto contribuisce anche la scelta di utilizzare il Recitativo come se fosse una serie, mantenendone inalterato il puro contenuto di altezze e nessun altro tratto originario: i nuclei motivici si alternano con andamento serrato, per moto retto e contrario, ma talora vengono persino modificati per adattarli all'armonia per quarte. Questi tratti sono già tutti presenti nelle prime due battute, in cui solo la linea superiore può essere ricondotta direttamente al materiale del Recitativo (Es. 8).

VAR. VI
Andante (♩. = 80)
Wie ein Rezitativ

Es. 8. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: realizzazione del profilo melodico della Variazione VI per trasformazione, trasposizione (di tritono) e sovrapposizione del motivo *m*.

23. La rarefazione della sintassi dipende inoltre dall'instabilità dell'agogica. Essa passa dall'Andante del «Wie ein Rezitativ» (bb. 67-72), attraverso frequenti *ritardando*, prima ad un Lento (bb. 72-78) poi a un Agitato in $\frac{3}{4}$ (bb. 79-85), infine al Tempo I (bb. 86-88) con una propaggine in $\frac{3}{4}$ (b. 88).

La decifrazione della linea melodica non è semplice finché non ci si accorge che la concatenazione delle varianti di *m* avviene con la tecnica, introdotta nella variazione precedente, della sovrapposizione dei nuclei: l'ultima nota di un motivo è contemporaneamente la prima del successivo. Nell'Es. 9 si osserva come la frammentazione del Recitativo porti al suo occultamento proprio quando esso diventa una risorsa strutturale di grande respiro.

[R] = Recitativo
 --> = Attuazione di una implicazione latente (occulta all'ascolto)

Es. 9. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: Variazione VI, bb. 67-76.

Come si vede il Recitativo regola, ancora in uno stile vagamente mottettistico,²⁴ la struttura lineare su lunga distanza, ma con una rottura della continuità. Il motivo *m re/la\sol*[#] di b. 67 che, come mostra l'Es. 8, è ripetuto alla b. 68, è anche connesso, su media distanza e secondo le successioni dei motivi del Recitativo, a *m'* (b. 70); questo trova poi compimento con i *m''* e *m'''* solo alle bb. 75-76. Gli stessi motivi sono ugualmente il punto d'arrivo di una seconda enunciazione del Recitativo (Es. 9, bb. 71-72). Infine, esso è inserito, per la terza volta nello stesso contesto, per moto contrario (bb. 74-75: I[R]).

Il resto di questa articolata variazione presenta dapprima, alle bb. 78-79 e in «Solo», una sinuosa linea che concatena delle inversioni di *m''m'''*. Esse rispondono alla versione del tema, pure per moto contrario, che occupava le bb. 74-75, e in modo simile a come le bb. 75-76 suggellavano tutta la costruzione precedente – col che si conclude la prima parte della variazione. Da b. 79 (Agitato) il clima sonoro muta completamente, con l'utilizzo dei motivi della seconda parte del Recitativo. Dalla sintassi frammentata delle precedenti battute si passa ora a un'articolazione più chiara. Alla b. 79 *m''a* dà luogo a uno spunto canonico che ammette anche il suo moto contrario; gli ingressi del motivo seguono un percorso cromatico ascendente, che si rivela a sua volta in relazione di inversione con ciò che segue, quando i motivi della seconda parte del Recitativo hanno un andamento discendente.

Arricchite, in definitiva, dal ritorno a una certa stratificazione tematica (illustrata dall'Es. 11), le relazioni cromatiche legano i motivi scalari lungo l'intera sezione; esse rappresentano una struttura profonda nata dall'espansione temporale del

24. Il modello bachiano del cosiddetto "corale Cantus Firmus" nei suoi corali per organo ha a sua volta, secondo Albert Schweitzer, un'origine nel repertorio di Georg Böhm [Tuisler 1968, 25].

semitono contenuto negli stessi motivi. Allo stesso modo, la sezione precedente era basata su un'espansione su media distanza dei motivi della prima parte del Recitativo.

La Variazione VII condivide con la VI il minor tasso di compiutezza tematica, a favore di una frammentazione dei profili melodici causata dall'insistente ripetizione dei motivi – come accade, ad esempio, all'inizio con alcune varianti di m . L'omogeneità motivica e la sua compressione in brevi proposizioni originano l'effetto di una transizione. All'inizio è ripreso, ancora una volta in modo del tutto criptico, il tema della Variazione I, con un carattere completamente differente.²⁵ A b. 88, p^1 (tratto dalle bb. 13-14) è concentrata nel solo motivo m^x , e ridotta ad anacrusi di una variante di p^2 (cfr. bb. 89 e 14-15); questa è poi connessa (bb. 89-90) a una derivazione di m^{ra} .²⁶ Nell'accompagnamento al tema compare, con una pulsazione continua di semicrome, un frammento di $m''m''$; questo motivo $re\sharp/fa\sharp\backslash mi\backslash re\flat$ viene prima ripreso alla quinta superiore, poi abbassato di semitono; i tre livelli di trasposizione del motivo disegnano così, con le rispettive prime note, la figura $re\sharp \dots / la\sharp \dots / la\flat \dots$, ossia $m^{\uparrow s}$. Si tratta di un altro modo di realizzare una struttura profonda basata sui motivi del Recitativo. I suoi intervalli, infatti, dettano anche il tracciato delle successive relazioni fra le trasposizioni di $m''m''$, nonché dei successivi eventi, fino a b. 93.²⁷ Tra la b. 94 e la b. 97 – un segmento dalla sintassi breve, di singole battute – dominano $m''m''''$ e alcune sue varianti, in differenti trasposizioni. Solo in conclusione (bb. 98-99) il tema cede ad una progressione di m^x , che dall'inizio della variazione (se si esclude il suo ritorno nel pedale di b. 94, assieme alla sua inversione) era rimasto nell'ombra come elemento di raccordo (funzione svolta in precedenza da veloci linee cromatiche).

La Variazione VIII segna il culmine del “costruttivismo” pseudo-seriale del pezzo che, ancora malcerto nelle variazioni precedenti, vi si era manifestato con momentanee proiezioni verticali delle note conclusive dei motivi, con l'uso di note-perno tra questi, con il complemento a distanza di segmenti successivi del Recitativo. Questo, considerato come insieme di classi di altezza più che come tema, accresce tale caratteristica e si produce in una saturazione dello spazio sonoro con il solo motivo m .

25. Dall'originaria semiminima = 68 si è passati a semiminima = 104 e a una prevalente pulsazione di semicrome.

26. Essa è tratta da b. 16; nel modello il motivo è ripetuto per cinque battute, fino alla b. 21.

27. Il motivo m sotteso alle trasposizioni torna alle bb. 89-90, seguito da m' (bb. 90-91) – ossia, dalle trasposizioni di $m''m''''$ sulle note *sol*, *do*, *si*. Come ci si può ormai attendere, subito dopo compare il successivo motivo del Recitativo: $m''m''''$, completo, descrive la linea superiore delle bb. 91-93.

VAR. VIII

Es. 10. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: Variazione VIII, carattere pseudo-seriale della variazione evolutiva.

Come si vede nell'Es. 10a, l'intera struttura è costituita dal Recitativo in tre distinti livelli di trasposizione (dall'alto in basso: $\uparrow s$, $\downarrow q$ per moto contrario, la terza non trasposta e per moto retto). Ciò che alla mano destra sembra una singola melodia risulta, in realtà, dall'intreccio delle prime due trasposizioni – alla quarta giusta inferiore ($\downarrow q$) e al semitono superiore ($\uparrow s$). I due livelli di trasposizione sono tra loro in relazione di tritono ($\downarrow q + \uparrow s = Q$);²⁸ l'importanza di questa relazione per l'insieme emerge nella figura di b. 100 (*la*\re/mib\lab, subito ripetuta).²⁹ Questa figura si forma da Im^{1q} e dall'innesto, sul *mib* considerato come nota-perno, di $Im^{\uparrow s}$. In questo modo Im ($\setminus s^a/s$) si trova ripetuto a distanza di tritono, e la replica della figura ($\setminus s^a/s\setminus s^a/s$) riconduce necessariamente³⁰ alla nota d'inizio (*la*).³¹ Alla stessa figura è riconducibile la struttura armonica delle bb. 100-102 (mano sinistra), con l'alternanza di due aggregati di quarte (o quinte) giuste. Ogni successiva congiunzione dei motivi delle due trasposizioni del Recitativo alla mano destra

28. La medesima relazione lega i motivi interni all'unica figurazione che non appartenga alle due linee principali (si vedano, tra i primi $\frac{1}{2}$ di b. 103, le trasposizioni di m per moto contrario: $\uparrow q + \downarrow s = Q$).

29. Mentre la ripetizione dell'intera battuta è semplicemente conseguenza della struttura del Recitativo e della ripetizione iniziale di m , cui qui corrisponde l'intreccio delle due trasposizioni di Im .

30. In quanto partizione simmetrica dell'ottava, con perno centrale sul tritono.

31. La figura, del resto, è intrinsecamente simmetrica. Ridotta a "forma normale", essa si mostra come struttura a specchio (sqs) "anfibia", perché può iniziare sia da una nota che da quella a distanza di tritono (ad esempio, *lab-la $\sharp$ -re-mib*, oppure *re-mib lab-la $\sharp$*). In Schönberg questo aggregato si trova, fin dalle sue opere giovanili, in disposizioni orizzontali o verticali di quarte (*la $\sharp$ -mib-lab-re*, oppure *mib-la $\sharp$ -re-lab*, ossia QqQ) al punto di poter essere definito uno dei suoi archetipi melodico-armonici più ricorrenti.

dà luogo, se non alla medesima figura già vista, ad analoghe figure simmetriche.³² Gli accordi per quarte e quinte accompagnano la terza versione del Recitativo e alcuni motivi secondari (bb. 101-104, mano sinistra). L'ultimo di questi, m''' (b. 104), replica su scala ridotta la chiusa del Recitativo (col precedente m'' diviso tra mano sinistra e pedale, bb. 103 e sg.), a ulteriore suggello della sua prima parte. Le trasposizioni del Recitativo di questa variazione sono scelte da Schönberg in modo che dal loro intreccio scaturiscano insiemi ciclici. Solo ora ogni singolo motivo risultante dall'intreccio mostra le sue potenziali qualità simmetriche, e quindi di ricorrenza ciclica. Queste proprietà di aggregazione simmetrica dei nuclei motivici sono un potenziale racchiuso, evidentemente secondo un calcolo ben preciso, nel Recitativo – possibilità particolari dei “motivi della variazione” tenute in serbo per questo momento del decorso formale. Figurazioni come quella ora descritta hanno un analogo in certe serie “monogenetiche”, costituite cioè per moltiplicazione di varianti da una sola cellula matrice. Casi così rigorosi di strutture tematiche del genere non si trovano nelle opere tonali di Schönberg degli anni 1906-09, alle quali mette conto riferire brani come l'op. 40.

Le variazioni IX e X seguono e non superano questo apice della stratificazione pseudo-seriale dei nuclei motivici. La IX ritorna alla I come sua parafrasi (come già la IV e la VII). Subito evidente (b. 111), un procedimento di disseminazione dei motivi in più registri destina la testa del tema a ritroso (Es. 3, b. 12: m^{x+x}) a entrambi i manuali, raddoppiata dalla sua trasposizione $\uparrow m$. Nel contempo, dalla mano sinistra alla mano destra, m^x e $Im^{x|q}$ si incrociano. La successione delle figure in imitazione alterna è governata, su media distanza, dalla proiezione lineare di altre (tra le quali m^{xq} , che teneva banco nel pedale della Variazione I). Da b. 113, con un nuovo ingresso del Recitativo (anche qui del tutto silente per l'ascoltatore), le linee melodiche s'intersecano in un intrico di differenti registri. La conclusione (bb. 118-121) è affidata alla stessa proposizione di congedo che, tra le bb. 19-21, chiudeva la Variazione I.

