

Anno 2019-1

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

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

GATM

Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana



PDF

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

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

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

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

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXV n. 1, 2019

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione scientifica Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM)
(la numerazione dei singoli numeri prosegue quella dei Bollettini del GATM)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28/1/1994 – ISSN 1724-238X

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* (RATM) è una rivista *peer reviewed* fondata nel 1994 dal GATM. Sulla rivista sono pubblicati studi in lingua italiana e inglese, dedicati all'analisi di repertori e pratiche musicali di ogni periodo storico, genere, stile e provenienza geografica. La RATM è stata inclusa dall'ANVUR nell'elenco delle riviste di CLASSE A per l'Area 10 Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche. L'aggiornamento è stato pubblicato sul sito dell'ANVUR il 31/10/2018 ed è attivo da Luglio 2018.

Direttore: Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Vicedirettore: Catello Gallotti (Conservatorio di Salerno).

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

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

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

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. L'articolo, una volta accettato, deve essere redatto secondo le norme editoriali, disponibili al sito <https://www.gatm.it/>. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: direttoreratm@gatm.it

ISCRIZIONE ALL'ASSOCIAZIONE GATM E ABBONAMENTI ALLA RIVISTA

Dal 1° gennaio del 2020 le iscrizioni al GATM si possono fare direttamente sul nuovo sito <https://www.gatm.it/>, specificando le proprie generalità e il tipo di iscrizione che si preferisce.

Con l'iscrizione si ha diritto all'abbonamento annuale alla Rivista in formato cartaceo e all'accesso online a tutti i numeri arretrati. L'iscrizione consente anche di avere uno sconto del 50% per l'iscrizione al Convegno Annuale in qualità di relatore, la partecipazione gratuita a tutte le attività del GATM (convegni, seminari, commissioni, gruppi di studio) e la possibilità di usufruire di borse di studio e specifici contributi alla ricerca.

Alla pagina <https://www.gatm.it/it/iscrizioni/> si trovano sia le indicazioni per iscriversi all'Associazione, sia quelle per attivare solo l'abbonamento alla RATM, in formato cartaceo oppure in PDF.

Il versamento richiesto dal nostro sito usa Paypal, ma è sempre possibile iscriversi facendo un bonifico al nostro conto bancario, utilizzando le seguenti coordinate e inviando la ricevuta all'indirizzo: segreteria@gatm.it.

– conto intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

– codice IBAN: IT4300760102400000023163405

Per il 2020 le quote delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

QUOTE DI ISCRIZIONE	SERVIZI OFFERTI	ITALIA	ALTRE NAZIONI
Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM	– iscrizione associazione (con partecipazione a tutte le iniziative) – abbonamento RATM annuale (formato cartaceo) – abilitazione pagina personale online con l'accesso a tutte le pubblicazioni periodiche del GATM in pdf – sconto 50% iscrizione Convegno di Rimini – possibilità di usufruire di borse di studio e contributi alla ricerca – sconti per specifiche iniziative	€ 60,00	€ 75,00
Iscrizione Socio Ordinario (studente) e abbonamento RATM	--- come sopra ---	€ 50,00	€ 65,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 40,00	€ 55,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 35,00	
Studenti: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM cartaceo	€ 30,00	€ 45,00
Studenti: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 30,00	
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM (formato cartaceo + PDF)	€ 100,00	€ 115,00

Nel caso di una seconda iscrizione nello stesso nucleo familiare, la quota è di € 15 (senza diritto alla RATM)

Per richiedere una iscrizione triennale al GATM occorre inviare una richiesta all'indirizzo: segreteria@gatm.it

Le quote triennali sono le seguenti:

- Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM: per l'Italia € 150,00, per altre nazioni € 195,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato cartaceo: per l'Italia € 100,00, per altre nazioni € 145,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato PDF: € 85,00 (Italia e altre nazioni)
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM: per l'Italia € 250,00, per altre nazioni € 295,00

ARTICOLI SINGOLI E NUMERI ARRETRATI

Sul sito del GATM (<https://www.gatm.it/>) è possibile effettuare l'acquisto di un singolo articolo in formato digitale al costo di € 10 euro. È previsto anche l'acquisto di un intero numero arretrato, sempre in formato digitale e al costo indicato nei singoli casi.

Per ogni ulteriore informazione si prega di inviare una mail all'indirizzo: segreteria@gatm.it

LIBRERIE, COMMISSIONARIE E DISTRIBUTORI

Per l'acquisto rivolgersi a Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it – www.lim.it +39 0583 394464

Singolo fascicolo: € 20

Singolo saggio in formato digitale: € 10

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi (Università della Calabria).

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

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

Collegio dei Sindaci: Anna Rita Addessi, Anna Maria Bordin, Johannella Tafuri



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani.

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2020 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

Il titolare della testata rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-5543-043-2

INDICE

SAGGI

Gianfranco Salvatore	
<i>La psichedelia come forma simbolica. Musica e costrutti culturali</i>	3
Bozhidar Chapkanov	
<i>An Analytical Study into Weitzmann Regions in the late Piano Works of Franz Liszt</i>	59
Marco Stassi	
<i>Trasformazioni e multiformità del livello profondo nel Preludio op. 28 n. 6 di Fryderyk Chopin.</i>	91
Michael Kahr	
<i>Artistic Practice and/as Analytical Method in Historical Jazz Research</i>	121
Luca Purchiaroni	
<i>“Settimo: rubare”. Nuovi aspetti agogici nelle toccate di Frescobaldi</i>	147
Notizie sugli autori / Notes on contributors	187
Master Universitario di I livello	191

Saggi

Gianfranco Salvatore

La psichedelia come forma simbolica. Musica e costrutti culturali

Con qualsiasi cosa, con ogni tipo di cosa,
il mio scopo sembra essere quello di distorcerla.
Distorcerla dal significato originario, così con la musica,
così con le cose visive. Lo scopo è cambiare la cosa da quello che è
a quello che potrebbe essere. Vedere il potenziale delle cose.
(Paul McCartney)¹

Vedete che voi non sapete cosa sia, lo Spazio!
Credete che consista di due sole Dimensioni:
io, invece, sono venuto ad annunciarvene una Terza –
altezza, larghezza, e lunghezza.
(Edwin A. Abbott)²

1. Questioni problematiche

Il dibattito sulla psichedelia musicale degli anni Sessanta (e primi Settanta) del Novecento ha registrato, negli ultimi tre decenni, un certo incremento degli studi.³ E tuttavia varie questioni restano trascurate o irrisolte. Ad esempio l'estrema varietà formale, strutturale e stilistica di quanto passa per "musica psichedelica" o "rock psichedelico", non sembra trovare una misura comune: allora cos'è musicalmente "psichedelico"? La "musica psichedelica" ha fatto proprie una serie di "novità" che a uno sguardo più attento si rivelano "prestiti" da altre tradizioni

1. [Miles 1966, 50].

2. [Abbott 1884, 112].

3. Tra le monografie più estese ed esaurienti si segnalano Whiteley [1992], Hicks [2000], Echard [2017]. In lingua italiana, per quanto riguarda la scena musicale inglese, può essere interessante sfogliare Ferrari [2002], di carattere divulgativo, ma a suo modo enciclopedico e con un vasto apparato iconografico. Non affronterò qui la cosiddetta neopsichedelia degli anni Ottanta-Novanta o le derive psichedeliche della *techno*: per queste ultime si può consultare Salvatore [1998].

musicali: cosa c'è di "originalmente" psichedelico? In relazione all'esperienza lisergica, non è chiaro se la musica sia vista come un supporto all'induzione, oppure come una rappresentazione astratta dell'esperienza, ovvero invece come una riproduzione attiva dei suoi effetti:⁴ come allude la musica a quell'esperienza, come la produce o rievoca o riproduce? Tutte domande musicologicamente e culturalmente rilevanti, ma intrinsecamente contraddittorie, e che necessiterebbero di indagini più approfondite.

La nozione stessa di psichedelia presenta alcuni problemi di definizione, dovuti alla sovrapposizione di due sfere correlate, ma la cui relazione appare variabile. Normalmente, infatti, per psichedelia si intendono due cose: uno stile musicale e una subcultura legata al consumo di droghe psicoattive. I due temi vengono spesso meccanicamente sovrapposti nella pubblicistica che, specie a livello popolare, se ne occupa: la psichedelia come stile artistico (e come fenomeno di ricezione) sarebbe teleologicamente legata al consumo di Lsd. Ma l'idea di una casta di musicisti fuori di sé, che comunicano a un pubblico altrettanto fuori di testa, oltre a sembrare uscita da un romanzo beat di Hunter S. Thompson o

4. In modo più circoscritto, questa questione è stata già posta nel 1981 da uno dei primi musicologi a studiare la *popular music* nell'ambito dei *cultural studies*, Richard Middleton, in collaborazione con John Muncie: «Non è sempre chiaro se una canzone psichedelica sia da definire come (a) una canzone *creata* sotto l'influenza di droghe, (b) una canzone che *rappresenta* o *significa* aspetti dell'assunzione di droga, oppure (c) una canzone che tenta di *produrre* uno stato di alterazione»» [Middleton-Muncie 1981, 78, cit. in Whiteley (1992), 121 n. 15]. Middleton e Muncie comunque non fornivano una risposta. Il presente saggio reimposta la questione dal punto di vista metodologico (ma gli altri aspetti inerenti saranno più ampiamente ripresi in un libro attualmente in preparazione sulla psichedelia musicale, assieme a quelli che vengono qui tratteggiati in prima stesura). A documentare *en passant* la varietà di opinioni in proposito, e la scarsa problematizzazione, potrebbe però bastare una veloce ricognizione della voce *Rock psichedelico*, e dei suoi equivalenti in altre lingue, nelle pagine di Wikipedia. Su Wikipedia italiana si legge: «Il rock psichedelico era in genere concepito come musica suonata *sotto l'influsso* di sostanze psichedeliche e *da ascoltare* in una analoga condizione» (corsivi dell'estensore della voce). Ma ciò rappresenta una convinzione maturata più che altro nell'area di San Francisco: altrove, tra i massimi esponenti del rock psichedelico, basterebbe citare i Pink Floyd post-barrettiani, che non fecero mai uso di Lsd, o i Velvet Underground, che assumevano altre sostanze. Nella sua versione in inglese, alla voce *Psychedelic rock*, Wikipedia usa tutt'altra definizione: «The music is intended to replicate and enhance the mind-altering experiences of psychedelic drugs, most notably LSD», considerando così l'ascolto del rock psichedelico come una replica, o simulazione, degli effetti delle droghe psichedeliche. La definizione slovena è analoga, mentre la corrispondente voce in catalano parla di «evocar» tali effetti. Solo la voce tedesca, nella sua definizione generale, omette la natura del collegamento con l'assunzione delle sostanze psichedeliche da parte dei musicisti o degli ascoltatori, preferendo proporre una definizione sintetica delle sue caratteristiche musicali, accennando in particolare all'uso di suoni insoliti e al lavoro sperimentale sulle strutture: «Als wesentliche Gemeinsamkeit der beteiligten Interpreten lässt sich die Verwendung ungewöhnlicher und neuartiger Klänge sowie der bisweilen experimentelle Umgang mit Songstrukturen feststellen, die vormals einfacher gehalten waren». La voce francese *Rock psychédélique* è invece la più rinunciataria, limitandosi a definire il genere come «influencé par la prise de drogues, la plus connue étant le LSD».

dall'esplorazione etnografica di un rito pagano, non dice nulla sulla natura, sulla forma e sullo stile della musica che dalla psichedelia trae il nome. Per quanto strettamente collegati, i due fenomeni — l'uno di interesse estetico, l'altro sociologico — possono invece mostrare aspetti rivelatori qualora vengano analizzati ciascuno con gli strumenti metodologici pertinenti alla loro distinta specificità, e solo in seconda battuta confrontati.

Cominciando dalla musica, mostreremo qui che il cosiddetto rock psichedelico non è un genere molto coerente in sé stesso. I repertori normalmente classificati — sia dalla pubblicistica dell'epoca, sia da quella corrente — come psichedelici non evidenziano, nel loro complesso, una vera autonomia stilistica e tipologica. Gli stili esecutivi e gli aspetti formali che più spesso ricorrono in tali repertori sono, in effetti, comuni e trasversali anche ad altri generi: la musica psichedelica nasce da materiali in parte preesistenti, opportunamente rifunzionalizzati. La questione del *sound*, che riveste un'importanza strategica nella riflessione e nelle prassi operative dei musicisti psichedelici, è a sua volta integralmente comune alla sensibilità estetica e alle mode culturali dell'epoca e rimarrà centrale durante l'intera storia del pop e del rock, anche dopo gli anni Sessanta (anche se la psichedelia musicale è il primo movimento a dare alla questione un senso di necessità). In ciascuno di questi ambiti, l'enfasi dovrebbe forse esser posta sul significato più che sulla forma. Il discorso della psichedelia musicale è ambizioso e complesso, ma in cerca di una coerenza, di una dotazione di senso o di una significanza (nel senso di Benveniste), che vadano oltre il dato empirico dell'acquisizione di materiali e tecniche, o del loro uso più o meno sperimentale.

Ma ancora oggi, nonostante un progressivo impegno a combattere i luoghi comuni, alcuni approcci alla questione sembrano ridursi a un libro di ricette, di istruzioni per l'uso: la musica psichedelica è psichedelica perché esprime il senso della psichedelia (argomento circolare). E come lo esprime? Usando uno stile psichedelico. Cioè? Applicando determinate scelte formali e stilistiche. Per esempio? Per esempio quel suono, quella parola, quegli stilemi, quella sintassi. Approcci del genere restano spesso assiomatici o semplicemente approssimativi. Chiunque può sentirsi libero di valutare certe musiche come psichedeliche senza la certezza né di un codice di riferimento, né di un qualche preciso dispositivo simbolico che la musica, o il suo ascolto, possano mettere in atto. Così si legge che *A Whiter Shade of Pale* esprime uno stile psichedelico (benché ispirata da un corale bachiano),⁵ o che le canzoni dei Jefferson Airplane sono psichede-

5. *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum è stata considerata una canzone psichedelica sia nella pubblicistica dell'epoca, sia da molti storici successivi [ad es. Shapiro 1988, 55 n. 13], nonostante il suo impianto pseudo-bachiano così lontano dalle soluzioni musicali più "liserigiche". Ha influito probabilmente il suo testo, che però non parla affatto di esperienze

liche (anche qualora lo siano solo i temi trattati nei testi cantati), o che esista una relazione precisa fra un certo pezzo (dei Pink Floyd, per dire, o dei Grateful Dead), e certi contenuti specifici della cultura psichedelica.⁶ Ma alla verifica, scegliendo un pezzo diverso appartenente allo stesso autore, gruppo o stile, l'argomentazione può rivelarsi non congruente.⁷

Il problema, evidentemente, non è dare patenti di psichedelia a questo o a quello. È di spiegare la relazione tra uno sfondo socioculturale e un fenomeno musicale in modo non superficiale, ma neppure deterministico o omologante. Esigenza importante perché la psichedelia musicale, al di là del suo valore specifico, insegue per la prima volta nella storia del rock — dopo una fase di sperimentazione geniale, ma spesso empirica, frutto di un vivacissimo interscambio fra le arti in un passaggio storico di generale fermento e trasformazione, ma ancora magmatico — un progetto culturale globale e collettivo. Emancipando la *popular music* per sempre, imponendola come un discorso a tutti gli effetti, dimostrando la sua consistenza estetica, al di là degli alti e bassi della qualità musicale, lungo una storia contrassegnata da una lotta spesso impari fra arte e mercato.

Nei contributi storici più recenti, uno dei più comuni impegni propedeutici — del tutto condivisibile — sembra quello di evitare un collegamento causale e

psicotrope: a dimostrazione che uno stile semplicemente ermetico, o anche dai toni fiabeschi, potesse essere considerato "psichedelico". Per Sheila Whiteley, lo stile di *A Whiter Shade of Pale* sarebbe psichedelico perché combinerebbe «l'esperienza allucinogena e la tradizione con una visione personale di "ciò che potrebbe essere"». La musicologa americana cita in proposito i riferimenti ora arcaici, ora arcani del testo — da un lato le «sedici vestali vergini» e il mugnaio che «narrò il suo racconto», dall'altro la lettura dei tarocchi e la stanza che ronzia mentre il soffitto vola via — e attribuisce un «movimento verso un fatalismo da *trance*» a fattori musicali come «la complessa catena di accordi» e i contrasti tra il lavoro ritmico del *walking bass* e «il timbro sostenuto e sensuale della linea vocale con i suoi profili di pentatoniche a cascata», che creerebbero «un senso ulteriore di libertà e fluttuazione». Tra gli ingredienti, considera anche l'«aura religiosa» della coloritura bachiana. Quanto all'interpretazione complessiva, però, prima parla di una «evocazione di surrealismo e atemporalità», poi di «evocazione di uno stato allucinatorio» [Whiteley 1992, 70–72]. In definitiva, la sua idea interpretativa si riduce all'affermazione che un'abbondanza di stilemi anche contrastanti possa essere considerata psichedelica se unita a un testo che conduca il senso in tale direzione: il che sembra assiomatico, se non pleonastico.

6. Un testo dei Jefferson Airplane reputato tra i primi compiuti esempi di lirica psichedelica è *White Rabbit*, per il suo contenuto "visionario": l'immaginario di *Alice in Wonderland* in chiave di esperienza lisergica («One pill makes you larger, and one pill makes you small...»). Per i Pink Floyd e i Grateful Dead v. più avanti.
7. Bisogna anche tener presente che vari gruppi spesso definiti psichedelici lo furono solo in alcuni aspetti della loro produzione, come accade per gli stessi Beatles della seconda metà degli anni Sessanta o i Beach Boys post-*"Pet Sounds"*, per i Moody Blues o The Incredible String Band, perfino per i Doors che pure dovevano il nome della band al titolo di un classico della letteratura psichedelica, *The Doors of Perception* di Aldous Huxley, e per i gruppi del funk afroamericano che aderirono alla psichedelia all'inizio delle loro carriere o in particolari periodi (Sly and the Family Stone, Parliament, Funkadelic, o i Temptations nella formazione con Dennis Edwards).

ineluttabile tra il consumo di droghe psicotrope e la musica cosiddetta psichedelica. Ad esempio, Jim DeRogatis ha provato ad affermare che «rock psichedelico non significa “rock della droga”, ma rock ispirato da un approccio filosofico implicato dal significato letterale dell’aggettivo “psichedelico” nel senso [greco] di “rivelatore della mente” e “manifestatore dell’anima”» [DeRogatis 1996, 14]. La definizione però dice poco. Il suo presupposto si fonda su un’intuizione stimolante — l’opportunità di una visione filosofica, e non solo storica o strettamente musicologica, del fenomeno — ma trova uno sviluppo limitato. Si ammette semplicemente che il rock psichedelico rispecchi il significato etimologico di “psichedelia”: ma cosa e come vada rivelato, dell’interiorità umana, resta alquanto nebuloso. Una volta accettata l’opportunità di ricostruire la visione filosofica soggiacente al fenomeno, non si chiarisce se la musica da esso prodotta *sia* in sé e per sé una “manifestazione dell’anima” (qualsiasi cosa ciò possa significare, con quali mezzi, attraverso quali processi psicodinamici o semiotici), o se essa *induca* tale importante “manifestazione” nell’ascoltatore. Chiamando in causa l’“anima”, poi, si va a toccare il problema filosofico più antico, più strenuamente discusso e più resistente a qualsiasi pretesa ontologica. Quando la psicanalisi provò ad accostarsi a temi di cotanta tradizione filosofica con strumenti diversi dalla metafisica (ma anche dall’empirismo e dal positivismo logico), inaugurando così l’intero orizzonte del pensiero novecentesco, lo fece rinunciando all’esigenza primaria di una definizione, storicamente dimostratasi impossibile, e concentrandosi invece sulla *fenomenologia* — spesso patologica — di tutto quanto non era spiegabile in termini di fisiologia. Sarà bene allora sospendere temporaneamente ogni pretesa metafisica e filosofica in generale e concentrarsi su campi meglio definibili, come quello della percezione, della coscienza, e della possibilità di allargarne “l’area”, secondo il dettato ginsberghiano.⁸ Per poi verificare la relazione che la musica può intrattenere con quest’“area”, sia in senso effettivo (*praxis*), sia nel senso di una partecipazione emotiva (*pathos*), sia invece radicandosi nella sfera della produzione e della ricezione tramite l’opinione degli artisti e del pubblico (*doxa*), quasi fideisticamente. *Praxis*, *pathos* e *doxa* sono tre modi di avvicinarsi a qualsiasi ideologia, in particolare se di natura religiosa, e certo animarono l’appassionata e spesso devota ricezione della psichedelia musicale da parte del suo pubblico nel periodo aureo (1965–67); da qui la sua aura quasi religiosa, ben sfruttata sia nella propaganda dell’“acido” da una varietà di suoi “profeti”, sia nel modo in cui alcuni artisti si proponevano al pubblico dal vivo o attraverso la grafica

8. «The message is: Widen the area of consciousness» è il celebre aforisma contenuto nell’epigrafe apposta alla raccolta di poemi di Ginsberg, *Kaddish and Other Poems* (1961), e adottata anche in *Jukebox all’idrogeno*, l’antologia ginsberghiana curata e tradotta da Fernanda Pivano per Mondadori nel 1965.

dei loro dischi. Nella cultura psichedelica, il visuale conta quanto il musicale: la musica stessa è considerata icastica, visionaria, onirica. La psichedelia amava esprimersi in modo multimediale e interdisciplinare.

Meglio dunque cominciare a penetrare nella psichedelia, musicale e non, attraverso la porta della sua storia culturale. Osservando, per cominciare, che il nesso che venne a crearsi fra il nuovo rock e l'Lsd non era il frutto di un'associazione lineare, come accade solitamente in una qualsiasi moda culturale: lo "sento", lo faccio, lo predico. Il nesso possedeva, invece, tutte le caratteristiche di complessità di una nuova subcultura: implicava tanto una serie di funzioni assegnate alla musica, quanto una attribuzione a essa di poteri, saperi e gratificazioni che fino a quel momento l'opinione comune aveva ignorato, trascurato o sottovalutato. Dunque non "rock della droga", ma rock rappresentativo di una nuova consapevolezza, protesa fra l'estetico e l'estatico. Non è un gioco di parole: sono questi i due poli della questione, nella storia culturale degli anni Sessanta.

Simili premesse ci consentono di riformulare le questioni di fondo di modo meno assiomatico. La psichedelia musicale si impegnò in una ricerca sulle forme e i processi compositivi, o fu solo una filosofia dell'ascolto, dell'"effetto" che la musica può farci? Ma forse simili domande suonano ancora modeste e un po' rinunciatricie rispetto a temi più generali ma più problematici. Se la psichedelia fu una cultura, come si esprime musicalmente? Con quali mezzi? Come funzionava la sua *operatività* artistica e musicale nella dimensione estetica e in quella estatica?

La messa a fuoco di tali questioni ci consente di tornare alla relazione tra cultura psichedelica e musica psichedelica in modo più stringente. La "psichedelia come cultura" sembra esprimere non solo valori e abitudini, ma anche alcuni principi creativi, se non una vera e propria teoria generale della creatività. Principi a cui non si può negare un'esistenza filosofica prima ancora che musicale, ma che alla musica possono essere applicati con frutto, vivere in essa, attraverso scelte operative considerate pertinenti, caratterizzanti. Ad esempio, nei repertori musicali psichedelici, l'istanza rappresentativa è altissima, rispetto ad altri generi; altrettanto alta è l'attenzione per i contenuti, i significati espressi dalla musica. In questo senso si può affermare che la "psichedelia musicale" nasca individuando un contenuto in cerca di una forma. In tale ricerca i musicisti psichedelici adottarono scelte comunicative spendibili per il loro valore simbolico, cioè considerate convincenti da loro stessi e dal loro pubblico, di modo che il rapporto espressivo tra forme e contenuti fosse culturalmente determinato.

Ma questa cooperazione di artisti e pubblico che condividevano la medesima cultura produsse uno stile o un coacervo di stili? Altri, prima di noi, hanno provato a stabilire una casistica del fenomeno e dei suoi oggetti musicali (lo vedremo

più avanti)), partendo magari da una rassegna analitica delle scelte formali o stilistiche che si possono desumere dai suoi repertori. Determinate opzioni, nel contesto culturale in cui vengono collocate, possono essere considerate psichedeliche, esprimere la ricchezza e l'articolazione dei "contenuti psichedelici", in una corrispondenza di stilemi e significati culturalmente fondata, cioè basata sull'elaborazione di costrutti culturali.

Metodologicamente, però, si impone una scelta preliminare. Sembra che a volte operi un qualche codice musicale (che attende una sua definizione linguistica o epistemologica); altre solo un qualche dispositivo simbolico, legato a una certa filosofia dell'ascolto. Una scelta tra i due orientamenti dovrebbe essere consapevole della frequente presenza di casi più opachi, dove gli stilemi scelti per esprimere musicalmente contenuti psichedelici restano di natura più soggettiva, non generalizzabili. Si tratta spesso di intuizioni raccolte da alcuni e non da altri, e dunque rimaste isolate. Altre volte di scorciatoie, alibi, pretese, pretesti, approssimazioni o falsificazioni: ad esempio, quando si ascrive alla psichedelia un determinato brano o repertorio solo per il soggetto o lo stile dei testi lirici, cioè per l'espressione verbale e non necessariamente musicale di certi contenuti. Un atto di "buona volontà" che a volte precipita in chiacchiere psichedeliche, imbonizioni, cliché; concessioni a una moda culturale, a un'aspettativa del pubblico, forse anche alla semplice ricerca di consenso o di successo, però sostanzialmente irrelate ai presupposti culturali su cui la psichedelia, come insieme di valori e significati, poggia la sua stessa esistenza.

Le opzioni alternative stanno dunque nel tentare una catalogazione in forma normativa, nel senso semiotico del termine, oppure in un diverso sistema di corrispondenze tra forma e significato, ad esempio di tipo filosofico o paradigmatico. La scelta metodologica più opportuna dovrà essere in grado di affrontare gli aspetti ancora aperti e ambigui dell'intera questione della psichedelia musicale che giacciono, appunto, nella perdurante confusione tra il dato linguistico e quello simbolico.

2. Aporie e paradossi

Un'ulteriore classe di problemi da discutere preventivamente riguarda una certa carenza di specificità dell'intera questione. Sono chiamate in causa, come vedremo, sia la specificità musicale della psichedelia, sia la specificità dell'esperienza lisergica. La faccenda appare complicata da alcuni intriganti paradossi e dalle aporie che essi, se non sciolti, producono. Le questioni inerenti non sembrano state ancora poste, ma evidenziarle può servire a prendere le distanze dagli approcci più deterministici.

Una perplessità di fondo nasce dal fatto che i “poteri” che vengono attribuiti all’ascolto psichedelico coincidono, per molti versi, con i fenomeni che vengono normalmente ascritti ai “poteri della musica” tradizionalmente o filosoficamente intesi. L’esperienza lisergica, per come viene descritta, esalta alcune caratteristiche percettive e culturali che la musica, quale fenomeno psicoacustico ed esperienziale, possiede in senso generale e che sono state ben studiate anche sul piano filosofico. Alcuni effetti causati dall’Lsd — come la dilatazione del tempo psicologico, l’iperstimolazione sensoriale, la sinestesia e l’“audizione colorata”, la produzione sociale di empatia — *sono già caratteristiche virtuali dell’ascolto musicale*. L’esperienza dell’ascolto musicale “in acido” sembra così semplicemente eccitare, potenziare, e in qualche modo *garantire* alcune già esistenti ideologie dell’ascolto: ad esempio, la concezione della musica come esperienza evocatrice di immagini fantastiche, o come empatizzante dell’ascolto collettivo; o l’accesso a una funzione conoscitiva quasi preternaturale, perfetto archetipo dell’analogo tipo di conoscenza che santoni e predicatori dell’Lsd attribuivano alla sostanza.⁹ È come se l’Lsd offrisse un’esperienza della coscienza soggettiva e intersoggettiva basata sulle stesse qualità che molti studiosi attribuiscono anche all’esperienza “normale” dell’ascolto musicale,¹⁰ ma in una dimensione di totale immersione e immedesimazione, in una visionarietà e profondità dalle proporzioni “cosmiche” — per usare un’allegoria molto frequentata nel contesto. Entro certi limiti, insomma, la musica è “tutta psichedelica”: ecco il primo paradosso. Nella sfera dell’ascolto, la differenza tra musica psichedelica e musica *tout court* sarebbe solo di tipo quantitativo e prospettico, almeno per quanto riguarda iperstimolazione, sinestesia, empatizzazione e dilatazione temporale.¹¹

9. Perfino alcuni tra i massimi musicisti psichedelici condividevano questa convinzione: Jerry Garcia, leader dei Grateful Dead, ribadiva che uno dei poteri della musica (generalmente intesa) è quello di trasportare altrove, verso altri livelli di coscienza, e che al suo meglio la musica dovrebbe essere sempre un’esperienza di trasformazione («Relix» n. 4, agosto 1995).
10. Il coinvolgimento di una piena sensorialità nell’esperienza musicale e i “moti” interiori che essa produce sono stati studiati da Leonard Meyer (a partire dal suo studio del 1956). Ma già Suzanne Langer aveva parlato di una «forma logica del sentire» che fa della musica «un corrispondente tonale della vita emotiva», studiando anche il fenomeno del «tempo virtuale in musica» [Langer 1953, 43, 133]. Per Michel Imberty l’ascolto della musica (alla pari del lavoro di composizione) è un modo di rimodellare il tempo, il cui flusso non è più materiale e automatico, ma può essere rallentato o accelerato, e addirittura interrotto e sospeso (ad es. Imberty [2004], che compendia e porta avanti molti suoi interventi precedenti). Quanto all’empatia, Christopher Small ha coniato il termine *musicking* per indicare il tessuto relazionale che lega attori e fruitori di qualsiasi performance musicale, a essa partecipanti a qualsiasi titolo, istituendo relazioni non solo tra le persone, ma tra queste e i suoni organizzati, oltre che con le persone che li creano o li eseguono, in un modello che riflette le relazioni con la società e l’umanità, col mondo naturale e perfino con quello soprannaturale. In questi modelli ideali si esprimerebbe anche il significato dell’atto musicale [Small 1998, 9, 13].
11. Quest’ultimo fattore viene affrontato da Reising [2009] che però non ho potuto consultare prima della consegna di questo saggio.

