



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

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

Editoriale/Editorial

Autore(i): Antonio Grande

Fonte: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XXIV, 2018/1, pp. vii-xxii

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-7096-998-6

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

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

Editoriale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antonio Grande

BIBLIOGRAFIA

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

Editorial

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antonio Grande

REFERENCES

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