La Variazione X funge da liquidazione dell'intero ciclo. Nuove figure sorgono dall'aggregazione dei motivi basilari, dotate di inequivocabile carattere di congedo. I vertici di densità degli intrecci dei motivi toccati in precedenza non sono eguagliati, ma né la tecnica del completamento a distanza di segmenti del tema,

32. A b. 102, Im'^{1q} e Im'^{1s} formano la costellazione $\backslash q/s \backslash t/q/s$ (che se fosse seguita di nuovo da $\backslash tm$, ricondurrebbe a se stessa a partire dalla medesima nota $fa\sharp$); la sua forma normale è, indifferentemente, $fa2s||M2s$, oppure la stessa a partire da $si\sharp$. Alle bb. 103 e sg., Im'^{1q} e Im'^{1s} sono verticalizzati come aggregati di settima + terza minore a distanza di tritono (forma normale = $/t/s/m/t/s$, a partire o da $fa\sharp$ o da $si\sharp$). Alla b. 104, le armonie $si\flat qQ$ e $miqQ$ sono un'altra verticalizzazione della forma normale $sq s$ (a partire da la o da $mi\flat$) cui sono riconducibili in astratto i motivi Im'''^{1q} e Im'''^{1s} . Che questi, d'altro canto, abbiano la stessa forma normale dei motivi m è sancito dal fatto che, come emerge dall'analisi della struttura del Recitativo, m e m''' sono in relazione di inversione retrograda. L'intreccio di motivi estraneo alle due trasposizioni del Recitativo di b. 103 è lo stesso di b. 100, trasposto un tono sotto.

né le formazioni simmetriche, ancora recedono. Tra le bb. 121-124 tornano la testa del tema della Variazione I in imitazione, $Im^{\uparrow m}$ e una nuova variante ritmica del Recitativo frammentato in segmenti successivi. Sull'ultimo ottavo della b. 122, il re^3 di m viene separato dalle restanti note la e $sol^{\sharp}$; queste, congiunte (b. 123) alla continuazione del Recitativo, formano un nuovo motivo. Allo stesso modo, alla mano sinistra il $mi^{\sharp 2}$, prima nota di una nuova trasposizione in inversione del Recitativo ($\uparrow m$), viene separata dalla sua continuazione (cioè, dal successivo $la^{\sharp 2}$).³³ Da b. 125, all'interno di uno dei consueti cambiamenti di densità sonora, il soprano ripercorre quasi interamente la proposizione p^3 dalla Variazione I (Es. 3, bb. 14-16). Dalla b. 128 il carattere di liquidazione investe ogni figurazione, ormai ridotta (secondo la tecnica dei "resti") a concatenazioni intervallari prive di individualità tematica.³⁴

L'esame degli aspetti quasi seriali dell'op. 40 non sarebbe impostato correttamente senza accennare alla dimensione armonica. In parte la questione è già affiorata notando le parziali verticalizzazioni, abbastanza frequenti, di nuclei motivici – soprattutto con completamenti di una o due note dei motivi, che così perdono però la loro *consecutio* temporale lineare. Un primo esempio, che può rappresentare un modello di questo modo di procedere, s'incontra già a b. 13 (Es. 3). Il motivo m' (mano sinistra) è da considerarsi completato solo grazie a un'anticipazione della sua ultima nota (si) che precede quella iniziale e quella centrale, presentate come bicerdo ($fa^{\sharp}-la^{\sharp}$).³⁵ La legge dell'indifferenza tra i piani orizzontale e verticale agisce nell'op. 40 in particolare nelle formazioni per quarte, per le quali ci sono segni di un rinnovato interesse teorico da parte di Schönberg.

D'altro canto, la trasformazione dei motivi basilari del Recitativo in accordo non ammette soluzioni differenti, e vede m e m'' come unici candidati ad assolvere questo compito – l'uno essendo in potenza un accordo qQ, l'altro il suo specchio Qq.³⁶ Diversi schizzi preparatori dell'opera mostrano lo studio di collegamenti tra armonie per quarte e per terze. Per i precedenti precompositivi di questo

33. Di questa nuova variante sono presentati però solo Im e Im' , continuati direttamente – in una figura ancora nuova – dalle prime tre note di $Rm^{sq\uparrow m}$. A b. 124 (mano destra), in una nuova presentazione del Recitativo (con m acefalo), il si di m' , disceso a $la^{\sharp}$, torna su se stesso formando m^x . La prima nota (fa) di m^x al basso e le successive della mano destra formano un'altra inversione trasposta del Recitativo ($fa^{\sharp}/la^{\sharp 2}/si^{\sharp}/do^{\sharp 4}/sol^{\sharp 3}/la^{\sharp}$), ossia $(Im+Im')^{\uparrow m}$.

34. Le prime tre note di m^{sq} , per moto retto e retrogrado, poi di m (dalla b. 130) per moto retto, contrario e retrogrado, indugiano in un tessuto rarefatto di accordi per quarte e di cromatismi, da cui emergono ancora dei moti circolari, del tutto statici, di m^x . Questi stessi materiali sono utilizzati nella *Cadenza* (da b. 133, l'unica numerata della sezione) – in realtà, più un interludio per la fuga conclusiva. I nuclei motivici vi trovano un nuovo addensamento, in rapide movenze. I motivi in rilievo sono m , m^x e di $m''m'''m''''$ (*prestissimo*), concatenati su armonie per quarte più complesse del solito e meno vincolate alle matrici tematiche.

35. Si vedano i casi considerati nel commento alle Variazioni V e VIII. Tra gli esempi precedenti, si veda anche la parziale verticalizzazione di m a b. 46 (Es. 5, mano destra).

36. Per quanto riguarda i motivi m' e m'' (ossia, rispettivamente, $fa^{\sharp}/q\backslash s$ e $re^{\sharp}/n\backslash 2t$), essi non possono dare luogo ad armonie se non con integrazioni e adattamenti. Lo stesso vale per i motivi della seconda parte

tipo bisogna risalire al 1911 e alla *Harmonielehre*, con il tentativo di Schönberg di codificare almeno in parte la propria prassi armonica degli anni intorno al 1906 – un elemento evidentemente importante di questo suo particolare *temps retrouvé* degli anni '40.

Questi materiali di studio, descritti da Hans Christian Schmidt [1973, 25-27; 1999, 159-168] si discostano dai casi contemplati nella *Harmonielehre*. Il manuale riguarda infatti accordi di sole quarte giuste,³⁷ mentre quelli degli schizzi accolgono anche altri tipi d'intervalli,³⁸ con un moto delle parti prevalentemente cromatico. È difficile esprimersi sul giovamento che Schönberg può aver tratto da questo suo nuovo dizionario armonico nella composizione dell'op. 40: gli accordi del pezzo sono quasi esclusivamente i più semplici – quelli di sole quarte giuste, come se il compositore avesse per così dire rinunciato ai nuovi tipi più complessi (ma in fondo anche a quelli vecchi; nel senso che certe possibilità, pur se non teorizzate, erano state sempre diffusamente utilizzate da Schönberg).³⁹

Per descrivere la sospensione tonale⁴⁰ in atto nell'op. 40 bastano pochi esempi. Le prime battute della Variazione I (bb. 12-15, Es. 1) già focalizzano le difficoltà

del Recitativo (m^a , m^b , m^c), i cui elementi strutturalmente più importanti li accomunano a m' , ossia alla struttura $q \backslash s$.

37. Descritti, con gli stessi simboli armonici qui utilizzati, anche in Mastropasqua 2004, 16-18. La sistematica di armonie di questo tipo contempla tutti i possibili casi di aggregati fino a sei note realizzabili con gli intervalli Q, q, M. Essa abbraccia la maggior parte delle armonie degli abbozzi per l'op. 40.
38. Gli schizzi s'incentrano su accordi di sei suoni. Che Schönberg intendesse procedere a una ricerca sistematica su questi materiali è evidente dal modo in cui realizza una serie di sette accordi con un nucleo comune '4q' (*do-fa-sib-mib-lab*). A questo viene aggiunta, volta per volta, una delle restanti note della scala cromatica. Si ottengono così le seguenti forme: (1) *do5q*, (2) *solbQ4q*, (3) *do4q/m*, (4) *do4q/sa*, (5) *lam4q*, (6) *do4q/Q*, (7) *sol5q* [Schmidt 1999, 163, Es. 2]. L'integrazione di intervalli differenti dalle specie di quarta si trova in successioni, di seguito riportate, in cui il secondo accordo è una triade (per comodità qui designata sempre come ipotetica tonica, maggiore o minore). Il simbolo '→' indica che l'accordo per quarte alla sua sinistra, come di consueto secondo le indicazioni della *Harmonielehre*, sta "in luogo di una dominante". La numerazione inizia da 8, considerando che i casi da 1 a 7 sono già stati riportati all'inizio di questa nota. (8) *solM3q* → T_3 (*re#*); (9) *sib6/qM2q* → t_3 (*lab*); (10) *solbQM2q* → T_3 (*reb*); (11) *do7/3q* → t_3 (*sib*); (12) *mi3q* → t (*mib*); (13) *faM2q* → t_3 (*mib*); (14) *faMqQ* → t_3 (*mib*); (15) *faQ3q* → t_3 (*mib*); (16) *solM3q* → t_3 (*mib*); (17) *solM3q/m* → t_3 (*mib*); (18) *labm3q* → t_3 (*mib*); (19) *mi2q/M* → T (*mib*); (20) *fa#3q* → T_3 (*mib*); (21) *fa#4q* → T_3 (*mib*); (22) *fa#4q/Q* → T_3 (*mib*); l'accordo per quarte è in una posizione tale da risultare come una sovrapposizione di due apparenti triadi, l'una di Re maggiore in primo rivolto, l'altra di Mi maggiore in secondo rivolto); (23) *labm3q/M* → T_3 (*mib*); (24) *mi2q/Q* → T (*mib*). Oltre che nell'edizione critica dell'op. 40 pubblicata nel 1973, queste successioni si trovano in Schmidt 1999 (nn. 8-11, Es. 3 a p. 163; nn. 12-18, Es. 4 a p. 164; nn. 19-24, Es. 5 a p. 164).
39. D'altro canto, gli abbozzi non contengono i tipi più complessi ricorrenti in Schönberg, ossia i tipi QqQ oppure qQq, Qq o qQ, le molte combinazioni contenenti M (o 2M), o Q2q. Solo 2q/Q appare nella lista di accordi degli abbozzi (vedi al n. 24 nella nota precedente).
40. Il "ritorno alla tonalità" di Schönberg è, beninteso, un ritorno al suo stile della tonalità *sospesa*. In questo stile, riferibile agli anni 1902-1908 (in certi casi persino ai successivi), sono da distinguere, proprio in ragione dell'uso schönberghiano delle armonie per quarte, una prima fase (1902-06) e una seconda fase dal 1907 al 1909, a ridosso del passaggio all'atonalità. Con il completamento della seconda *Kammersymphonie*, trentadue anni dopo la sua interruzione, Schönberg torna quindi a uno stile ben compiuto della

d'interpretazione tipiche di questo regime tonale. La riferibilità a una tonica è tale sempre e solo per brevi tratti, l'indifferenza enarmonica assoluta, la direzione verso certe polarità quasi estorta da un coacervo di dissonanze tra loro in apparente contraddizione logica. L'illusoria stabilità del Re minore, evocata da b. 12, cede subito il passo a un percorso che sembra dover favorire il La minore (inizio della b. 13). Ma la risoluzione avviene invece su una tonica in relazione di tritono con questo o di semitono col Re minore di partenza. Alla metà di b. 13 la successiva dominante di *mi^b* (con base di triade aumentata) finisce col diventare un accordo di attrazione per un'altra triade aumentata a distanza di quinta ascendente (inizio della b. 14). Da qui si chiarisce che tutto il percorso tonale, attraverso il suo ginepraio di dissonanze, è un tracciato di controquinte. Dall'accordo di b. 14, proveniente da un salto di quinta ascendente, si compie infatti un tragitto di altre quattro quinte fino alla triade di Re maggiore, a b. 15. La dominante di *Si^b* dell'inizio di b. 14 torna su se stessa attraverso un'altra dominante (una sesta francese fortemente alterata) introdotta da una serie di appoggiature. In realtà queste appoggiature, massimamente oscure se si cerca di definirle all'interno di triadi, sono leggibili all'interno di una formazione armonica per quarte (ammettendo che il *si^b* ritardi un ipotetico *la^b*). Ma lo stesso aggregato potrebbe anche essere inteso come proiezione verticale dei primi due motivi del Recitativo per moto contrario (trasposto di quarta ascendente).⁴¹ Lo stesso *si^b* dell'aggregato è, d'altronde, parte di un altro motivo per moto contrario: *m^{xq}* al pedale (cfr. Es. 3, b. 14).

L'Es. 4 mostra invece due casi di armonie di sole quarte giuste (4q), con funzione di accordi propulsivi (d). Il primo, a b. 24, risolve su una triade di Re minore che segna l'ingresso del Recitativo; il secondo, tra la b. 25 e la b. 26, risolve su Si minore con un salto di terza minore dalla fondamentale alla terza dell'accordo di risoluzione: è uno dei casi contemplati negli schizzi (al n. 21 della precedente nota 38).

L'uso più libero della verticalizzazione dei motivi è infine illustrato da un passaggio cadenzante tra le bb. 85-89, che porta alla Variazione VII (Es. 11). Nel complicato reticolo di trasposizioni dei segmenti "seriali" va messo in risalto quello, più esteso, che s'incunea nella parte mediana, conclusa dal *si^b* a b. 87, ma che inizia con il *mi* basso a b. 86. La direttrice è costituita da una trasposizione di tono del Recitativo (al segno R nell'Es. 11), con l'intera successione dei motivi fino a *m''*;

sospensione tonale – relativo agli anni 1907-08. In questo, il lessico armonico per quarte riduce la presenza di certe strutture simmetriche (soprattutto quelle commiste a triadi eccedenti, grazie allo scambio tra terza maggiore e quarta diminuita), e quasi bandisce le strutture di sole quarte giuste, non associate ad altri intervalli – su tutti, la quarta eccedente [Mastropasqua 2004, 15-53].

41. A *m'*, cui appartengono le note *sol* e *mi[#]*, manca il *do[#]*; *m''* (*mi^b*, *si^b* e *si[#]*) è invece completo.

la versione della “serie” in questione risulta quindi dalle note *mi, si, sib* (*m*), *lab, reb* (*m'*), *fa, sol#*, *fa#* (*m''*), *mi, re#*, *sib* (*m'''*).

The image shows a musical score for the opera 'L'immortale' by Giuseppe Verdi. It includes a piano (p) and vocal (V) staff. The tempo is marked 'Tempo I (♩. = 80)'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *p dolce*, *rit.*, and *Imm'*. There are also performance instructions like '3+4' and '8'. Below the musical score, there is a detailed phonetic transcription of the vocal line, including syllables like 't (δ)', 'dP', and 'σ', along with musical notation for pitch and rhythm.

Es. 11. A. Schönberg, *Variations*, op. 40: verticalizzazioni della pseudo-serie (Recitativo) nel passaggio dalla Variazione VI alla VII.