Un secondo paradosso viene innescato dal fatto che sia stata teorizzata una psichedelia (nel senso dell'esperienza lisergica) senza Lsd. In America, già nel 1964 Timothy Leary provò — per ragioni di opportunità — a formulare la nozione di una “psichedelia senza acido” quando «in seguito a pressioni pubbliche e legali» decise «che la trascendenza dell'io poteva ottenersi senza l'aiuto dell'Lsd, orientandosi per un certo periodo solo su pratiche di meditazione, respirazione di tipo yoga, proiezioni con lampade stroboscopiche e musiche psichedeliche» [Leonzio 1969, 273]. Analoghi tentativi seguirono negli anni successivi in conseguenza della messa al bando della sostanza che fu dichiarata illegale, in tutti gli Stati Uniti, il 24 ottobre 1966. Ken Kesey, l'organizzatore del Trips Festival a San Francisco (dove l'Lsd veniva somministrato gratuitamente su zollette di zucchero), si risolse a lasciarne immutati tutti gli elementi convenzionalmente considerati come induttori di visionarietà e ritualismo (la musica dal vivo, i light-show, gli effetti sonori e visuali), ma distribuendo, beffardamente, normali zollette di zucchero prive di sostanza. I vecchi frequentatori reagirono dicendo che era una noia mortale [Howard 1982, 215],¹² ma l'idea trovò diffusione e consenso altrove. In Inghilterra, tra i Beatles, George Harrison sostenne che per arrivare veramente “in alto” (*high*, ricordiamolo, vuol dire anche “sballato”) bisogna essere lucidi e si può fare anche senza le droghe ricorrendo a speciali mezzi quali lo yoga e la meditazione. John Lennon fu ancora più netto: «Se avessimo incontrato Maharishi [Mahesh Yogi, il loro insegnante di meditazione trascendentale] prima di aver preso l'Lsd, non ne avremmo avuto bisogno» [Miles 1978, 32, 120]. Sempre in Inghilterra, *The Tribe of the Sacred Mushroom* (una comune hippy nata a Londra e poi trasferitasi in campagna) dichiarava, a dispetto del nome del gruppo, che «la combinazione dell'ambiente di una bella campagna e di una dieta macrobiotica rende totalmente superfluo l'uso dell'acido» [Miles 2010, 253].¹³ L'alterazione degli stati di coscienza, o anche semplicemente della consapevolezza comune, sembrava poter essere gestita da bombardamento sensoriale, discipline del corpo o della mente, effetti placebo. Senza allontanarsi troppo, insomma, dalla vita

12. Lo racconta il famoso giornalista Warren Hinckle in una sua lunga e fondamentale inchiesta, *A Social History of Hippies*, pubblicata nel numero di marzo 1967 di «Ramparts», la più sofisticata fra le riviste radicali dell'epoca (l'inchiesta è riportata in Howard 1982). Una riproduzione integrale della rivista originale è contenuta nell'archivio di *The Unz Review: An Alternative Media Selection*, reperibile all'indirizzo web <<https://www.unz.com/print/Ramparts-1967mar/>>.
13. Non a caso la comune fu lodata in un articolo apparso il 18 dicembre 1968 su «The Times», quotidiano conservatore, per il suo «fresco approccio alla vita» che gratificava i suoi membri con «pienezza di sostentamento e soddisfazione» [Osgerby 1998, 376]. Ma le proposte per una “psichedelia senza acido” raccolgono punti di vista molto diversi, perfino filosofici e letterari: in proposito mi permetto di segnalare il mio pamphlet *Allucinazioni* [Salvatore 1995].

reale. Non a caso, Lennon affermò anche che «l'acido non è altro che la vita reale in CinemaScope» [Sheff-Golson 1981, 124].

La questione fu posta anche in chiave strettamente psicologica e psichiatrica. Ronald Laing, lo psichiatra britannico di ispirazione esistenzialista che negli anni Sessanta riduceva la schizofrenia a mera teoria e paragonava le cosiddette psicosi a un *trip* psichedelico, classificò le esperienze che ciascuno di noi attraversa accogliendovi allo stesso titolo quelle esteriori e quelle interiori, e senza alcuna distinzione patologica preconcepita: «percepiamo realtà esterne, sogniamo, immaginiamo, nutriamo fantasticherie semi-consapevoli» e inoltre «alcuni hanno visioni, allucinazioni, sperimentano trasfigurazioni dei volti, vedono aure, e così via» [Laing 1967, 137]. Laing considerava dunque normali e metteva sullo stesso piano tutte le espressioni dell'«area della coscienza»; per lui era implicitamente normale anche quell'«espansione» di tale area che Ginsberg sollecitava nella sua generazione e nel suo tempo. Andava oltre la psichedelia — includendovi anche i suoi precedenti antropologici e storico-religiosi — perché l'integrava totalmente all'esperienza umana in generale. D'altronde, alcune delle sue convinzioni filosofiche ed etiche erano perfettamente condivise dalla cultura psichedelica. Nella mediocrità del mondo interamente proiettato nell'esperienza dell'esteriorità, ricordava Laing citando Mallarmé, perfino il fanciullo rischia di dover abdicare alla sua estasi, all'incanto dello stupore infantile [Laing 1967, 144]: una sensazione spesso richiamata sia da chi faceva esperienza dell'Lsd, sia nei testi cantati della psichedelia musicale.

A dispetto delle relativizzazioni degli stati di coscienza “normali” e “speciali” che possono essere invocate nelle teorie di Laing o negli studi sulla psicologia della musica, l'assunzione di Lsd o di qualsiasi altra droga “visionaria” produce però alcuni fenomeni psichici e percettivi assolutamente inconsueti, dovuti a un'alterazione profonda, e che difficilmente possono essere indotti tramite l'ascolto in condizioni “normali”: una potente *iperestesia* (ad esempio, nella sensibilità cromatica) che oscilla da una dimensione onirica o ipnagogica fino a esperienze di tipo allucinatorio, e un senso di *profondità* nella percezione della realtà (ma anche dei suoni e dei percetti sensoriali in generale) ben metaforizzato dal “CinemaScope” lennoniano: come in un'osservazione anamorfica che, a partire da una distorsione delle immagini, miri ad allargare il campo visivo. In questo caso, il superamento dell'aporia — l'esistenza di un'ordinaria “psichedelia quotidiana” — sta in termini dimensionali e prospettici.

In definitiva, poteri della mente e poteri della musica trovano nella cultura psichedelica un'amplificazione abnorme di quanto è *in parte* attingibile nella vita “normale” o nell'ascolto “normale”. L'esperienza lisergica potenzia quanto ci si può aspettare — in uno stato di coscienza ordinario, qual è quello di cosiddetta

“veglia lucida”, o anche in particolari condizioni psicologiche indotte dall’ascolto musicale — dalla fantasia, dalla sensibilità, dai percetti comuni, dalle catene associative, dall’empatia. In questi casi, si tratta di un potenziamento di facoltà già latenti nel nostro sistema neurologico e psicologico; in altri, invece, di una “distorsione” di tali facoltà, specie nel campo della percezione. Bisogna dunque presupporre, tra gli stati di coscienza “ordinari” e “alterati”, una sorta di continuum, la cui intensità può mutare in base a vari fattori, in parte ben noti alla psicologia dell’ascolto musicale, anche se l’assunzione di sostanze psicotrope ne costituisce il catalizzatore più estremo e potente, con alcuni picchi che hanno carattere di assoluta eccezionalità.

L’afflato visionario della psichedelia, nelle sue varie declinazioni, possiede però anche una qualità esistenziale e culturale che non si esaurisce nella dimensione biochimica. Costituisce piuttosto un costrutto culturale e filosofico basato sull’aspirazione a un potenziamento e a un ampliamento della prospettiva umana ordinaria che, in quanto tale, può essere declinabile anche in termini estetici e filosofici: dunque applicabile anche all’espressione artistica,¹⁴ e in particolare a quella musicale. Da qui la tensione della psichedelia, intesa come cultura, a richiamarsi all’esperienza lisergica nei termini di una riproduzione o rappresentazione in chiave di esperienza sensoriale, acustica, musicale (e a volte multimediale) della sua potenza e della sua eccezionalità.¹⁵

Possiamo dunque stabilire che nei secondi anni Sessanta esisteva la diffusa convinzione che si potesse condividere la cultura psichedelica anche senza aver

14. In questa sede non abbiamo spazio sufficiente per considerare anche le altre arti che, oltre alla musica, coltivarono — nella stessa temperie epocale — un’istanza psichedelica. Ciò è però ampiamente documentabile, dalle arti visive (ci fu una grafica esplicitamente psichedelica) fino al teatro, in gruppi come l’Open Theatre, uno dei pilastri dell’avanguardia teatrale americana degli anni Sessanta, che praticava l’improvvisazione secondo un approccio onirico, mediato dall’esperienza psichedelica e basato su quelle che il leader, Joe Chaikin, chiamava “metafore”. «Una metafora, per Chaikin, è l’immagine di una situazione indistinta che si concretizza soltanto nel sogno; e poiché un “viaggio”, un’esperienza di Lsd, è come un sogno, i suoi spettacoli a volte sono “viaggi” tali da coinvolgere insieme pubblico e attori» in una rappresentazione intesa non a trasmettere messaggi ma «il movimento della mente, i piccoli passaggi di vuoto tra un punto e l’altro dell’attenzione» [Pivano 1972, 172].
15. Un ulteriore paradosso psichedelico, espresso da Middleton e Muncie, sta nel fatto che, secondo i due musicologi britannici, «questa cultura era già stata in parte definita proprio per l’esistenza, in essa, di questo particolare tipo di musica: il significato dell’uso della droga è influenzato dal significato della musica che vi è associata» [Middleton, Muncie 1981, 87, cit. in Whiteley 1992, 4]. Come se la “musica psichedelica” desse di per sé indicazioni su come gestire e interpretare l’esperienza lisergica autentica. Per Middleton e Muncie è difficile, dunque, dire chi avesse influenzato cosa: ne viene ribadita una certa relazione culturale tra psichedelia musicale e psichedelia *tout court*, ma i termini in cui viene usualmente posta la questione vengono ribaltati. Il che suggerisce, peraltro, che tanto il significato dell’esperienza lisergica quanto quello della musica che vi è associata sono costruzioni culturali dovuti a un consenso collettivo, più che a tratti pertinenti, biochimicamente o musicologicamente rilevabili.

fatto l'esperienza dell'Lsd, e che la musica potesse riproporne alcuni effetti, simbolicamente o fattivamente. Affinché ciò non demolisca l'intero impianto del discorso, e per superare ogni aporia, bisogna dunque ammettere che i significati psichedelici sono meramente convenzionali. Inoltre, essi non si trasmettono solo attraverso la materia musicale in senso stretto, ma anche sfruttando le possibilità offerte dai *media* musicali: il disco *in primis*. Possiamo citare due procedure emblematiche per rendere operative la dilatazione del tempo psicologico e la moltiplicazione delle prospettive e delle dimensioni percettive. In fondo a *A Day in the Life*, che conclude "Sgt. Pepper's", fu posto un *loop* basato su un chiacchiericcio insensato e trasferito sul "concentrico", gli ultimi solchi del vinile, di modo che il disco, ascoltato sui giradischi manuali dell'epoca, si sarebbe incantato, ripetendo la frase all'infinito [Emerick 2006, 189]. Un analogo artificio, sempre inteso a evocare il senso acustico dell'infinito, sarebbe stato adottato dai Pink Floyd, maestri dell'illusionismo musicale, e più volte imitato, negli anni successivi, da altri musicisti [Peel 2002, 41]. Quanto alla copertina di "Sgt. Pepper's", realizzata da Peter Blake — uno dei padri della pop art britannica — con le celebri statue di cera mescolate a semplici *silhouettes*, esprimeva quella che Jann Haworth, all'epoca moglie e collaboratrice di Blake, definiva «una mescolanza del mondo tridimensionale in quello bidimensionale» [Vyner 1999, 174]: metafora che ben esemplifica le forme simboliche della psichedelia.

3. Le interpretazioni musicologiche

Se la qualità esistenziale e culturale dell'esperienza lisergica non può appiattire i suoi valori sulla dimensione biochimica, forse anche gli studi della psichedelia musicale dovrebbero evitare di assolutizzare gli aspetti grammaticali e sintattici di un suo presunto "codice". Fatto sta che i principali studi in materia adottano, pur con risultati diversi, proprio quest'approccio: la psichedelia come linguaggio musicale in senso stretto, con un suo lessico e una sua grammatica, e con i suoi precisi significati.

Nel 1992 Sheila Whiteley poneva una premessa interessante. Individuava nella psichedelia musicale (designandola a volte impropriamente come "rock progressivo") la ricerca, da parte dei musicisti, di «un'espressione più personale dell'esplorazione musicale» perseguita unendo elementi del proprio stile a «dimensioni tecniche o spaziali che risuonassero col nuovo vocabolario del rock psichedelico» californiano [Whiteley 1992, 2]. La definizione di tale ricerca risiederebbe dunque nell'esplorazione di "dimensioni" variamente intese: un termine polivalente, dal punto di vista ermeneutico, che noi stessi avremo occasione di riprendere. Nelle sue premesse Whiteley sottolineava anche, da parte

dei musicisti psichedelici, un'enfasi sul significato prodotto dalla propria musica e dal relativo *sound*, e non solo dai testi cantati. In tal modo poneva fortemente la questione semantica della musica psichedelica, e la presentava innanzitutto dal punto di vista dei musicisti. In particolare, sottolineava di quella musica «la complessità stilistica e gli elementi di sorpresa, contraddizione e incertezza [che] suggerivano significati alternativi» legati all'«enfasi posta dagli hippy su un misticismo senza tempo» [*ibid*, 2 sgg]. Simili connotazioni “hippy” erano apportate dal fatto che «la musica veniva riconosciuta come un atto simbolico di auto-liberazione e di autorealizzazione nel quale si fondevano la realtà e l'esperienza musicale» [*ibid*, 3]: il che estende il riconoscimento anche ai fruitori.

Qui si recupera la questione dell'attività associativa/interpretativa degli ascoltatori, già posta da Richard Middleton e John Muncie,¹⁶ che avevano gettato le basi del discorso ermeneutico sulla psichedelia già quarant'anni fa, in un manuale scritto nel 1981 per il corso di *Popular Culture* dell'innovativa Open University di Londra. Nel loro pionieristico intervento sulla questione, Middleton e Muncie affermavano che gli elementi dello stile musicale psichedelico venivano interpretati come tali — cioè nei loro riferimenti a una sottocultura legata all'uso di droghe — «soprattutto perché così li percepivano gli hippy» [Middleton-Muncie 1981, 87, cit. in Whiteley 1992, 4]. La Whiteley avrebbe poi affermato qualcosa di simile sostenendo che i due primi singoli dei Pink Floyd, *Arnold Layne* e *See Emily Play*, «in superficie erano semplicemente bizzarri e divertenti, ma per gli spettatori dell'UFO e della Roundhouse (il locale e la sala da concerto che ebbero un ruolo storico nel lancio delle band psichedeliche a Londra) possedevano un significato più profondo in relazione a un particolare ambiente psichedelico» [Whiteley 1992, 78]. Simili premesse insistono, dunque, su un'attribuzione di significati basata sul consenso, anche se Middleton e Muncie lo individuano tra gli ascoltatori, Whiteley soprattutto tra i musicisti che erano in cerca di una complessità musicale tale da poter esprimere la complessità dell'esperienza lisergica e il suo potenziale “liberatorio”. Come tale potenziale venga trasmesso anche agli ascoltatori, però, Whiteley non lo dice, perché nel corso del suo libro — a dispetto delle premesse — si dimostra più interessata a individuare quali presunti “codici” possano restituire non tanto le funzioni quanto i significati della psichedelia musicale.

I maggiori problemi si presentano proprio qui, quando si va alla ricerca di un “codice” riconoscibile e verificabile nella qualità segnica offerta dai suoi elementi. Per la studiosa britannica alcuni «codici comuni» ai vari approcci stilistici alla psichedelia sarebbero «la manipolazione dei timbri (sfumati o brillanti,

16. V. anche *supra* la nota 4.

o sovrapposti), il movimento [melodico] ascensionale (paragonabile con il volo psichedelico), deviazioni o oscillazioni armoniche, ritmi regolari o irregolari, relazioni tra primi piani e sfondi, e collage», tutti elementi linguistici che secondo la Whiteley «trasmettevano un equivalente musicale dell'esperienza allucinogena» [*ibid*, 3 sgg]. Elementi però molto eterogenei e che trovano giustificazioni altrettanto eterogenee. Nel riferimento ai timbri la Whiteley sembra rifarsi pedissequamente a quanto già proposto, e con maggior dettaglio, da Middleton e Muncie, per i quali le principali caratteristiche coloristiche della musica psichedelica starebbero in certi «timbri sfumati e sovrapposti, spesso filtrati in alcune delle loro componenti [acustiche] per produrre suoni “svuotati”», ma anche in «suoni acuti e tintinnanti (come quelli del clavicembalo) [che] venivano spesso usati per rappresentare condizioni allucinatorie, immagini e discorsi sfocati, o colori innaturalmente brillanti» [Middleton-Muncie 1981, 79, cit. in Whiteley 1992, 125 n. 30]. Più tattico il richiamo al collage, che sembra scaricare l'eterogeneità delle componenti sull'oggetto musicale in sé (e non sull'occhio o l'orecchio dell'analista). La segnalazione di contrasti armonici e ritmici, altrettanto presenti in numerosi stili musicali, come elementi del “codice” appare a sua volta poco specifica, chiudendo il cerchio di una catalogazione che pecca di eccessiva eterogeneità. Ma, soprattutto, la musicologa non dice né quale sia né come funzioni il meccanismo semiotico soggiacente a tale ipotetica codificazione, limitandosi ad accennare a «simboli culturali» di cui si farebbe esperienza nel modo in cui pratiche musicali e relazioni sociali si corrispondono [*ibid*, 5]. Un'intuizione più interessante emerge nel discorso della Whiteley quando afferma che qualcosa di specifico risiederebbe in un “rapporto figura/sfondo” che vada oltre la tradizionale relazione tra melodia e armonia. La metafora viene attinta alle tecniche rappresentative di tipo pittorico o fotografico e propone, dunque, un'omologia con la sfera del visuale: tema promettente, ma che purtroppo non viene sviluppato nel corso del libro. Che però porta il bellissimo titolo di *The Space between the Notes*: non per la citazione debussyana, ma per l'intuizione di una tendenza della psichedelia a concepire o recepire spazialmente la musica.

Lo sviluppo dell'argomento da parte della Whiteley, scomparsa nel 2015, lascia aperte molte questioni — quali sarebbero gli elementi generalizzabili e quelli meramente soggettivi dello stile psichedelico? attraverso quale dispositivo semiotico o simbolico o psicologico si collegherebbero a tali elementi le interpretazioni utopistiche dei musicisti e dei fruitori? e quali convenzioni culturali vengono attivate? — risultando, alla fine, piuttosto incoerente con le proprie premesse. Quando Whiteley afferma che all'epoca di “Sgt. Pepper” la diffusione ormai quasi normativa del trattamento elettronico del suono, e di un'espressione poetica ispirata al flusso di coscienza, era tale da «suggerire, attraverso la musica,

un'esperienza dell'Lsd», si astiene dallo spiegare il nesso [*ibid*, 44]. Quando osserva che un brano da quell'album, *Good Morning, Good Morning*, cambia più volte tempo nelle prime undici battute alternando il 5/4 al 4/4 e al 3/4, per un verso ciò le sembra esprimere in modo misterioso, nella compulsiva reiterazione cantata del titolo, «la natura ripetitiva della vita», per l'altro invece «la sovversione dei punti metrico-ritmici punta verso una codificazione psichedelica». A unire i due fattori, la studiosa presuppone la possibile rappresentazione di «un volo dalla realtà alla non-realtà dove il mondano viene gradualmente trasformato nel sensazionale» [*ibid*, 55 sgg]. Ma in queste surdeterminazioni di ipotetici significanti e significati resta assente ogni rapporto di necessità, conseguenza-lità, sistematicità: manca, in altri termini, il dispositivo in base al quale il “codice” più volte chiamato in causa dovrebbe funzionare. Procedendo in modo siffatto, qualunque interpretazione venga prodotta, pur seducente, rischia di restare campata in aria. Purtroppo, le analisi di Sheila Whiteley difettano di un chiaro orizzonte metodologico.

Su questo orizzonte prova invece a insistere Michael Hicks, compositore e musicologo inglese specializzato nel repertorio otto-novecentesco, che nel 2000 ha pubblicato un libro sul rock degli anni Sessanta, dedicando un capitolo, “Getting Psyched”, alla definizione analitica del nostro argomento. Nel suo contributo si avverte chiaramente l'esigenza di una maggiore formalizzazione del discorso. Egli suggerisce che, per concedere l'attributo stilistico di “psichedelico” a una musica, bisogna partire da tre effetti fondamentali dell'esperienza lisergica e dalla loro “imitazione”: «dechronicization, depersonalization, and dynamization» (intendendo con quest'ultimo termine, preso in prestito da Leary, la visione degli oggetti di una stanza che improvvisamente si piegano, si liquefanno o si illuminano, e la dissoluzione delle forme concrete in strutture danzanti). Dall'imitazione del primo effetto deriverebbero la tendenza ad allungare le canzoni o a rallentarle, la ripetizione ipnotica, la scarsità di eventi sonori o di risoluzioni nel tessuto musicale, gli ostinati bassistici o quegli assoli che lo studioso definisce «non direzionali». Dal secondo, la propensione a un uso non gerarchico degli strumenti di un ensemble in una sorta di «contrappunto democratico», l'adozione di dinamiche e volumi sonori talmente elevati da far risuonare simultaneamente i corpi e gli organi interni di musicisti e ascoltatori, e un uso generoso della riverberazione artificiale per immergerli in una sorta di caverna sonora. Quanto alla dinamizzazione di parametri musicali già in uso nel rock, Hicks ritiene che ciò fosse ispirato dal modo in cui le droghe psichedeliche trasformano percettivamente le forme fisse in forme mutevoli e instabili [Hicks 2000, 63–67].

L'approccio di Hicks è interessante in quanto si propone di collegare concettualmente, tramite un apprezzabile sforzo di astrazione, determinati effetti

dell'esperienza lisergica a valori simbolici attribuibili a certe scelte formali o stilistiche del rock psichedelico. Il metodo però presenta inevitabilmente qualche forzatura, perché è cumulativo (in realtà, solo l'uno o l'altro artista/band del rock psichedelico adottava l'uno o l'altro parametro musicale, e non in tutto il proprio repertorio) e aspecifico. Determinate prassi da lui indicate come psichedeliche, quali l'uso della cadenza napoletana o di certi movimenti cromatici negli accordi di passaggio, o la condotta microtonale di escursioni tonali anche ampie (portamenti, glissati) ottenute sulla chitarra tramite il *bending* o la "whammy bar" (quella che da noi si chiamava "leva del vibrato"), non sono certo specifiche delle musiche psichedeliche: la loro eventuale adozione dipende piuttosto da una tendenza generale, spesso ondivaga, alla sperimentazione formale e soprattutto espressiva. Altrettanto dicasi per le soluzioni armoniche di carattere fluttuante (condotte disfunzionali, movimenti cromatici, duplicazione dei centri tonali, politonalità, etc.), in realtà diffuse in misura abbastanza limitata [*ibid*, 67–70].

Più peculiare è il discorso sulle soluzioni di natura puramente sonica, come la produzione chitarristica del *feedback* o le manipolazioni del nastro magnetico: si tratta di risorse che nella *popular music* sono effettivamente cresciute in coincidenza con la filosofia psichedelica [*ibid*, 71–73], ma solo occasionalmente introducendo prassi davvero inedite (a volte ci si è limitati a risemantizzare certi "effetti sorpresa" già coltivati dalle tendenze *novelty* dei decenni precedenti). D'altronde, lo stesso Hicks ammette onestamente che un alto tasso di riverberazione, ad esempio, veniva usato anche nell'ingenua e adolescenziale musica *surf*; più in generale, che le scelte formali da lui ascritte alla psichedelia erano già «familiari» alle orecchie del pubblico, e metodologicamente indebitate, oltre che con il *surf*, col free jazz, la *musique concrète*, l'impiego musicale delle tecnologie disponibili; e perfino che la scelta di forme aperte ed esecuzioni interminabili dipendesse spesso, banalmente, dalle limitate capacità tecniche dei musicisti [*ibid*, 64–67, 73].

Le prassi musicali considerate psichedeliche dal musicologo inglese non sono dunque tutte, e nemmeno in maggioranza, specifiche del genere musicale in questione: Hicks le accoglie semplicemente perché — nel suo orizzonte interpretativo — esse *potrebbero* analogicamente ricollegarsi ai parametri psicologici e percettivi dell'esperienza lisergica. Ragion per cui mi sembra strano che, nella sua schematizzazione, egli non ricorra mai all'ordine del simbolico quale orizzonte ermeneutico nel quale le omologie da lui proposte possono motivarsi. L'ordine del simbolico costituisce, infatti, un campo semiotico anomalo nel quale i significati fluttuano e mutano nel tempo, ricollocando e rinegoziando — col trasformarsi delle sensibilità collettive e dei contesti storico-culturali — il "senso" attribuibili a un dato stilema. Un ulteriore problema emerge nella definizione

sintetica del rock psichedelico che Hicks fornisce a conclusione del suo contributo: «un rock a volume estremamente alto, riverberante, contrappuntistico, rallentato nei tempi, armonicamente instabile e incline alla giustapposizione nella forma» [*ibid*, 73]. Qui la scarsa pertinenza raddoppia: si tratta, infatti, di qualità che non solo non hanno una “esclusiva” specificità psichedelica negli anni d’oro del genere, ma che selettivamente andranno poco dopo a contrassegnare, in modo *internamente più omogeneo e reciprocamente esclusivo*, generi diversi e distinti come l’*hard rock*, lo *space rock*, il *progressive rock*. Nell’analisi di Hicks, il “codice” del rock psichedelico, se pure esiste, non mostra alcuna coerenza né storica né segnica e tutto nascerebbe dalla sua presunta capacità di “imitare” gli stati alterati di coscienza.

Un contributo molto più ampio e strutturato di quello di Hicks è stato fornito recentemente da William Echard, musicologo della Carleton University di Ottawa. Nel collegare il lisergico e lo psichedelico, lo studioso canadese non si perde in un concetto deterministico di mimesi musicale, ma articola diversamente la questione, tramite la formulazione di un elemento intermedio. Egli parla, infatti, della «relazione instabile fra i tre principali elementi: l’*esperienza* psichedelica, che forma la base per l’attribuzione di una *intenzione* psichedelica, che [a sua volta] porta nel tempo a convenzioni di *stile*» [Echard 2017, 13–14]. Nella definizione di esperienza psichedelica non include solo l’assunzione di droghe, ma anche i relativi contesti storico-culturali: cosicché il campo della rappresentazione, o della narrazione, con i significati producibili e i suoi attanti, si fa più vasto. Ma soprattutto, formulando il termine centrale dell’“intenzione” psichedelica, il musicologo canadese introduce un ruolo di mediazione nella produzione del significato da “attribuire”. Diversamente dalla Whiteley, questo ruolo viene riferito da Echard strettamente al pubblico, nel momento in cui esso valuta che quella musica «sembri avere lo scopo di indurre, descrivere, guidare o potenziare l’esperienza psichedelica» [*ibid*, 14; corsivo mio]. Qui viene fuori, però, una contraddizione forte: giacché, se il pubblico attribuisce alla musica uno “scopo”, il compositore e gli esecutori di tale musica devono aver avuto un ruolo attivo e propositivo: la musica non s’è fatta da sola.¹⁷ Che il pubblico non faccia altro che riconoscere l’intenzione di musicisti e compositori di alludere all’esperienza

17. Tra l’altro, svariati protagonisti musicali della psichedelia hanno espresso chiaramente le loro opinioni — pur varie ed eterogenee — su simili opzioni. Alcuni propendevano per l’induzione degli effetti, altri per la loro simulazione; altri ancora, invece, per la funzione illuminante e ispiratrice che in generale la psichedelia poteva avere come stimolo alla ricerca sonora e musicale. Il bassista degli Experience di Jimi Hendrix, Noel Redding, ha ricordato, ad esempio, che «i nostri ascoltatori volevano sentirci usare il nostro sballo [*high*] per estendere il loro, per usare la nostra energia come un catalizzatore...» [Redding-Appleby 1990, 70]. Un altro musicista importante dell’epoca come Graham Nash riteneva, invece, che la musica psichedelica aveva gli stessi effetti dell’assunzione di acido, anche

psichedelica in una chiave rappresentativa, è la premessa logica, seppur implicita. Invece Echard insiste che «è cruciale, qui, che chi interpreti la musica (l'ascoltatore) la consideri in questo modo». Addirittura Echard considera anche, in alternativa, che un ascoltatore possa *sua sponte* considerare una certa musica «*appropriata* all'esperienza psichedelica, a prescindere dall'attribuirvi un'intenzione» [*ibid*; corsivo dell'autore]. L'ascoltatore viene posto come *dominus* dell'attribuzione del significato.