Come si vede, la prima nota di *m* (*mi*) è armonizzata per conto suo in una struttura per quarte, la seconda (*si*) manca, la terza (*si*♭) fa parte dell'accordo successivo. Questo accordo, oltre a una fondamentale *mi*♭ (frutto di un movimento cromatico), contiene due note di *m'* (*la*♭, *re*♭), e deriva da una proiezione verticale degli elementi di due differenti motivi (*m* e *m'*, così come nel caso dell'accordo di b. 14: Es. 1). Dopo aver oltrepassato *m*", di cui è verticalizzato il bicordo *sol*♯-*fa*♯, e il *si* che è parte di un altro, simultaneo ordinamento motivico, la "serie" è completata da *m*'''. La nota conclusiva (*si*♭) segna ancora una verticalizzazione di *m'* perché risuona, alla mano destra, con il *re*♯ che ne fa parte.⁴² L'armonia del passaggio aggiunge un altro aspetto che interessa gli accordi scaturiti dalla proiezione verticale di motivi: la metà di tutto il passaggio appena considerato, infatti, è una polarizzazione della nota *mi*♭ (notato come *re*♯), cui si approda alla fine di b. 87 da un incerto Fa minore (b. 86), subito neutralizzato. Per cogliere questo nesso è

42. Da notare anche come il *si* sia allo stesso tempo elemento di un ulteriore ordinamento “seriale”: congiunzione di ordini che avviene proprio in conclusione di frase.

sufficiente l'orecchio: la sua conduzione è tutta nella sola melodia della linea superiore (integrata dal registro inferiore); il senso tonale è interamente racchiuso nella semiprogressione enarmonica descritta nello schema α dell'Es. 11. A b. 87, il ritmo armonico è sostanzialmente arrestato su una dominante (sesta tedesca) che risolve sul *mi*^b con una cadenza evitata. Il *mi*^b, infatti, è solo in apparenza la metà del percorso: assieme al *re*^b rivela, subito dopo, una funzione di attrazione nei confronti del *re*. Esso è polarizzato con moto simmetrico e cromatico nella battuta successiva, con una tecnica di "accercchiamento" ricorrente in Schönberg [Mastropasqua 2004, 83 e *passim*] e frequentissima in questo brano – circostanza notata già da Maegaard [2002, 73]. Per quanto riguarda la prima parte del passaggio – quella più considerevole dal punto di vista armonico – l'accordo *mi*₃q, già menzionato, agisce come pseudo-dominante del successivo, che a sua volta potrebbe ancora essere considerato un fattore di attrazione del Fa minore. Ma questo effetto è annullato dalla risoluzione su un aggregato per quarte di salienza stabile perfettamente irrelato, dal punto di vista tonale, sia a ciò che precede che a quanto lo segue. Qui viene oltrepassato un limite: finora le formazioni per quarte rappresentavano un sostituto delle dominanti, cioè di elementi di attrazione rispetto a toniche più o meno tradizionali, mentre ora l'accordo *re*₄q è esso stesso un elemento stabile (σ) raggiunto da un altro accordo per quarte. Ma questo rappresenta quel modello di emancipazione totale della dinamica armonica su cui, più di trent'anni prima, Schönberg aveva impiantato il suo linguaggio atonale.

Nell'op. 40 di Schönberg, «a work neglected by even the most ardent Schoenbergians» [Watkins 1966, 119] – secondo un giudizio di un cinquantennio fa, ma a tutt'oggi valido – le difficoltà della scrittura derivano dall'intensità con cui il suo autore mette allo scoperto la radice comune di variazione evolutiva, serialità e pensiero della variazione in generale. Il tema delle variazioni I-X (Recitativo) è presente in ciascuna di esse, oltre che nella fuga successiva; dal punto di vista dei generi, il termine più acconcio per designare il brano sarebbe quindi quello di "passacaglia e fuga". Lo sfaldamento dell'individualità tematica del Recitativo, e la tendenza a considerarlo come puro insieme di altezze, ne fanno un elemento che viene utilizzato quasi come se fosse una serie. Il rigore dell'articolazione interna e della variazione evolutiva a cui è soggetto si esprimono nello stile della tonalità sospesa di molti anni prima, ma a un grado sconosciuto in quel periodo, e fortemente debitore dell'esperienza dodecafonica. Per quanto il tema non sia una serie nel senso stretto del termine, l'esperienza seriale vi è racchiusa e in ogni momento la si può, per così dire, scorgere in filigrana. La formula del "ritorno al periodo tonale" può quindi essere precisata in tale prospettiva, quella di una razionalizzazione della variazione evolutiva che Schönberg non aveva potuto realizzare in quell'età dell'oro. Il pensiero della variazione degli anni giovanili e della prima

maturità è dunque nettamente distinto da quello degli anni statunitensi, benché questo derivi da quello e gli sia così affine, quanto ad atmosfera sonora. La scelta della tecnica di variazione, in questo momento della riflessione compositiva di Schönberg, è il terreno ideale per esplorare ancora la relazione tra l'esperienza seriale e le sue origini nell'elaborazione motivica, che Schönberg sentiva di poter ancora approfondire.

LEGENDA DEI SIMBOLI CONTENUTI NEGLI ESEMPI MUSICALI E NEL TESTO

Armonia

I simboli dei significati armonici sono limitati a ‘T’ (‘t’, se l’accordo è minore), ‘S’ (o ‘s’), ‘D’ (o ‘d’): tonica, sottodominante, dominante. ‘N’ = napoletano, ‘a’ = aumentato. Una barra sull’accordo indica l’omissione della fondamentale. Le cifre arabe poste all’apice o al pedice indicano la nota dell’accordo e la sua posizione (ad es., “3” al pedice significa primo rivolto). I simboli ‘>’ e ‘<’ indicano abbassamento e innalzamento di un semitono. L’accordo contenuto in ‘[]’ segna una cadenza d’inganno (l’accordo che compare al posto di quello atteso è scritto sotto quello compreso tra le parentesi quadre).

Accordi neutri: semplicemente incolonnati, se percettivamente dotati della stessa qualità in due regioni armoniche differenti; separati da ‘└─┐’ (vedi Es. 1) se tali qualità sono disgiunte (e la percezione si appunta sulla qualità designata dall’accordo posto superiormente). Se (come avviene di solito) il significato dell’accordo posto inferiormente è attribuito a posteriori dall’analisi e non intuito all’ascolto, esso viene indicato in *corsivo*.

Il segno ‘σ’ (pseudo-tonica) indica stabilità percettiva di un aggregato in assenza di precisazione morfologica e di orientamento tonale. Il segno ‘δ’ indica instabilità nelle medesime condizioni di evanescenza tonale.

Intervalli

I segni ‘\’ e ‘/’ indicano la direzione di un intervallo (rispettivamente, discendente e ascendente).

I simboli degli intervalli (anche armonici) sono: ‘s’ = semitono, ‘t’ = tono, ‘m’ e ‘M’ = terza minore e maggiore, ‘q’ e ‘Q’ = quarta giusta ed eccedente. Questi simboli sono utilizzati anche per qualsiasi variante enarmonica degli intervalli. Negli aggregati per quarte, la cifra araba indica la quantità di intervalli sovrapposti dello stesso genere (ad es., ‘3q’ = tre quarte giuste sovrapposte).

‘/’ = separazione di un ciclo di intervalli (ad es., ‘3qQ’ = tre volte una quarta giusta ed una eccedente, ma ‘3q/Q’ = tre volte quarte giuste che hanno in sommità una quarta eccedente). Negli stessi accordi la parentesi quadra indica un’interpretazione della morfologia armonica non direttamente evidente nel testo; ad es., ‘[3]q’ indica un aggregato composto da tre quarte giuste le cui note sono però distribuite in partitura in qualsivoglia altra posizione.

Grafici lineari

‘m’ = cellula motivica principale; ‘p’ = proposizione. Le direttrici che congiungono le note comprendono prolungamenti motivici e/o sintattici. Il tratteggio delle direttrici indica in generale legami latenti, ossia non intuibili all’ascolto e ricostruibili solo con l’analisi. La direttrice che compare negli Es. 9 e 10 indica aspettativa dell’ascolto soddisfatta (secondo il modello implicazione-attuazione di L. B. Meyer). Altri segni particolari sono spiegati in calce agli esempi.

BIBLIOGRAFIA

- HAIMO E. (1987), *Redating Schoenberg's Passacaglia for Orchestra*, «Journal of the American Musicological Society», 40/3, pp. 471-494.
- MAEGAARD J. (2002), *Variationen über ein Rezitativ für Orgel Op. 40*, in G. W. Gruber (cur.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, vol. II, Laaber, Laaber, pp. 67-80.
- MASTROPASQUA M. (2004), *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, CLUEB, Bologna.
- SCHMIDT C. M. (1973), Edizione critica dell'op. 40, in A. Schönberg, *Sämtliche Werke*, II/5, Schott's Söhne, Mainz.
- SCHMIDT C. M. (1999), *Approccio a un sistema armonico nelle tarde composizioni tonali di Schönberg*, in G. Borio (cur.), *Schönberg*, Il Mulino, Bologna, pp. 159-168; ed. orig. *Ansätze zu einem harmonischen System in späten tonalen Kompositionen Schönbergs*, «Die Musikforschung», 29 (1976), pp. 425-431.
- SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, a cura di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano; ed. orig. *Fundamentals of Musical Composition*, a cura di G. Strang and L. Stein, Faber & Faber, Boston-London 1967.
- SCHÖNBERG A. (1974) *Analisi delle Variazioni op. 31 [1931]*, in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtech, Einaudi, Torino 1974, pp. 109-129.
- TUISLER R. (1968), *The Style of J. S. Bach's Chorale Preludes*, Da Capo, New York.
- WATKINS G. E. (1965), *Schoenberg and the Organ*, «Perspectives of New Music», 4/1, pp. 119-135.

Abstract

Composte nel 1941-42, le Variazioni op. 40 sono l'unico pezzo organistico pubblicato da Schönberg, e appartengono al periodo del suo cosiddetto "ritorno" a strutture tonalmente orientate. Il pezzo esprime, infatti, una tonalità sospesa polarizzata su Re (prevalentemente in minore). Al ciclo seguono una Cadenza e una sezione fugata; poiché ogni variazione è intessuta del tema (Recitativo), l'insieme potrebbe essere definito "Passacaglia e Fuga". Tratto distintivo dell'opera è una realizzazione estremamente intricata sia dei "motivi della variazione" che delle strategie di elaborazione, anche rispetto allo standard schönberghiano degli anni 1906-08; nondimeno, il loro grado di evidenza oggettiva è ragguardevole. Se, contemplando il suo aspetto armonico, potremmo considerare il pezzo come se fosse stato composto in quegli anni, lo stesso non si può dire rispetto alla tecnica di variazione evolutiva. Benché non dodecafonico, per alcuni aspetti il pezzo mostra tracce di procedure seriali. Come altrove nell'opera di Schönberg, l'arte della variazione – qui rappresentata da una passacaglia – diventa un terreno fertile per ulteriori sperimentazioni.

Allan F. Moore

AN OUTLANDISH AS-IF: THE ROCK AND POP PASSACAGLIA

Abstract

In this essay I observe the repeating harmonic patterns of much popular song over the past sixty years through the lens of passacaglia. Although I draw distinctions and similarities with aspects of classical practice, my emphasis is on the popular tradition. The analytical portion of the essay finishes with a comparative analysis of the song *Witchi Tai To*, which leads to the conclusion that, across the more than fifty examples I take, three principles can be observed and related to passacaglia practice: the unchallenged cyclical nature of repeating patterns; the frequent presence of downward leading bass lines; and the possibility of reaching for a climactic point, often through textural density. I then move to a more speculative, interpretive approach which grounds these patterns in three of Mark Johnson's embodied schemata, concluding that, if the sonata principle offers a music of becoming, the passacaglia principle offers a music of being.

Introduction

My aim in this essay is to view a common practice in post-war pop and rock music through the lens of passacaglia. While this may appear a very strange move to make, I shall argue that this perspective has value. Some short cuts will be necessary, however, in order to reach the goal. I will mention two at the outset. The first will be to treat a number of terms as synonymous: passacaglia; passacaille; chaconne; ciacconna; ground bass. My justification for this extreme laxity is that the traditions to which these terms give rise do not lead historically into the practices I shall observe: they are discontinuous. The musical motion may be kin, but however it has arisen, there is no direct tradition of development. Within this, there are two key points to make at this outset: to note the origins of ground basses of all sorts in Renaissance Europe in music for popular song and dance; and to note a probable transformation from emphasis on harmonic ground to emphasis on a melodic

The procedure I shall follow has, essentially, three parts. First, I note some basic characteristics of established passacaglias, which I shall do by way of five examples which appear to be reasonably well known among contemporary non-specialist audiences. Second, I point out certain structural features of some 50 recordings of pop and rock tracks (i.e. recorded songs). The iterative nature of these discussions is intended, in part, to mimic the cumulative nature of successive repetitions in a mature passacaglia, which expands upon, but never exhausts, the possibilities of the basic material (I have in mind here the final movement of Brahms' Fourth Symphony, perhaps, in which groups of successive statements create a larger sense of form). Finally, I move to make some tentative interpretations based on the degrees of similarity uncovered, and I shall have a little more to say on this final move in a moment.

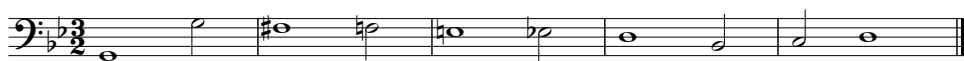
[illegible]

(Ex. 2). There is an important textural point to be made here: through Pachelbel's control of the level of rhythmic movement and disjunct motion in the canon, the entire movement has a form of wave-like motion, created by a gradual increase and then decrease of density of texture. In the early part, we find increasing subdivisions of the beat (with a peak around bar 22), followed by decreasing subdivisions, through the first half. There is then a second increase of density created through ever greater disjunct motion (from around bar 43) in the canon, through to the movement's climactic end. In passing, it is worth noting that the harmonic underpinning is an expansion of a I-vi-IV-V pattern, often found in earlier chaconnes, and so common a formula for pop and rock'n'roll.



Ex. 2. Ground bass from Pachelbel's 3-part Canon in D.

The penultimate number from Purcell's *Dido and Aeneas* is of course very well-known (Ex. 3): the reharmonisations of its five-bar ground bass make it clear that harmony is at a discount here. Like the two examples above, generally downward motion is partly relieved by an upward lift at the end of the pattern. Here, the most notable feature is the refusal of the melodic line to be phrased in accord with this 5-bar schema – a 9-bar melodic phrase breaks in the middle of bar 4 (strongly) and 7 (weakly).



Ex. 3 Bass from Purcell's *When I am laid in earth*.

The chaconne from Bach's second violin partita also makes an important point, clearest in the first statement of the basic material, in that the second beat of each bar (Ex. 4) outlines a descending tetrachord which will prove to be of great importance to my exposition. It can be seen as a more specific presentation of the general descent of all these initial examples.



Ex. 4. Opening statement of finale of Bach's Second Violin Partita, BWV 1004.

One much more recent example from the art literature ties two of these facets together. Alfredo Casella's early *Variazioni su una ciaccona*, from 1903,

utilize a chromatically altered stock chaconne figure (that downward motion, here extending to a sixth; see Ex. 5), beneath a steadily enriching texture which culminates in an all-encompassing fugue on the chaconne figure.



Ex. 5. Theme of Casella's *Variazioni su una ciaccona*, excluding ornamentation.

This final fugue represents an aesthetic choice which takes the work's basic material but views it from a very different perspective, creating a climax which, in a good performance, seems to apotheosise² the material. The final section of my paper is intended to bear an equivalent relation to what follows now.

Initiatory Instances

The major step in the leap from these repertoires to popular song is by way of scholars who have suggested that elements of the classical tradition have been taken up by contemporary popular musicians in various ways. One line of thought is developed by the theorist Walter Everett, who argues that the basic tonal material utilized in these very different practices is fundamentally the same: what differs is not (always) what is used, but how it is used, and even here he finds many similarities of employment. The discussion of harmony in his study of early rock practice develops this argument clearly [Everett 2009]. A number of writers have pointed to a much closer relationship obtaining between certain models and pieces from the European tradition and first generation progressive rock musicians (broadly from the period 1967-78). Occasionally, the argument is that detailed formal and motivic practices have been remodelled, whether those of sonata form [Covach 1997], of cumulative form [Spicer 2004], or of form more generally [Josephson 1992]. Indeed, Edward Macan [1997] builds his entire study on this

2. With apologies for the neologism, the noun form simply does not convey the sense I need here.



In my own work on harmonic practice in popular song, I draw a basic distinction between two ways of thinking about harmonic function, which I term harmonic loops and harmonic periods [Moore 2012, 69-89]. The essential feature of harmonic periods is that a sequence of harmonies does not repeat (immediately, at any rate, if at all) – it leads to some sort of cadential point, frequently marking the end of a phrase. This method of construction seems to have been inherited, through the American ballad composers (Gershwin, Berlin etc.) from nineteenth-century light music. The harmonic succession is at the service of the form, which takes priority in organizing the listener's experience. The essential feature of harmonic loops is simply that – they loop, repeating as many times as necessary. They seem to have been inherited from some African American practices (in the blues and gospel particularly), but received renewed impetus with the development of sequencing technology, where they are completely amenable to “cut and paste” techniques. Here, form is imposed on harmony rather than giving rise to it. In much popular music, the two methods intermingle within the same song. Loops are normally no more than four chords in length, and are identified by their harmonic sequence.⁴ The patterns I am concerned with here will often extend beyond four items, but in their repetition they are closer to the “loop” end of the continuum than to the “period” end.

- 263 -

Ray Charles' *Hit the Road, Jack* [1961] provides a convenient starting-point for my discussion. The entire song is based on what Daniel Harrison calls «the time-honoured ground-bass tetrachord» [1997]. Among pop musicians, this pattern is sometimes known as the “flamenco changes”, since it is a strongly recognizable feature of that genre. The name implies a sequence of harmonies: G sharp minor-F sharp-E-D sharp. In *Hit the Road, Jack*, we hear the bass tetrachord 42 times before the playout fade has taken effect, alternating three choruses (8 repetitions) with two verses (4 and 6), bookended by an introduction (2) and a playout to fade (6). The form is, thus, imposed on the harmony as discussed in the previous paragraph. The melody sometimes hints at harmonisations of the last two notes of the bass (by chords of E and D sharp respectively), and there are horn stabs of G sharp minor over the F sharp. The song has no other harmonic content. In this case, then, it seems the pattern operates more as a bass sequence, not as a sequence of harmonies (recall this transition mentioned in the opening paragraph). It is comparatively unusual among my examples in that no other material is used. It is not alone, however, as is shown by a recent track, *Hero*, by Family of the Year [2012].⁵ The track consists largely of 10 repetitions of a single chord sequence (essentially I-iii-IV-I-V). It has a shape imposed on these repetitions: introduction, chorus, 3 verses, chorus, instrumental with massed voices and a slight extension, chorus, first verse, repeat of introduction. As with *Hit the Road, Jack*, the lyrics contain no narrative. In *Hero*, we simply hear continued assertions of the persona's desire to be “ordinary” (an expression clearly matched by the style of the music) – in Ray Charles' case we simply hear protestations from the persona that his partner cannot be serious about kicking him out (he does, eventually, realize that she does mean it). In both cases, then, nothing but repetition, while in *Hero*, no descending bass.

The Ground Bass Tetrachord in a Stanzaic Context

The “ground bass tetrachord” is common in 1960s soul and appears in other styles, but only as one part of sectional forms. For instance, it is heard twice in the Four Tops' *Bernadette* [1967a] as the chorus, and twice in Nina Simone's *Don't Let Me Be Misunderstood* [1965] as the verse, but in both these songs it is interspersed with other patterns. In these cases, it effectively acts as a i-V period. In Gene Pitney's pop song *Something's Gotten Hold of My Heart* [1967], the tetrachord underlies the chorus – different patterns are used for the single verse and greatly extended bridge. This chorus, though, is more complex than those above, using the following

5. A shorter version had previously been released.

pattern (Ex. 7), over which are erected root position harmonies. In the first seven bars, the melody line essentially moves in fifths with the bass, thereafter it moves in thirds. Note the two different pacings of this chord sequence.



Ex. 7. Bass movement in chorus of Gene Pitney's *Something's Gotten Hold of My Heart*.

Love Child by the Supremes [1968] also contains an added complexity. After a short introduction, three verses and choruses alternate. As with *Bernadette* by stable-mates the Four Tops, the chorus to *Love Child* takes this aeolian i-VII-VI-V chord sequence twice.⁶ In the final hearing of the chorus, however, lead singer Diana Ross is provided with a counter-melody sung over repeated hearings of the tetrachord – the function of the counter-melody is to raise the tension (through comparative complexity of texture) as the track reaches its climax before fading. The pattern also appears in early heavy metal: in Uriah Heep's *Circle of Hands* [1972] it appears in a mixolydian-inflected major, rich with 4-3 suspensions (given in Ex. 8). We hear it as the introduction, as an introduction to each verse, and then repeated many times at the climax, replete with counter-melody.⁷



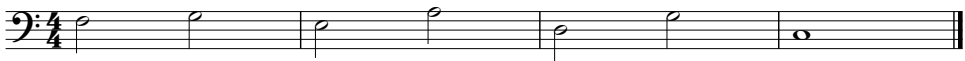
Ex. 8. Introduction and repeated chord sequence of Hammond organ part in Uriah Heep's *Circle of Hands*.

The extended terminal climax to the Beatles' *I Want You (She's So Heavy)* [1969] uses a close cousin of this pattern, replacing the aeolian i-VII-VI-V with i-II-VI-V. Although it is quite possible to count how many times this pattern repeats, the experience of listening to it makes it very difficult to maintain that count. One is swept up (the gradually encroaching sound of blowing wind surely accidental

6. It can also be heard in part of the verse, while the first part of the verse ends with some chromatic infilling in moving down from i to V.
7. Brad Osborn [2013] has recently published an extended study of such "terminally climactic forms", but restricts his corpus to post-1990 rock. That study needs extending backwards to cover cases such as this.

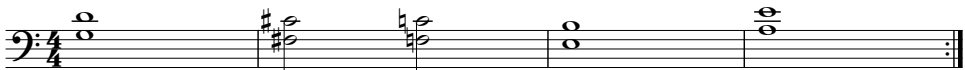
here) in the repetition which, momentarily, seems to halt the notion of the song's progress. The same point could be made in respect of *Circle of Hands*, but the effect is perhaps milder.

There are variants on the ground bass tetrachord. One, Jethro Tull's *We Used to Know*, I shall discuss later. A second, Kylie Minogue's pop hit *I Should Be So Lucky* [1987], I shall mention here. The track is probably well known in this context, seeing that co-writer/producer Pete Waterman is reputed to have said on many occasions that it was simply based on the ground to Pachelbel's Canon in D (see Ex. 2).⁸ This sequence (given in Ex. 9) is, as with a number of examples cited above, used twice for the chorus, and is not intimated in the rest of the musical material. While the Pachelbel may well have figured in its genesis, it is only in the second bar that influence can be clearly seen, and even here the pitches have been reversed. (Comments by contemporary pop writers on the details of their working methods and processes are frequently untrustworthy.) It is better viewed as a variety of the descending tetrachord under discussion here although, being in the major, it falls to the tonic rather than from it, that arrival coinciding with the singer's specification of why it is she's so lucky («in love»).



Ex. 9. Chorus sequence to Mylie Minogue's *I Should Be So Lucky*.

Remaining with the descending tetrachord, one last example is by Jimi Hendrix, *Spanish Castle Magic* [1967]. The verse is based on a twice heard descending sequence, before moving elsewhere. Unusually, it begins on the mixolydian VII, falling to V before rising to I (Ex. 10).



Ex. 10. Sequence for first part of the verse of Jimi Hendrix' *Spanish Castle Magic*.

8. See the discussion by Ivan Hewett which itself fails to point out the distance between the Pachelbel and the Waterman, although its remaining points are all valid; Ivan Hewett, *Canon that fired the imagination*, «The Telegraph», 8 October 2002, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3583856/Canon-that-fired-the-imagination.html>, accessed 15viii13. Volkmar Kramarz maintains that the Pachelbel pattern, and its attendant falling bass lines have «become a standard for countless hits with worldwide success» [2007, 26]. He is of course right – my argument could easily be buttressed by many further examples.

Chromatic Extensions to the Tetrachord

So, it should be clear from the foregoing that the ground bass tetrachord makes a noted appearance in popular song in a context which could be identified as a foreshortened passacaglia, but subsequently develops in a different direction, as an element in a range of period structures. I now want to pursue this tetrachord, to observe its development downwards, first in a chromatic setting, and then diatonically. I start with the Carpenters' *Goodbye to Love* [1972]. In the payout to this track, more than 33% of the entire recording, we find the following sequence (Ex. 11), extended down to what functions as dominant of the dominant. We hear it three times, fading out during the fourth. The first of these is taken up simply with Karen Carpenter, multi-tracked, singing all voices in the harmony (with bass up an octave) – the remainder feature a climactic, beautifully-conceived, guitar solo.



Ex. 11. Repeating harmonic sequence which closes the Carpenters' *Goodbye to Love*.

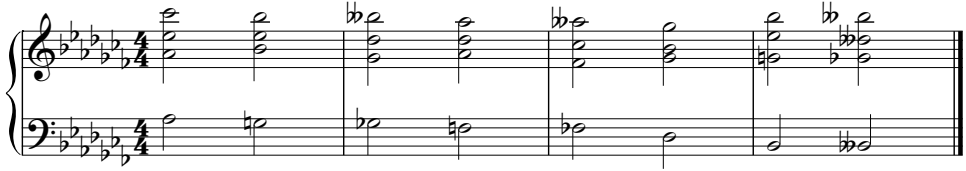
The Foundations' slightly earlier *Baby, Now That I've Found You* [1967] uses a slight variant of this bass motion to fill out its chorus (Ex. 12). In both cases, the remaining portion of the track makes no reference to the sequence. Note that while both are in the major, there is a subtle, but significant, difference between them. In *Goodbye to Love*, after the first bar, the sense is of resolution at the end of the bar, perhaps we hear this in terms of the established "sighing" motif. In *Baby Now That I've Found You*, there is no doubt; each bar opens with stability.



Ex. 12. Repeating harmonic sequence of the chorus to the Foundations' *Baby, Now That I've Found You*.

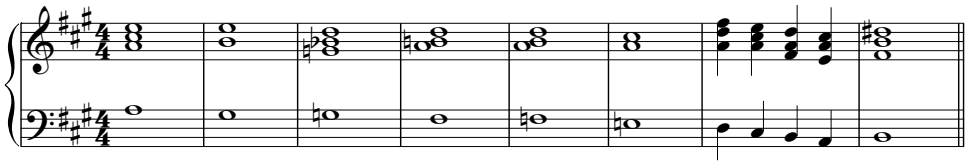
In the track *Primrose Hill* by Madness [1982], the tetrachord is extended further, to an entire octave, such that repetitions of the sequence effectively continue downward infinitely (Ex. 13). The sequence is again heard as an extended payout

with fade, for brass band, with a number of superimposed melodies.⁹ It had been prefigured earlier as a bridge section, and adding these two together (two hearings in the centre, eight to fade at the end), it takes up about 35% of the track.¹⁰



Ex. 13. Madness' *Primrose Hill*; playout sequence.