In ogni caso, il dato saliente è che, anche nello schema esperienziale e comunicativo proposto da Echard, significato e funzione della musica psichedelica dipendono da un'attribuzione soggettiva (benché di ampio consenso) di significati a determinati aspetti della materia musicale. Come a dire: non esiste una musica psichedelica per sua natura. Ciò predetermina in qualche misura la sua definizione di stile psichedelico. Echard ritiene, infatti, che esso faccia riferimento a «determinati tratti o significanti [...] spesso attribuiti o percepiti come idonei allo stile psichedelico», aggiungendo che «nel corso del tempo questi tratti si aggregano formando stili coerenti» (pur ammettendo che, nel tempo, perderanno la loro connotazione psichedelica) [*ibid*]. Lo studioso canadese è anche consapevole, come già Middleton e Muncie e poi Hicks, che alcuni elementi dello stile psichedelico — specie di quello iniziale — «erano riciclati all'ingrosso da stili preesistenti» o costituivano «alterazioni di materiali preesistenti», e dunque che quanto meno la prima psichedelia potrebbe non essere considerata come uno stile in sé coerente [*ibid*]. Ammette, inoltre, che ci sono stili non psichedelici, ma semplicemente affini per forma, contenuto o prossimità storico-culturale.¹⁸

E tuttavia ciò non lo distoglie dall'impresa di considerare lo stile musicale psichedelico in chiave semiotica. Echard lo fa richiamandosi alla «teoria topica» applicata da Leonard Ratner allo studio dello stile classico del primo Settecento [Ratner 1980]. Ratner considerava soggetti del discorso musicale (*topics*, appunto) tutto l'insieme di figure caratteristiche che andarono a fornire un armamentario di strumenti espressivi ai compositori classici; Echard vi accosta anche quei campi che gli studi sulla *popular music* considerano come contesti e pratiche, annettendovi i processi semiotici interpretabili in base a dati di natura sociologica. In questo senso, dunque, egli inquadra metodologicamente la definizione

senza prenderlo. Invece Mickey Hart, batterista dei Grateful Dead, insisteva su come l'uso di Lsd aprisse a nuovi valori musicali [Hicks 2000, 59].

18. Più precisamente, Echard distingue queste affinità tra quelle che sono tali per intenzione (legate, ad esempio, al surrealismo o a visioni buddiste o induiste), per evocazione formale [*formal affect*] (come la *musique concrète* o la musica classica indiana, quest'ultima affine anche per intenzione), o per contesto (in quanto «implicati tramite una connessione temporale o spaziale con la psichedelia») [*ibid*, 15].

dello stile psichedelico chiamando in causa una convenzionalità che si instaura fra gli ascoltatori e una *indexicality* (nel senso peirciano) dei contenuti: il che lo porta a ricordare, da un lato, la distinzione semiotica tra indice e simbolo, dall'altro, la loro possibile intercambiabilità [*ibid*, 15 sgg.]. La tesi però appare costipata in una duplice e contraddittoria esigenza teorica: discretizzare le unità significative e, nello stesso tempo, considerare il loro significato fluttuante e non esclusivo.¹⁹ A parte l'approccio peirciano, a cui ritorna raramente nel corso del libro, per Echard la soluzione mi pare stia nell'affermazione sintetica che «topics are combined into tropes»: così sfumando ogni precisa individuazione delle unità stilistiche nel calarle entro il vasto oceano delle metafore e delle figure retoriche capaci di sfuggire «all'altissimo livello di generalità e perfino di universalità» che è proprio di molte applicazioni della teoria topica [*ibid*, 19–20]. Ma semiotica e retorica non sono mai andate molto d'accordo, come dimostrano le imprese intellettuali e teoretiche di Barthes, Todorov, Genette, Ricoeur e altri [Abbott 2006]. Ed è molto rischioso, ai fini di un'analisi sistemica, mescolare segni e metafore.

La scivolosità del terreno su cui si muove Echard si manifesta in modo particolarmente sdruciolevole in una discussione analitica del caso degli Yardbirds, assunti al ruolo di “esploratori” dell'espressione musicale psichedelica (fin dalla fine del 1965), e analizzati nella progressiva proposta di «mosse e stili topici», poi «ampiamente adottati da altri gruppi dell'epoca» (ma, in alcuni casi, già condivisi con altri gruppi prototipici) [Echard 2017, 30]. “Mosse” e stili vengono identificati, nei titoli dei vari paragrafi, in una «forma-canzone concisa, con decorazioni psichedeliche», nell'uso della «chitarra imitante il sitar» (considerata parallelamente alle imitazioni di figure topiche del film western), nel «continuum della chitarra distorta» (tutti e tre in associazione a *Heart Full of Soul*, l'ultimo anche a *Shapes of Things* e a *Happenings Ten Years Time Ago*), nel «canto gregoriano», nella «psicosi» (entrambi per *Happenings Ten Years Time Ago*, il primo anche per *Turn into Earth*), nel «rave-up» (*I'm a Man*), e in altri fattori più generalizzabili come «eco e riverberazione», «struttura accordale regolarmente spaziata» (nella sequenza delle battute), «espedienti armonici», «pausa strutturale», e anche «il continuum della *twang guitar*» (da Duane Eddy agli Shadows e oltre, non rappresentativo degli Yardbirds) [*ibid*, pp. 30–53].

Il peso di ciascuno di questi “significanti” nella psichedelia non pare però omogeneo: alcuni sono attribuiti prevalentemente a generi affini, altri preesistono anche in contesti stilisticamente lontani (ad esempio la *garage music*, il *surf*,

19. Echard propone come esempi la difficoltà di distinguere nettamente tra un semplice brano in 3/4 e un valzer, o tra un semplice timbro chiaro e brillante di chitarra e lo stesso timbro usato per imitare un sitar [*ibid*, 19].

le colonne sonore dei film epici o western, etc.); «psicosi» e «*rave up*» appartengono più al rango dei significati e delle funzioni che a quello dei significanti; altri ancora li abbiamo già commentati perché considerati anche dallo studio di Hicks (non incluso tra le fonti secondarie usate da Echard).

In definitiva, mi sembra che tutti gli interventi musicologici fin qui discussi condividano problemi analoghi: una difficile definizione dell'oggetto e alcune fallacie nel metodo. È come se la materia musicale psichedelica facesse resistenza all'acribia codificante per sua stessa natura: per eterogeneità, per asistematicità, nonché per il fatto di non basarsi su una forma convenzionale e specifica. Per quanto ci riguarda, ciò ci invita a ragionare per esclusione, considerando criticamente gli studi in materia e facendo *tabula rasa* di tutti gli argomenti che indeboliscono una chiara definizione storico-musicale di "stile psichedelico", nonché di tutti gli approcci metodologici che suscitino troppe eccezioni o troppe contraddizioni.

Ne ricaviamo, per il momento, che il "significato" ultimo della psichedelia musicale è quello enunciato dal suo stesso nome; che veri e propri significanti specifici esistono, ma in numero e misura abbastanza ridotta (e, a volte, si tratta più di prassi che di segni); e che la psichedelia musicale può essere considerata più come un "costrutto culturale" — categoria che non richiede né mimesi (Hicks), né codici (Echard) — che come un codice rigorosamente formalizzato; più come un processo esplorativo di «dimensioni tecniche o spaziali» in musica (Whiteley) che come un ampio repertorio di significanti specifici. Inoltre, in quanto "costrutto" di natura "culturale", la musica psichedelica viene stilisticamente "costruita" sulla base di un consenso di produttori e fruitori circa il significato da attribuire a un determinato uso di forme e stilemi, anche non originali; ma è la "cultura" che la produce a orientarne intenzioni ed esiti. L'intera questione si presenterebbe in modo più specifico e meno contraddittorio se venisse considerata come un processo, più che come un codice statico. Quel che manca, per completare un nuovo inquadramento dell'oggetto e del metodo, è dunque l'individuazione della disposizione mentale e dei dispositivi culturali grazie ai quali il "costrutto culturale" si attiva.

4. L'esperienza lisergica, le sue applicazioni musicali

Nel 1961 Timothy Leary teorizzò, con Ralph Metzner e Richard Alpert, l'importanza di *set* e *setting* nell'esperienza lisergica, definendo il *set* come la disposizione mentale del soggetto, e il *setting* come l'ambiente fisico e sociale — con la sua atmosfera, ma anche con il *background* culturale — nel quale l'esperienza viene affrontata. Non a caso, *setting* viene tradotto in italiano come "dispositivo". La

qualità, la natura e la buona riuscita dell'esperienza, la sua connotazione "trascendentale", la limitazione dei rischi di un *bad trip* paranoide dipendono per Leary da entrambi i fattori [Leary-Metzner-Alpert 2008, 5].

È in queste nozioni di *set* e *setting*, "disposizione" e "dispositivo" — più che negli "effetti" dell'assunzione dell'Lsd — che andrebbe riconsiderata la qualità psichedelica, non solo dell'esperienza lisergica, ma anche della musica che, direttamente o indirettamente, vi fa riferimento. Riformulare la nostra questione in modo più attento ai valori culturali, simbolici e psichici della psichedelia, e al modo in cui essa "cercava nuove dimensioni", richiede strumenti investigativi diversi da quelli finora applicati dalla musicologia. Strumenti che abbiano come preconditione la condivisione di un certo modo di considerare sia la realtà che l'irreale in essa virtualmente contenuto, le sue eventuali "dimensioni" parallele o alternative, la ricerca di qualcosa "dentro" l'esperienza musicale che si ricollegli sì all'esperienza lisergica, ma con la mediazione di un'impalcatura diversa da un codice semiotico tradizionale. Bisogna dunque riavviare il discorso considerando l'esperienza lisergica quale matrice di quelle nuove sensibilità che, anche per via di un certo "apostolato" tecnico, divulgativo o propagandistico (come quello di Leary e altri), ne produssero gli esiti culturali.

Già negli anni Cinquanta esisteva una ricca letteratura sulle sostanze psichedeliche: da un lato, una vasta serie di studi sperimentali sull'effetto della dietilamide dell'acido lisergico su pazienti psichiatrici (la *Sandoz Bibliography on LSD* ne elenca 69 fino al 1959 [Jones 1973, 377]); dall'altro, importanti descrizioni degli effetti dell'assunzione della sostanza o di analoghi alcaloidi come mescalina e psilocibina, per usi personali, non-medici, esperienziali, prodotte da teorici, divulgatori e semplici adepti a vario titolo, ma in genere tendenti a un'interpretazione metafisica o misticheggiante di tali effetti (Aldous Huxley ne è l'esponente più illustre: *The Doors of Perception* è del 1954). Poi, tra il 1960 e il 1965, Timothy Leary pubblicò, da solo o con i suoi collaboratori, tredici articoli scientifici su psilocibina e acido lisergico,²⁰ a cui avrebbe fatto seguire, con una brusca sterzata, una lunga serie di scritti in cui a sua volta interpretava l'esperienza in chiave di religiosità laica. La letteratura medico-scientifica in materia precede dunque di parecchi anni l'inizio di una vera e propria "cultura psichedelica" di massa, con i suoi riflessi musicali che culminano tra il 1966 e il 1967, e la coeva e intensa copertura dell'argomento sia da parte della stampa periodica popolare, sia di quella "underground". Dopo la metà degli anni Sessanta, qualsiasi esposizione degli effetti dell'Lsd raramente sfuggirà o a una sorta di atteggiamento mitico-rituale,

20. Molti di questi articoli, assieme ad altri — prodotti dopo la fine della sua carriera accademica — sulla sua interpretazione dell'Lsd in chiave di misticismo laico, sono raccolti in Penner [2014].

o a un cronachismo di tipo sensazionalista (e spesso scandalistico). Dunque abbastanza precocemente, nel 1969, Ugo Leonzio — singolare figura di poligrafo, critico letterario e d'arte, uomo di teatro e di cinema — provava a riassumere la questione per i lettori italiani, in termini schematici, ma seri ed esaustivi:

le droghe psichedeliche agiscono sul sistema nervoso centrale, dando uno stato simile a quello del sogno, caratterizzato [...] da una profonda alterazione della sfera dell'esperienza, della percezione della realtà, con mutamenti di spazio e di tempo e della coscienza di sé. Esse invariabilmente conducono ad una serie di allucinosi visive, con movimenti caleidoscopici di colori indescrivibilmente brillanti, frequentemente accompagnate da allucinosi auditive e vari tipi di cinestesi. [Leonzio 1969, 182]

Era una buona sintesi. Onirismo, alterazioni percettive e psichiche, squilibrio spazio-temporale e vere e proprie allucinazioni rappresentano l'apporto dell'Lsd a un diverso approccio alla sensazione e alla realtà soggettiva. Sono proprio questi effetti, pur materia di interesse scientifico, a essere però facilmente assimilabili a (o scambiabili per) un'esperienza trascendentale. La maggior parte della letteratura sull'esperienza lisergica si pone a uno di questi estremi: o aridi tecnicismi, o minestrone pseudo-mistico. Per cercare un resoconto degli effetti dell'Lsd abbastanza vicino a quello di un'esperienza "preternaturale" ma non necessariamente trascendentale, "sperimentale" ma non appiattita su tecnicismi diagnostici, preferisco dunque ricorrere alle descrizioni di scrittori, intellettuali o artisti, quale era Huxley, ma non solo.

Ci è caro, ad esempio, il resoconto dell'esperienza lisergica fornito da un regista più volte definito "visionario" come Federico Fellini. Accadde nell'estate del 1964 [Kezich 2002, 394], quando, in Italia come in America, la sostanza era ancora soggetta a sperimentazioni da parte di medici e psichiatri. Egli condusse l'esperienza con l'assistenza di Emilio Servadio, che era stato suo psicanalista e aveva voglia di avere come soggetto, anziché malati psichici o cavie prezzolate, un artista [Fellini 1980, 93]. In seguito il regista raccontò di «quella volta che per far contenti dei medici amici che stavano studiando gli effetti dell'Lsd, accettai di fare da cavia e bevvi un mezzo bicchiere d'acqua dove dentro era stata lasciata cadere un'infinitesima parte di un milligrammo di acido lisergico. Anche quella volta», analogamente a quando, per un sospetto di grave malattia, credette di morire,

la realtà degli oggetti, dei colori, della luce, non aveva più *alcun senso conosciuto*. Le cose erano sé stesse, sprofondate in una grande pace luminosa e terrificante. In momenti come quello le cose non ti pesano; non vai a bagnare tutto con la tua persona, come un'ameba. Le cose diventano *innocenti* perché togli di mezzo te stesso; una *verginale esperienza*, come il primo uomo può avere visto vallate, praterie, il mare. Un mondo immacolato che palpita di luce e di colori viventi col ritmo del

tuo respiro; tu diventi tutte le cose, *non sei più separato* da loro, sei tu quella nube vertiginosamente alta nel mezzo del cielo, e anche l'azzurro del cielo sei tu, e il rosso dei gerani sul davanzale della finestra, e le foglie, e la *trama fibrillante* del tessuto di una tenda. E quello sgabello davanti a te che cos'è? Non sai più dare un nome a quelle linee, a quella sostanza, a quel disegno, che *vibra ondulando* nell'aria, ma non ti importa, sei felice così. [Fellini 1980, 5; corsivi miei]

Fellini conosceva le descrizioni di Aldous Huxley di questo stato di coscienza provocato dall'Lsd, e concordava con lui che nell'esperienza lisergica «*la simbologia dei significati perde senso*, gli oggetti sono confortanti per la loro gratuità, per la loro assenza-presenza; è la beatitudine» (*ibid*; corsivo mio).²¹ In un'intervista rilasciata nel 1966 alla BBC diceva di aver finalmente percepito i colori «just like they are», staccati dalla presenza delle cose e dagli oggetti che vediamo “colorati”, e l'innocenza della percezione che ne deriva come un ribaltamento della realtà: la realtà priva dei significati che normalmente le sono attribuite.²²

Fellini era anche interessato allo sciamanesimo, e progettò a lungo un film su Carlos Castaneda, incontrandolo a Roma nel 1984 e recandosi l'anno dopo in Messico, nello Yucatan [Kezich 1987, 506–507], dove pare abbia assunto anche il peyote. Le sue parole riescono a evidenziare, tramite la sensibilità dell'artista, aspetti che una descrizione scientifica dura e cruda rischia sempre di banalizzare, e che anche l'enfasi posta in proposito dai “santoni” dell'Lsd può, di converso, portare a sottovalutare: il senso di stupore — analogo a quello evocato da Ronald Laing — nella “scoperta” di tutto quanto viene percepito, che assume un aspetto vibratile e ondulatorio; l'empatia con quanto normalmente non ha pathos, come i fenomeni atmosferici, o i percetti nudi e crudi; il senso cosmico del “tutto”. Il rock psichedelico ha spesso provato a restituire proprio queste sensazioni, vuoi cercandone equivalenti musicali (anche se in modo non molto sistematico), vuoi surrogando questa ricerca con l'affidare tali temi ai testi cantati. Da qui i frequenti riferimenti alla letteratura fiabesca e infantile, affine all'aspirazione a uno sguardo innocente rivolto alla magia del creato,²³ o alla fantascienza, asso-

21. Fellini era anche consapevole del rischio dell'orrore nell'esperienza lisergica, e sensibilmente l'associava all'attenuazione del pensiero razionale. Nonostante la beatitudine che può essere indotta, «improvvisamente essere tagliato fuori dal ricordo della mediazione concettuale ti fa sprofondare in un abisso d'angoscia insostenibile; di colpo quella che un attimo prima era l'estasi ora è l'inferno. Forme mostruose senza senso né scopo. Quella nube schifosa, quell'atroce cielo azzurro, quella trama oscenamente respirante, quello sgabello che non sai che cos'è, ti strangolano in un orrore senza fine» [Fellini 1980, 5].
22. L'intervista alla BBC è reperibile alla pagina web <<https://www.youtube.com/watch?v=mAxcqnY5uB4>>.
23. Tra i riferimenti fiabeschi, il mito carrolliano di Alice — la bambina ineffabile, il potere della fantasia — viene direttamente collegato all'espansione psichedelica della mente e della coscienza, come se anche le strane percezioni di Alice fossero deformate da sostanze psicotrope. Da qui la citata *White Rabbit* dei Jefferson Airplane, registrata il 3 novembre

ciata all'esplorazione dello spazio interiore inteso come microcosmo dinamico e interrelato;²⁴ o semplicemente l'adozione di uno stile immaginifico e surreale che potesse evocare visioni e distorsioni della percezione lisergica;²⁵ o ancora, in alternativa, il ricorso a temi più o meno misticeggianti.²⁶

Per quanto riguarda strettamente la musica ispirata dall'esperienza lisergica, un notevole spunto di riflessione emerge da un raro "contatto ravvicinato" — "dialettico" sarebbe dir troppo — che una band come i Pink Floyd poté avere con l'establishment musicale. Ebbe luogo il 14 maggio 1967, quando il gruppo fu ospite della trasmissione televisiva *The Look of the Week*. Lì i quattro giovani musicisti furono messi a confronto con il parere dell'autorevole musicologo Hans Keller. Questi, che pure aveva difeso in tempi non sospetti compositori inizialmente controversi come Schönberg e Britten, doveva essere rimasto sconvolto, due giorni prima, dalla performance pinkfloydiana alla Queen Elizabeth Hall, nuovo tempio londinese della musica classica. Nel suo solitario intervento d'apertura

1966 (e uscita a febbraio '67 sull'album "Surrealistic Pillow"), e poi due classici beatlesiani scritti da Lennon, che ne ha ammesso e spiegato puntualmente i riferimenti: per *Lucy in the Sky with Diamonds* da *Alice in Wonderland*, per *I Am the Walrus* da *The Walrus and the Carpenter*, poemetto contenuto in *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* [Sheff-Golson 1981, 191, 195]. È noto anche il legame affettivo e ispirativo di Syd Barrett con la letteratura britannica per l'infanzia, in particolare con *The Wind in the Willow* di Kenneth Grahame e *Winnie-the-Pooh* di A.A. Milne, ma non solo [ad es. Chapman 2010, 129 sgg, 145].

24. La strumentale *Stranger in a Strange Land* dei Byrds (scritta da David Crosby e registrata nel 1965 durante le sedute di "Turn! Turn! Turn!") era ispirata dalla fervente lettura di Robert Heinlein, che nel 1961 aveva pubblicato l'omonimo romanzo. I riferimenti più espliciti alla fantascienza nel repertorio dei Pink Floyd si trovano in *Interstellar Overdrive*, *Astronomy Domine*, *Let There Be More Light*, *Set the Controls for the Heart of the Sun*, tutte contenute nei primi due album (ma *Childhood's End*, in "Obscured by Clouds", è chiaramente ispirata all'omonimo romanzo di Arthur C. Clarke). Dalla fantascienza Paul Kantner dei Jefferson Airplane era quasi ossessionato: l'ispirazione ricorre spesso nei testi di "Crown of Creation" (1968). La passione di Hendrix per la fantascienza è ampiamente documentata sia tra le sue letture che tra le sue opere (e pare che agli extraterrestri il chitarrista credesse veramente [Salvatore 2017]), e band psichedeliche come gli Hawkwind (considerati capostipiti del cosiddetto "space rock") dedicarono alla fantascienza una parte rilevante dei loro testi e dei loro allestimenti scenici (d'altronde uno dei mentori degli Hawkwind era il noto autore di fantascienza e *fantasy* Michael Moorcock). Altri riferimenti fantascientifici coltivati dalla psichedelia riguardano invece temi distopici, spesso di ispirazione pacifista o ecologista.
25. Il principale antesignano, e tra i più imitati, fu John Lennon, con *Lucy in the Sky with Diamonds* (in "Sgt. Pepper's", 1° giugno 1967) che parla di cieli di marmellata, di facchini di plastilina con le cravatte a specchio e della ragazza dagli occhi caleidoscopici, riprovandoci circa sei mesi dopo in *I Am the Walrus* (che uscì in "Magical Mystery Tour" e su singolo) dove si narra del sedersi su un popcorn, di facce che s'allungano, poliziotti che volano, crema gialla gocciolante dagli occhi di un cane morto. In questo intervallo di tempo, e anche successivamente, si moltiplicarono i versi sulla medesima scia, come nel testo di *Hole in My Shoe* dei Traffic: «guardavo il cielo / mentre un occhio di elefante / guardava me / da un albero di gomma da masticare».
26. Un trattamento esteso delle influenze e delle ispirazioni mistiche e occultistiche nel rock degli anni Sessanta è Hill [2017].

in trasmissione, con aria supponente descrisse la musica della band come «a continuous repetition», e dunque noiosa, e accusò i membri del gruppo di suonare a un volume troppo elevato per essere realmente ascoltati, concludendo, con subdolo mestiere, che forse lui era «troppo musicista» per poterli realmente apprezzare. Concedeva soltanto, magnanimamente, che i Pink Floyd avevano un pubblico, e che ciò era qualificante, al di là di un suo eventuale pregiudizio. Il seguito fu altrettanto interessante. Dopo una pregevole esecuzione di *Astronomy Domine* filmata in studio, Keller intervista Roger Waters e Syd Barrett discutendo con loro i rilievi già avanzati all'inizio del programma. Waters gli risponde che per lui il volume non era troppo forte, non essendo cresciuto ascoltando, come Keller, quartetti d'archi. Il musicologo domanda se avessero mai avuto reazioni aggressive dal pubblico e Waters, placidamente, replica che queste erano venute solo da alcuni «aggressori professionisti» della stampa. La conclusione di Keller, rivolto ora direttamente alla telecamera, fu che secondo lui in quella musica c'era una certa «regressione all'infanzia».²⁷ E tutto sommato, pregiudizi a parte, aveva ragione. Aveva individuato nel principio iterativo, e nello straniante volume consentito dall'amplificazione, due delle istanze più fondanti del nuovo rock. E, ovviamente, la regressione all'infanzia, uno dei capisaldi della poetica di Barrett, era un tema caro all'intera psichedelia. Ecco dunque l'iteratività, ecco il volume, ecco pure lo stupore infantile: raccogliamo così, rispettivamente, un principio formale, un dato acustico-ambientale, un livello di senso. In modo asistematico, ma pregnante.

È ancora poco per stabilire un lessico e una prassi collegabili alla psichedelia in chiave almeno funzionale o simbolica. Ma disponiamo di altre autorevoli confessioni sull'assunzione di Lsd. Tra i giovani intellettuali che ne fecero l'esperienza in America quando la psichedelia era di moda possiamo interpellare Nick Bromell: un accademico, eminente storico della letteratura inglese, che in tarda età ha voluto occuparsi anche della musica psichedelica degli anni Sessanta. Bromell ricorda precisamente nella sua personale esperienza lisergica l'impegno di tutti i sensi in un atto di osservazione del mondo che ne esalta i *dettagli* infinitesimali, percependoli globalmente come un *intricato disegno* luminescente, un *insieme dinamico* che promuove relazioni attive (anche illusorie) fra gli elementi considerati [Bromell 2000, 69; corsivi miei]. Così Bromell riesce a restituirci, virtualmente, un lessico e una sintassi dell'esperienza: *dettagli*, *collegamenti interni*, una vera e propria «composizione».²⁸ E, infatti, sia la moltiplicazione dei particolari, sia l'imposizione di una relazione dinamica che li coordini in modo luminoso e illuminante, si riflettono nell'estetica musicale psichedelica, proprio

27. L'intervista è visibile alla pagina web <<https://www.youtube.com/watch?v=nHjiNp9VAiE>>.

28. Bromell però non collega direttamente la sua esperienza alla musica.

nel modo in cui ricerca sonora e ricerca formale si intrecciano, in una vocazione sperimentale tendente alla trasfigurazione di suoni e forme esistenti, a una disposizione sintagmatica dagli scorci inconsueti, alla ricerca di nuovi significati che possano scaturire da nuovi sistemi di relazioni. In particolare, l'esaltazione del colore e della luce è un tema che ricorrerà quasi ossessivamente anche nella produzione musicale psichedelica, tanto nei testi lirici quanto nel continuo arricchimento della tavolozza timbrica tramite orchestrazioni più ricche, accostamenti strumentali volutamente anacronistici (dai clavicembali agli effetti elettronici), improvvise attitudini polistrumentistiche dei principali musicisti, e in generale tramite la ricerca sonora.

Trova applicazioni simboliche alla musica psichedelica anche la trasformazione della normale visione di oggetti e persone che si verifica durante l'esperienza lisergica. Già con l'hashish Walter Benjamin, negli appunti relativi alla sua prima esperienza, sottolineava una percezione antropomorfizzata o zoomorfizzata degli oggetti più banali [Benjamin 1972, 41, 43]. E con l'Lsd — come annotava Albert Hoffman, lo scopritore della sostanza — la realtà esterna, gli oggetti familiari e i volti delle persone subivano trasformazioni grottesche [Hoffman 1979, 20]. Altre importanti relazioni sugli effetti degli allucinogeni, come quelle raccolte dalla storica rivista «High Times», sottolineavano che «gli oggetti, le facce e i colori fluttuano, si distorcono, si disintegrano e si ricompongono in forme caleidoscopiche» [Carcano 1982, 129]. Questa visionarietà allucinata contribuì a riempire di nuovi significati tendenze già in atto nelle tecniche di modulazione dei suoni apportate dalla ricerca elettronica sia accademica che pop, ma anche a stimolare un ripensamento generale delle forme musicali della *popular music*.

Distorsione e metamorfismo sono due principi generali della visione lisergica in base ai quali possono essere interpretate numerose scelte timbriche, formali e stilistiche della musica psichedelica. È importante comprendere che si tratta di veri e propri *imprinting* metodologici ispirati dall'esperienza con l'Lsd, molto specifici anche se non sistematici. La stessa dichiarazione di McCartney posta ad esergo di questo saggio mostra la consapevolezza che ne avevano i Beatles: distorcere o manipolare un suono o un'immagine equivale a estrarne un senso latente, a trasformare la dimensione del suo significato. Proprio quello che più volte anche Fellini aveva rimarcato nel descrivere la sua personale esperienza: superare i significati che conosciamo, estrapolarli dalla realtà, riformulare le simbologie. McCartney vi aggiungeva un'indicazione operativa: “distorcere”, per “allontanarsi dal significato originario”. Conferendo alla musica un significato “nuovo”, rompendo con quelli “vecchi”. Si tratta comunque di un processo lungo e zoppicante, che comincia innanzitutto col misurarsi con il suono e le sue dimensioni aurali e simboliche.

5. I timbri e la materia aurale: colore e rilievo

I precursori, americani e inglesi, della psichedelia musicale fecero le prime esperienze con l'Lsd attorno al 1965, entrando in contatto con la cultura psichedelica e traendone ispirazioni musicali a vario titolo. Nessuno sapeva ancora come creare una "musica psichedelica" e, in generale, chi era stato iniziato all'esperienza lisergica nel 1965 la mise a frutto musicalmente solo tra il '66 e il '67, come già abbiamo osservato. Ma un presupposto culturalmente rilevante, che vale soprattutto per i britannici (ma non solo), fu l'intuizione che per trovare nuove strade bisognava allontanarsi dalla tradizione afroamericana che aveva contrassegnato le premesse per la nascita del rock sulle due sponde dell'Atlantico. Rob Chapman individua in *Interstellar Overdrive* «il momento in cui il pop si liberava dalle sue radici blues» [Chapman 2010, 113]. Syd Barrett aveva preso il suo primo acido nel 1965, quando i Pink Floyd ancora suonavano rhythm'n'blues: si racconta che assieme a uno dei suoi primi compagni di esperienza urlava estatico «No rules!» [Basta con le regole!] saltando su e giù nella vasca da bagno [Watkinson-Anderson 1991, 38]. Imperativo programmatico: dall'anno successivo il chitarrista cominciò a sovrapporre al repertorio ancora amatoriale vari effetti sonori e lunghe introduzioni improvvisate. Queste risorse vennero poi indirizzate verso creazioni originali e, durante i primi mesi del 1967, i Pink Floyd lavorarono a varie versioni di *Interstellar Overdrive* registrandola più volte. Un amico cambridgeano molto vicino a Barrett, il filmmaker Anthony Stern, riconosce nel brano una conquista di vera e propria astrazione, per l'audacia di passare improvvisamente da Bo Diddley a John Cage, pur conservando, di Diddley, la pulsazione implacabile [Chapman 2010, 113]. Qualche tratto stilistico dei vecchi repertori veniva conservato, ma totalmente decontestualizzato e trasformato nel significato. La ricerca sonora provvedeva al resto.