I want to move from consideration of chromatic uses to diatonic uses by way of the Four Tops' hit *Walk Away Renee* [1967b], which uses both. The verse uses a chromatic descent to the dominant, which then falls to the tonic diatonically (Ex. 14a), while the chorus uses the diatonic descent at double pace, first to the subdominant, and then all the way to the tonic (Ex. 14b).



Ex. 14a. Four Tops' *Walk Away Renee*; chord sequence for the verse.

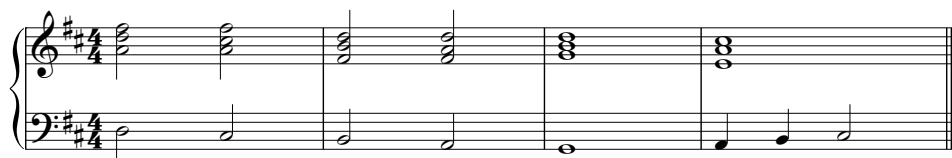
9. I hesitate to use the work "contrapuntal" here since each of these melodies would stand as such in its own right.
10. I could cite many more examples of the downward extension: Culture Club's *Karma Chameleon* [1983], whose use in the chorus is almost stereotypical; Eric Clapton's *Let It Grow* [1974], which grows at the end rather like *I Want You (She's So Heavy)*; Natalie Cole's *Miss You Like Crazy* [1989] with its stunning successive minor third transpositions of the chorus sequence or Manning's *Skimming Stones* [2010] with its contrapuntal movement between outer lines and its alternative bass lines for the same sequence.



Ex. 14b. Four Tops' *Walk Away Renee*; chord sequence for the chorus.

Diatonic Extensions to the Tetrachord

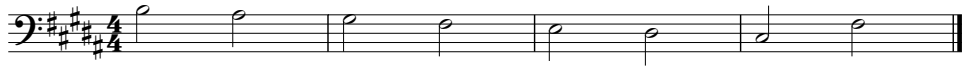
So to the diatonic descent. It is most usually found extended to the subdominant before returning, as in *Far Far Away* by Slade. Here, it is restricted to the chorus (Ex. 15), where it symbolizes dreaming, the speed of motion suggesting the bass might fill out the octave. On the third hearing, the G (third bar) slips down to a semitone to modulate back to B minor for the verse.



Ex. 15. Chorus pattern to Slade's *Far Far Away*.

The most frequently quoted example of this use of the pattern is Percy Sledge's *When a Man Loves a Woman* [1966]. This straightforward five-step fall with turnaround (Ex. 16) is used for an introduction and ten verses (fading during the last), but is interrupted by a bridge, using the formulaic IV-I-IV-I-IV-(I-vi-)II-V. After the organ introduction, the level of tension remains static throughout, as if there is no possible way of intensifying such an important statement as is given in the title. Perhaps, again, it could be held to symbolize an unreal state of affairs.

I now move to a series of examples where the downward pattern does continue toward the octave. *As Hard as It Is* by Fine Young Cannibals [1988] is based around the simplest possible downward bass. In this track, verse and chorus are differentiated by alternative harmonisations of this pattern (Ex. 17). The verse is unusually direct: ionian I-vii-vi-V-IV-iii-ii-V. The chorus starts from the *When a Man Loves a Woman* sequence before ending with a turnaround: I-V-vi-iii-IV-I-ii-V. After a half-verse introduction, we hear two verses, two choruses, then a short flat-side bridge, finishing with an instrumental verse and three choruses to fade. Again, there is no sense in which tension is built up.



The regularly descending bass receives its most stereotypical manifestation in Billy Joel's *Piano Man* [1973]. The first phrase's I-IV-V is filled in diatonically, while in the second phrase the motion is short-circuited to return to the tonic (Ex. 18).



– 270 –

The image displays a musical score for the song "A Whiter Shade of Pale" by Procol Harum. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff is characterized by a descending line, while the bass staff provides a steady accompaniment. The score is divided into four systems, each containing two measures. The first system is labeled 'a' and 'b', the second 'c' and 'a', the third 'b' and 'c', and the fourth 'a'' and 'b''. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Ex. 19. Outline of verse of Procol Harum's *A Whiter Shade of Pale*.

One of the most extensive examples of the descending bass is surely the same band's *Pilgrim's Progress* [1969]. While filling out a regular eight bars (with a half bar extension), it descends far further than the octave. The sequence (Ex. 20) forms a verse, heard three times preceding a bridge, which leads straight back into the third bar of the sequence. A repeat of the first verse then leads into multiple repeats of the bridge sequence, creating a terminal climax. As with *A Whiter Shade of Pale*, the song's focus is on regret and eventual acceptance. It is only with that final acceptance that the track can move on from this interminable downward movement.



Ex. 20. Repeating sequence of Procol Harum's *Pilgrim's Progress*, sketch of Hammond organ/piano parts.

The Full Passacaglia

So far, then, I have identified a variety of falling lines in a range of pop and rock songs, falling either through a tetrachord or an octave, in diatonic or chromatic guise. Although an initiatory instance, Ray Charles' *Hit the Road, Jack* uses such a line as a generator of the entire piece, in the manner of a passacaglia or chaconne. The remainder of these examples use that material as part of a conventional stanzaic structure, albeit quite extensive in some cases. I want now to move to a couple of examples where the descending pattern does account for the entirety of the track. Jethro Tull's *We Used to Know* [1969a] is based on the descending tetrachord, but thickened as in Beggars' Opera's *Passacaglia* and Kylie Minogue's *I Should Be So Lucky*. We hear 14 cycles of this pattern: four as a set of verses; four as flute/guitar solos; a further two verses which point the song's didactic content, and then a further four as guitar solo, reaching a fade. The first half gradually gains in depth of texture (beginning with acoustic and electric guitar and voice, adding kit and bass, extending the melodic compass, and growing in density of drumming patterns) while the second is marked by the gradual introduction of a more resonant guitar which almost threatens to take over. The pattern's reliance on the descending tetrachord is clear. Although the tenor of the song is not as strong as that of *Pilgrim's progress*, there is certainly a tinge of regret about the things «we used to know».¹¹ Note the chromatic descending line in the tenor voice of my

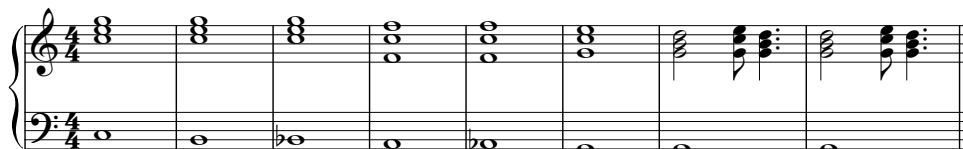
11. Another early Jethro Tull track essaying a "complete" passacaglia to invoke nostalgia is 17, whose pattern consists solely of alternations of I and IV [1969b].

sketch which, while not explicitly performed, has a virtual presence, inferred from the harmonic succession.



Ex. 21. Underlying pattern to Jethro Tull's *We Used to Know*.

The other example I want to use here has the descending tetrachord in the chromatic major. *Il paradiso della vita* was written by Lucio Battisti and Mogol in 1968, sung by Ambra Borelli.¹² It is probably better known in the English language version – (*If Paradise Is*) *Half as Nice* – by Amen Corner [1969] which, other than the translation into English, is a pretty straight cover. The track consists of 11 hearings of this pattern, displayed in a way that combines both static and dynamic elements. The first 6 hearings are palindromic: wordless introduction, chorus, verse, verse, chorus, wordless introduction. We then hear a slowed down version of the chorus. The final four hearings are again palindromic: introduction, verse, verse, introduction to fade. The difference in the second part lies in the superimposition of chorus lyrics and melody over these final two verses (whose lyrics are the same as the first two). This superimposition lends a sense of complexity, not unlike that seen in the latter part of other structures already discussed. Thus, while the pattern is almost identical to that of *Goodbye to Love*, the form imposed on it is altogether different.



Ex. 22. Basic pattern to Amen Corner's (*If Paradise Is*) *Half as Nice*.

Portmanteau Form

I briefly turn now to a couple of examples which support my earlier contention that a particular pattern does not need to underpin an entire track in order for its function to become noteworthy, a couple of examples of what we might call

12. <http://www.youtube.com/watch?v=hZ3mKoTsAng>, accessed 22viii3.

“portmanteau” form in that they consist of ideas simply fastened together. The first is Roxy Music’s *If There Is Something* [1972]. Three different sequences make up the track. The first, an eight-bar sequence, is heard four times. It appears in a light-hearted setting. It is followed by 17 cycles of the minor descending tetrachord which, partly through the use of a prominent cor anglais, appear somewhat unbalanced. Normality is reasserted through a third sequence which moves through 7 cycles, and which turns the previous aeolian i-VII-VI-V to a mixolydian I-VII-IV-V. While the descending bass tetrachord is insistent throughout the second section, it is avoided through the final section, although it would be possible to use it to harmonize these chords. The sense is that, however long it lasts, the second phase is one that has to be endured before “coming out the other side”. A second example of this approach is *He and She (Again)* by Sanctuary Rig [2008], summarized in Tab. 1. It too has three large-scale sections, with the second (Ex. 23) the most unnerving. In part, this is due to its beginning on the second beat of the bar, carrying a strong sense of continuity, but it is also a factor of the lyrics: phrases such as «you and I are all [...] starlight in our hair [...] with the universe revolving» are the sort of portentous lyrics for which the phrase “pregnant with meaning” was perhaps invented.¹³ There is no descending bass line in this example (better analyzed as a rising compound bass), but the powerful continuity is of the same order as Roxy Music’s. It is worth noting that everything moves in groupings of 4, which make it a little more possible to keep one’s place as a listener.

TAB.1. OUTLINE OF STRUCTURE OF SANCTUARY RIG’S *HE AND SHE (AGAIN)*.

SECTION	PATTERN	REPETITIONS	TEXTURAL IDENTIFIER
1	aeolian i-VI-V-i	4	gentle guitar solo over slow shuffle
	aeolian i-VI-VII-i	4	fuller guitar solo
			brief interruption
	aeolian i-VI-V-i	4	up tempo overdriven guitar solo, straight beat
	same	4	entry of voices – quasi-verses
	aeolian i-VI-VII-i	4	massed voices, overdriven guitar
	same	5	synthesizer solo
			brief interruption
2	aeolian VI-iv-VII-V-i	16	another set of quasi-verses
3	ionian I-IV-V-IV	8	guitar solo
			brief coda using sequence from section 2

13. Although, of course, my context is vastly different to that of Mircea Eliade who coined the term in *Rites and Symbols of Initiation* [1958].



Ex. 23. Outline of central section pattern in Sanctuary Rig's *He and She (Again)*.

Two Significant Songs

All the examples I have given so far are clearly situated as either major or minor. I'm aware of one remarkable track, using repeated downward bass moves, which makes use of both, My Chemical Romance's *Famous Last Words* [2006]. It is built around three sequences, transcribed below. The opening verse is simply intoned over the bass line of Ex. 24a, moving into a second verse with held organ chords, ending with a tonic riff. Two more (minor) verses precede a (major) chorus, to Ex. 24b, ending again with the tonic riff. Two further verses lead into two choruses and a guitar solo over 4 minor cycles. This leads into the track's magical moment of change, as the opening verse's «I can't make you stay» becomes «see you lying next to me» sung over the bass line to example 24b. The exchange of minor for major as negative emotion becomes positive is hackneyed indeed, but that cannot prevent it being effective, still. Six choruses follow, alternating example 24b with example 24c, before a final, seventh, chorus (the whole is summarized in Tab. 2). The lyrics are supposedly voiced from beyond the grave, but are strangely ambiguous – the chorus' opening line of «I am not afraid to keep on living» is joyously triumphant in this context, and there is a moment of astonishing delicacy as the opening first inversion of Ex. 24c coincides with the word «dead», as the whole band creates maximum energy with a seeming excess of effort. I shall return to this track in my conclusion.

TAB. 2. OUTLINE OF STRUCTURE OF MY CHEMICAL ROMANCE'S *FAMOUS LAST WORDS*.

START OF SECTION	FUNCTION	PATTERN
0"	verse	ex. 24a bass only
16"	verse	ex. 24a add organ
32"	riff	tonic drone
40"	2 verses	ex. 24a
1'11"	chorus	ex. 24b
1'27"	riff	tonic drone
1'34"	2 verses	ex. 24a

2'6"	2 choruses	ex. 24b
2'38"	guitar solo	4 hearings of ex. 24a compressed into 4 bars
3'8"	verse	ex. 24b bass only, then add organ
3'23"	verse	ex. 24c, enriched texture
3'39"	these 2 verses repeat	ex. 24b then ex. 24c
4'10"	2 choruses	ex. 24b then ex. 24c
4'42"	chorus to cadence	ex. 24b



Ex. 24a. First sequence from My Chemical Romance's *Famous Last Words*.



Ex. 24b. Second sequence from My Chemical Romance's *Famous Last Words*.



Ex. 24c. Third sequence from My Chemical Romance's *Famous Last Words*.

As the final part of my exposition of these patterns, I want to write about another, widely covered, song which has a similar internal organisation to *A Whiter Shade of Pale*, Jim Pepper's *Witchi Tai To*. I look at this in a little detail because comparisons across these covers give us some insight into the relative importance of repeated sequences and descending lines. Indeed, the song also features the possibility of cumulative growth – these three features lie behind everything I have discussed here. First, an outline of the song's basic material.



Ex. 25. Sketch of basic harmonic/melodic outline on *Witchi Tai To*.

Note that although there is a 6-bar harmonic cycle, there is a 4-bar melodic idea, repeated, and then varied as a refrain. The 4-bar idea carries native American lyrics, the refrain carries an English version. In most versions, the 8+4 pattern functions as verse and refrain. I have been working with a set of sixteen recorded versions of *Witchi Tai To*¹⁴ (other insignificant versions exist, but this carries most of the song's recorded development history), and I shall talk about most of them. From this selection, I would argue that there are three originary versions, plus a couple of outliers. It was written by Jazz saxophonist Jim Pepper, who had been encouraged by Ornette Coleman and Don Cherry, among others, to utilize his Native American heritage in his music. *Witchi Tai To* seems to have been based on a peyote chant learnt from his grandfather.

Everything is Everything (hereafter EiE) was a minor jazz fusion band in which Pepper played. Their version creates six verses from this 12-bar unit. In verse 2, the vocal refrain drops out, replaced by doubled saxophone and flute. Verse 3 adds a second voice a 4th higher (and the flute has a "spinning" motif, illustrating the «spinning» of the lyric's «water spirit»). Verse 4 has increasing intensity in the drum set, and the sax and flute return in place of the refrain. Verse 5 adds the flute spinning motif, and verse 6 returns to the ending of verse 4, at which point the track fades. Key elements, then, are 1) the dominant position of the chant; 2) the alternation of the refrain and a short saxophone countermelody; 3) the gradual gain in textural intensity through the six repetitions of the full 12-bar unit. Folk

14. In order of release: Everything is Everything, *Featuring Chris Hills* [1969]; Harpers Bizarre, *Harpers Bizarre 4* [1969]; Brewer & Shipley, *Weeds* [1969]; Topo D. Bil, *Witchi Tai To* [1970]; Jan Garbarek & Bo Stensson Quartet, *Witchi-Tai-To* [1974]; Oregon, *Out of the Woods* [1978]; Jim Pepper, *Comin' and Goin'* [1983]; Pete Wyoming Bender, *The Rainmaker* [2000]; Future Pilot AKA, *Tiny Waves, Mighty Sea* [2001]; Tom Grant, *Reprise* [2001]; Joe Lee Wilson, *Feelin' Good* [2001]; Paul Winter Consort, *Crestone*, [2007]; X-Press 2, *GU Mixed* [2007]; Joy Harjo, *Winding Through the Milky Way* [2008]; Robert Charlebois, *La maudite tournée* [2009]; Tusitala, *Tusitala* [2009].

pop band Harpers Bizarre covered this track within months. Their version loses the strong bass movement, and adds lots of atmospheric handbells. They maintain the sax countermelody of even-numbered verses, but give it to a guitar – after all, this version is not jazz, it’s pop. The fifth verse thickens the voices, and at the end of the refrain of the sixth, the lead voice shoots up by almost an octave. They maintain a gain in intensity, then, and also retain the passacaglia-like repetition of the main cycle. The following year, another version appeared, by the so-called “Topo D. Bil” (aka “Legs” Larry Smith, member of the parodic UK Bonzo Dog Doo-Dah Band). Transposed down to D, the bass is more prominent than both these other early versions. In the fourth verse the refrain drops out, but the sax fails to enter.¹⁵ A sax countermelody enters in verse 5, while in verse 6 the lead voice change introduced by Harpers Bizarre is used. The track fades during the eighth verse. Three versions, then, all slightly different, but all with seemingly the same conception of what is possible with the bare bones of the song. Repetition of the entire unit is vital, some surface difference which has its own pattern (of intervening verses) is also a feature, as is a sense of textural growth leading to a climax which is never really actualized due to the fade.

Recent years have seen more covers of this “version”. The recording by folk rock band Future Pilot AKA, released in 2001, opens with stereotypical American Indian drums. We hear nine verses, with a general increase in busyness and texture, but with none of the subtlety of the previous versions (the upper 4th melody appears in verse 1, there is no distinction between sung refrains and sax countermelodies, etc.). The previous year, Pete Wyoming Bender, a Native American singer with a large German following, produced a version which is closer to the EiE original. Opening with a native flute over synthesizer chord sequence, some distinction is made between sung refrain and the countermelody, played by flute – as early as the first verse, Bender takes the upper vocal line. There is a prominent rhythm stick which, along with the flute, emphasizes the “native” feel.

Although EiE used jazz musicians, it is the rock element of that recording which has been picked up by these versions considered so far. In 1974, Norwegian saxophonist Jan Garbarek, working with Bo Stensson and a rhythm section, produced a jazz version which seriously rethinks the track. It retains the passacaglia-like repetition of the pattern, and reaches a clear climax, but one achieved in a wholly distinctive way. The track begins with a harmonically-rich piano improvisation, and as the kit enters a bass gradually establishes the bass line, producing the basic six-chord cycle which we hear eight times. Garbarek’s saxophone then appears, improvising through eleven cycles, but during the last

15. Bearing in mind the Bonzo Dog Band’s penchant for musical parody, this is probably the right way to interpret this absence here.

five, elements of the original melody gradually return, culminating in the final cycle in which Garbarek gives us Pepper's original conception. Other jazz versions take up this approach, most notably that by Oregon. Again we have no vocals – in this latter recording we hear 43 cycles, beginning with a sitar which hints at the countermelody in cycle 10, giving way to a saxophone which has similar hints (cycle 11). After a sparsening of texture nearly half-way through, a pair of tablas are established, leading to saxophone, piano and then bass quasi-solos. Finally, through the last half dozen cycles, the texture becomes clear, the saxophone returns with the countermelody and, just before the end, almost plays the tune.

Jim Pepper recorded his own tune under his own name in 1983, in a version distinct from both those considered so far, although having points of contact with the EiE original. Pepper's version does not have a terminal climax. It opens with some native chanting, pointing up its origins. A series of introductory cycles precedes a few full verses, which contain more than a nod to the EiE recording: in the second verse, the refrain gives way to that saxophone countermelody, doubled on guitar, in the third the voice is doubled at the 4th, and in the fourth the refrain is again dropped. Thereafter, space is made for an extended saxophone (and latterly guitar) solo, which leads into the familiar countermelody, and then four more verses use elements already familiar. The track closes with a *ritardando* and final mixolydian (VII-I) cadence. It is almost as if this is the original (but unheard) version, and the EiE version represents a distillation of what we have here. Some subsequent performers seem to have based their versions on what Pepper does. Joe Lee Wilson's recording makes use of the same elements, but adds echoing lists of the names of native American peoples. There is again a gap in the centre of the recording, where saxophone and piano trade solos, but the performance dissipates rather than climaxes. Tom Grant's cover takes a similar line; gradual motion towards the vocal entry, a change in the centre of the recording (here, a removal of almost everything from the texture down to shakers & bass), a return of the voice but no climax. This version has the same *ritardando* and final cadence as Pepper's. Paul Winter's version emphasizes natural water and bird sounds, and the elements of chant and talking drums, to the unexpected exclusion of Pepper's harmonic conception. Tusitala's recent French version uses vibes rather than sax, which join in on the countermelody. The bass is bowed and improvisatory, but with more than a sense of the original bass line. Again, there is no second verse refrain, replaced by the countermelody. We have only six verses, the third of which is a piano solo, leading into a distended mixolydian VII-I cadence.

In addition to these three broad templates, there are outliers – I shall mention just two. Folk rock band Brewer & Shipley's version does without Peppers' harmonic backing entirely, replacing it with a simpler I-IV loop. This was an early

version; they begin with the refrain, emphasizing its status as proto-song rather than chant. They use a range of vocal lines and superimposition of these towards the end achieves some sense of climax prior to stripping almost everything away, and then a long fade. Jo Harjo's recent version uses the title as a conceit in order to extemporize poetry around an exploration of her own native American heritage. One particularly interesting element of this performance is that we hear the saxophone countermelody, clearly in D, and yet the entire track takes place over an Am pedal.

I have explored this range of versions to note how different musicians work with the potential that the song has:

- the complete cyclicity (which nobody transgresses);
- the downward bass pattern (which most include);
- the possibility of leading to a climax, probably through textural density, which a number of musicians take.

Interpretation of Findings

So. You would be forgiven for wondering where this is all heading. What is to be made of these many examples, and what consequences follow from trying to perceive this set of examples of popular music, of different sorts, in terms of a passacaglia model? While this parade of tracks demonstrates some variety in the ways their temporal space is occupied, it has generated, in its entirety, just that pattern observable in the covers of *Witchi Tao To*: cyclicity; descending bass; the possibility of achieving a climax. Moreover, with this range of experience now shared with you, I can move towards suggesting a context through which to address its potential significance.

A key point to address is the nature of the comparisons themselves. I began with progressive rock since one of its guiding principles was to validate some of the perspectives of the classical tradition, and to reinterpret them for new times and new audiences. It is therefore unsurprising that we can find examples called "passacaglia". At some other points in the post-war history of popular song, musicians have taken pieces from the classical tradition as starting-points for their own songs.¹⁶ Most of the time, however, the values of the European tradition are not those of popular music. As I mentioned at the outset, some have argued that the tonality underpinning these two types of music is fundamentally the same,

16. Barry Manilow's *Could It Be Magic*, based on Chopin, Rainbow's *Difficult to Cure*, based on Beethoven, Nerina Pallot's *Someday Soon*, based on Bach, or Kamelot's *Forever* based on Grieg, for example.

even if it is used differently. While the issue is possibly undecidable,¹⁷ any argument would be likely to hinge on the status of independent voices in the fabric, i.e. that of counterpoint. You will notice that suggestions of contrapuntal elaboration are generally absent in my little analytic sketches, although I have generally preferred these to simple chordal reductions in order to hint at melodic direction. So I have to be clear in what I am proposing here. I am not suggesting that these descending basses and harmonic cycles *are* passacaglias. I am simply asking what might be learnt from hearing them *as if they were* passacaglias. In most cases, this means concentrating less on the songlike aspect of these examples, and more on the repetitive nature of their harmonic patterning.

A related point is that of the status of the frame of the musical “work”, “song”, or whatever other term we use to identify a musical entity. The passacaglia is normally conceived as a movement in itself. As should be clear from the discussion above, sections of pop and rock songs are frequently unrelated to each other in terms of material. Even where one section consists of something we might hear as passacaglia, that does not impose any necessary structuring on the rest of the track. Popular music, as we have inherited it, is hybrid at all levels. It should therefore come as no surprise that repeating motions are found to jostle alongside other types of process.

I would like to try to go further than the noting of parallels, and try to assess what might be particularly significant about the actual patterns I have addressed. In order to do this I shall use a hermeneutic process I have developed for popular song in general.¹⁸ The key feature of this process relevant to these patterns is that of embodied (or image) schemata, stereotypes of underlying pattern which translate from one sense-domain to another, but are founded in bodily experience. In that translation, such schemata underlie, and partly explain, our consistent recourse to metaphor. I quote from the philosopher Mark Johnson:

In order for us to have meaningful, connected experiences that we can comprehend and reason about, there must be a pattern and order to our actions, perceptions and conceptions. *A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities.* These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions. It is important to recognize the dynamic

17. Three essays which problematise the issue in slightly different ways: my own early essay *The So-Called “Flattened Seventh” in Rock* [Moore 1995]; Walter Everett’s substantial discussion *Making Sense of Rock’s Tonal Systems* [2004]; and Joseph Swain’s recent critique of Christopher Doll’s universalising approach to tonal syntax [Swain 2013].
18. A simple outline of this process can be found in Allan F. Moore: *Where is Here? An Issue of Deictic Projection in Recorded Song* [2010]; and in Allan F. Moore: *An Interrogative Hermeneutics of Popular Song* [2013], <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/issue/view/152>.

character of image schemata. I conceive of them as *structures for organizing* our experience and comprehension [Johnson 1987, 29].¹⁹

In making sense of these passacaglia patterns, I shall be making particular use of three schemata Johnson identifies. The first is the in-out relation, or CONTAINMENT schema. Johnson gives a lengthy exploration, of which I reproduce a major part:

Our encounter with containment and boundedness is one of the most pervasive features of our bodily experience. We are intimately aware of our bodies as three-dimensional containers into which we put certain things (food, water, air) and out of which other things emerge (food and water wastes, air, blood, etc.). From the beginning, we experience constant physical containment in our surroundings (those things that envelop us). We move in and out of rooms, clothes, vehicles, and numerous kinds of bounded spaces. We manipulate objects, placing them in containers (cups, boxes, cans, bags, etc.). In each of these cases there are repeatable spatial and temporal organizations. In other words, there are typical schemata for physical containment [Johnson 1987, 21].

The second is the SCALE schema. Again, I quote from Johnson: «we can view our world as a massive expanse of quantitative amount and qualitative degree or intensity. Our world is experienced partly in terms of *more*, *less* and *the same*. We can have more, less or the same *number* of objects, *amount* of substance, *degree* of force, or *intensity* of sensation» [Johnson 1987, 122-123]. SCALE has a number of key features: a cumulative character; generally fixed directionality (Johnson calls attention to the conceptual metaphor MORE IS UP which enacts this schema); a normative character (MORE IS UP IS GOOD, for example); and it may be either finite or infinite in reach. The final schema I shall use is the CYCLE schema. Johnson one more time: «The cycle begins with some initial state, proceeds through a sequence of connected events, and ends where it began, to start anew the recurring cycle pattern [...] life patterns do not simply repeat; they exhibit a character of build-up and release [...] this climactic pattern is typically *imposed* by us» [Johnson 1987, 119-120]. Some similarity between this exploration and some of the music I have already discussed will be self-evident. In one sense, of course, it is entirely unnecessary to use the language of schemata to describe such basic musical processes as repetition or progression. By doing so, however, and with the wealth of theory and observation Johnson marshals to underpin these pre-conceptual schemata, I call attention to the fact that these are cross-modal in operation, to help explain why the experience of this music is not merely intellectual, it is visceral. We feel this repetition (for example) as going through

19. Emphasis original.

a familiar process yet again, with all the emotional baggage that experience may individually have.