In realtà non tutte le band che si avvicinarono alla psichedelia intrapresero questa inversione così radicale di cui parla Chapman. Ci furono gruppi inglesi anche importanti che restarono con un piede ben piantato in una *soul music* anglicizzata, come gli Spooky Tooth o gli stessi Traffic; viceversa, fu alquanto psichedelica la prima produzione di nuovi gruppi in via di definizione stilistica, come i Nice (per le atmosfere tra il sognante e il sinistro del primo album "The Thoughts of Emerlist Davjack", 1967) o i Cream (per il singolo *I Feel Free* del 1966 e alcuni momenti dei primi due album, caratterizzati da sognanti *harmony vocals*), destinati ad essere poi gli antesignani, rispettivamente, del rock progressivo e dei *power trios* dell'hard rock. Sono due casi emblematici: stella polare dei Nice era la musica eurocolta, dei Cream il blues, ma né gli uni né gli altri restarono immuni dalla psichedelia. E tuttavia le opinioni di Chapman e Stern sono condivisibili:

alla ricerca di un modo di riflettere musicalmente la psichedelia, anche in quel pop più ambizioso che cercava di fondare i vari generi prototipici del rock, si nota una diffusa tendenza a evitare le solite scale pentatoniche e ad ampliare (oppure a ridurre drasticamente) la scarsa escursione tonale della forma-blues e della forma-canzone tradizionale, pur conservando abbastanza spesso scansioni e impianti ritmici di ascendenza blues.

La questione però è più complessa: va individuata la *pars costruens* e valorizzate le intenzioni, la “filosofia” sottesa alla creazione musicale. Nell’avventura umana e artistica dei singoli musicisti, l’iniziazione all’esperienza lisergica produsse certo la ricerca di una qualche forma, o almeno di una espressività, adatta a esprimerne i contenuti, ma soprattutto si affermò la diffusa inclinazione a moltiplicare i timbri strumentali. Si tratta di due strade molto diverse, e le soluzioni più diffuse sembrano collocarsi di più entro la seconda. Il dato generale può essere individuato nel puntare a uno spiccato colorismo, anche tramite l’uso di strumenti inconsueti, ricorrendo spesso al polistrumentismo e, in generale, inseguendo una maggiore quantità e varietà di suoni strumentali per moltiplicare i timbri, la tavolozza fonica, la sollecitazione all’ascolto dei colori sonori. Significative anche le polifonie vocali ottenute attraverso intonazioni “sognanti”, di voci quasi smaterializzate o fortemente riverberate, in un arco stilistico che va da The Mamas & The Papas ai Vanilla Fudge, ma che caratterizza anche vari brani dei Byrds o *Because* dei Beatles.²⁹ A titolo di esemplificazione esamineremo gli esiti più precoci dove, sulla base delle prime esperienze lisergiche, matura nel 1965 una vocazione alla ricerca destinata a sbocciare pressappoco nel giro di un anno.

Essendosi ritirato dall’attività dal vivo con i Beach Boys, dopo l’ultimo tour con loro, nel dicembre 1964, Brian Wilson prese l’Lsd per la prima volta — su tre, a sentir lui — verso la metà del 1965, notando che ascoltata “in acido” la musica sembrava piena e tangibile come mai prima. Dall’esperienza lisergica, a suo dire, fu ispirata la realizzazione di *Good Vibrations*: le lunghe registrazioni cominciarono a febbraio 1966, e richiesero sei mesi di lavoro e novanta ore di nastro (il brano fu pubblicato su singolo in ottobre). Tra le varie sperimentazioni applicate,

29. Nella tessitura corale, Echard attribuisce un significato psichedelico al movimento obliquo delle voci dalla funzione solista a quella di harmony vocals, ma anche al doppiaggio di una voce all’unisono (per sovincisione o tramite soluzioni tecniche come l’adt, o Automatic Double Tracking, per la cui tecnica e storia cfr. Salvatore [2016, 29–31]) e a vari effetti vocali [Echard 2017, 77–78], oltre a insistere su quello che lo studioso considera come un vero e proprio significante psichedelico, l’imitazione del canto gregoriano. Per Echard questo significante “gregoriano”, pur variabile, avrebbe tra le sue caratteristiche più tipiche «voci in registro medio all’unisono che intonano una melodia prevalentemente statica o per gradi congiunti, con un forte sapore modale» [*ibid.*, 37]. I significati espressi (almeno in parte comuni anche alle tipiche “folk”) sarebbero «misticismo, ritiro dalla vita urbana moderna, valori collettivi, l’arcaico e l’antico» [*ibid.*].

si distingue l'uso di un theremin (una sorta di antenna sensibile al calore del corpo del *performer*, a cui reagiva producendo suoni sinusoidali più gravi o più acuti a seconda della sua distanza fisica: lo strumento era stato inventato nel lontano 1928) con il quale l'elettronica entrava ufficialmente nella storia della psichedelia. All'estremo opposto, ma nel solco di una medesima ispirazione, è il caso dei 13th Floor Elevator, band di Austin, dove l'Lsd cominciò a circolare nel 1965: il loro primo album, che uscì nel '66, portava nel titolo, "The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators", la prima chiara dichiarazione d'intenti del rock d'ispirazione lisergica. Nel gruppo, Tommy Hall — una sorta di poeta beat che abbracciò *in toto* la cultura psichedelica — suonava il *jug*, risorsa elementare (semplicemente un orcio di coccio o di vetro in cui soffiare) già sfruttata nelle rustiche *jug bands* afroamericane di strumenti per lo più fatti in casa, che fiorivano negli anni Venti del Novecento. Negli anni Sessanta, il *jug* era servito da bordone nei gruppi di skiffle, ma Hall vi vocalizzava veloci e intricate frasi in staccato, dicendosi ispirato addirittura a John Coltrane. In questo caso, all'opposto dei Beach Boys, si ricorreva a uno strumento primitivo (il cui suono già caratterizzava tutt'altro genere musicale) sfruttandolo in modo iperbolico. Un caso britannico altrettanto emblematico è quello di Brian Jones, che provò l'acido in America nel 1965 durante un party di Ken Kesey (era l'epoca del quarto tour americano dei Rolling Stones, che toccò la California ai primi di dicembre) e continuò a prenderlo regolarmente. Nell'album che gli Stones cominciarono a registrare pochi giorni dopo, "Aftermath" (1966), Jones volle inserire suoni esotici, in particolare il sitar (in *Paint It Black*), ma anche il koto, la marimba e il dulcimer di tradizione appalachiana.³⁰ In questa triade di esempi molto precoci e molto noti (Wilson, Hall, Jones), primitivismo, esotismo ed elettronica *d'antan* fornivano materia da costruzione alla ricerca di colori inusuali al pop e al rock: una ricerca dagli approcci ancora piuttosto eterogenei.

Sempre nella seconda metà del 1965, durante un tour americano, anche gli Yardbirds — che, come i Rolling Stones, erano da vari anni un avamposto inglese della riproposta del repertorio blues di Chicago — entrarono in contatto con la cosiddetta "cultura delle droghe", scoprendo in California il movimento psichedelico. Le influenze si fecero presto sentire nella composizione di alcuni brani dall'impianto modale e in una maggiore propensione alla sperimentazione sonora, condotta però con mezzi ancora diversi: la pionieristica ricerca di effetti da applicare alla chitarra elettrica. Al ritorno in Inghilterra, a febbraio del 1966, pubblicarono il singolo *Shapes of Things*, uno dei loro classici, dove lo strumento

30. In "Their Satanic Majesties Request" (1967), considerato come il loro unico disco di chiara ispirazione psichedelica, i Rolling Stones usarono poi theremin, sintetizzatori, mellotron, radio a onde corte.

distorto (all'epoca una relativa novità) sostiene tutto il brano. A marzo le stazioni private trasmisero il disco senza sosta: divenne il manifesto della nascente psichedelia britannica e influenzò un po' tutti, incluso Syd Barrett.

Il 1967 fu l'anno seminale, quando tutti questi sparsi spunti entrarono in coalescenza, e fin troppi esempi si potrebbero citare. Ci limiteremo ad annotare tre casi, uno inglese, uno americano e uno intermedio. *Chapter 24*, dal primo album dei Pink Floyd, ricorreva a tutt'altre strategie rispetto a quelle di *Interstellar Overdrive*, essendo orchestrato con harmonium, campane e mellotron: per Barrett, e per la band, si trattava di una declinazione alternativa della psichedelia. Gli americani Seeds — che pure non abbandonarono mai il loro piglio volitivo e spesso aggressivo — azzeccarono a loro volta al terzo album, "Future", un epocale manifesto dello stile floreale, dalla grafica ai testi della copertina, dai versi delle canzoni alle sonorità, e con strumenti inconsueti come basso tuba, clavicembalo, cetra, percussioni assortite, chitarre usate come sitar. Perfino Hendrix, proteso tra l'America nera e la *swinging London*, le cui sperimentazioni sonore si concentravano sulla chitarra elettrica e sulle tecnologie di registrazione, si provò nel 1967 a usare harpsichord (*Burning of the Midnight Lamp*), glockenspiel (*Little Wing*), flauto dolce (*If Six Was Nine*), ma sempre posti nelle introduzioni o nelle code, a incorniciare contrastivamente — vere e proprie glosse di gusto delicatamente psichedelico — l'aspro discorso principale.

Nell'insieme si palesa una prototipica "scuola" angloamericana che affrontava la questione della psichedelia musicale moltiplicando i timbri. Niente di rivoluzionario in sé e per sé nel panorama musicale novecentesco, ma dalle fascinazioni inaudite per una musica — il pop inglese degli anni Sessanta — che era nata valorizzando un formato strumentale elementare: una o due chitarre, un basso, una batteria, più raramente un pianoforte e un organo, e nulla di più.

Ma tra il '66 e il '67 un'altra "scuola", parallela alla prima, preferì muoversi su un uso alquanto descrittivista delle soluzioni sonore, in congiunzione ai testi. Il primo album ad autodichiararsi "lisergico" dopo i 13th Floor Elevators, "Psychedelic Lollipop" dei Blues Magoos, cercava conferma del proprio titolo inanelando brani pieni di effetti, trovate, variazioni interne anche formali, momenti di improvvisazione. "Psychedelic Lollipop" fu pubblicato a novembre 1966 e nello stesso mese uscì il singolo *I Had Too Much to Dream (Last Night)* degli Electric Prunes, salito in America fino alla soglia dei Top Ten, che parlava della visita notturna di un sensuale fantasma femminile (o, secondo un'altra interpretazione, dei postumi di uno sballo che mandano all'aria una possibile notte d'amore) e rappresentava il sapore della reminiscenza e del disagio tramite un esasperato tremolo elettronico sulla strofa e parti di chitarre retroverse ("registrate al contrario", come si usava dire impropriamente) nel ritornello. A marzo

1967 fu pubblicato il singolo *I Can Hear the Grass Grow* dei Move, dove si cantava dell'ascolto dell'erba che cresce, di una visione notturna di arcobaleni, di onde sonore magnetiche combinate a raffiche di cerchi colorati; e musicalmente il brano vive di una frammentata mutevolezza nell'arrangiamento delle parti che introducono varianti nell'orchestrazione, nella scansione e nella densità strumentale e vocale ogni quattro o otto battute. Pochi mesi dopo, *San Francisco Nights* di Eric Burdon and the Animals ("Winds of Change", agosto 1967), un peana alla città californiana, ai suoi costumi notturni e ai loro risvolti onirici e allucinatori («Strobe light beam, create dreams / Walls move, minds do too» è l'*incipit*), verrà introdotta da acidissime sonorità chitarristiche e da una metallica voce recitante. Quattro modi diversi — ma solidali nella vocazione descrittivista (anche all'incrocio fra musica e testi cantati) — di scostarsi dalla tradizione del pop introducendo concordemente novità e stilemi espressivi per restituire stati d'animo inconsueti, visioni ottiche e acustiche, disordini sensoriali. Questa scuola descrittivista, più eterogenea di quella prototipica, spara colpi contro le consuetudini formali e sonore del pop pre-1965, pur non indicando una strada univoca (né tantomeno formalizzando un "codice") e conservando dell'altra scuola la costante ricerca di originalità sonora.

In definitiva, il denominatore comune sta nell'associazione simbolica tra la scoperta delle droghe psicoattive e una certa tendenza a sperimentare. Peter Gabriel, che — anche per ragioni anagrafiche — della prima psichedelia musicale fu solo osservatore (anche se in seguito avrebbe inserito molti riferimenti psichedelici nell'album "Us"), ha affermato acutamente che la psichedelia è stata «uno dei pochi periodi in cui la sperimentazione *era* lo stile» [DeRogatis 1996, 89]. Ma questo stile, ovviamente, non poteva solo ridursi a tensioni decorative o espressionistiche e da qualche parte pulsava l'embrione di una metodologia. Tra gli esempi citati, ciò emerge ad esempio negli Electric Prunes, che raccoglievano i frutti di una nuova tendenza: quella a cui si riferisce Sean Egan, un biografo di Hendrix, quando scrive che «la psichedelia fu un genere musicale che non avrebbe potuto manifestarsi senza due cose: la crescente popolarità dell'Lsd e il crescente raffinamento della tecnologia degli studi di registrazione» [Egan 2002, 151]. Egan fa bene a rimarcare la relazione dei due fattori, ma sopravvaluta il "raffinamento" di quelle tecnologie sonore ancora inadeguate. Joe Boyd, il produttore americano che fu uno dei principali protagonisti e testimoni della scena britannica, e dunque uno del mestiere, ha invece indicato più concretamente le possibilità dischiuse dalle «sovrincisioni multiple» (in un mondo che, nel 1966, usava soprattutto registratori a quattro piste, tutt'altro che "raffinati"), individuando le persone che erano riuscite a esprimerne al massimo le risorse in alcuni produttori inglesi (Denny Cordell nei primi album di Moody Blues e Procol Harum, Mickie

Most attivo con gli Animals, Donovan e altri, e ovviamente George Martin) e indicando nell'album "Revolver" il prototipo che «aveva mostrato quel che era possibile». A questa cognizione di causa Boyd aggiungeva un'annotazione proveniente dalla sua professione e dalla vita vissuta: «anche l'esplosione del fumo e dell'acido nel 1966 aiutò ad alterare le pratiche di registrazione: le orecchie "sbalate" [*stoned*] amavano la complessità» [Boyd 2006, 122].

Solo un uso veramente audace, innovativo e radicale di mezzi limitati, quali erano quelli offerti dagli studi di registrazione dell'epoca e dalle modeste tecnologie del microfono e del nastro magnetico, poteva riuscire a esprimere tale ricerca di complessità. McCartney e compagni facevano esperimenti domestici con i loro registratori Brendell già nel 1965, e nel 1966 cercarono di applicare ed estendere quegli spunti "casalinghi" alle più ampie possibilità offerte da un vero studio di registrazione. Svilupparono così con il loro fonico Geoff Emerick una quantità di innovative procedure di microfonazione, amplificazione, registrazione, compressione, filtraggio e mixaggio, oltre a sfruttare in una quantità di modi diversi le possibilità di variazione della velocità e del verso di scorrimento del nastro magnetico: tutte risorse ottenibili solo stressando spericolatamente le scarse disponibilità tecnologiche.³¹

Lennon provò tre volte l'Lsd nel 1965, solo l'ultima delle quali, a dicembre, trovò davvero illuminante; prima d'allora non ci fu vera sperimentazione nei Beatles. Il sitar meramente esornativo in *Norwegian Wood* era stato registrato a ottobre di quell'anno: un dettaglio timbrico scelto un po' casualmente prima che le esperienze psichedeliche diventassero una rilevante forma di ispirazione per la band (e la musica indostana per George Harrison). Ma nell'aprile 1966 furono realizzate *Rain* e *Tomorrow Never Knows* che fanno uso di nastri retroversi, il più emblematico attacco alla linearità del pensiero musicale e al realismo sonoro [Salvatore 2017, 33 sgg]. D'altronde, l'aver posto una citazione di Timothy Leary in testa a un pezzo come *Tomorrow Never Knows* dichiarava con forza la relazione tra l'esperienza lisergica e la sperimentazione formale e sonora espressa dal brano con cui i Beatles superavano lo stadio del semplice colorismo. A quanto pare, quello stile psichedelico *in statu nascendi* suggeriva di ribaltare prassi e logiche comunemente in uso, uscendo dalla linearità di un'esecuzione musicale "reale" per creare non solo "buone vibrazioni" — come predicato dai Beach Boys nello stesso periodo in cui i Beatles lavoravano a "Revolver" — ma nuove dimensioni, astratte e surreali, dell'approccio musicale alla percezione spazio-temporale. Non solo "colore", dunque, ma anche "rilievo". Lo dimostra, d'altronde, la genesi di quell'album. Dopo "Rubber Soul" (1965), infatti, i Beatles sembravano

31. Per un'ampia panoramica di questi esperimenti tecnici si veda Salvatore [2017, 28 sgg].

semplicemente motivati a cercare un modo di riprodurre la tridimensionalità e la chiarezza di definizione che sentivano nel sound di certe etichette di *soul music*, come la Motown e la Stax: ma il disco che ne venne fuori ribaltava il significato afroamericano di quel risalto sonoro, originariamente inteso a esprimere fisicità e sensualità, dando invece un contornato, plastico rilievo ai profili sonori per farli guadagnare in profondità, in una interiorità prospetticamente modellata.

6. Forma e profondità: il bordone

Fino a *Tomorrow Never Knows*, le poche certezze acquisite dalla psichedelia musicale — elementi sparsi come il colore, la sperimentazione sonora, l'adesione dei temi cantati a una concezione "non lineare" — non esprimevano alcuna direzione formale strutturata. Molti brani psichedelici continuavano ad appoggiare i propri stilemi (anche quelli innovativi) sulla tradizionale forma-canzone, con la sua dimensione strofica, bipartita o tripartita, una gabbia schematica. La maggior parte delle eccezioni, come quelle evidenziate da Michael Hicks e William Echard, rimanevano, come abbiamo visto, aspecifiche e asistematiche. L'unica alternativa formale compiuta, che trovò identificazione con la psichedelia e conquistò una certa diffusione, fu il bordone.³² L'adozione dei bordoni e degli ostinati monotoni nel rock costituisce un caso emblematico di decontestualizzazione e risemantizzazione di convenzioni nate in tutt'altri ambiti culturali e stilistici. Avendo già trattato ampiamente questo argomento altrove, anche nei suoi rapporti con la psichedelia,³³ possiamo limitarci qui a qualche verifica.

Il sospetto che *Eight Miles High* dei Byrds avesse che fare con l'Lsd (sospetto che fece bandire il singolo dalle radio americane) derivava suggestivamente, oltre che dall'ambigua presenza dell'aggettivo *high* nel titolo e nel testo, dal sound del brano e anche dalla sua struttura, che include un'introduzione di quasi mezzo minuto su bordone e quasi il doppio nella sezione strumentale centrale: entrambe le parti iniziano con una vaga parafrasi di un passaggio (due battute in tutto) del

32. Stranamente gli studiosi citati se ne occupano solo indirettamente o tangenzialmente. Echard menziona quel che definisce come «drone-like harmony» e «drone bass» in relazione, rispettivamente, alle imitazioni chitarristiche della musica indiana e al *rave up* nella psichedelia musicale [Echard 2017, 32, 52], per poi considerare invece l'uso di *drones* come qualcosa di solo «formalmente affine» alla psichedelia e più pertinente a generi pur vicini come il «raga rock» o ad altri casi (non meglio definiti) in cui una staticità armonica, assoluta o parziale, può restituire echi folklorici o pastorali. Solo di passaggio accenna, tra le fonti dei *drones* psichedelici, al blues (non meglio identificato e del quale gli sfugge la paternità della prassi nello stile chicogoano ben noto al proto-rock, come sappiamo) e a «certi effetti coloristici nella musica classica occidentale» [*ibid.*, 64].

33. Per le opportunità musicali offerte al rock dai bordoni (e dalle prassi a essi assimilabili nella logica del rock), nonché per il loro significato interculturale, si può vedere Salvatore 2016 (in particolare cap. 1, parr. 2 e 3, cap. 5, parr. 2 e 4, e l'intero cap. 4).

tema di *India*, di John Coltrane, un musicista che la band ascoltava ossessivamente, alternandolo a Ravi Shankar. Il loro stile fu battezzato *raga rock*: colpiva l'approccio polimodale adottato dalla chitarra di Roger McGuinn che, nella mentalità comune, poteva rivelare le sue pur generiche ispirazioni orientali. Ma, con *Eight Miles High*, nell'immaginario collettivo quella minimalistica riduzione dei parametri armonici e melodici cominciò a essere associata anche all'esperienza lisergica. Una rivelatoria sincronicità si manifestava sul suolo britannico. Tra la fine del 1965 e l'inizio del '66, mentre *Eight Miles High* era in gestazione, a Londra gli Yardbirds registravano *Shapes of Things* che si distingueva per il mezzo minuto di improvvisazione chitarristica di Jeff Beck — anch'egli sotto l'influenza dell'ascolto di Shankar — sul modo misolidio. Non era proprio un bordone, perché alternava tonica e sottotonica, presentando però lo stesso genere di forma e di linguaggio e analoghe ispirazioni orientaleggianti: per il suo "sapore" epocale anche *Shapes of Things* fu subito ascritta al nascente stile psichedelico. È inutile qui dilungarsi sui pochi gradi di separazione tra questo minuto orientalismo (non ancora contaminato dall'esotismo della moda del sitar), la crescente fascinazione collettiva verso la filosofia e il misticismo indiano, l'alone mistico gettato sull'Lsd da Timothy Leary e tutti i suoi epigoni, la ricaduta di queste impressioni sul pop che andava trasformandosi in rock e le associazioni neuronali o culturali dei suoi giovani ascoltatori: si tratta di fenomeni che si sovrappongono in modo ineluttabile sia perché pressoché simultanei, sia perché esprimono tutti, solidalmente, un'alternativa alla mentalità, agli stili di vita, agli stili musicali ormai stagnanti e forniscono, tutti assieme, un modello identitario a una generazione alla positiva ricerca di un rinnovamento globale.

Fatto sta che l'uso dei bordoni e di un'espressività melodica di tipo modale (due prassi spesso, ma non sempre, coincidenti) aprì alla nascente psichedelia musicale una strada che soddisfaceva alcune richieste, o funzioni, fondamentali: la possibilità di allungare un'esecuzione a durate smisurate e ipnotiche (maestri ne furono, specie dal vivo, i Pink Floyd barrettiani e i Grateful Dead), una staticità armonica interpretata come supporto alla meditazione e alla fantasticheria, e un senso di interculturalità che conferiva prospettiva e prestigio a ogni espressione artistica psichedelica. Dal punto di vista della storia culturale, però, l'aspetto più sorprendente stava in un aspetto pratico: la forma aperta e armonicamente statica che si può definire genericamente "su bordone" (anche se in alcune realizzazioni può trattarsi, in chiave più "occidentale", di pedali armonici, di ostinati bassistici, di pendoli accordali) guardava all'Oriente ma, per quei giovani musicisti che si erano formati quasi tutti sul blues di Chicago, e che conoscevano una diffusa variante monotonale di quel genere — ampiamente popolarizzata da artisti seguitissimi come Muddy Waters, Howlin' Wolf o Bo Diddley —, si

trattava di una risorsa già abbastanza familiare. Una scoperta che era in realtà un adattamento, opportunamente decontestualizzato e risemantizzato.

Con la riscoperta del bordone, il proto-rock si fa psichedelico individuando una risorsa formale in grado di inglobare e coordinare il semplice colorismo degli esperimenti timbrici, le allusioni più o meno visionarie e lisergiche dei testi cantati, e una ancor timida disponibilità a sperimentare: tutti elementi già contenuti nelle intuizioni angloamericane di fine 1965. Ma perché tutti questi fattori arrivassero a una perfetta integrazione, a un vero e proprio manifesto, bisognò attendere che questo processo maturasse nei Beatles, i quali lo espressero in alcune approssimazioni progressive durante l'aprile del 1966. Quella di Paul McCartney era puramente formale: *Paperback Writer* era il suo primo tentativo di costruire un brano su un solo accordo, un esperimento che tendeva a rinnovare la forma-canzone, ma senza alcuna pretesa psichedelica. Il brano stava sul lato A di un singolo che portava sul retro la lennoniana *Rain*, forte di quello che Ian MacDonald ha definito come un «quasi-bordone di sol che attraversa tutto il brano» [MacDonald 1994, 195], ma anche dei suoni inconsueti di voci e strumenti, ottenuti attraverso manipolazioni della velocità di scorrimento del nastro magnetico e del testo ispirato dal più noto divulgatore del buddismo e dello Zen in Occidente, Alan Watts. Ma poco dopo venne registrato *Tomorrow Never Knows* che sarebbe stato il brano di chiusura di "Revolver", dove le intuizioni di *Rain* facevano tutte un definitivo passo avanti verso la psichedelia: il bordone (fornito da un *tanpura* indiano) si combinava con un assillante ostinato, le parti strumentali (batteria inclusa) erano per lo più realizzate tramite *tape loops*, e il testo ispirato a Timothy Leary — dopo quello wattsiano di *Rain* — sembrava dichiarare che ogni pretesa di orientalismo andava intesa in chiave lisergica. D'altronde, il testo di Leary era tratto da *The Psychedelic Experience* nel quale l'autore riscriveva il *Bardo Thodol* (noto in Occidente come il *Libro tibetano dei morti*) equiparando il "trip" lisergico al viaggio cosciente che l'anima compie, per i buddisti, tra morte e rinascita. A suggello dell'intero discorso stava l'idea che Lennon, autore del brano, aveva concepito per il trattamento della sua voce: episodio che bisognerebbe salvare dall'aneddotica più superficiale. Quando Lennon chiedeva agli sbigottiti collaboratori tecnici che il suo canto suonasse come una melopea intonata da un centinaio di monaci sulla cima del Tibet e ascoltata a chilometri di distanza,³⁴ stava semplicemente concettualizzando il significato — molto leariano — che egli attribuiva all'intero esperimento. Un'intuizione psichedelica: il tema lisergico del *trip* iniziatico, del viaggio interiore, approdava sia nel testo che nella musica a un'idea di misticismo laico, resa fonicamente condivisibile per via elettroacustica,

34. Per le fonti in proposito, Salvatore [2016, 34–35, 70, e le note relative].

tramite la sperimentazione musicale e tecnologica. E poneva il nodo simbolico di tutta la faccenda nella rappresentazione sonora di una distanza: il lontano Tibet, il canto che arriva al suolo dall'alto di una montagna, l'intonazione eroicamente profetica, la distanza tra maestro e adepto che si colma nell'esperienza iniziatica, il senso di profondità che ne deriva.

Era il manifesto — il costruito culturale più compiuto — a cui si sarebbero ispirati in tanti, non pretendendo tutta quella complessità, ma condividendo il fatto che la psichedelia musicale si era dotata di una forma molto promettente anche sul piano della produzione dei significati. L'uso del bordone — con tutte le varianti che offriva, ma intimamente coerente nel suo messaggio ipnotico, apportatore di profondità visionaria — divenne nel giro di pochi mesi moneta comune della psichedelia californiana. In quello che ne viene considerato come uno fra i primissimi esempi maturi, l'album "Electric Music for the Mind and Body", registrato a febbraio 1967 da Country Joe and the Fish, il brano d'apertura, *Flying High*, aveva una lunga sezione su bordone; e interamente su bordone, nello stesso album, erano *Bass Strings* e lo strumentale *Section 43*. Lo spunto venne rapidamente raccolto ed esteso da molte band di San Francisco, come i Grateful Dead e i Quicksilver, e molte altre sia americane che britanniche.

Il produttore Joe Boyd ha sostenuto (anticipando alcuni musicologi che abbiamo citato, ma con la cognizione di causa di un'eminenza grigia della scena musicale inglese di quegli anni) che la fortuna di simili risorse formali, con le prassi esecutive che vi erano implicate, si deve anche al pubblico dell'epoca che le riconobbe immediatamente come "musica psichedelica". Di quest'intuizione ha saputo però valorizzare, diversamente da Echard, le motivazioni strettamente culturali, affermando: «Le progressioni modali, il bordone, l'uso di accordature aperte sulle chitarre, l'improvvisazione su un solo accordo: tutti questi suoni vennero associati, nella testa della gente, con il "non-lineare" e il "non-occidentale"» [DeRogatis 1996, 14]. L'intuizione di Boyd, oltre a individuare la centralità delle prassi legate ai bordoni, ha il pregio di sintetizzare le due principali chiavi d'accesso al significato ultimo di queste risorse musicali: i collegamenti che venivano fatti con tradizioni e filosofie extraeuropee, e — cosa per noi ancor più significativa — l'importanza che gli ascoltatori conferivano a una percezione non lineare, ma "tridimensionale" di quest'esperienza sonora. Cioè a una profondità prospettica, sia pur contraffatta: una sorta di illusione, quale era stata anche l'invenzione della prospettiva nella storia dell'arte europea, e che, come la prospettiva pittorica, apriva una finestra verso una dimensione ulteriore, altrimenti inattingibile con mezzi piattamente lineari. Era questo che nella seconda metà degli anni Sessanta si chiedeva o direttamente all'Lsd o alle espressioni artistiche che ne rappresentavano — o simulavano — l'esperienza. Lo stesso Fellini avvertiva

che nei momenti più critici — tra quelli da lui stesso vissuti, come il rischio di morire per un preoccupante malessere o la sua esperienza lisergica — si scopre che «i concetti di volume, colore, prospettiva sono un modo d'intendersi con la realtà, una serie di simboli per definirla, una mappa», cioè un negoziato di natura intellettuale, un modo di rapportarsi al reale. «Ed era proprio questo rapporto intellettuale che veniva a mancare» in quei momenti critici, per essere sostituito da nuove dimensioni coloristiche, volumetriche, prospettiche [Fellini 1980, 5].

7. Espansione: la tridimensionalità stereofonica o multimediale

Fino a quel momento storico, una certa tridimensionalità dinamica della musica — la sua valorizzazione come azione, la sua visualizzazione narrativa — era perseguibile solo per via teatrale, trovando il suo acme nell'opera. Anche al rock, per realizzarsi "dal vivo", si pose il dilemma di quanto è "eseguibile" e di quanto è "rappresentabile": una vera e propria divaricazione nella scena musicale di cui un limite estremo portava all'impossibilità del concerto, un altro alla sua esaltazione scenica. Nelle sperimentazioni psichedeliche dei Beatles e di molti epigoni, l'ampliamento dei colori vocali e strumentali (anche tramite l'uso di musicisti estranei alla band) e delle sperimentazioni sonore (ottenibili solo in studio di registrazione) tendenzialmente impediva la riproduzione dal vivo del contenuto esatto dei dischi. Per questo, nel 1966, il quartetto smise di tenere concerti; ma anche per altre band che seguivano la loro scia — ad esempio nell'uso creativo dello studio di registrazione — una parte del repertorio si rivelò non eseguibile sulle scene. In questa divaricazione, da una parte nasceva una sorta di "teatro musicale del rock" per materializzare, dal vivo, i contenuti esprimibili al di là delle mere esecuzioni musicali; dall'altro, finché durò la psichedelia musicale, il modo di intensificare la profondità cercata nei suoni e nella musica fu trovato nell'applicazione ai concerti di un light-show capace di evocare l'esperienza lisergica in forme luminose e colorate in movimento che facevano da sfondo dinamico e fluttuante ai musicisti, o interagivano direttamente con la loro presenza e la loro immagine, avvolgendoli e contrappuntando anche i loro suoni.³⁵ La storia tecnica e culturale del light-show ha molti precedenti (addirittura settecenteschi), molte ramificazioni (andrebbe raccontata distinguendone le specificità californiane, newyorkesi e londinesi) e molte conseguenze (ancora oggi la luministica

35. Nicholas Schaffner, un biografo dei Beatles, sottolinea che l'aggettivo psichedelico «non implica soltanto l'influenza di certi mezzi di alterazione chimica della mente, ma anche lo spensierato spettro di colori di ampia varietà che la loro nuova musica sembrava evocare» [Schaffner 1978, 53]. Spensieratezza a parte, questa insistenza sulla policromia più esaltata è facile da verificare sia nelle copertine dei dischi dell'epoca, sia nell'abbigliamento legato alle mode giovanili, sia ovviamente nei light-show.

dei concerti rock ne ritiene alcuni principi e alcune soluzioni) e non può essere rinarrata qui.³⁶ Quel che è certo è che, per magnificare l'effetto di profondità dell'esperienza musicale tramite la combinazione dell'espressione acustica e di quella visuale, come nei light-show, sui due *media* si agiva parallelamente allo stesso modo: nell'espansione coloristica e timbrica, nella manipolazione distortiva ed effettistica di suoni e luci, nella rappresentazione audiovisiva della profondità interiore e della sua esplorazione.

Questa rappresentazione trova espressioni distinte su disco e dal vivo: il concerto assume tecniche di tradizione teatrale per "esplorare la profondità" mentre, nell'essenzialità sonora del disco, il senso di profondità e di dislocazione spaziale poteva essere perseguito diversamente. Ad esempio, tramite esperimenti sulla stereofonia e sul *panning*, quella regolazione che in studio di registrazione gestisce il posizionamento e il movimento virtuale dei suoni sul fronte stereo: una risorsa già ben utilizzata, in abbinamento alle altre, in *Tomorrow Never Knows*. Ma i primi a sfruttarla fino in fondo, anche in chiave illusionistica, furono i Pink Floyd. In tutti i loro classici, pre- e post-Barrett, si ascolta l'urgenza di esprimere la facoltà evocativa del suono e della musica, il disegno sonoro di un oggetto assente, di un ambiente onirico, di una visione ingannevole. La loro musica riproduce l'allucinazione in modo quasi documentaristico. E più volte la band tradusse in musica alcuni dei temi intrinseci dell'esperienza psichedelica, come il senso dell'infinito, la dilatazione della percezione temporale, la misteriosa "sublimità" intrinseca alle più banali esperienze quotidiane, se vissute "allargando l'area della coscienza".

In una sorta di audio-collage presente nella seconda facciata di "Atom Heart Mother" (1970), *Alan's Psychedelic Breakfast*, si ascolta il "paesaggio sonoro" di una autentica colazione inglese: friggono le uova col bacon, gorgoglia il latte versato sui fiocchi d'avena, tintinnano le stoviglie, mentre una voce recitante commenta il pasto (nella declamazione del menu trovano posto anche i semi di un potente allucinogeno, l'Ipomea), concludendo l'episodio — consumata che sia la colazione — col doveroso e sonoro lavaggio dei piatti sporchi. Qui è la fantasticheria, quei pensieri volatili del risveglio lievemente scanditi dai gesti meccanici della vita quotidiana, a essere investita di una dimensione psichedelica: dimensione scandita dal sogno a occhi aperti, dalla reminiscenza, dalla divagazione, in una poetica del subliminale. Nell'edizione inglese dell'album (nel suo originale formato in Lp), il suono di un rubinetto gocciolante, inciso sull'ultimo solco del vinile in modo tale da far incantare il disco, si ripeteva all'infinito, espandendo l'intuizione della beatlesiana *A Day in the Life*.

36. Un'ampia trattazione in Salvatore [2018, 142–184 e *passim*].

In *Granchester Meadows* (“Ummagumma”, 1969), improvvisamente il ronzio di un’ape accompagna il suo volo virtuale da un lato all’altro del fronte sonoro, con effetto iperrealistico se ascoltato in cuffia: viene quasi spontaneo sventolare una mano, per scacciare l’insetto immaginario. Ai Pink Floyd piacque usare questo genere di risorse anche dal vivo, in alternativa o complemento al light-show, anche per ottenere sottili effetti di straniamento nel loro pubblico, quasi precipitandoli in una realtà virtuale *ante litteram*, ma in realtà con una mentalità da teatro barocco, da anamorfosi, spesso e volentieri costruita con soluzioni esclusivamente sonore. Simili esplorazioni trovavano equivalenze su disco in qualche edizione quadrifonica, come accadde per “Atom Heart Mother” e “The Dark Side of the Moon”, ma dal vivo giocavano a creare realtà virtuali: come quella voce di fanciulla che durante il concerto dei Floyd al festival di Bath, del 27 giugno 1970, improvvisamente iniziava a ridere “disturbando” l’assolo organistico di Rick Wright, col prevedibile effetto di far voltare gli spettatori a sinistra e a destra, per individuare la disturbatrice. Che però era solo una presenza aurale, registrata su nastro e mandata negli altoparlanti. La loro esplorazione fonica dello spazio reale del concerto produsse una notevole sperimentazione anche sulla diffusione acustica, normalmente riservata alla linea del palco nella frontalità con gli spettatori, ma che i Floyd estesero a 360° grazie a una dislocazione circolare degli altoparlanti e un *joystick* con cui Richard Wright poteva controllare il “movimento” illusorio di suoni ed effetti attorno a loro, come nelle loro creazioni discografiche [Salvatore 2005, 86–87].

Quelle tecnologie di diffusione sonora avevano un precedente nella collaborazione tra Edgard Varèse e Le Corbusier per l’esecuzione di *Poème électronique* nel Padiglione Philips all’Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1956 [Salvatore 2005, 102–103]. Ma forse i Pink Floyd ci arrivarono indipendentemente, mossi da motivazioni analoghe a quelle degli Acid Test americani nei quali Ken Kesey combinava l’esperienza lisergica (distribuendo Lsd finché fu legalmente possibile) con quanto poteva esaltarla sul piano sensoriale. Curiosamente, i due principali propagandisti californiani dell’uso sociale e ricreativo dell’acido, lo stesso Kesey e Augustus Owsley Stanley III (il primo produttore in massa di Lsd, fonico dei Grateful Dead e a sua volta protagonista degli Acid Test), furono essi stessi degli sperimentatori sonori in prima persona. Quei “test” erano veri e propri eventi multimediali, con light-show e interventi visivi sparsi nell’ambiente. Anche il pubblico era partecipe: poteva accostarsi alle sculture interattive di Ron Boise, dette “thunder machines”, formate da lastre metalliche, molle elicoidali e cavi, e farle risuonare colpendole con corde di pianoforte: quando si percuotevano determinati punti, le sculture mugghiavano in vibrazioni tonanti (in una, a forma di conchiglia, ci si poteva infilare dentro, per un’esperienza sensoriale

uterina). Ma Kesey e Stanley ebbero anche un'influenza diretta sul rock californiano. Kesey, che amava manipolare gli effetti d'eco degli amplificatori, era presente alla prima prova di Jorma Kaukonen con i Jefferson, e fu lui a proporgli fin da allora di trattare la chitarra con tutta l'effettistica che si poteva ricavare dall'eco. Stanley, maniaco dell'elettronica, acquistava, costruiva e usava aggeggi sonori sperimentali; con il geniale tecnico Tim Scully forniva contemporaneamente alla comunità rock californiana l'acido, e ai futuri Grateful Dead (che aveva scoperto agli Acid Test quando si chiamavano ancora Warlocks) apparecchiature elettroniche per processare il suono degli strumenti elettrici [Shapiro 1988, 42–43].

In una certa misura, però, anche quest'area di azione della cultura psichedelica va relativizzata. Sperimentazioni sonore, visuali, filmiche, multimediali non erano terreno esclusivo dei profeti dell'Lsd. Temi come la produzione di allucinazioni sonore o la manipolazione dell'esperienza sensoriale del tempo — considerati fra i più pregnanti della psichedelia — erano condivisi, in modo indipendente, da altre discipline musicali o estetiche sia sotto il punto di vista espressivo che sotto quello filosofico; in particolare, da certe avanguardie musicali che si muovevano ai margini della musica classico-contemporanea, come il minimalismo, che però perseguiva fini diversi da quelli psichedelici.³⁷ Questa coincidenza dimostra, una volta di più, che la psichedelia testimoniava un risveglio culturale e artistico di cui era parte epocale, senza detenere però l'esclusività delle sue prassi e dei suoi codici espressivi.

E simili coincidenze non riguardano solo il sistema delle arti. L'intera poetica del *trip* e dell'esplorazione psichedelica (nel senso etimologico) della mente era

37. LaMonte Young, nel suo Theatre of Eternal Music, aveva creato il concetto di *dream house*, uno spazio dove l'esecuzione dell'opera musicale — in un ambiente uterino, simulato anche da un particolare uso dell'illuminazione — non avesse né inizio né fine: qualcosa di ispirato più dal buddismo zen che dalle sostanze psicoattive. Young si impegnò in questa ricerca fin dal 1961 e il risultato più rilevante, *The Tortoise, His Dreams and Journey* (per voci, strumenti e onde sinusoidali), è del 1964: l'opera, basata su lunghissimi bordoni, delineava un modo di rappresentare l'eternità in quanto tempo inesauribile e incommensurabile, e veniva inizialmente accompagnata da proiezioni quasi da light-show [Restagno 1994, 29; Kostelanetz 1968, 184]. A sua volta, indipendentemente dal contesto culturale psichedelico, la ricerca minimalistica ebbe a scoprire verso la fine del decennio che alcune sue prassi generavano aggregati sonori illusori. Durante le prove di *Music in Similar Motion* (1969), Philip Glass si rese conto che la ripetizione dei battiti provocava un effetto psicoacustico allucinatorio, suscitando dal nulla dei suoni tenuti, come se qualcuno cantasse; e applicò consapevolmente l'effetto anche ad alcune importanti opere successive, come *Music with Changing Parts* (1970) e *Music in Twelve Parts* (1971–74) [Restagno 1994, 33]. Ora, il minimalismo nelle arti (non solo musicali) degli anni Sessanta e Settanta è caratterizzato non tanto da un lavoro sull'espansione della percezione quanto su una *riduzione* della realtà oggettuale; eppure alcuni suoi esiti finiscono per fluire paralleli a certi principi psichedelici come il trattamento della dimensione temporale percepita e la creazione di illusioni acustiche.

comune anche alle più avanzate tendenze della ricerca psicologica e psichiatrica. Robert Laing, animatore del movimento inglese dell'antipsichiatria, teorizzava in quegli stessi anni, per fini di autoconoscenza terapeutica, l'esplorazione dello spazio interiore come "viaggio": un itinerario che per lui si svolgeva al tempo stesso «dentro, all'indietro, attraverso e al di là, fino all'esperienza dell'umanità intera, dell'uomo primitivo, di Adamo e forse ancora oltre, fino al modo di essere degli animali, dei vegetali, dei minerali» [Laing 1967, 126–127] e che, ovviamente, la sua ricerca promuoveva a prescindere dall'uso di sostanze psicotrope. Siffatta coincidenza di motivazioni filosofiche non era agevolata solo dal comune *Zeitgeist*, ma anche dal fatto di condividere — in settori ben distinti della conoscenza — il medesimo ambiente culturale londinese nel quale si muovevano artisti e utenti della *new wave* psichedelica, con la loro ricerca chimica di uno stupore analogo a quello delle esperienze infantili. Per ritrovare quell'incanto bisogna superare la nostra dimensione individuale, monodimensionale. Per Laing, infatti, quella che è l'«esperienza di sé e degli altri» è unificata e definita da una modalità *egoica*: gli individui, «tanto nelle cose importanti che in quelle secondarie, sperimentano il mondo e sé stessi sulla base di una salda identità, di un io-qui contrapposto ad un voi-là», nello spazio-tempo condiviso dai membri di una società [Laing 1967, 137]. E Laing, in modo non lontano dalla psichedelia, riteneva che questa identità egoica andasse relativizzata.³⁸ Timothy Leary esprimeva un concetto simile predicando *The Death of the Mind* nell'omonima conferenza-spettacolo, una sorta di sua versione filosofica e para-religiosa degli Acid Test, che tenne più volte in vari campus universitari americani nell'autunno-inverno 1966–67, in chiave multimediale, sullo sfondo di un light-show accompagnato da musiche sperimentali. Pur da posizioni diversissime, il pensiero di Laing e quello di Leary avevano numerosi punti di contatto. Il primo riteneva che la morte dell'ego fosse qualcosa di essenziale per una autentica salute mentale: lo credeva a prescindere dall'Lsd, ma usava la stessa metafora religiosa leariana di morte e rinascita. Nel suo libro di ricordi sui Beatles e l'«estate dell'amore», Derek Taylor, ufficio stampa e amico personale della band, descrivendo lo sfondo esistenziale e culturale della psichedelia, e per mostrare che «esiste un mezzo per negoziare con la vita», scelse di citare una frase di Laing sul processo psichico di morte e rinascita. La frase, tratta

38. Testimoniando le basi filosofiche del suo orientamento psichiatrico, Laing ricorda che l'«esperienza ancorata all'identità, vincolata allo spazio-tempo, è stata studiata in sede filosofica da Kant e poi dai fenomenologi, per es. da Husserl e da Merleau-Ponty», sottolineandone la relatività storica, ontologica, culturale, economica e sociale. Tale relatività viene ben spiegata dall'antropologia, ma è già chiara nelle religioni e filosofie — da Eracleito a Lao-tse — che considerano l'esperienza egoica come illusoria, prossima al sonno, alla morte e alla follia. Per Laing «la perdita dell'io, le esperienze trascendentali», benché potenzialmente perturbanti, non devono essere considerate come stati patologici [Laing 1967, 138].

da *La politica dell'esperienza* (lo stesso libro, uscito nel 1967, da cui abbiamo scelto le citazioni precedenti), suona così:

La vera sanità mentale implica in un modo o in un altro la dissoluzione dell'ego normale — di quel falso Io abilmente adattato alla nostra realtà sociale alienata — e l'improvvisa comparsa dei mediatori archetipici "interiori" del potere divino: a questa morte segue una rinascita e una definitiva restaurazione di un nuovo tipo di funzionamento dell'ego che, da traditore del divino, si trasforma nel suo servitore. [Taylor 1987, 164]

L'immaginario lisergico coltivava il suo afflato espansivo criticando la soggettività dello stato "normale", verso una ricerca di rinnovamento, di un nuovo significato della vita. Fu inevitabile che la musica psichedelica seguisse lo stesso percorso multidimensionale.

8. Forme simboliche e tecniche prospettiche

La musica psichedelica, lo si è visto, non ha una sua struttura tipica, come possono averla il blues e la sonata, il raga e il rock'n'roll, la ciaccona e il bebop. Il suo assetto formale viene di volta in volta stabilito come semplice base di un'inventività eclettica e non in quanto espressione di un sistema definitivamente codificato. La forma musicale psichedelica si presenta come un insieme variabile di tecniche e stilemi, caricati di significati simbolici intesi a produrre l'illusione di dimensioni ulteriori del mondo sensibile o di quello interiore.

Nella musica psichedelica è il significato a determinare le scelte formali. Questo significato, come abbiamo visto, risiede spesso nelle rappresentazioni di stati d'animo o di coscienza, dello spazio psichico e delle sue arcane profondità, evocate anche dalla metafora del viaggio esplorativo. Di questi temi i musicisti psichedelici diedero una rappresentazione spesso allucinata, ma che poteva dotarsi, volta per volta, di strumenti tecnici ed espressivi prelevati da altri stili e generi: ad esempio, spingendosi nel campo della ricerca timbrica (vocale, strumentale, elettronica o elettistica) o attingendo alle forme tradizionali su bordone, ma accettando virtualmente qualsiasi altro "prestito", decontestualizzato e caricato dei significati specifici dell'ideologia psichedelica.

Il pubblico della musica psichedelica concordava nell'attribuire alla musica quelle funzioni che abbiamo identificato in apertura: accompagnare l'esperienza lisergica (nel *set*, per usare la terminologia di Leary), o contribuire alla sua induzione (nel *setting*, tramite un background culturale), o invece simularne gli effetti (per averli sperimentati personalmente o per il fatto di condividere la cultura psichedelica), oppure semplicemente rappresentarli (come quando la

musica rappresenta impressionisticamente gli “stati d’animo”). Il pubblico di quella musica la identificava con la mentalità psichedelica, con il suo immaginario specifico, con la sua aspirazione a una “visione” trascendente o comunque posta ad emblema della ricerca di esperienze psichiche illuminanti, capaci di dare un significato immaginifico alla realtà vissuta. In altri termini, per comune consenso tra musicisti e ascoltatori, la “missione” dell’arte psichedelica in generale — comprese le sue espressioni grafiche, luministiche, poetiche o narrative in varie forme — fu di assegnare simbolicamente alla fantasia una tridimensionalità che assomigliasse a quella della realtà; conferire una profondità di campo alla ricerca interiore, e a colori e prospettive che essa può proiettare sull’esperienza. Questa profondità di campo necessita di un approccio visionario e di alcuni strumenti di simulazione o rappresentazione, la cui forma e natura può essere variabile, ma il cui significato e la cui funzione restano molto specifici.

Il fenomeno della psichedelia musicale può essere perciò descritto, anche indipendentemente da un preciso codice formale o stilistico, come un costrutto culturale che trova identificazioni consensuali a dispetto della difficoltà a catalogarlo, se non su un piano strettamente simbolico: un semplice “dispositivo”, nel senso che Foucault attribuisce al termine (in singolare sintonia con Leary...), o anche — considerando il “flusso” energetico che scorre nella relazione tra soggetto e oggetto — una “macchina desiderante”, con Deleuze.

Ma forse, per definire il meccanismo concettuale tramite il quale l’ascoltatore si pone fisicamente e psicologicamente di fronte all’oggetto musicale considerando psichedelico (per i presunti effetti percettivi e spazializzanti che produce o riproduce) è meglio attenersi a un punto di vista fenomenologico. Guardiamo a questa definizione più nel senso “esistenzialista” tracciato da Heidegger (e da Merleau-Ponty: il contatto percettivo col mondo, il corpo come condizione dell’esperienza, la rappresentazione come produzione di senso) che da Husserl. In questa chiave ci siamo mossi nella nostra escursione storica e teorica, considerando un complesso di fenomeni e descrivendoli nelle loro manifestazioni sia logiche che psicologiche, sia ideali che storiche, in un “sentire” sia esistenziale che estetico. Sullo sfondo vibra una fenomenologia della conoscenza, nella quale non si può prescindere dalla lezione di Cassirer, con i suoi accenti sulle funzioni espressive, rappresentative, significative della soggettività dell’esperienza. Funzioni che si ricollegano rispettivamente al mito, al linguaggio e alla scienza: tutti gli approcci generalmente implicati nei tentativi di definizione della psichedelia, assieme a una visione critica della soggettività e della conoscenza scientifica.

Nella *Filosofia delle forme simboliche*, Cassirer passava dalla critica della conoscenza scientifica alla critica di tutti i fenomeni culturali, introducendo il concetto di “forma simbolica” che prescinde dalle “forme” intese nel senso tradizionale.

Le forme simboliche sono create dalla civiltà, assieme a interi “mondi di immagini”, ed è compito della filosofia indagare i principi creativi a cui soggiacciono. Tali forme vengono infatti generate, hegelianamente, dall’attività dello spirito, e ciò vale non solo per l’arte e la conoscenza, ma anche per la religione e il mito [Cassirer 1961 (1923), 9–10].

Il simbolo, che fa parte della vita spirituale e della sua esigenza di trovare «un *medium* attraverso cui trascorra ogni forma» [Cassirer 1961 (1923), 18], entra in una «operazione rappresentativa» del linguaggio e della sua funzione espressiva [*ibid.*, 47]. In un simbolo si fissa così la «determinazione concettuale di un contenuto» [*ibid.*, 20]. E noi riusciamo a determinare concettualmente, ma non formalmente, il contenuto — o la significanza, intesa à la Benveniste come l’area del significato quale viene percepito dall’utente di qualsiasi comunicazione — della psichedelia musicale. Possiamo dunque provare a ricorrere al concetto di “forma simbolica” per capire come si esprima la significanza della psichedelia, lasciandoci guidare da chi ne ha saputo applicare le valenze operative al fenomeno della rappresentazione artistica. E concentrandoci, in particolare, su tutto quanto non sia considerato rappresentabile in una logica multidimensionale, se non attraverso una modalità di costruzione simbolica del significato su cui si stabilisca un consenso comune.

La migliore applicazione della nozione di “forma simbolica” a un costrutto culturale, nato nell’ambito artistico, riguarda la nozione rinascimentale di “prospettiva”. La storia dell’arte ci insegna che la prospettiva lineare (detta anche artificiale) fu inventata poco dopo l’inizio del Quattrocento da Brunelleschi, perfezionata a partire da Donatello e Masaccio, e teorizzata da Leon Battista Alberti, che nel *De pictura* (I, 19) la descrisse come una “finestra” da cui osservare la realtà raffigurata [Alberti 1435, 37].³⁹ La sua tecnica consiste nel creare un’astrazione: una piramide visiva che parta dagli occhi dell’osservatore per andare a intersecarsi con il piano del quadro; un punto di fuga tramite il quale simulare una realtà — o una finestra sulla realtà — simulandone la profondità. D’altronde, nella seconda metà del secolo, emergeva anche una diversa tecnica prospettica, detta prospettiva aerea (o atmosferica), sviluppata da Leonardo, dove l’illusione della profondità di campo era data dalla rappresentazione delle sfumature di luce, riproducendone le variazioni di intensità e di gradazione sugli oggetti con lo sfocare o esaltare dettagli più lontani o più vicini anche tramite la densità del colore. Siamo abbastanza vicini alla varietà di approcci della psichedelia musicale con la sua moltiplicazione e manipolazione timbriche dei colori sonori (nonché visuali, nei light-show che vi erano associati) oppure, in alternativa, con artifici

39. «Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur».

più formalizzati, intesi a conferire alla musica un senso di estensione e di profondità. Ma anche la prospettiva lineare è un costrutto artificiale (e come tale viene anche definita):

Non bisogna [...] pensare che questo sistema consenta una rappresentazione coincidente con la visione naturale: l'occhio umano infatti non vede secondo le regole prospettiche (le discrepanze sono molteplici: per esempio la retina è sferoidale e l'occhio percepisce linee curve mentre nella rappresentazione queste sono rette) [Ferrari 2002, 119].

La prospettiva come forma simbolica (1927) è il titolo dello studio di Erwin Panofsky, principale esponente del metodo iconologico, che ha affrontato le rappresentazioni storiche della spazialità secondo le concezioni di essa e del mondo che caratterizzano, in modo diverso, vari artisti e varie epoche. In quanto forma simbolica, il sistema di rappresentazione prospettico non ha necessariamente uno statuto scientifico, ma è un *a priori* della conoscenza, storicamente determinato.⁴⁰

Proponendo il concetto di simbolicità dello spazio della figurazione, Panofsky offriva al panorama degli studi estetici e storico-artistici un nuovo strumento per decodificare il significato di un'opera d'arte. E, descrivendo la prospettiva come una "forma simbolica", attribuiva a questa definizione un rinnovato approccio tecnico e filosofico, in quanto la prospettiva stabilisce una sorta di negoziato tra un'opera d'arte (il quadro) e il suo fruitore. Un negoziato basato sull'assunzione simbolica che una figura bidimensionale possa essere percepita (o meglio "letta") come se fosse a tre dimensioni. Una forma simbolica è dunque una strategia rappresentativa che, stabilendo preventivamente una convenzione (un "patto" fra artista e pubblico), può aggiungere una dimensione ulteriore al percepito dei sensi. Così l'irrappresentabile diventa figurabile, il paradosso (*pará dóxa*) si muta in *dóxa*, opinione accettata, e il punto di fuga (proiezione del suo punto all'infinito) consente di afferrare e percorrere con i sensi una dimensione in più, di farne "esperienza".

A marcare la premessa fenomenologica dello studio panofskiano è soprattutto il titolo. Ma invano si cercherebbe all'interno del suo studio una definizione di "forma simbolica": il che conferma, implicitamente e tacitamente, che Panofsky (che fu allievo di Cassirer) fa suo l'assunto del maestro, anzi, lo dà per scontato. Tant'è che, nel corso del libro, neppure sente il bisogno di richiamarsi con frequenza a quella teoria: un solo passo di Cassirer viene citato, poco dopo l'avvio del discorso.⁴¹ Cassirer è solo il punto di partenza del discorso di Panofsky,

40. Nello stesso tempo, una forma simbolica non stabilisce, di per sé, il valore artistico di un'opera, anche se costituisce un elemento stilistico rilevante di quell'opera.

41. Il passo di Cassirer in questione — che proviene dal secondo volume della *Filosofia delle forme simboliche*, cit. in Panofsky [2013 (1927), 13–14] — è abbastanza esteso e si riferisce al

la chiave fenomenologica assunta quale alternativa metodologica all'approccio strettamente scientifico e a quello prettamente estetico. Panofsky si impegna soprattutto in una discussione critica della storia delle diverse tecniche prospettiche, anche se nel finale offre una magistrale apertura al modo in cui questa teoria si pone nei confronti della rappresentazione del sacro: la fenomenologia gli offre uno strumento col quale realizzare una "regione (semantica e rappresentativa) del visionario".⁴² Ma egli va oltre, affermando che «la concezione prospettica dello spazio [...] amplia la conoscenza umana sino a renderla capace di accogliere e contenere in sé il divino» [Panofsky 2013 (1927), 54]. In questo passo, Panofsky mostra come l'elemento religioso (quello che nell'esperienza psichedelica appare come sentimento cosmico e mistico, esplorazione dello spazio interiore, comprensione empatica) possa manifestarsi in una forma simbolica entro la sfera artistica.

Allora, *al grado zero*, lo stesso "spazio chiuso" di qualsiasi quadro è una forma simbolica, in quanto mediazione culturale tra la visione reale e una forma geometrica "finita". Ciò vale, forse, anche per la finitudine di un romanzo che nel definire i campi del narrabile — rispetto a intere vite reali o all'eternità — è una forma simbolica. E vale, a maggior ragione, per la musica, dove lo spazio psicologico è modulato in durata, e la realtà come referente del simbolo si fa sfuggente. Una forma simbolica è insomma una sorta di compromesso negoziato tra la realtà "vera" (se esiste una cosa del genere), la realtà "percepita" (che può essere intesa come una realtà di secondo livello), la rappresentazione di questa seconda realtà, e il campo stesso del rappresentabile in quanto realtà "virtuale". Una mediazione fra realtà vissute, percepite, rappresentate e simulate: esattamente come accade anche nell'esperienza psichedelica e nelle sue traduzioni artistiche, come abbiamo visto all'inizio del nostro discorso.

Rispetto al concetto di *forma* in senso stretto, quello di "forma simbolica" ne condivide la proprietà di conferire un ordine alla rappresentazione, una sorta di

fatto che lo spazio percettivo non conosce né il concetto di infinito, né la sua omogeneità: quest'ultima si esprime solo in posizioni reciproche degli elementi nello spazio geometrico e in una comune funzione logica.

42. «Attraverso questa peculiare trasposizione dell'oggettività artistica nel campo del fenomenico, la concezione prospettica sbarra ogni accesso per l'arte religiosa alla regione del magico, nel cui ambito l'opera stessa compie il miracolo, e nella regione del dogmatico e del simbolico, nel cui ambito l'opera testimonia, o preannuncia, il miracolo. Ma dischiude per essa una regione completamente nuova, la regione del visionario, nel cui ambito il miracolo diventa una esperienza immediatamente vissuta dello spettatore poiché gli eventi soprannaturali irrompono nello spazio visivo apparentemente naturale che gli è proprio e gli permettono così di "penetrare" realmente la loro essenza soprannaturale; inoltre, la concezione prospettica dischiude all'arte religiosa la regione dello psicologico nel senso più alto, nel cui ambito il miracolo avviene ormai nell'anima dell'uomo raffigurato nell'opera d'arte» [Panofsky 2013 (1927), 53–54].

ritmo interiore, com'è appunto il caso della prospettiva nello spazio pittorico. È la qualità *simbolica* a chiarire però la differenza: quell'ordine viene impostato (o imposto) da un criterio che è meno codificabile di uno stile, e più liberamente costituito di una rigida struttura: qualcosa che attiene piuttosto alla proiezione di un significato su una forma, con una *ratio* preesistente che, in un certo senso (forzando i limiti di una stretta interpretazione fenomenologica), può identificarsi anche con la funzione dell'opera.