While Johnson is alive to the critique which some have made, that his recourse to language as a means of explicating these schemata opens him up to the criticism that he is not sufficiently aware of cultural difference, he nonetheless, in siting the schemata as he does, insists that they are aspects of bodily experience rather than aspects of bodily experience mediated by language. Indeed, this is one fundamental pole of his argument. The experience of things being scaled, and of things being repeated (to crudely summarize those two schemata) are experiences we share by virtue of being human, irrespective of how we may then gloss those experiences in our respective cultures. Hearing the repeated sequences in terms of the cycle schema reminds us that a repetition is not simply a repetition. It is always in a different temporal place. The second hearing is never the first hearing again. Take the Beatles *I Want You*, for instance. Although the music does not appear to change on each listening, the degree of extraneous noise on each repetition of the cycle increases, imperceptibly at first, until it becomes clear that the process is one in which the music will, inevitably, be overwhelmed. Inevitably, that is, until the track is arbitrarily cut off. Or take *Witchi Tai To*. The recordings discussed offer the possibility of measuring, and therefore commanding, the incessant repeats of the cycle by means of an alternation between refrain and countermelody (EiE and versions developing from this), or by means of the failure of such alternation (Joe Lee Wilson) which might, instead, offer a gradual coming into focus (Garbarek and Stensson). (*If Paradise Is*) *Half as Nice* offers a combination of these two processes, alternation and then superimposition as culmination. *Pilgrim's Progress* offers return (in the shape of the repeat of the first verse as the last), but along the lines of the conclusion to T. S. Eliot's *Little Gidding*.²⁰ And so on. The element of cyclical return is basic, but the progress of time, too, is intrinsic to these respective moments.

Let me move to the scale schema. It should be obvious that I am using this to refer to the descending basses I talk about. What more is to be said, other than that they are descending basses, are ways of filling in the space between tonic and usually dominant or, occasionally, subdominant or, sometimes, the lower octave? How does that descent feel? I return to the Purcell example. Why might Purcell have chosen this tortuous sequence as a way of setting those very words? Is it plausible? I would suggest it is, for the following reason. Our normal experience of the environment begins at ground level (even today), wherever that ground may happen to be situated. Going down from ground level means either entering

20. «We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time» [Eliot 1952, 45].

a natural sub-ground formation (a cave, a chasm of some kind, a cutting), i.e. somewhere that the shift from “ground level” to “down” is marked, cannot simply be understood as the ground level dropping away (as it does when going down gently into a valley). Such a way has to be prepared, and will tend to be linear; one cuts a downward path, or even a chimney, rather than something wider. Centuries of listening to tonal music lead us to equate the tonic with “home”, with security and familiarity, with, I would submit, “ground level”. The effort required to cut a path below ground level is perhaps better coloured by a chromatic descent than a diatonic one (a diatonic descent carries less of the notion of labour involved). In the Purcell, that descent into the ground is not one which will be reversed, i.e. it is a descent to the grave, as the lyric makes perfectly clear. Such a descent, then, carries the embodied sense of being pulled down. What, then, of the momentary rise at the end of the cycle? Compare Ex. 3 with my re-composition, below.



Ex. 26. Recomposition of bass from Purcell's *When I am laid in earth*.

Such a complete descent would have been stylistically incongruous, in avoiding the root position dominant. Many elements of music signify only at the level of style, and Purcell's cadence is one such, over-riding the possible poetic meaning of the descent. David Cooper makes an analogous point, borrowing from the poet George Seferis to note «a *tension* between meaning and language, between what “wants to be expressed” and what is needed to “give a form” to this» [Cooper 2003, 61]. Note that the line certainly does not rise back to the tonic hence, perhaps, the importance of that initial low G and the octave leap. It is with this in mind that I hear, respectively, *Goodbye to Love* and *Baby, Now That I've Found You*. In both cases, the protagonist is being drawn passively into a relationship, which seems to be the import of that descent. Recall the emphasis I made on the omitted semitone in the bass line to *Baby, Now That I've Found You*. This seems to qualify the negativity of the descent. Karen Carpenter's persona is placed in a sonic environment which moves from WEAK-strong, signalling her withdrawal from love. Foundations lead singer Clem Curtis' persona is placed in a sonic environment which moves from STRONG-weak (and one supported by the melodic drops of a fifth which appear on successive downbeats), signalling the control he subsequently decides to assert. In contrast, the descent in *When a Man Loves a Woman* seems effortless, signifying perhaps the ease with which one can sink into a comfortable relationship (and note, for instance, how naturally we talk of *sinking* into such a relationship, and how difficult it would be to talk of *climbing* into it). As for the same pattern in *Hit the Road, Jack*, that incessant bass almost

measures the steps Jack has reluctantly agreed to take as he leaves his relationship and walks “down” the road.

Much scholarship on these repeated patterns in popular songs talks of them in terms of harmonic loops (indeed, I do so myself). What this focus on the similarities with passacaglia makes possible is an understanding of them as repeating not harmonic patterns, but bass patterns.²¹ Indeed, perhaps this is a major benefit of this outlandish as-if position I have taken, that it forces us to hear songs slightly differently. I would make a larger point, that any spur we can find towards hearing the familiar as unfamiliar can be made useful.

There is one final direction suggested by this reorientation. It is one which I can no more than touch on here, for this article is long enough already, but which anchors these musings in a wider discourse. In the European tradition, I think, a passacaglia principle, if we can talk of one (and working on this paper has inclined me towards such a view) has to be seen as oppositional to a sonata principle. (Whether these are dialectically related is another matter.) In pairing the two together, we might say the sonata works simultaneously by contrast and by the precisely nuanced accumulation of tension while in the passacaglia, elements of (textural) contrast and the blunt accumulation of (textural) tension are superimposed, rather than being inherent. The passacaglia falls into some disuse under the Enlightenment for precisely this reason, I suggest – it is closer to a music of being rather than of becoming. Many thinkers outside musicology have remarked on the idea of a music of being; they often write in terms of being in a “state of music”. I refer to just one here, the biologist Darryl Reanne. Reanne mounts a speculative argument, drawing on similar thinkers such as Ken Wilber [1982; 2000] and Fritjof Capra [1976; 2002], for the value of attaining an evolution of consciousness resulting from the death of ego separation. His is a complex argument, but it is particularly his conclusion which interests me here. Having argued that the development of writing initially propelled us into an ego-differentiated state which separates us from other living things, he argues that «[t]he essence of the human quest is to break free of time, to reconnect to the eternal in all of us. [...] Music is the most powerful alchemy we know, the magic agent of transcendence that lifts consciousness into a more perfect state. When we lose ourselves in music *we become more real*» [Reanne 1995, 256]. It is here that we find the relevance of the third of Johnson’s schemata I introduced above, the CONTAINMENT schema. In conventional understanding, music is something external to us, something which, to use current jargon, we “consume”, i.e. we change our relationship to it such that it becomes internal to us. However, “when

21. It is for this reason I have left out of my discussion the harmonic loops of electronic dance music, where no such reorientation seems possible.

we lose ourselves in music”, this schema loses its force, we become the music and it becomes us. We become coextensive. In the contemporary popular sphere, we have lost all sense of a sonata principle, of a music of becoming. Andrew Chester [1970] drew attention to this long ago in distinguishing extensional musics (of the classical tradition, which build music out from individual elements) from intensional musics (of rock and popular traditions, which grow music in from fluid templates).²² The closest we regularly get to an extensional principle in popular traditions is the discursive patterns which underlie some songs (more common in the 1960s-1980s, rare in the subsequent decades, but perhaps now making something of a return). To put it bluntly, sonata form measures time, the passacaglia evades such measure.²³ With such a conclusion, I am forced to re-evaluate my own relationship to these repeating forms, and I shall do so via an emblematic instance, that moment in My Chemical Romance’s *Famous Last Words* captured in the first bar of Ex. 24c, which happens at 3’54” of the track. This is the moment at which Gerard Way’s voice launches upwards by a fifth, to a high C he can barely reach, while the bass sinks not to the expected root position, but by step to the third of the triad. The lyric at this point is «dead», and it has just been preceded by a three-syllable word (unusual complexity in this context): «unafraid». That conjunction is powerful. And yet. The song is crass. It is superficial. It is eminently forgettable (to recall my father’s descriptions of the pop and rock music with which I spent, “wasted”, my teenage years). To the first two, I answer quite possibly (although I’ve never found the imposition of either individual or collective taste as a normative response to be politically acceptable). To the last, decidedly not. This moment of the «dead» is strangely elevating, the placing of that bombastic bass note so delicate that I want it never to move further. There is a brief poem I recall from those same teenage years, the author sadly forgotten, but the poem itself clear as day: «There’s a beautiful moment at the start of pain. / Hold it there». That’s all, and its truth hits me again whenever I hear such a conjunction as this moment. What matters, of course, since it is not possible for this moment to be held, is that it will recur shortly, and hopefully yet again, and again. It is that possibility which the passacaglia in principle holds, a possibility which is purely experiential, but completely immersing.

22. Although I suspect Chester had no such intention, it is clearly possible to conceive of that ephemeral thing “musical material”, under the description he makes, as obeying a particle-/wave-like duality analogous to the duality of fundamental sub-atomic particles. I am not aware that anyone has ever pursued this particular possibility.

23. One reason, perhaps, why the repetitive loops of much popular music cause such displeasure and discomfort to those bound in time.

REFERENCES

- APEL W. (1972), *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- CAPRA F. (1976), *The Tao of Physics*, Fontana, London.
- CAPRA F. (2002), *The Hidden Connections: A Science for Sustainable Living*, Harper Collins, London.
- CHESTER A. (1970), *Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band*, «New Left Review», 62, pp. 78-79; reprinted in Moore 2007, pp. 111-118.
- COOPER D. E. (2003), *Meaning*, Acumen, Chesham.
- COVACH J. (1997), *Progressive Rock, "Close to the Edge" and the Boundaries of Style*, in Covach-Boone 1997, pp. 3-31.
- COVACH J. – BOONE G. M. (eds 1997), *Understanding Rock*, Oxford University Press, New York.
- ELIADE M. (1958), *Rites and Symbols of Initiation*, Spring, London.
- ELIOT T. S. (1952), *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, Harcourt, Brace and Company, New York.
- EVERETT W. (2004), *Making Sense of Rock's Tonal Systems*, «Music Theory Online», 10/4; reprinted in Moore 2007, pp. 301-335.
- EVERETT W. (2009), *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*, Oxford University Press, New York.
- HARRISON D. (1997), *After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music*, in Covach-Boone 1997, pp. 33-57.
- HEWETT I. (2002), *Canon that Fired the Imagination*, «The Telegraph», 8 October 2002, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3583856/Canon-that-fired-the-imagination.html>.
- JOHNSON M. (1987), *The Body in the Mind*, Chicago University Press, Chicago.
- JOSEPHSON N. S. (1992), *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structure and Performance Practices in Progressive Rock*, «Musical Quarterly», 76/1, pp. 67-92.
- KRAMARZ V. (2007), *The Pop Formulas*, Voggenreiter, Bonn.
- MACAN E. (1997), *Rocking the Classics*, Oxford University Press, New York.
- MOORE A. F. (1995), *The So-Called "Flattened Seventh" in Rock*, «Popular Music», 14/2, pp. 185-201.
- MOORE A. F. (ed. 2007), *Critical Essays in Popular Musicology*, Ashgate, Aldershot.
- MOORE A. F. (2010), *Where is Here? An Issue of Deictic Projection in Recorded Song*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/1, pp. 145-182.

- MOORE A. F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot.
- MOORE A. F. (2013), *An Interrogative Hermeneutics of Popular Song*, «El oído pensante», 1/1, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/issue/view/152>.
- OSBORN B. (2013), *Subverting the Verse-Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock Music*, «Music Theory Spectrum», 35/1, pp. 23-47.
- REANNEY D. (1995), *The Death of Forever: A New Future for Human Consciousness*, Souvenir, London.
- SPICER M. (2004), *(Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music*, «Twentieth-Century Music» 1/1, pp. 29-64.
- SWAIN J. P. (2013), *Taxonomy and Syntax in the Pedagogy of Harmonic Theory: A Response to Christopher Doll*, «Dutch Journal of Music Theory», 18/2, pp. 107-109.
- TAGG. PH. (2009), *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, Mass Media Music Scholars' Press, New York-Montreal.
- WILBER K. (ed. 1982), *The Holographic Paradigm and Other Paradoxes: Exploring the Leading Edge of Science*, Shambhala, Boulder CO.
- WILBER K. (2000), *A Brief History of Everything*, Shambhala, Boston MA.