Da questo complesso di caratteri e fattori si vede come la psichedelia intesa come fenomeno culturale ricada agevolmente in questa definizione fenomenologica di una "forma simbolica" nella revisione panofskiana. La sfida a rappresentare l'irrappresentabile, la realizzazione semantica e percepibile del visionario, l'ambizione ad ampliare la conoscenza normale verso le sfere del mitologico e del divino, la mediazione culturale tra vari livelli di realtà, la qualità puramente simbolica della forma adottata e la proiezione in essa di un significato dato, sono tutte risorse disponibili alle forme considerate da Cassirer e Panofsky. Un altro aspetto rilevante è che una forma simbolica va al di là dei "generi" di una determinata arte, perché può esprimersi virtualmente entro qualsiasi genere. Il confronto con le tecniche di rappresentazione prospettica illumina inoltre, della psichedelia, la sua istanza a esprimere contenuti conoscitivi polidimensionali, caratterizzati dalla simulazione di una "profondità di campo" dell'osservazione o dell'esplorazione.

In quanto forma simbolica, la rappresentazione psichedelica — come la prospettiva rinascimentale — è in relazione simbiotica con una spazialità astratta. In essa cerca dimensioni ulteriori dell'esperienza umana. La storia della musica aveva già incontrato paragonabili istanze. Già attorno al 1600, quando si sposava col teatro, la musica cercava una nuova profondità, una nuova dimensione, per accordarsi con quella dell'azione drammatica agita in uno spazio tridimensionale. Non si trattava di un semplice accompagnamento o commento, ma di un'attitudine innovativa, intesa a proiettare il linguaggio musicale "dentro" l'azione drammatizzata. All'epoca, come è stato scritto, l'introduzione dell'armonia accordale e delle progressioni armoniche rappresentava una sorta di "scenografia" sonora posta in relazione con la nuova spazialità della prospettiva in quanto «*medium* fra materiale e immateriale», e con la «nuova spazialità scenografica» fondata sulla distinzione fra proscenio, palcoscenico, orchestra davanti al palcoscenico e sala con logge [Mirabelli 1995, 34]. Su un piano di maggiore astrazione, ma in una direzione analoga, alcuni fenomeni artistici degli anni Sessanta del Novecento — come la rottura della "quarta parete" nel teatro o, appunto, la ricerca timbrica della psichedelia — cercavano di avvicinare l'illusione alla realtà, ampliandone utopisticamente le dimensioni, agendo sulle prospettive reali e illusorie.

L'ideologia psichedelica, in particolare, riteneva di poter modificare la percezione dello spazio e del tempo anche tramite una musica concepita *ad hoc*. Qui le metafore prospettiche correlate alla sua forma simbolica si incrociano con alcune delle più audaci pulsioni e tensioni del pensiero del Novecento, ovunque si possa riconoscere l'aspirazione a teorizzare dimensioni ulteriori dell'ontologia o semplicemente dell'esperienza umana. Si ricordi la teoria fisica della quarta dimensione, il cui corollario è lo *spaziotempo* einsteiniano, a volte metaforicamente definito come "palcoscenico" dei fenomeni fisici, così come la psichedelia vorrebbe esserlo di quelli psichici. Nello studio della relatività ristretta si parla di "eventi" che accadono nello spaziotempo fisico, così come la cultura psichedelica considera i suoi "eventi" (la relativizzazione del tempo esperienziale, la luminescenza e il metamorfismo dei percetti, etc.) nello spazio psichico della "coscienza allargata". Ma una "quarta dimensione" dell'esperienza e dell'esistenza interiore, o della realtà che sta al di là del mondo fisico, è stata teorizzata nel ventesimo secolo anche da mistici e sensitivi, come Piotr Demianovich Ouspensky (in relazione con la cosiddetta "Quarta Via" di Gurdjieff) ed Edgar Cayce. La tensione verso dimensioni ulteriori dell'esperienza umana è stata una delle chiavi del Novecento sia nelle scienze esatte che nell'esoterismo: essa stessa un costrutto culturale, un'*arché* della modernità.

9. Per concludere (*ad libitum*)

In *Flatland* (1884), di Edwin Abbott Abbott (singolare figura di letterato, matematico e teologo inglese), all'incontro fra un abitante del nostro universo tridimensionale, detto Spacelandia, e un abitante di un universo bidimensionale, Flatlandia, i due scoprono che entrambi chiamano il proprio mondo Spazio, benché il secondo non conosca la Terza Dimensione. Ma il secondo spiega al primo che a Flatlandia si è in grado di distinguersi, identificarsi e interagire attraverso una diversa risorsa, quella della lucentezza, che per i nativi costituisce una dimensione ulteriore. Precedentemente, l'abitante di Flatlandia aveva incontrato il re di Linelandia, i cui nativi hanno un'esistenza solo lineare, e in quel caso era lui a non capire come potessero svolgersi le relazioni sociali in assenza ulteriori dimensioni. Ma, come gli spiega il re, in Linelandia le comunicazioni tra gli indigeni, e la capacità di individuarsi e di distinguersi, si esplicano tramite il suono. L'idea che la luce o il suono possano accrescere le "dimensioni" e le "profondità" del percetto e del vissuto ha radici ottocentesche.

Ottant'anni dopo, la cultura della psichedelia concepisce analogamente il suo costrutto, il suo "quadro", il suo "teatro" spaziotemporale: nell'esperienza liserica scopre una nuova dimensione nella percezione di luci e colori preternaturali;

e nella musica psichedelica affida al suono la prospettiva mancante, per rappresentare plasticamente la propria esperienza.

Ma abbiamo già insistito che i due argomenti — la psichedelia come esperienza lisergica e come cultura che esprime una musica — non vadano meccanicamente sovrapposti, a rischio di inibire l'indagine sulla valenza euristica attribuita, a livello popolare ma anche da qualche teorico, all'alterazione degli stati di coscienza, e sulla maggiore o minore consapevolezza culturale che si accompagna a tale convinzione. Nemmeno il luogo comune di un'intera generazione in "stati di allucinazione" basta a spiegare la nascita e il successo della musica psichedelica. D'altro canto, il vagheggiamento di una "psichedelia senza Lsd" relativizza anche il presupposto dell'esperienza lisergica, chimica, come propeudeutica all'espressione artistica psichedelica. Bisognerebbe forse anche considerare il fatto che oggi le percentuali del consumo di droghe psicotrope pare siano abbastanza simili a quelle di allora, e hanno prodotto fenomeni musicali con un certo seguito, ma di nicchia, piuttosto che di massa, oltre a essere legati più al ballo che all'ascolto.

A sua volta, la psichedelia musicale non fa altro che esaltare potenzialità spesso già intrinseche al mezzo musicale (empatia, visionarietà, sinestesia, dilatazione del tempo percepito). Si limita ad "aggiustarne la prospettiva", in modo grandangolare. Inoltre dà un nuovo significato a tecniche e sonorità in parte sperimentate già nella prima metà degli anni Sessanta, fino al 1966 di "Revolver" e di altri coevi album innovativi, come quelli che introducono le forme "aperte" basate sui bordoni. Questo modo di trovare un nuovo contenuto a forme già in uso era emerso con il cosiddetto "raga rock", ma nella psichedelia tutto trova una sistemazione globale, culturalmente specifica e sociologicamente adeguata a un nuovo stile di vita e ai suoi modelli identificativi.

La psichedelia musicale ha le sue forme di riferimento, ma non detiene queste forme in modo esclusivo, né costante o normativo. Le forme musicali condivise dalla psichedelia con altri generi musicali diventano psichedeliche solo quando siano *culturalmente determinate*. Non si trattava di appiccicare un nuovo nome a "vecchie" cose, all'epoca. Era la consapevole introduzione di una prospettiva simbolica che consentiva di dare un senso a tutte le sparse sperimentazioni precedenti, a ordinarle in un sistema comunicativo specifico.

Ecco perché la psichedelia musicale può solo essere compresa nell'ordine del simbolico. In fenomenologia, la conoscenza simbolica trova i suoi aspetti formali in relazione con una dimensione cognitiva. La percezione simbolica presenta il vantaggio di poter concettualizzare dimensioni di realtà che non costituiscono oggetti empirici, collegandosi direttamente alle forme del senso. E la musica psichedelica agisce come forma simbolica nel suo sforzo di evocare un potenziale

allucinatorio analogo a quello dell'esperienza lisergica. L'ideale musicale psichedelico mutua da tale esperienza biochimica la mozione della profondità (nella percezione, nella comprensione, nell'esperienza umana). Una prospettiva psicologica, gnoseologica ed esistenziale. Le soluzioni formali e stilistiche che, volta per volta, adotta dipendono dall'istanza simbolica soggiacente. Suoi scopi primari sono la simulazione della profondità, l'aggiunta di una dimensione ulteriore alla percezione e alla conoscenza, la tensione verso spazi e tempi infiniti. L'aspirazione all'infinito viene espressa non solo tramite dischi che "si incantano" ripetendo in modo interminabile il proprio finale, ma anche attraverso l'uso insistito dei bordoni (che, se svincolati dalla quadratura delle strutture strofiche, costituiscono virtualmente forme infinite). L'effetto di distanza e di profondità, come in pittura, viene fornito dall'illusionismo dell'artista, che non si riduce tanto alle tecniche inerenti (visualmente, la prospettiva lineare o quella aerea; musicalmente, prassi e stilemi fin qui considerati), ma al loro essere al servizio di una simulazione dal valore simbolico. La "quarta dimensione" viene correlata a forme di iperstimolazione sensoriale che hanno a che fare con la luce e il colore (negli Acid Test e nei concerti psichedelici) e musicalmente evocata attraverso soluzioni di natura spesso meramente timbrica o tramite quel senso di uno spazio-tempo espansivo e infinito simboleggiato dai bordoni.

Però, più in generale, la varietà di musica che è stata definita psichedelica è talmente eterogenea da non poter essere ricondotta a una misura (o dismisura) comune. Nella sua elaborazione lirica e musicale trovò nuove funzioni e nuovi significati anche una serie di acquisizioni tecniche ed espressive elaborate dalla *popular music* negli anni immediatamente precedenti. Fanno la loro parte anche le distorsioni foniche fornite dallo sfruttamento dell'amplificazione ad alto volume, dalla condotta metamorfica del suono, dall'approccio coloristico implicito in un impiego funzionale o simbolico della timbrica: soluzioni concettualmente solidali all'arte della prospettiva, la quale tecnicamente rappresenta un intervento di distorsione sulle immagini (che, proprio tramite distorsione, si allontanarono da quelle piattamente rappresentate nell'arte bizantina e medievale).

Ma forse il più interessante contributo storico-culturale della psichedelia sta — per quanto l'affermazione possa sembrare strana, in prima battuta — nel suo contributo educativo e pedagogico. La psichedelia offrì ragioni e contenuti al rinnovamento (e spesso al superamento) della forma-canzone, in una dimensione culturale che andasse oltre la semplice ricerca formale. Il pop smette di parlare dei riti adolescenziali dell'amore e si concentra sull'esperienza, sia esteriore che interiore. Tematicamente, a compensare una generale insoddisfazione verso il mondo reale, si fa avanti il mondo della sensazione, dell'emozione, del mistero: della visione fantastica, della fantasia utopistica, dell'utopia irrealistica,

in crescendo. La cultura psichedelica ha inoltre stimolato un approccio filosofico — ad esempio sui temi dell'esteriorità e dell'interiorità, della soggettività e dell'intersoggettività — in chi non aveva mai studiato o coltivato la filosofia. Pedagogicamente va anche considerata la forte capacità di motivazione all'ascolto che l'accresciuto potenziale relazionale ed empatico può incentivare. Stiamo parlando infatti di una epocale, diligente attenzione del pubblico verso la ricezione di una musica che, pur senza rinunciare alla sua vocazione popolare, richiedeva un maggiore impegno per la sua fruizione. Senza il carico delle nuove attese che si raccoglievano attorno all'esperienza dell'ascolto musicale, probabilmente certe nuove ambizioni dei musicisti *popular* non avrebbero trovato riscontro, non avrebbero avuto un pubblico.

Cosa tiene insieme, allora, tutta questa produzione eterogenea che, complessivamente, definiamo “musica psichedelica”? Lo *Zeitgeist* dei secondi anni Sessanta, la sua tensione innovativa in ogni campo dell'arte e della società, l'aspirazione a superare vecchi stili (anche di vita) e vecchi formati, o di tradurli in una nuova chiave. L'esito artistico di questo sforzo collettivo fu di trovare una “forma simbolica”, una prospettiva, dall'efficacia in parte tecnica, in parte semantica: da una parte, una funzionalità; dall'altra, un messaggio. La scelta di una “forma simbolica” esprime tutte le esigenze tattiche e strategiche del processo comunicativo. Ma una parte essenziale del messaggio sta nell'idea che trasformare la musica fosse un modo (o una metafora) di trasformazione della vita e del mondo, di miglioramento del proprio essere nel mondo. Fu proprio questo impulso alla trasformazione, al cambiamento, all'utopia, al potere della fantasia, a fondare quello *Zeitgeist*. Come affermava Ronald Laing, «la fantasia è un modo paradossale di porsi in rapporto con il mondo»: e, richiamandosi a Merleau-Ponty, lo psichiatra aggiungeva che essa «costituisce una parte, talvolta essenziale, del significato, del senso [...] contenuto nell'azione» [Laing 1967, 28]. Modo paradossale, ma che storicamente ha funzionato, nelle arti e nella relazione fra arte e vita. A volte, dicono, funziona ancora.

BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT E. A. (1884), *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, Seeley & Co., London; trad. it. *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano 1966 (rist. 1993).
- ABBOTT D. P. (2006), *Splendor and Misery: Semiotics and the End of Rhetoric*, «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», 24/3, pp. 303–323.
- ALBERTI L. B. (1435), *De pictura*, in ID., *Opere volgari* (Cecil Grayson cur.), vol. III, Laterza, Roma-Bari 1973 (rist. 1975).
- BENJAMIN W. (1972), *Über Haschisch*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Sull'haschisch*, Einaudi, Torino 1975.
- BOYD J. (2006), *White Bicycles. Making Music in the 1960s*, Serpent's Tail, London (rist. 2007).
- BROMELL N. (2000), *Tomorrow Never Knows. Rock and Psychedelics in the 1960s*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- CARCANO R. (cur. 1982), *High Times. L'alba delle droghe. Contesti, culture, rituali*, Castelvecchi, Roma, 1997 (1ª ed. *Le sostanze proibite*, Cescio Ciapanna Editore, Roma 1982).
- CASSIRER E. (1923), *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin; trad. it. *Filosofia delle forme simboliche* (E. Arnaud, cur.), vol. I, La Nuova Italia, Firenze 1961.
- CHAPMAN R. (2010), *Syd Barrett: A Very Irregular Head*, Faber and Faber, London; trad. it. *Syd Barrett. Un pensiero irregolare*, Stampa Alternativa, Viterbo 2012.
- DEROGATIS J. (1996), *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Rock from the '60s to the '90s*, Citadel Press, Secaucus.
- ECHARD W. (2017), *Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory*, Indiana University Press, Bloomington.
- EGAN S. (2002), *Jimi Hendrix and the making of Are You Experienced*, A Cappella, Chicago.
- EMERICK G. (2006), *Here, There and Everywhere. My Life Recording the Music of the Beatles*, Gotham Books, New York (rist. 2007).
- FELLINI F. (1980), *Fare un film*, Einaudi, Torino.
- FERRARI F. (2002), *Dizionario di arte e di architettura. I termini, le correnti, i concetti*, Bruno Mondadori, Milano.
- FERRARI F. (2007), *All'ombra di Sgt. Pepper. Storia della musica psichedelica inglese*, Coniglio, Roma.

- HICKS M. (2000), *Sixties Rock: Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, University of Chicago Press, Urbana-Chicago-Springfield.
- HILL C. (2017), *Into the Mystic: The Visionary and Ecstatic Roots of 1960s Rock and Roll*, Park Street Press, Rochester.
- HOWARD G. (cur. 1982), *The Sixties. Art, Politics and Media of our Most Explosive Decade*, Paragon House, New York 1991 (1ª ed. Washington Square Press, New York 1982), pp. 207–232.
- HOFFMAN A. (1979), *LSD, mein Sorgenkind*, Klett-Cotta, Stuttgart; trad. it. *Lsd. Il mio bambino difficile. Riflessioni su droghe sacre, misticismo e scienza*, Urra/Apogeo, Milano 1995.
- IMBERTY M. (2004), *L'organizzazione percettiva del tempo musicale*, in R. Derio (cur.), *Capire la forma. Idee per una didattica del discorso musicale*, EDT, Torino, pp. 32–52.
- JONES R. T. (1973), *Mental Illness and Drugs: Pre-existing Psychopathology and Response to Psychoactive Drugs*, in AA.VV. (ed. by Commission on Marihuana and Drug Abuse, United States), *Drug Use in America: Patterns and Consequences of Drug Use*, Appendix, *Drug Use in America: problem in perspective*. The Technical Papers of the Second Report of the National Commission on Marihuana and Drug Abuse.
- KEZICH T. (1987), *Fellini*, Camunia, Milano (rist. Rizzoli, Milano 1988).
- KEZICH T. (2002), *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano.
- KOSTELANETZ R. (1968), *The Theatre of Mixed Means*, Dial Press, New York.
- LAING R. D. (1967), *The Politics of Experiency*, Penguin Books, Harmondsworth; trad. it. *La politica dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano, 1968 (4ª ed. 1977).
- LANGER S. K. (1953), *Feeling and Form: A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York; trad. it. *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965 (rist. 1975).
- LEARY T. – METZNER R. – ALPERT R., *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of Dead*, University Books, New York (rist. Penguin Books, London 2008).
- LEONZIO U. (1969), *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, Sugar, Milano (rist. Mondadori, Milano 1971).
- MACDONALD I. (1994), *Revolution in the Head*, London, Fourth Estate Limited; trad. it. *The Beatles. L'opera completa*, Mondadori, Milano 1994.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago; trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino 1992.
- MIDDLETON R., MUNCIE J. (1981), *Pop Culture, Pop Music and Post-war Youth: Counter-cultures*, in «Popular Culture», Unit 203, Open University Press, Milton Keynes, London.
- MILES B. (1966), *A Conversation with Paul McCartney*, «International Times», November 1966; trad. it. in AA. VV., *Beatles. Interviste – Storia e Magie – Discografia e videografia complete*, Arcana, Milano 1984, pp. 47–56.
- MILES B. (1978), *Beatles in Their Own Words*, Omnibus, London-New York-Sydney.

- MILES B. (2010), *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, Atlantic Books, London.
- MIRABELLI U. (1995), *Il teatro musicale nel XVII e XVIII secolo*, in Mario Pasi (cur.), *Storia della musica*, t. 1, Jaca Book, Milano.
- OSGERBY B. (1998), "The Good, the Bad and the Ugly": Post-War Media Representations of Youth, in Adam Briggs (cur.), Paul Cobley (cur.), *The Media: An Introduction*, Pearson Longman, Edinburgh (2^a ed. 2002).
- PANOFSKY E. (1927), *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925», Leipzig-Berlin; trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita, Milano 2013.
- PEEL I. (2002), *The Unknown Paul McCartney: McCartney and the Avant-Garde*, Reynold & Hearn, London.
- PENNER J. (cur. 2014), *Timothy Leary: The Harvard Years: Early Writings on LSD and Psilocybin with Richard Alpert, Huston Smith, Ralph Metzner, and others*, Park Street Press, Rochester.
- PIVANO F. (1972), *Beat Hippie Yippie*, Arcana, Roma (2^a ed. Bompiani, Milano 1990).
- RATNER L. (1980), *Classic Music. Expression, Form and Style*, Schirmer Books, NY.
- REDDING N. – APPLEBY C. (1990), *Are You Experienced. The Inside story of the Jimi Hendrix Experience*, Fourth Estate, London (2^a ed. Da Capo, Boston 1996).
- REISING R. (2002), "It is not dying": Revolver and the Birth of Psychedelic Sound, in ID., "Every Sound There Is": The Beatles' Revolver and the Transformation of Rock and Roll, Ashgate, Aldershot-Burlington, pp. 234–253.
- REISING R. (2009), *Melting Clocks and the Hallways of Always: Time in Psychedelic Music*, «Popular Music and Society», 32/4, pp. 523–547.
- RESTAGNO E. (1994), *La svolta americana*, in ID. (cur.), *Reich*, EDT, Torino, pp. 1–52.
- SALVATORE G. (1995), *Allucinazioni. Esercizi di vertigine. Novanta porte della percezione senza passare dalla droga*, Castelvechi, Roma.
- SALVATORE G. (cur. 1998), *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Castelvechi, Roma.
- SALVATORE G. (2005), *Let there be more light. Il teatro musicale dei Pink Floyd*, in ID. (cur.), *Pink Floyd – The Wall. Rock e multimedialità*, Stampa Alternativa, Roma, pp. 8–122.
- SALVATORE G. (2016), *I primi 4 secondi di Revolver. La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, EDT, Torino.
- SALVATORE G. (2017), *Jimi Hendrix, l'Apocalisse*, in ID. (cur.), *John Lennon e i visionari del rock*, «Classic Rock Presenta», Sprea, Milano, pp. 86–103.
- SALVATORE G. (2018), *Il teatro musicale del rock. Avanguardie, frontmen, light-show*, Stampa Alternativa, Viterbo.
- SCHAFFNER N. (1978), *The Beatles Forever*, McGraw-Hill, New York.

- SHAPIRO H. (1988), *Waiting for the Man. The Story of Drugs and Popular Music*, Quartet Books, London-Melbourne-New York; trad. it. *Estasi rock. Le droghe e la musica popolare*, EDT, Torino 1993.
- SHEFF D. – GOLSON G. B. (1981), *The Playboy Interviews with John Lennon & Yoko Ono*, Playboy Press, New York (rist. Berkley Books, New York 1982).
- SMALL C. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown.
- TAYLOR D. (1987), *It Was Twenty Years Ago Today*, Bantam Press, London; trad. it. *Estate d'amore e di rivolta. Con i Beatles nella Summer of Love*, Shake, Milano 1997.
- VYNER H. (1999), *Groovy Bob: The Life and Times of Robert Fraser*, Faber and Faber, London.
- WATKINSON M. – ANDERSON P. (1991), *Crazy Diamond: Syd Barrett & the Dawn of Pink Floyd*, Omnibus Press, London-New York-Sydney (rist. 1993).
- WHITELEY S. (1992), *The Space Between the Notes*, Routledge, London.

Abstract

I repertori musicali “psichedelici” non sono né molto omogenei, né stilisticamente autonomi rispetto ad altri sottogeneri del rock: la “musica psichedelica” sembra poter essere interpretata solo per le intenzioni implicite nella sua denominazione, sfuggendo a ogni tentativo di classificazione morfologica. Il rock psichedelico attinge in gran parte a prassi e materiali musicali già sfruttati altrove, ma inseriti in un nuovo *milieu* nel quale sono i musicisti e gli ascoltatori a elaborare valenze e significati vicini al proprio contesto culturale. Anche le interpretazioni semiotiche sono spesso criticabili, perché attribuiscono il ruolo di significanti “psichedelici” a materiali e stilemi non specifici, proprio perché preesistenti e usati anche altrove con intenzioni e significati diversi.

Altrettanto contraddittorie si dimostrano le connessioni tradizionalmente poste — da musicisti, ascoltatori, giornalisti e operatori del settore — tra il rock psichedelico e l'esperienza lisergica. La cultura psichedelica sembra esprimere musicalmente i suoi messaggi in una dimensione comunicativa intessuta più di simboli che di segni specifici, e retta più da concetti filosofici e fenomenologici che da codici univoci: un contenuto in cerca di una forma. Tuttavia il sistema simbolico e filosofico della musica psichedelica è riconoscibile perché culturalmente determinato, e la sua forma veniva costruita e recepita come una forma simbolica, della stessa specie della prospettiva rinascimentale, nei termini in cui è stata studiata da Erwin Panofsky: cioè in connessione con la ricerca di una nuova dimensione percettiva e conoscitiva, e di una nuova profondità di campo, che l'arte può intraprendere applicando artifici simbolici di tipo illusionistico.

Parole chiave: Psichedelia, storia del rock, semiotica musicale, fenomenologia, iconologia

Compared to other rock subgenres, so-called ‘psychedelic’ music repertoires are not consistent in themselves, nor they are stylistically autonomous. As a matter of fact, most elements in psychedelic rock (praxis, materials, etc.) are not even exclusive of one specific musical idiom; but specific musicians and listeners are used to perceiving certain stylistic features as inherent to their subculture. In this musical field, semiotic interpretations often fail if based on non-specific elements, which come to be considered for their alleged meanings. Similarly, the implied relationships between psychedelic rock and the lysergic experience — as expressed by musicians, music-producers, journalists and fans alike — are frequently inconsistent or controversial.

Nurtured by philosophic and phenomenological concepts, psychedelic culture seems to express musical messages in more symbolic than strictly semiotic ways, like content in search of form. Nevertheless, the symbolic and philosophical system underlying psychedelic rock is recognizable inasmuch as it is culturally determined. Its musical identity is conceivable as a ‘symbolic form’ comparable to the invention of linear perspective in Renaissance art as described by Erwin Panofsky: i.e. as an approach to a new, deeper dimension in perception and knowledge, by means of symbolic, illusionistic artifices.

Keywords: Psychedelia, History of Rock, Semiotics of Music, Phenomenology, Iconology

An Analytical Study into Weitzmann Regions in the late Piano Works of Franz Liszt

Introduction

The concept of Weitzmann regions was first introduced by Richard Cohn [2000], who assimilated into modern neo-Riemannian theory some ideas from Carl Friedrich Weitzmann's *Der übermässige Dreiklang* (The augmented triad) [1853]. Cohn noted «the affinity between late-twentieth-century American transformation theory and some mid-19th-century German conceptions of harmonic *Verwandtschaft*» [2000]. Unlike most of the theorists of his time, Weitzmann was promoting equal temperament and parsimonious voice leading in his writings, allowing him to describe harmonic progressions beyond diatonicism and the major-minor system. Liszt, who enjoyed lifelong creative explorations with chromatic harmony, struck up a friendship with Weitzmann around 1850. They exchanged letters on the subject of music theory, and Liszt undoubtedly held him in high esteem. As will be demonstrated, it can be argued that the creation of several original “late” compositions by the Hungarian master can be related back to this friendship.

Divided into two parts, this article first presents a theoretical and historical analysis demonstrating the interrelatedness between music theory and compositional practice, by tracing how Liszt and Weitzmann's friendship created a source of mutual influence which impacted each of their creative output. This is achieved by showing how the theoretical advancements of Weitzmann, in the 1850s, manifested themselves into some of the music from the early, and Weimar, periods of Liszt. For anyone familiar with Liszt's use of chromatic harmony, especially with his ever-evolving use of the augmented triad, it is significant to understand how, and to what extent, Liszt has been influenced by Weitzmann, or in fact whether the influence was felt more strongly *vice versa*. Weitzmann's affinities with modern neo-Riemannian theory certainly invite this type of analysis,

which has so far sparked a surprisingly small amount of interest from musicologists when considering Liszt's late music.

The second part of the article discusses Liszt's personal relationship with the augmented triad, providing a detailed analysis of three pieces (*La lugubre gondola I*, *R. W. – Venezia*, and *Nuages gris*) in which the use of this symmetrical, dissonant chord is arguably central to their fundamental structure. Using some of the theoretical developments in neo-Riemannian theory from the last two decades, supported by diagrams and harmonic reductions, this article offers a detailed analysis of the role of augmented triads in this music, and their relationship to the major and minor triads around them. Ultimately, I will demonstrate that for Liszt, the traditional relationship between augmented and consonant triads in his late music is inverted — the former becomes structurally more important, and even a generator of compositional syntax.

Part I

1. Historical Context

Liszt was among the main conceptual advocates of the *Neudeutsche Schule* (New German School), which arose in the late 1850s [Grey 2001].¹ It is possible that his fervent advocacy for harmonic innovations was a consequence of the persuasive language used by Weitzmann in his trilogy of treatises dedicated to the augmented triad, the diminished seventh chord and the history of the seventh chords, published in 1853–54 [Todd 1988, 108]. The letters exchanged between the pair on issues relating to music theory certainly show that the two were largely in agreement on theoretical matters, and the direction music should take.²

1. Liszt, along with other notable composers such as Richard Wagner and Hector Berlioz, led a school of musical thought which advocated for certain innovations and progress in music, such as the establishment of new musical genres. The programme symphony, a concept arguably first explored extensively by Beethoven when he wrote his famous *Pastoral Symphony*, symphonic poems and the musical drama are all examples of innovations supported by the *Neudeutsche Schule*. They also advocated for new approaches to large-scale form, with Wagner ambitiously going as far as to set his sights on the creation of what he considered to be *Gesamtkunstwerk*, or “the total artwork”, and for innovations in how composers used harmonic language in their compositions.
2. David Berry [2004] mentions these «series of letters», in which «technical discourse was common» and Liszt's interest in Greek music theory — linked to his compositional use of “inflected repetition” — might have been inspired by Weitzmann's text on ancient Greek music [1855]. Also, Satyendra [1997, 249, fn. 29] talks about an encounter between the two in December 1855, when Liszt was conducting his own works in Berlin and Weitzmann was in attendance. They were on friendly terms as whist partners at that time and the composer made a sketchbook entry about Greek music theory around then — a further testimony to their exchange of ideas.

Liszt's novel use of the augmented triad has been a topic of interest for a number of musicologists, with R. Larry Todd writing on his use of the chord [*Ibid*], David Carson Berry's essay on the *Bagatelle ohne Tonart* [Berry 2004], and contributions by Dennis Hennig [1989]. Todd's study will be summarised a little later in this article, but for now we turn our attention to the work of Weitzmann himself.

2. Weitzmann's treatise *Der übermässige Dreiklang* [1853]

Shortly after publishing his treatise, *Der übermässige Dreiklang*, Weitzmann sent a copy to Liszt in order to ask the composer's opinion. Liszt was also invited to receive, and kindly accepted, the dedication of Weitzmann's forthcoming tract on the diminished seventh chord [Berry 2004, 250]. Several features of *Der übermässige Dreiklang* made it significant to Liszt, and these features are what intrigue us today when considering their impact on the esteemed composer. Firstly, Weitzmann calls for the unorthodox harmonic features of the augmented triad to be embraced, and used with a degree of boldness and imagination by the young composers of the day. Moreover, Weitzmann is the first theorist to describe the dualist conception of major and minor chords, preceding the better-known work of Arthur von Oettingen [1866] and Hugo Riemann [1877].³ Finally, he expresses his enthusiasm for the smooth, chromatic voice leading between chords, which is today referred to as parsimonious voice leading, and is associated with neo-Riemannian theory. To make the latter a more potent analytical tool, and easier to conceptualise, Weitzmann embraced equal temperament and the enharmonic possibilities that arose from it [Saslaw 2004, 133].

In the introduction to Weitzmann's best known treatise, the augmented triad is called an «unwelcome guest, whom one believed one must get rid of as soon as possible» [*Ibid*, 145]. The author emphasises that up to his contemporary age in musical history, this chord had not received the attention it deserves from both theorists and composers alike, that it had been dismissed as inappropriate for a rightful harmonic progression, and that its appearances in music had always been rather brief, or constructed in only a limited (and not too imaginative) number of ways. The brief historical introduction traces the consideration of the augmented triad in music theory from Rameau [1722] to Gottfried Weber [1830]

3. Harmonic dualism is widely known from the writings of Hugo Riemann, who emphasised the inversive relationship between major and minor, with minor triads being considered "upside down" versions of major triads and descending natural minor scales being intervallically identical to ascending major scales. However, Saslaw [2004, 133] notes Weitzmann's pioneering description of the concept, and its derivation from his teacher Moritz Hauptmann.

and reaches the conclusion that all we can learn about it if we consider the work of earlier theorists is that «it has its place on the third degree of the minor scale, arises through the raising of the fifth of the major triad and is only capable of two to three regulated progressions» [Saslaw 2004, 151].

Weitzmann made it clear that he wanted to distinguish himself from those earlier theorists by showing the wide diversity of ways this symmetrical sonority can be connected to more consonant sonorities, by «demonstrating its inseparable alliance with the long-accepted diminished seventh chord», and by «giving an exhaustive account of its mysterious and multifaceted character» [*Ibid*, 145]. It is intriguing that the author likens the dichotomy between the major and the minor triad to the relationship between «the harsh augmented triad» and «the sweet diminished seventh chord» [*Ibid*]. Noticing that the latter of these symmetrical chords had already been used a lot, and been justified, by theorists, Weitzmann wanted to encourage his readers to consider the symmetrical diminished seventh chord as being perfectly capable of forming a very productive pair with its less-favoured cousin, the symmetrical augmented chord.

In the chapter titled «Preparation, origin and introduction of the augmented triad» Weitzmann shows no less than 12 different ways to introduce the chord into the harmonic language of a composition, all resulting from semitonal voice leading via one or two of the voices of consonant triads. According to Weitzmann, these were much more in both number and diversity than had been generally accepted by theorists and composers up to that point. Moreover, a few pages later we can see from the notated examples what it is that distinguishes this chord most clearly from the other natural triads — it sounds the same in all its inversions, as there are always just two major thirds stacked on top of each other, no matter which inversion of the chord we use. The same kind of perfect symmetry is only replicated in the construction of the diminished seventh chord, which, according to Weitzmann «is the cause of the multiple meanings of both chords and makes them so suited to fast and surprising modulations» [*Ibid*, 177].

It is precisely these «surprising modulations» and «multiple meanings» that are at the heart of Weitzmann's ideas, and he demonstrates these in the more substantial chapters of his treatise under discussion. It is important to note here the derivation of this idea from an older theorist Gottfried Weber (1779–1839) who, in his major treatise *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* [1817–21, published in 1846], defines the so-called *Mehrdeutigkeit* as «the possibility of explaining musical entities in more than one way» [Saslaw 2001]. Developing this notion in the context of his own treatise, Weitzmann showed how the same augmented triad can be notated in a variety of ways, each notation implying proximity and possible resolution to a different key.

Next he clarifies the transpositional limitations of the chord — that it can only be transposed up or down three times before we return to the pitches we have started with. There are shown to be only four different augmented triads, each one having the potential to turn into six consonant triads through only a single semitonal displacement of one of its pitches. This is shown in more detail via a figure in chapter VII of Weitzmann’s treatise, entitled «Extensive chord and key relations of the augmented triad». The figure is represented here as Fig. 1 [Saslaw 2004, 188] and it encompasses what one of the prominent neo-Riemannian theorists, Richard Cohn, would go on to label as “Weitzmann regions” almost a century and a half later.

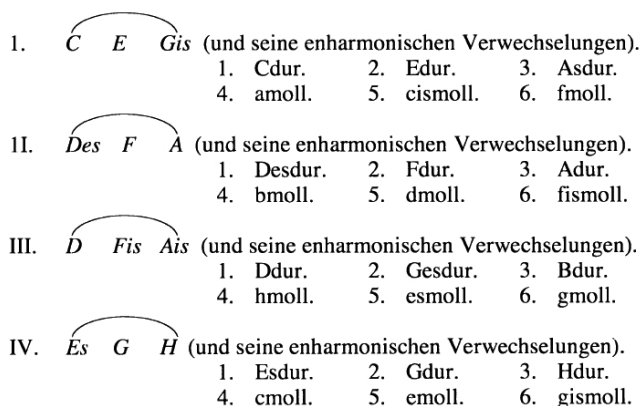


Fig. 1. Weitzmann’s grouping of augmented triads with their closest consonant triads, *Der übermäßige Dreiklang*, p. 188 in Saslaw’s bilingual edition for the Journal of the Music Theory Society of New York State, 2004.

Each of the four possible augmented triads is at the centre of its own Weitzmann region. There are six consonant triads which are most closely related to it: three major triads and three minor triads. As can be seen on the Fig. 1, the Weitzmann region of C-E-G $\sharp$ (hereafter labelled as WtzR-C) includes the consonant triads C, A $\flat$ and E major alongside A, C $\sharp$ and F minor. The more distant relations to consonant triads, which lie more than a single semitone step away, are also described in detail later in Weitzmann’s treatise, but this article concentrates for the most part specifically on the Weitzmann regions themselves.

As is evident from the above summary, Weitzmann was a highly imaginative theorist, who not only realised the hidden potential of the augmented triad for new harmonic explorations, but provided the musicians of his time with a plethora of ideas about the novel ways in which it could be incorporated into their music. It was his declared purpose to show that avoiding the use of it, or limiting its function to a mere passing chord, is not necessarily the only way to go. It was

arguably Liszt, however, who pushed the ideas of his friend further. He not only started using the augmented triad regularly, and in a variety of ways, but also elevated it to the status of a principal sonority in some of his late piano works, three of which will be analysed in part two of this article.

3. Liszt and Weitzmann's cross-influence

It can be argued that the research and writings of music theorists follows in the footsteps of great composers, who themselves learn not as much from treatises on music theory as from the music of other great composers before them. That being said, it is not easy to evaluate who — Liszt or Weitzmann — was first to deeply think through the unexplored harmonic potentialities of the augmented triad. Larry Todd, in his article subtitled «Franz Liszt and the augmented triad» gave the subject some attention, and the aim here is to extend his study by concentrating on the final stage of Liszt's life-long creative explorations using the chord.

Todd traces an evolution of his use of the augmented triad throughout the composer's entire oeuvre, beginning from a more sporadic and surface-level use of the sonority in the works of his *Glanzperiod*, through to a more structurally important integration of it during the Weimar period, and culminating in the chord being the harmonic basis for a whole composition in his late period, as seen in *La lugubre gondola I*.⁴ According to him in the 1840s «a critical turning point in Liszt's perception of the triad occurs» [*Ibid*, 97]. The piece based on Petrarch's Sonnet no. 104 (first version from 1846) from the second book of *Années de pèlerinage* is cited as a pivotal work in that regard. Incorporated in the harmonic progressions of the main theme independently, the augmented triad on C serves as a substitute for the secondary dominant and is also part of the final progression of the piece. In *Funérailles* from 1849 the use of the sonority becomes even more advanced by including both augmented triads on C and Db, which now «play a role as a unifying element of the structure» [*Ibid*, 101]. Another feature of this piece, which foreshadows the aesthetics of late Liszt, is the association of the chord with the topics of death and mourning.⁵

4. The earlier pieces analysed by Todd are *Harmonies poétiques et religieuses* (1833) and *Lyon* (1838), and it is pointed out how in the latter of these, the augmented triad is used in three different ways. It is presented linearly in the introduction, only suggested by certain major third progressions in the course of the march section, and finally in the coda it is clearly sounded harmonically [Todd 1988, 96].
5. Perhaps this can be related to the strive of the New German School towards higher sentiments, complexity and meaning. Subjects such as the death were usually reserved for the sacred realm, but here are moving into the secular, which is an important cultural shift.

The core of Todd's article discusses Liszt's use of the sonority during the 1850s, culminating in the famous *Faust* symphony (completed in 1854). Before analysing this piece, Todd describes the theoretical work of Weitzmann from the same period and claims that the latter has been «almost certainly influenced by Liszt's harmonic advances of the 1840s and early 1850s» [*Ibid*, 106]. A number of earlier pieces written by Liszt therefore already began to make novel use of the augmented triad, which leads us to the conclusion that the composer had already started taking harmony in new directions before being prompted to do so by the theorist.⁶

Nevertheless, it is still able to be argued that the famous introduction of the *Faust* symphony was inspired by Weitzmann's *Der übermässige Dreiklang*. After all, the former was completed in the year following the publication of the latter. Furthermore, Weitzmann shows, in notation, the four possible augmented triads, which together include all 12 pitches of our equally-tempered harmonic system [Saslaw 2004, 183]. Coincidentally, these provide the harmonic basis of Liszt's 22-bar-long introduction to his symphonic poem, which leaves the listener with no clue as to what key the piece will be in. Consonant triads do appear, but these seem to quickly "resolve" into another augmented triad, providing a stark contrast to the way dissonant and consonant chords usually relate in common-practice harmony.

4. The contextually changing meaning of chords

In his analysis of the *Faust* symphony, Robert Morgan claims that the C-E-A^b augmented triad is the referential sonority of the introduction, with the other three augmented triads, and some consonant passing and neighbour chords being used in-between [Morgan 1976, 60]. His dissonant prolongation idea is a neo-Schenkerian method for analysing post-tonal music, but I would like to emphasise that the analyses in this article should not be related to Schenker's ideas in any way. Neo-Schenkerian analyses of late Liszt have already been offered (most notably by Baker 1990, and even Forte's article «*Liszt's experimental idiom*» from 1987 uses quasi-Schenkerian graphs), but in my opinion these produce some controversial results. This is because the analyst cannot rely on

6. In fact, it was Adolf Bernhard Marx's unfavorable description of a chromatic sequence of augmented triads [1850] that might have incited Liszt to incorporate the same kind of device into his *Pensée des morts* (1853) and in the celebrated opening of the *Faust* symphony. One thing is sure — by the early 1850s Liszt was already determined to take his style, and more broadly the musical currents of the time, into new and unprecedented directions.

the established principles of tonality for determining which chord is structurally more important than the ones coming before and after it.

Morgan is right to say that «the structural meaning of consonant chords changes in Liszt's later years, as it is determined entirely by contextual means unrelated to (in fact, running directly counter to) the conventions of the tonal system» [1976, 62]. It is able to be argued, therefore, that the neo-Riemannian method is more appropriate to use when discussing the late pieces which have been selected for the purposes of the current article, as it concentrates more on the issue of how chords relate to each other, rather than seeking the establishment of structural hierarchy in the music.

The idea of the contextualisation of harmonic relationships and independence of the music away from established tonal practices will be borne in mind in my three analytical case studies. The above-mentioned analyses of Liszt's earlier works demonstrate that he was working towards establishing the augmented triad as a prolonged sonority which does not necessarily need to resolve to consonant triads, but can have its resolutions extended beyond diatonic functionality. The small, but significant, step towards not at all seeking any resolutions for the augmented triad was taken in some of Liszt's piano miniatures from the 1880s, most notably in *La lugubre gondola I* and in *R. W. – Venezia*. The development of neo-Riemannian theory and more specifically, of Weitzmann regions, as summarised in Richard Cohn's book titled *Audacious Euphony* [2012] provides us with some analytical tools which shall prove to be highly suitable for the pieces under discussion.

5. Augmented triads in neo-Riemannian theory

The way in which Richard Cohn developed the Weitzmann regions concept through the lens of neo-Riemannian theory needs to be explained, and it will also serve as preliminary technical notes for the following analyses. In his work on chromatic tonality Cohn focuses on what he describes as the «triadic universe» — the non-hierarchical operation of all consonant major and minor triads in 12-tone equal temperament [2012, 1–15]. Two principles are central to how chords interact in this harmonic space: common-tone retention and minimal voice movement. There is a maximum amount of common-tone retention and a minimal voice movement within a Weitzmann region, hence the latter is one of Cohn's two fundamental models for moving around the triadic universe. The other one consists in the so-called Hexatonic cycles. A chain of the basic L (*Leittonwechsel*) and P (*Parallel*) neo-Riemannian transformations completes a

Hexatonic cycle, the six consonant triads of which, if seen as an unordered collection, represent a Hexatonic region (Fig. 2).

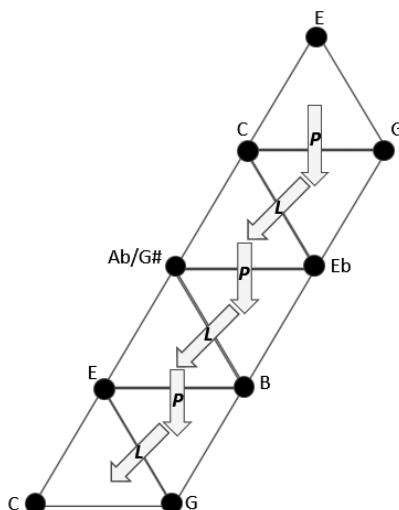


Fig. 2. A progression through a Hexatonic region beginning and ending on C major, depicted on the *Tonnetz*.

The L and P transformations are the ones that only involve a single semitonal voice leading work, whereas the R transformation moves one voice a whole tone up or down, hence it leads towards another Hexatonic region. A Weitzmann region consists of three couples of R-related triads (Fig. 3). It is the augmented triads that smoothen the whole-tone moves between major and minor triads by dividing them into two semitonal transformations.

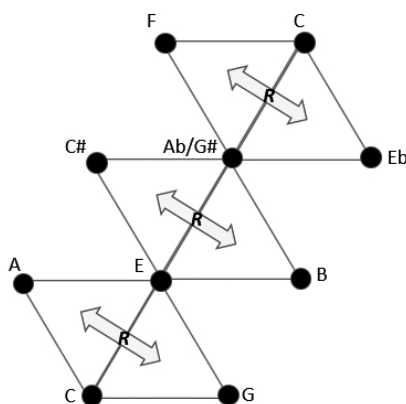


Fig.3. WtzR-C on the *Tonnetz* with the R progressions shown bi-directionally.

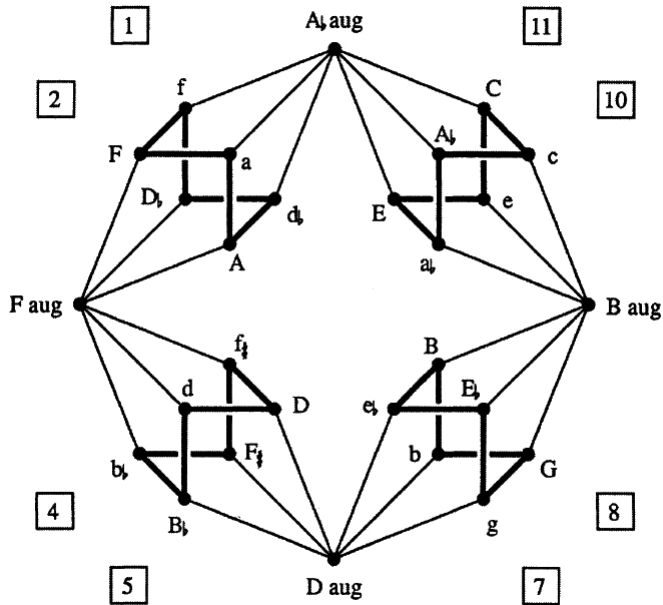


Fig. 4. Douthett and Steinbach's Cube Dance, 1998, p. 254.

Both Weitzmann and Hexatonic regions partition the 24 consonant triads into four groups of six. Cohn unifies these within a circular system, which includes all the consonant and augmented triads. To visualise it he uses the so-called “Cube Dance”, which originates from an article of Jack Douthett and Peter Steinbach [1998, 241–264] (Fig. 4). Both *Tonnetz* and Cube dance allow the visualisation of progressions, which move freely throughout the triadic universe, but the latter has the advantage of being «a more direct model of true voice leading distance, because it gives the augmented triads explicit locations» [Cohn 2012, 89]. It is because of this observation that the Cube Dance will be particularly useful in my analyses, as augmented triads will be crucial to interpret in their context.

Another more elaborate version of the Cube Dance, which includes R transformations, is the so-called Δ (*Ton*) from Albini and Bernardi's article titled *Hamiltonian Graphs as Harmonic Tools* [2017] (Fig. 5). The authors have included all the basic transformations between triads and all the transformations within the four Weitzmann regions as separate edges in their graph, resulting in a total of 60 edges. However, R transformations do not play an important role in the three pieces, which will be analysed below, and therefore my Cube Dance diagrams will resemble Douthett's and Steinbach's more closely.

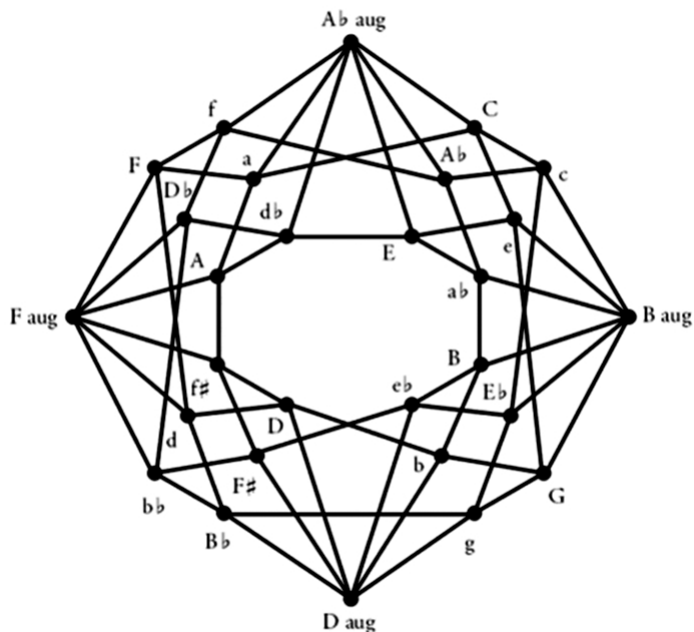


Fig. 5. Albini and Bernardi's Δ (Ton), 2017.

Fig. 6 represents an adapted Cube dance with all 28 triads of the four Weitzmann regions being depicted as black dots, clearly labelled. An attempt has been made to simplify Douthett's and Steinbach's invention by omitting some of the lines, which connect chords, and by using the same large dots for all triads. The lines, which haven't been omitted group the consonant triads together into the four Hexatonic regions, whereas the four augmented triads have been distinguished by being left hanging on their own in between the Hexatonic regions.

Also, in order to avoid information overload in my analytical diagrams, I have only put the names of the chords, which are part of the progression under discussion. Arrows will show the direction of harmonic movement, whereby blue arrows will mostly be used for chord-to-chord progressions on a surface level, and black arrows — for structurally more significant progressions. I see an upwards voice leading in 12-tone pitch space (also called upshifting) as more naturally corresponding to clockwise movement, hence the directions of Douthett's and Steinbach's figure are inverted and consequently F aug and B aug have exchanged positions.

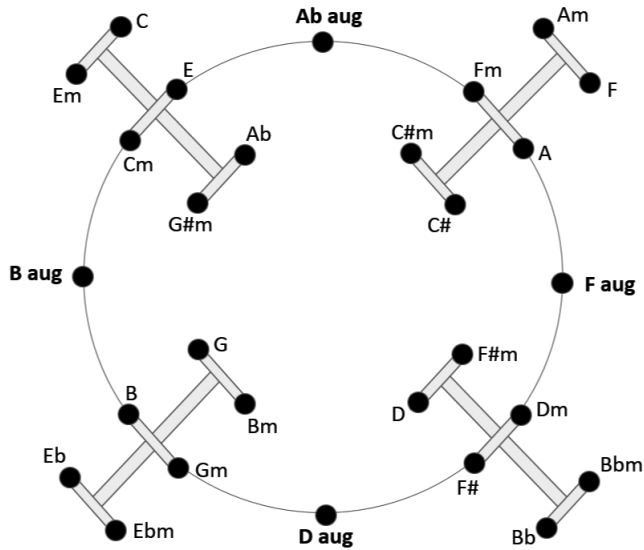


Fig.6. An adapted version of Cube Dance, designed for the current article.

6. A note about seventh chords

A clarification about this method of interpreting seventh chords in the context of a Weitzmann regions analysis needs to be made here. As has already become evident, in this article I am using a transformational model, which is designed for triads only and cannot account for seventh chords in any different way than collapsing them into triads. After reviewing the important books of Dmitri Tymoczko [2011], Steven Rings [2011] and Richard Cohn [2012], Kenneth Smith notes that «for all the transformational maths in these volumes, we do not deal particularly well with simple additions to the number of pitch classes, nor the integration of triads and tetrachords» [2014, 8].

Indeed, neo-Riemannian theorists have observed that the harmonic proximity of triads is based on major third transpositions, whereas the seventh chords need to be a minor third apart in order to be maximally close. Furthermore, integrating the three Riemannian functions (tonic, subdominant, dominant) into the neo-Riemannian theoretical framework has caused some discrepancies, but describing these problems goes far beyond the purposes of this article.⁷ For jus-

7. The problem with this is the fact that Riemannian functionality is based on the concept of hierarchic levels in the music, whereas in neo-Riemannian theory chords are understood

tifying my purely triadic approach in the following analyses it should suffice to claim that interpreting a $G^{\circ}7$ as an $A^{\#}m$ with an added G (the latter being an extension, which is not accounted for in a basic PRL triadic chain) is still faithful to the music in the context of a method, which aims to demonstrate that the essential harmonic material in certain pieces consists of augmented and consonant triads only.

Part II

1. *La lugubre gondola I* (S. 200/1) – The augmented triad on E functioning as a harmonic frame

Many of the harmonic features of this extraordinary piece have been described as ambiguous and open to interpretation in earlier analyses. For example, in his article titled *Liszt's androgynous harmony*, Zdenek Skoumal interprets the augmented triads as having a tonic and dominant function at the same time and justifies Db minor as a tonic chord [Skoumal 1994, 64–67]. In his words, the main augmented chord is an altered dominant rooted on A^b and it is unfolded down from the E at the beginning, reaching the leading tone C in b. 74 and the root A^b in 95. The highest point of tonic-dominant ambiguity in Db minor is reached from b. 101 onwards, where the left hand notes are E and A^b exclusively — the third and fifth of the tonic, but also the altered fifth and root of the dominant. This interpretation is certainly logical, and is one valid way in which *La lugubre gondola I* has been analysed tonally. To return to an argument made in the theoretical introduction of this article, however, an analysis that shows how augmented triads can function independently of a traditional tonal context is more sympathetic to Liszt's forward-looking compositional thinking.

Initially, the piece opens with an arpeggiated augmented triad on E and closes with the same chord, if we take into account the final C in the melody and the left-hand tremolo on $E-A^b$ (see Ex. 1). This suggests that the augmented triad in question can be interpreted as a primary sonority.

The key signature, consisting of four flats, does create the expectation that the keys of F minor or A^b major should be established at some point. The chromatic transposition of the first 38 bars a whole tone lower, however, and the following cancellation of all accidentals in b. 77, destroy these expectations. Liszt deliberately makes any statement of a consonant chord, which might be considered tonic, as obscure as possible. Such is the case in bb. 19–20, where there is an

to be in constant motion, progressions are open-ended and it is hard to fix a function to a chord. For longer discussion on this, with references to the work of David Lewin [1984], Lendvai [1993], Clampitt [1998] and Rings [2011] see Smith [2014, 23–24].

ambiguity between F minor and D $\flat$ major (which I label D $\flat$ maj7), with neither of the two chords being more prominent than the other. This tonal obscurity, combined with the extreme chromaticism of the melody, opens up the opportunity for a transformational analysis of the piece.

Another obvious feature of *La lugubre gondola I* is the parsimonious transformations involving consonant and augmented chords, such as in bb. 19–27. These are important to interpret, in order to discover the harmonic logic of the piece beyond the conventional tonal hearing.

The image displays a harmonic reduction of the piano accompaniment of *La lugubre gondola I*, organized into three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chord symbols and transformational analysis written above and below the notes.

- System 1 (bb. 1-18, 19-26, 27-30, 31-38):**
 - bb. 1-18: Treble clef has Ab, Ab; Bass clef has A, E aug. Transformation: *WtzR-E*.
 - bb. 19-26: Treble clef has Dbmaj7, Bbm7; Bass clef has Dbmaj7, F aug. Transformation: *WtzR-F*.
 - bb. 27-30: Treble clef has DbGer6; Bass clef has DbGer6.
 - bb. 31-38: Treble clef has F dim, Em, B, Bm, D aug; Bass clef has F dim, Em, B, Bm, D aug.
- System 2 (bb. 39-56, 57-64, 65-68, 69-76):**
 - bb. 39-56: Treble clef has F#, F#; Bass clef has A', D aug. Transformation: *WtzR-D*.
 - bb. 57-64: Treble clef has B7, G#m7; Bass clef has Bmaj7, D# aug. Transformation: *WtzR-D#*.
 - bb. 65-68: Treble clef has B7; Bass clef has B7.
 - bb. 69-76: Treble clef has D# dim, Dm, A, Am, C aug; Bass clef has D# dim, Dm, A, Am, C aug.
- System 3 (bb. 77-86, 87-94, 95-120):**
 - bb. 77-86: Treble clef has B, C aug; Bass clef has B, C aug. Transformation: *B aug*.
 - bb. 87-94: Treble clef has Bb aug, A aug; Bass clef has Bb aug, A aug. Transformation: *Bb aug*.
 - bb. 95-120: Treble clef has Ab, Ab; Bass clef has Ab aug, E aug. Transformation: *Ab aug.....E aug*.

Ex. 1. Harmonic reduction of *La lugubre gondola I*.

Let us continue by listing out all the augmented triads in the piece and evaluating their importance based on their placement and the amount of time they are sounded for. The augmented triad on E opens the piece, and if we consider the D flats as appoggiaturas then the augmented sonority fully dominates for the first 18 bars, with the low E bass note being reiterated no less than nine times. There is an E, but not an F flat, which is suggestive for the D flats — instead of being considered part of clear D $\flat$ minor chords, they can be interpreted as upper neighbour notes of the C. The E flats in bb. 9–10, 13–14 and 17 are emphasised rhythmically

and are also the longest melodic notes in the first 18 bars, and it can therefore be argued that these are implying a temporal switch from the main augmented sonority to A $\flat$ major. Similarly, in section A the D aug chord temporarily hints towards F $\sharp$ major.

The bass note moves up a semitone to F in b. 19, and the E aug does not return until it appears in a C-E-A $\flat$ inversion in b. 77, where it is initially only suggested and completed with the melodic E in b. 80. With the registral placement and choice of *tremolando* for the C and G $\sharp$ in the left hand, Liszt has given that dyad a bigger structural weight than any of the melodic pitches in the right hand, so that any pitches, which are not part of the C aug harmony are heard as embellishments and the first nine bars of this final section are dominated by that sonority. After some descending semitonal motion in the bass the same augmented harmony returns in b. 95, although this time it is in the A $\flat$ -C-E inversion, and no other chords are used in the remaining 25 final bars of the piece. The original E-A $\flat$ -C inversion returns and remains unchanged from b. 101 onwards, but because inversions do not matter for symmetrical chords as much as for consonant ones, it will be concluded that the E aug chord with its inversions harmonically dominates the piece for 53 out of 120 bars.

Section A of the piece (up to b. 38) concludes with another augmented chord — D-F $\sharp$ -A $\sharp$. The latter is a whole-tone transposition of the main E aug and plays the same role in section A' (bb. 39–76), which is a literal transposition of A. The D aug is not only the sole harmony for 20 consecutive bars (from 37 to 56), but also returns in a B $\flat$ -D-F $\sharp$ inversion in section B — bb. 87–93. The D is actually missing here, but is given in a smaller note head in my reduction, because it should be assumed, after so much of the duration of the piece up to that point has been dominated by the sound of augmented triads. The other two possible augmented triads only briefly appear in the piece, but the way they are placed deserves a mention. The F aug appears in b. 21 as a harmonic goal of the chromatically descending melodic line and after it the harmonic progression is reversed. Similarly, D $\sharp$ aug appears in b. 59 at the end of the same transposed down descending line. Acknowledging the full dominance of the augmented sonorities throughout section B, the two passing chords (again only suggested by the dyads) in bb. 86 and 94 should be interpreted as inversions of the above mentioned chords — namely B aug and then A aug.

With all this in mind, it turns out that there is an augmented triad sound for 85 out of the 120 bars of the piece, which is more than 2/3 of its duration. I would argue that this is more than the use of the tonic chord in a representative piano piece by any of the Viennese masters. In other words, the augmented triad is not only fully emancipated and central to the harmony of *La lugubre gondola I*, but

it is also prolonged for large portions of the piece's duration. The next thing to investigate is the way it connects to and relates to the other chords and I will account for that by using the neo-Riemannian concepts of Weitzmann and Hexatonic regions.