DISCOGRAPHY

- AMEN CORNER (1969), *(If Paradise Is) Half as Nice*, Immediate, IM 073.
- THE BEATLES (1969), *Abbey Road*, Apple, PCS 7088.
- BEGGAR'S OPERA (1970), *Act One*, Vertigo, 6360 018.
- BENDER P. W. (2000), *The Rainmaker*, Redhawk.
- BREWER & SHIPLEY (1969), *Weeds*, Kama Sutra, KSBS-2016.
- CARPENTERS (1972), *A Song for You*, A&M, SP-3511.
- CHARLEBOIS R. (2009), *La maudite tournée*, no label.
- CHARLES R. (1961), *Hit the Road, Jack*, HMV, 45-POP 935.
- CHEAP TRICK (1979), *I Want You to Want Me*, Epic, EPC 7201.
- CLAPTON E. (1974), *461 Ocean Boulevard*, RSO, SO 4801.
- COLE N. (1989), *Miss You Like Crazy*, EMI, 006-20 3321 7.
- CULTURE CLUB (1983), *Karma Chameleon*, Virgin, VS612.
- THE ENID (1997), *White Goddess*, Mantella, MNTLCD16.
- EVERYTHING IS EVERYTHING (1969), *Featuring Chris Hills*, Vanguard, VSD 6512.
- FAMILY OF THE YEAR (2012), *Loma vista*, Netwerk, o 6700 309582 2 2.
- FINE YOUNG CANNIBALS (1988), *The Raw & The Cooked*, London, 828 069.
- FOUNDATIONS (1967), *Baby, Now That I've Found You*, Pye, 7N 17366.

- FOUR TOPS (1967a), *Bernadette*, Tamla Motown, TMG 601.
- FOUR TOPS (1967b), *Walk Away Renee*, Tamla Motown, TMG 634.
- FUTURE PILOT AKA (2001), *Tiny Waves, Mighty Sea*, Geographic, GEOGLP6.
- GARBAREK J. & BO STENSSON QUARTET (1974), *Witchi-Tai-To*, ECM, ECMC 1041 ST.
- GRANT T. (2001), *Reprise*, no label.
- HARJO J. (2008), *Winding Through the Milky Way*, Fast Horse, 678277160620.
- HARPERS BIZARRE (1969), *Harpers Bizarre 4*, Warner Bros, WS 1784.
- THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE (1967), *Axis: Bold as Love*, Track, 613 003.
- HORIZONT (2000), *Summer in Town* (originally issued in 1985), Boheme, CDBMR008152.
- JETHRO TULL (1969a), *Stand Up*, Island, ILPS 9103.
- JETHRO TULL (1969b), *Sweet Dream / 17*, Chrysalis, WIP 6070.
- JOEL B. (1973), *Piano Man*, Columbia, KC 32544.
- MADNESS (1982), *The Rise & Fall*, Stiff, SEEZ 46.
- MANNING G. (2010), *Songs From the Bilston House*, Festival, 201004D.
- MINOGUE K. (1987), *I Should Be So Lucky*, PWL, PWL 8.
- MY CHEMICAL ROMANCE (2006), *The Black Parade*, Reprise, 44427-2.
- OREGON (1978), *Out of the Woods*, Elektra 6E-154.
- LE ORME (1972), *Uomo de pezza*, Philips, 6323 013L.
- PEPPER J. (1983), *Comin' and Goin'*, Europa, JP 2014.
- PITNEY G. (1967), *Something's Gotten Hold of My Heart*, Stateside, SS 2060.
- PROCOL HARUM (1967), *A Whiter Shade of Pale*, Deram, DM 126.
- PROCOL HARUM (1969), *A Salty Dog*, Regal Zonophone, SLRZ 1009.
- ROXY MUSIC (1972), *Roxy Music*, Island, ILPS 9200.
- SANCTUARY RIG (2008), *Khnosti*, Rig.
- SIMONE N. (1965), *Don't Let Me Be Misunderstood*, Philips, BF 1388.
- SLADE (1974), *Flame*, Ploydor, 2442 126.
- SLEDGE P. (1966), *When a Man Loves a Woman*, Atlantic, 45-2326.
- SUPREMES (1968), *Love Child*, Tamla Motown, TMG 677.
- TOPO D. BIL (1970), *Witchi Tai To*, Charisma, CB 116.
- TUSITALA (2009), *Tusitala*, Le Song du Maquis.
- URIAH HEPP (1972), *Demons and wizards*, Island, ILPS 9193.
- WILSON J. L. (2001), *Feelin' Good*, Big City, BCCD 79210.
- PAUL WINTER CONSORT (2007), *Crestone*, no label.
- X-PRESS 2 (2007), *GU Mixed*, Global Underground, GUMIX1CD.

Abstract

Questo saggio si propone di osservare, attraverso la lente della passacaglia, le ripetizioni di pattern armonici che caratterizzano molte canzoni del repertorio della *popular music* degli ultimi sessant'anni. Dopo aver messo in evidenza differenze e analogie con alcuni aspetti della pratica della passacaglia nella tradizione classica, l'attenzione dell'autore si concentra soprattutto sulla *popular music*. La parte analitica del saggio, che comprende anche un'analisi comparativa della canzone *Witchi Tai To*, evidenzia che nei più di cinquanta pezzi esaminati è possibile individuare tre principi generali che possono essere messi in relazione con la pratica della passacaglia: l'incontrastata natura ciclica dei pattern ripetuti; la frequente presenza di linee di basso discendenti; la possibilità di raggiungere un punto culminante, spesso operando sulla densità della tessitura. Nell'ultima parte del saggio viene adottata una chiave di lettura più speculativa, che mette in relazione questi pattern con tre dei modelli percettivi "incorporati" di Mark Johnson, mediati dal corpo e dalle sue capacità cognitive; fino a concludere che, mentre il principio della forma sonata determina una musica del "divenire", il principio-passacaglia propone una vera e propria musica dell'Essere.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Vincent P. Benitez

Professore associato presso la Pennsylvania State University, ha conseguito un Dottorato in *Music Theory* all'Indiana University e un Dottorato (DMA) in Esecuzione organistica all'Arizona State University. Ha pubblicato il volume *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide* (Routledge) e, sempre su Messiaen, numerosi articoli e recensioni. I suoi ambiti di ricerca comprendono anche la musica barocca e la storia della teoria musicale, a cui ha dedicato saggi e recensioni pubblicati su varie riviste.

Jory Debenham

Frequenta il corso di Dottorato presso la Lancaster University. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica composta nel campo di concentramento di Terezín nell'estate del 1944, e sul modo in cui importanti musicisti come Krása, Ullmann, Klein and Haas si esprimevano attraverso l'uso di particolari tecniche compositive e formali come citazioni, allusioni e riferimenti testuali, nell'idea che questi elementi possano fornire un tassello determinante per la comprensione del quadro storico di Terezín.

Stefano La Via

Ha compiuto gli studi musicologici presso le università di Roma "La Sapienza" (Laurea in Lettere) e Princeton (Master e Dottorato in Musicologia). Attualmente è professore associato di Storia della poesia per musica e di Storia della canzone d'autore presso l'Università di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona). Ha pubblicato numerosi saggi sul rapporto fra poesia e musica in varie epoche storiche, con particolare riferimento al madrigale italiano, all'opera sei-settecentesca e alla canzone d'autore.

Mauro Mastropasqua

Professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Teoria musicale e Analisi dei linguaggi musicali. Le sue pubblicazioni comprendono saggi in riviste internazionali sulla storia della tecnica compositiva e dell'ascolto, e sugli aspetti epistemologici e filologici dell'analisi musicale. Tra le sue monografie, contributi sull'analisi della musica del ventesimo secolo (1995), sulle composizioni atonali di Schönberg (2004) e sulla storia dell'idea di logica musicale (2011).

Donatella Meneghini

È docente di Teoria della musica presso l'Istituto di alta formazione artistica e musicale di Aosta. Diplomata in pianoforte, si laurea con lode e menzione in Storia e critica delle culture e dei beni musicali presso l'Università di Torino. Svolge attività musicologica, concertistica (ha registrato per la RAI, per EMI Classics, Nuova Era Records e Pentaphon) e di divulgazione musicale; ha realizzato lezioni-concerto e curato la preparazione musicale

di giovani nelle opere per ragazzi *Pollicino* (Opéra de Montpellier), *Wir bauen eine Stadt*, *Regina Luce*.

Allan F. Moore

Professore all'University of Surrey, ha pubblicato dieci monografie e volumi miscellanei e circa 80 saggi, dedicati in prevalenza alla *popular music* e a questioni di analisi, stile e significato della musica. Condirettore della rivista *Popular Music*, è direttore responsabile della collana *Library of Essays on Popular Music* per l'editore Ashgate. Attualmente sta scrivendo una monografia sulla tradizione della canzone folk inglese e una storia revisionista della musica da concerto nell'età del modernismo.

Susanna Pasticci

Ricercatrice di Musicologia all'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, dirige la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» dal 2012. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'analisi musicale, i repertori del xx secolo e lo studio del processo creativo. Ha pubblicato edizioni critiche, saggi in riviste internazionali e due monografie di analisi musicale, oltre ai volumi *Parlare di musica* (Meltimi, 2008) e *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij* (LIM, 2012).

Antonio Rostagno

Ricercatore di Musicologia all'Università di Roma "La Sapienza". Studioso del melodramma italiano otto-novecentesco (Donizetti, Verdi, Boito, Puccini, Malipiero, Petrassi) e di Robert Schumann. Collaboratore dell'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma per l'edizione di inediti, carteggi, storia dei sistemi teatrali. Curatore di voci enciclopediche per *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Dizionario biografico degli Italiani*, *The Verdi Cambridge Encyclopedia*.

Stephan Schönlaue

Nato a Cape Town, ha studiato teoria musicale, pianoforte e musicologia a Berlino e Colonia. Il suo ambito di ricerca comprende la musica del xvii e xviii secolo, oltre a quella del xx secolo. La sua tesi di laurea sulle tecniche compositive negli studi per pianoforte di Charles Ives è stata pubblicata in Germania nel 2012. Attualmente frequenta il primo anno di dottorato all'Università di Manchester, dove svolge ricerche sul basso ostinato nel periodo della restaurazione inglese sotto la guida di Rebecca Herissone.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Vincent P. Benitez

Associate Professor of Music at the Pennsylvania State University. He holds the PhD degree in music theory from Indiana University and the DMA degree in organ performance from Arizona State University. Benitez is the author of *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide* (Routledge), along with numerous articles and reviews on Messiaen. He has additional research interests in Baroque music and the history of music theory, publishing articles and reviews on these topics in various journals.

Jory Debenham

PhD Candidate at Lancaster University. Her current research is focused on music composed in the summer of 1944 in the Terezín concentration camp, exploring the ways in which the core composers Krása, Ullmann, Klein and Haas communicated through compositional techniques, including formal structure, quotation, allusion, and textual references, and examining how these communications can inform the broader historical picture of Terezín.

Stefano La Via

He has completed his musicological studies at the Universities of Rome “La Sapienza” (Laurea in lettere) and Princeton (MFA, PhD in Musicology). He is currently Associate Professor of *Storia della Poesia per musica* and *Storia della Canzone d'autore* at the University of Pavia, Department of Musicology and Cultural Heritage (Cremona). He has published many essays on the relationship between poetry and music in various historical periods, with particular reference to sixteenth-century Italian Madrigal, Baroque Opera, Popular Song.

Mauro Mastropasqua

Professor of Music Theory and Music Analysis at the University of Bologna, Department of Arts. His publications include essays on the history of compositional technique, of hearing and on the epistemological and philological aspects of music analysis. He wrote books on twentieth-century music analysis (1995), Schoenberg's atonal compositions (2004), and the history of the idea of musical logic (2011).

Donatella Meneghini

Professor of Music Theory at the Institute for Higher Education in Art and Music in Aosta. She graduated in piano and holds a First Class Honours Degree in History and Criticism of Culture and Heritage Music at the University of Turin. A musicologist and concert performer (recorded for RAI, EMI Classics, Nuova Era Records and Pentaphon), she

has given lecture-recitals and was responsible for the musical training of children in the operas *Pollicino* (Opéra de Montpellier), *Wir bauen eine Stadt*, *Regina Luce*.

Allan F. Moore

(University of Surrey) is the author of ten monographs and edited collections, and of some 80 refereed papers, mainly on topics in popular music and questions of analysis, of style, and of meaning. He is co-ordinating editor of the journal *Popular Music* and general editor of Ashgate's *Library of Essays on Popular Music*. He is currently working on monographs on the English folk song tradition and on a revisionist history of modernism concert music.

Susanna Pasticci

Assistant Professor in Musicology at the University of Cassino, she has been the Editor of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» since 2012. Her research follows three main areas of investigation: musical analysis; repertoires from twentieth century; philological investigations and a study of creative processes. She has published critical editions, essays and two books on music analysis. Editor of the volume *Parlare di musica* (Meltemi, 2008), she has recently published the book *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij* (LIM, 2012).

Antonio Rostagno

Researcher in Musicology at “La Sapienza” University in Rome, his main research interests are nineteenth- and twentieth-century Italian opera (Donizetti, Verdi, Boito, Puccini, Malipiero, Petrassi) and Robert Schumann. He collaborates with the Istituto Nazionale di Studi Verdiani in Parma for editions of Verdi's unpublished autographs, correspondence, and history of Italian theatres in nineteenth-century Italy. He is also the author of some entries in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Dizionario biografico degli Italiani*, *The Verdi Cambridge Encyclopaedia*.

Stephan Schönlau

He was born in Cape Town and studied music theory, piano and musicology in Berlin and Cologne. His research interests include seventeenth- and eighteenth-century as well as early twentieth-century music. His undergraduate thesis on compositional techniques in Charles Ives' studies for piano was published in German in 2012. He is currently in his first year of a PhD with Rebecca Herissone at the University of Manchester, where he is examining ground-bass movements in the English Restoration period.