Cube Dance is particularly appropriate for visualising the harmony in this piece. It positions the main augmented triad — E-G $\sharp$ -C — at the very top. The four Hexatonic regions will be called the Northwest, Northeast, Southwest and Southeast Hexatonic. The essential harmonic movement of bb. 1–39 is represented with arrows in Fig. 7, and bar numbers are written on them. The D $\flat$ maj7 in bb. 19–20 creates F minor-D $\flat$ major ambiguity, but both these triads belong to the Northeast Hexatonic. However, the following B $\flat$ minor (with an added seventh) belongs to another Hexatonic region — the Southeast one — but more importantly, all chords in the progression of bb. 19–22 are part of the F aug Weitzmann region (enclosed in the teardrop-shaped space and labelled WtzR-F), with the F aug chord being not coincidentally put in the middle of the chromatic progression. Bearing in mind that bb. 19–27 are a clearly separated harmonic structural unit, it can be concluded from the observations so far that the piece is organised more around Weitzmann regions than around Hexatonic regions or any other harmonic system.

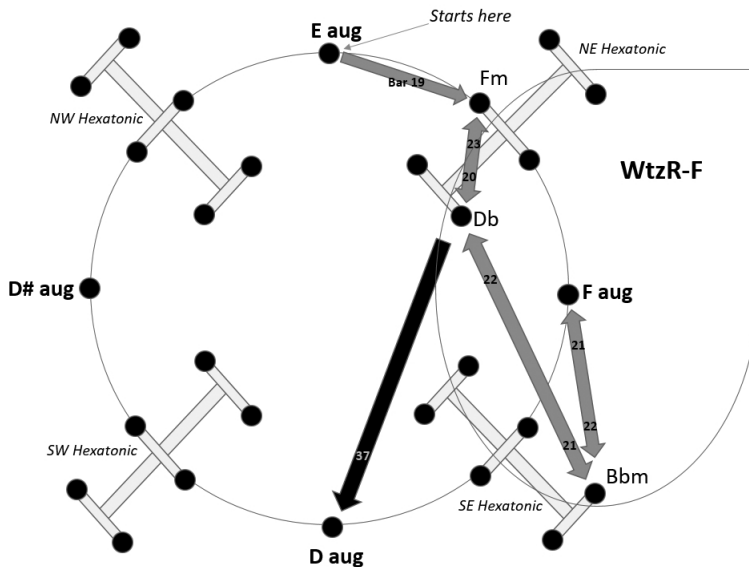


Fig. 7. Harmonic movement in bars 1–39 of *La lugubre gondola I*. The transformations of bars 19–22 are represented by the blue arrows, whereas the black arrow indicates the structurally more important transition towards section B. The chords in bars 32–37 are not included, because they constitute a less significant detour from the clockwise movement WtzR-E – WtzR-F – WtzR-D.

The chords, which appear briefly in bb. 32–37 — F dim, then E minor, B major and minor — represent a sudden change in direction for the harmonic movement. The upshifting (or clockwise on my Cube Dance) from the Weitzmann region of E aug to F aug is followed by the appearance of chords from the D# aug region — a sudden downshifting, which skips over the initial E aug region. An identical downshift occurs towards the end of the middle section (A'), which is shown in Fig. 7. This brief and not very significant detour aside, the D aug chord arrives at b. 37, just before the beginning of section A', and hence the diametrically opposite point on Cube Dance is reached for the middle section of the piece. The black arrow on Fig. 7 represents this structurally significant transformation, which completes the move from WtzR-F to WtzR-D and leads towards the repetition of section A a whole tone down.

The equivalent smooth chordal transformation in bb. 57–65 includes the chords Bmaj7, B7, G#m7 and most importantly — D# aug. The consonant triads B major and G# minor are derived through single semitonal displacements from the latter augmented chord and therefore these are members of its Weitzmann region. In other words — bb. 57–68 are composed with chords from the WtzR-D#. The D minor, A major and minor in bb. 69–76 are another sudden shift, this time downwards, which enables the goal harmony — C aug — to be approached the longer way, instead of the shorter upward motion (Fig. 8). Similarly to the final transformation on the previous figure, there is a move towards a structurally important augmented triad at the end, and therefore the last arrow is painted in black. In fact, this is the return of the main augmented triad in the piece — C-E-G#.

Section B comprises a full anti-clockwise circle on the Cube Dance, starting and ending on C aug (Fig. 9). There are no transitional consonant or any other chords between the four augmented triads, which is similar to the hegemony of the three main consonant triads — tonic, dominant and subdominant — towards the end of a conventionally written piece from the Classical period. Here an important conclusion must be made. By seeing the augmented triads at the basis of an essentially different new system one can realise that a procedure quite similar to the harmonic procedures in a common-practice ternary form takes place.

Some further elaboration on the above conclusion should ensue. The C aug/E aug chord undoubtedly dominates the outer sections of the form — A and B. The middle section (A'), however, is composed around the D aug, which is positioned diametrically opposite the C aug in the system, which connects the Hexatonic and Weitzmann regions of 12-tone chromatic pitch space. I would go further still, by likening the C aug – D aug opposition to the tonic-dominant polarity of common practice tonality. On a smaller scale the chromatic fluctuations around the

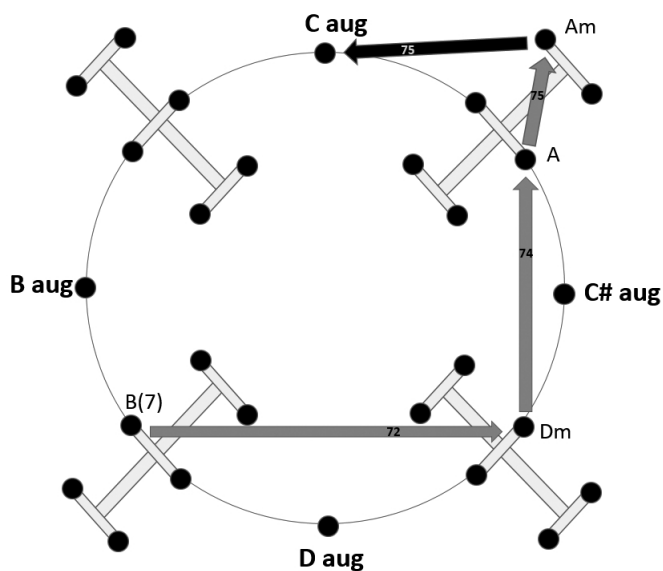


Fig. 8. Anti-clockwise (downshifting) harmonic movement in bars 65–76 of *La lugubre gondola I*.

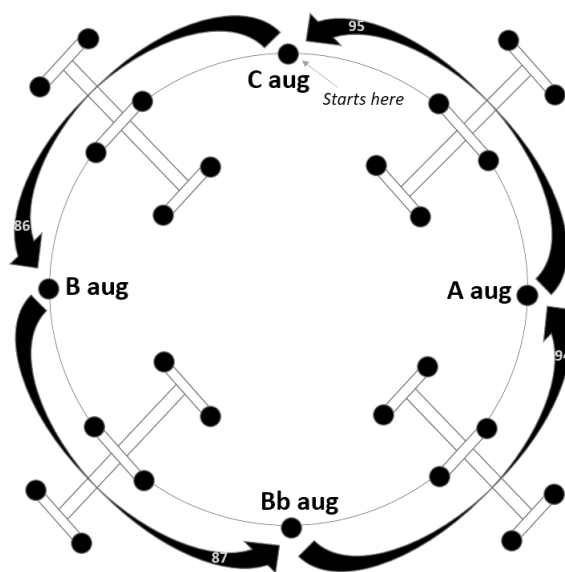


Fig. 9. A full circle through the four Weitzmann regions, Section B of *La lugubre gondola I*, bb. 77–120.

main augmented chord in bb. 19–27 can be likened to the harmonic excursions within the tonic region of a Classical sonata form.

The above analysis enables us to hear *La lugubre gondola I* in a new way. The way the two main augmented triads in the piece are juxtaposed can be perceived as fulfilling a role similar to the modulation from the tonic to the dominant and back in a traditional tonal piece. It turns out that Liszt managed to give the augmented triad a new meaning not only by swapping the roles of consonant and dissonant chords, but also by creating a new system of hierarchy between chords — a new one, but inspired by and resembling the traditional system.

2. R. W. – Venezia (S. 201) – A sectional level juxtaposition of augmented and consonant triads

Similarly to the first work discussed (*Lugubre gondola I*), *R. W. – Venezia* opens and closes with the same augmented triad, only this time on a C#. The piece is clearly separated into two sections, A (bb. 1–30) and B (bb. 31–42), with the final 7 bars (bb. 43–49) able to be seen as a codetta. Section A is clearly dominated by augmented triads (most importantly the one on C#), while section B contains consonant triads exclusively. The return of the C# aug in the codetta is significant, as it frames the form and concludes the piece in the same way it has opened, with an arpeggiated augmented triad.

Stefanie Dickinson's study on late Liszt takes tonal voice leading as an analytical basis and identifies a tonal prototype even for his most unconventionally written pieces [Dickinson 2002]. For *R. W. – Venezia* she interprets Bb major as the tonic, reinforced mainly by the clear V aug – I cadence in the middle. The author admits, however, that it is hard to hear the C# aug as an augmented dominant to Bb major, considering that it never appears in root position in the important moments [*Ibid*, 170]. It is arguably possible to bypass the issue confronted by Dickinson by applying neo-Riemannian theory to the piece and putting the C# aug chord at the centre of the work's harmonic syntax.

An arpeggiated form of this augmented triad constitutes the main motif, which opens the piece in bare unison octaves in the first two bars. A semitonal displacement of A with B flat transforms it to Bb minor in b. 5. This A to Bb melodic step turns out to be significant, as it is used several times throughout section A (including the transposed form A# to B). It also connects it to section B, and at the end it is inverted (Bb to A) in order to bring the harmony back to where it started from. On a smaller scale, the harmony below the chromatically ascending line of bb. 5–6 includes two of the main neo-Riemannian transformations. Firstly Bb minor slides to F# major through an L transformation; then another L returns

The image displays a harmonic reduction of Richard Wagner's *Venezia*, organized into five systems of musical notation. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chords and transformations indicated by text and arrows.

- System 1 (Measures 1-14):**
 - Measures 1-4: A $C\#$ aug
 - Measures 5-8: Bbm $\xrightarrow{L}$ $F\#$ $\xrightarrow{L}$ $G\flat 7$ $\xrightarrow{R}$ $C\#$ $C\#$ aug
 - Measures 9-14: D aug/ $C\#$
- System 2 (Measures 15-27):**
 - Measures 15-18: $Bm/C\#$ G $G\# \flat 7$ D D aug
 - Measures 19-27: $C\# \flat 7$ G aug/ $C\#$ $B-$ $C-$ $C\#-$ D aug F aug
- System 3 (Measures 27-30):**
 - Measures 27-30: A aug $G\#m$ $C\#$ aug $G\#m$ F aug $G\#m$ A aug $G\#m$ $C\#$ aug
- System 4 (Measures 31-38):**
 - Measures 31-34: B Bb $\xrightarrow{P}$ Bbm $\xrightarrow{R}$
 - Measures 35-38: Db $\xrightarrow{P}$ Dbm $\xrightarrow{R}$
- System 5 (Measures 39-49):**
 - Measures 39-42: E $\xrightarrow{RL}$ A
 - Measures 43-49: Codetta $C\#$ aug

Ex. 2. Harmonic reduction of Richard Wagner. *Venezia*.

the Bbm , this time with an added sixth (or an inversion of the half diminished chord on G). A Relative (R) transformation then moves Bb minor to $C\#$ major and at the end of the bar the sliding $G\#$ to A results in the return of the initial augmented triad on $C\#$. The same sequence of events repeats in the following two

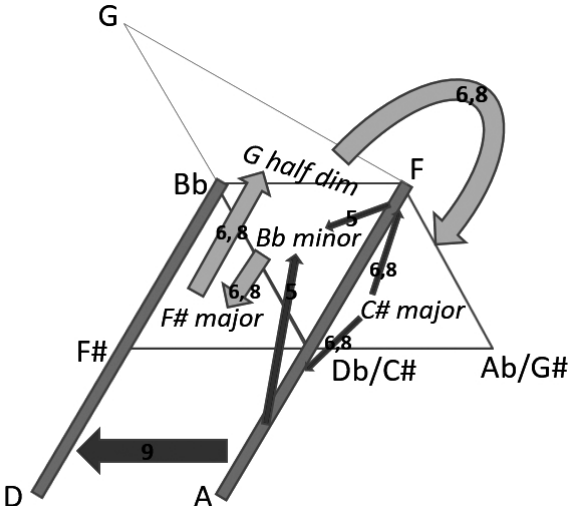


Fig. 10. The harmonic progression of bars 4–9 of *Richard Wagner. Venezia*. There is a circular movement starting from the A-C#-F augmented triad, which is followed by a move to the neighbouring D-F#-Bb augmented triad (red arrow) after the second circle.

bars before the augmented triad itself slides a semitone up to D-F#-Bb. This is an upshift in voice leading space and a move to the neighbour Weitzmann region — from WtzR-C# to WtzR-D. The progression is shown on the *Tonnetz* of Fig. 10.

The pedal tone C# does not slide up to follow the change of harmony above it and persists for most of the duration of section A. As a result of that some quasi-bitonal sonorities are created by the mixture of the chromatically ascending harmonies and the low C#, the latter always returning at the bottom of the arpeggiated figures. The “misspelled” F# major clashes against the augmented triad on D in bb. 9–10. It is no coincidence that a diminished fourth (F#–Bb) is notated for both hands — this interval emphasises the augmented harmony and denies the existence of a consonant chord in the left hand — C# is to be heard as a chromatic deviation from the D aug. The ascending semitonal sliding of the highest voice continues in b. 15, reaching B and resolving the preceding augmented triad into B minor. The progression of bb. 5–8 is repeated in 15–18 a semitone up, this time including the chords B minor, G major, G# °7, D major and the augmented triad on D.

A new sonority appears in b. 19: the triad C#-G-B. In the harmonic reduction it is labelled as C# °7, although the E of this chord is missing. The F# and A# from the previous bar logically continue the movement up by semitone, but they are not followed by the D. Instead Liszt keeps the C#, but ommits the D#, which is

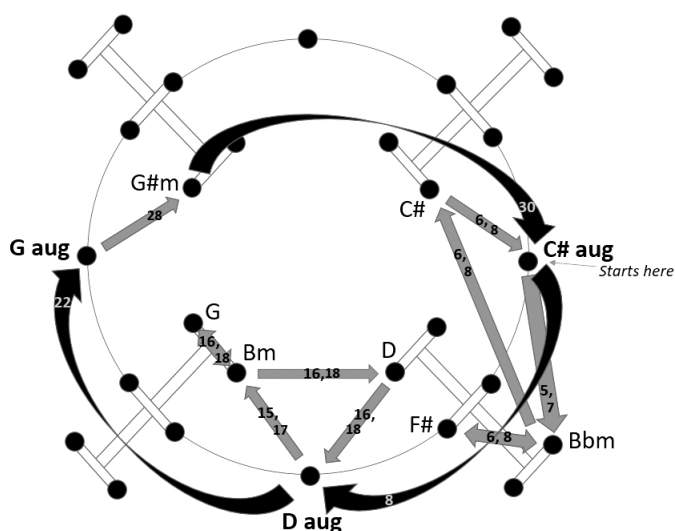


Fig. 11. Summary of the harmonic movement throughout section A of Richard Wagner. *Venezia*. The black arrows represent the movements to an upper Weitzmann region. The chromatic ascending of bars 24–30 is reduced to G aug – G# minor – C# aug.

expected, in order for a new augmented triad to be formed. The latter is formed with the D# appearing at the top of the arpeggiated figure two bars later. Another ambiguous 4-tone sonority is built melodically — namely the chord C#-G-B-D#, which is a segment of the whole-tone scale.

In this instance, Liszt has utilised the tonal instability and indeterminacy of the whole-tone scale's sound, which is implied by the aforementioned tetrachord. Although the augmented triad sound is not as clear this time, it becomes apparent that a further upshift in voice leading space has taken place for the WtzR-G to be reached in bb. 22–24.

The main motif is cancelled in b. 24, but the ascending motion continues with a long sequence of chords, most of them being semitonally-sliding augmented triads. The last three bars in this long sequence are more curious, because there is an alternation between the augmented triad on C# (in different inversions) and G# minor in them. The central augmented triad of the piece appears once in every 4-chord group in bb. 24–27, and then with the addition of a minor chord on every first and third beat in bb. 28–29. In other words, it seems to be emerging out of the chromatic sequence and becoming ever more audible towards the culmination of the phrase, at b. 30, where it returns in its original form with C# at the bottom. I have included all the chords of this passage and emphasised C# aug throughout my reduction in bold. Using Cube Dance, however, it would not be practical to include every chord in a sequence which completes more than three

full circles, so I have only labelled G[#]m (being the odd-one-out) as a transitional chord in the upshift from G aug to C[#] aug (Fig. 11).

The latter chord resolves into B^b major in b. 31, being heard retrospectively as an augmented dominant. The appearance of a key signature at this point suggests that the following section will be more tonally conceived. A simple four-note motif is repeated triumphantly for three bars, before the harmony undergoes a P and then an R transformation, in order to reach D^b major through B^b minor. The same fanfare is repeated in D^b major for another three bars and then is followed by another pair of transformations, again P + R, to reach E major in b. 39, where also the B^b key signature is erased. This time the major chord is not subjected to a P transformation, but it is followed by A major, in the manner of a functional dominant-tonic relation, which in neo-Riemannian context can be explained as a combination of the R and L transformations. The highest pitch E slides up one last time to form the initially heard augmented triad on C[#]. As a contrast to section A, a chain of the basic neo-Riemannian transformations between consonant triads prevails in B. There are no augmented triads and the main C[#] aug only returns in the codetta (b. 43). Therefore, the *Tonnetz* with its neat presentation of consonant triads is used to visualise the chord progression from b. 31 onwards (Fig. 12). The P-R chain between B^b major and E major is followed by a horizontal (diatonic) movement from E major to A major. Finally, the A major triangle “dissolves” into the Southwest-Northeast blue stripe of the main augmented triad.

The continuous upshift during section A is now balanced with a downshift in bb. 31–39. The E to A major progression then again reverses direction and a final move from WtzR-C to the referential WtzR-C[#] takes place. The descending line in the codetta includes B^b, which creates an F aug – B^bm ambiguity, but then the low C[#]s, which started the piece, conclude it, demonstrating the inability of the music to escape the tragic and sombre mood which inspired it. The three Weitzmann regions involved from b. 31 onwards are pointed at on Fig. 12. It can be observed that the triangles of B^b minor, D^b major and A major share an edge with the C[#] aug stripe, therefore those consonant triads belong to WtzR-C[#]. Similarly, E major and D^b minor belong to WtzR-C, whereas the initial B^b major belongs to WtzR-D.

To summarise, *R. W. – Venezia* acts as another example of Liszt using an augmented triad as the primary sonority of a piece, opening and closing with it, but also contrasting it against consonant triads on a larger scale in the form. The parsimonious transformations in section B reinforce the impression that a free exploration of 12-tone pitch space takes place beyond the confines of diatonicism and common-practice tonality. Moreover, the prominence of the augmented triads in section A makes Weitzmann regions an appropriate analytical tool for

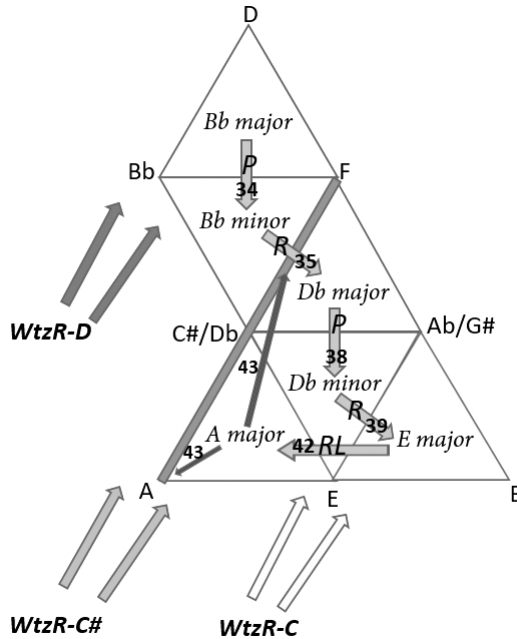


Fig. 12. Harmonic movement within section B and codetta of *Richard Wagner. Venezia* (bars 31–49). The P-R chain is followed by a diatonic movement to the left (dominant-to-tonic = R + L) and a transformation of the last consonant triad into the main augmented triad on C# (the triangle becomes a line at the end).

the piece, with all the chords in it being heard in the context of the upshifts and downshifts from one region to another and back to the referential WtzR-C#.

3. *Nuages Gris* (S. 199) – A subtle balance between G minor tonality and the structural use of augmented triads

This fascinating short piece has been attracting analytical attention for decades, often being interpreted as opening the gates towards the experimental music of the 20th century, but at the same time demonstrating Liszt's skillfulness in the use of so-called «implicit tonality» [Baker 1990].

Before starting an analysis of the work focused around Weitzmann regions, it is necessary to outline more briefly its tonal features. In James Baker's words, «Liszt approaches atonality by diluting the fundamental structure, but the many indications of tonality at levels nearer the surface prevent total dissolution of tonal forces, probably even at the level of overall coherence» [*Ibid*, 155]. This author's neo-Schenkerian perspective motivates him to seek a structurally

melodic descend supported by the bass and to relate all harmonies back to the referential G minor. There is no direct evidence for all that, however, in *Nuages gris*, but it needs to be considered what the tonal inclinations of the chords are beyond the confines of the piece. For example, in regards to the final chords Baker claims that «one may infer a resolution of the bass A $\sharp$ either to B $\flat$ or to G $\sharp$ » [*Ibid*, 154]. On the contrary, however, it is arguably more objective to interpret harmony not for what it implies, but for what it actually is, and the following analysis will allow for an alternative interpretation of the piece's unexpected ending.

First of all, the main motif, which opens the piece, clearly arpeggiates the G minor chord with its final three notes, and the C $\sharp$ before that should be interpreted as an appoggiatura. Furthermore the key signature, consisting of two flats, implies the key of G minor. The sense of a G minor tonality, however, soon becomes obscured with the chromatically descending chords of bb. 11–20, which are juxtaposed against the B $\flat$ and A tremolando octaves, creating different kinds of dissonant tetrads with each augmented triad.

The image displays a harmonic reduction of the piece *Nuages gris*, organized into three systems of musical notation. Each system shows a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

- System 1 (Measures 1-20):**
 - Measures 1-8: Chord Gm (G minor).
 - Measures 9-10: Chord Ebm (E-flat minor).
 - Measures 11-12: Chord Bb aug (B-flat augmented).
 - Measures 13-20: A sequence of augmented triads: F aug, E aug, Eb aug, and Bb aug.
- System 2 (Measures 21-32):**
 - Measures 21-24: Chord Bb (B-flat).
 - Measures 25-32: Chord Gm (G minor).
- System 3 (Measures 33-48):**
 - Measures 33-36: Chords Ebm (E-flat minor) and Bb aug (B-flat augmented).
 - Measures 37-40: Chords F aug (F augmented) and E aug (E augmented).
 - Measures 41-44: Chord Eb aug / A (E-flat augmented / A).
 - Measures 46-48: Chord Eb aug / A (E-flat augmented / A).

Ex. 3. Harmonic reduction of *Nuages gris*.

Bb. 25–32 are the most diatonic, in essence. The main motif is played in counterpoint against two gestures which contain pitches from the G minor melodic scale only and reaffirm that key further.

It is hard to say what keys are implied (if any at all) by the extreme chromaticism and dissonances of bb. 33–44, but the way in which the piece is concluded melodically, with an F# resolving to G, is reminiscent of established tonal procedures. To put it in a few words — the implicit tonality of G minor is used in *Nuages gris*, but the harmony of the piece is not constrained to that. Other, more dissonant, sonorities are given equal, if not even greater structural weight and importance. The following neo-Riemannian reading of the piece aims to reveal these and evaluate their importance.

The opening G minor, the misspelled E♭ minor in bb. 9–10, and the B♭ aug in bb. 11–12 all belong to the same Weitzmann region — WtzR-B♭ or WtzR-D. Being in this region for the first 12 out of the 48 bars of the short piece creates the expectation that it will be the harmonic center. The semitonal descending sliding of the B♭ aug in bb. 13–20 is a full anti-clockwise circle on Cube Dance (identical to the one in section B of *La lugubre gondola I*) and returns the same augmented triad. The harmonic reduction of the piece (example 3) includes all notes in the left hand, although many are not considered part of the harmony. As already shown earlier in this essay, augmented triads have been important for Liszt from an early stage of his compositional career and most of the time have appeared as clear harmonic entities, without extra pitches added to them. Therefore, I prefer to say that I do not hear different kinds of tetrads resulting from the overall pitch content of bb. 13–20, but only a circle around the four augmented triads, starting and ending on the so far central B♭ aug.

Although there are no real chords in bb. 21–32, it can be claimed with confidence that the implied harmonies are B♭ major and G minor, which are both part of WtzR-B♭. I have sought to present the simplest possible reduction of this passage and for the fine counterpoint in G minor assumed that all the melodic notes before the G of b. 28 and B♭ of b. 32 are appoggiaturas to them.

The sequence of chords and bass line from bb. 9–20 is repeated in 33–42. It is juxtaposed against an ascending chromatic scale going one octave up from F#. In this elaborated version of the sequence there are three fully independent layers and similarly to its first appearance I prefer to only include the descending augmented triads into my harmonic labelling in Ex. 3 and in my neo-Riemannian analysis. Hence, another anticlockwise circle in 12-tone space is executed. More importantly, the circle is not completed this time. The descending line of augmented triads stops on E♭ aug in b. 42 and the latter chord is reaffirmed in the final three bars. The chromatic ascending movement finishes not so surprisingly on G

(the destination point of the main motive), but the final E $\flat$ aug with an added A at the bottom is a movement away from the seemingly more important F $\sharp$ aug and G minor. The E $\flat$, appearing initially as part of the E $\flat$ minor triad, eventually pulls the harmony towards itself, making it progress away from WtzR-B $\flat$. The Cube Dance diagram of Fig. 13 shows the anticlockwise or downshifting movement across the piece, which stops on WtzR-E $\flat$ just before completing two full circles across the four Weitzmann regions.

In comparison to the previously analysed two pieces, augmented triads are not that prominent in *Nuages gris*. The implicit tonality here is in conflict with the extreme chromaticism and there is an alternation between relatively diatonic statements of G minor and the descending sequences of augmented triads. The Weitzmann regions analysis leads to the conclusion that overall there is an upshift from WtzR-B $\flat$ /D to WtzR-E $\flat$, which makes the piece open-ended or progressive similarly to the effect of pieces composed in progressive tonality. However, the tonal interpretation suggests that there is the tonic G minor chord, established at the beginning and reaffirmed at the end, although the latter event happens only melodically, without the necessary harmonic support. These two contrasting ways of analysing *Nuages gris* lead to two dichotomous ways of understanding it — either as manifesting a total chromatic system free of any diatonic framework or else as an example of late 19th-century implicit tonality. But is the choice really binary?

In my view, sympathising with Baker and “hearing” the G minor tonality as being the only structural basis of the piece cannot be done without whittling away or completely ignoring the importance of the augmented triads. As I aimed to demonstrate, the descending passage of bb. 11–20 does not solely consist of passing harmonies, but actually opens and closes with the same B $\flat$ aug. It sounds as if the latter chord is the harmonic goal, and this interpretation is supported by the fact that no explicit statement of the “tonic” G minor chord ensues in the next phrase (bb. 21–24).

Whilst bb. 25–32, with their stronger emphasis on what can be seen to be more traditional harmonic roles, are the strongest argument in support of the implicit tonality hypothesis, what follows after that immediately compromises what has just been established. Baker deserves some credit for claiming that the B natural in the final chord might be interpreted as the Picardy third of G minor [*Ibid*, 154], but in reality there is a clear statement of the E $\flat$ aug chord, combined with a bass A, which is a member of its whole-tone collection.

As has already been conceded, augmented triads are not the only driving force for the harmony of *Nuages gris*, and I do not intend to promulgate my own analysis on the work as being more revealing or more practically useful than someone

in the low register, reinforcing the dark atmosphere of a threnody. Similarly, a Weitzmann regions analysis could prove equally fruitful for large portions of this piece.

In summary, the process of emancipating the augmented triad is naturally brought to its final stage in Liszt's music from the 1880s. The methodical simplification of the texture to its barest essentials allows the composer to emphasise his most innovative harmonic devices, one of which are the smooth chromatic transformations with the augmented triads at their centre. By inverting the traditional roles of augmented (dissonant) and major-minor (consonant) triads through the Weitzmann regions concept, we can free ourselves from the need to seek the implied tonality, which chords should resolve to. On the contrary, the augmented triads can and were meant by Liszt to perform the role of the consonant ones by framing the form of pieces like *La lugubre gondola I* and *R. W. – Venezia. Nuages gris*, on the other hand, represents another case of Liszt's original harmonic procedures, where the implicit tonality of G minor is in dialogue with the "modulation" from one augmented triad to another.

REFERENCES

- ALBINI G. – BERNARDI, B. (2017), *Hamiltonian Graphs as Harmonic Tools*, in Agustín-Aquino O.A., Lluís Puebla E., Montile M. (eds.), *Mathematics and Computation in Music – 6th International Conference, Proceedings of MCM 2017*, Springer Academics, pp. 215–226.
- BAKER J. M. (1990), *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*, «Journal of Music Theory», 34/2, pp. 145–173.
- BERRY D. C. (2004), *The Meaning[s] of “Without”: An Exploration of Liszt’s Bagatelle ohne Tonart*, «19th-Century Music», 27/3, pp. 230–262.
- CLAMPITT D. (1998), *Alternative Interpretations of Some Measures from Parsifal*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 321–34.
- COHN R. (1998), *An Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 167–180.
- COHN R. (2000), *Weitzmann’s Regions, My Cycles and Douthett’s Dancing Cubes*, «Music Theory Spectrum», 22/1, pp. 89–103.
- COHN R. (2012), *Audacious Euphony – Chromatic Harmony and the Triad’s Second Nature*, Oxford University Press, New York.
- DICKINSON S. C. (2002), *Tonal Voice Leading as an Analytic Basis for Liszt’s Late Experimental Works*, Diss. University of Rochester, Rochester, New York.
- DOUTHETT J. – STEINBACH, P. (1998), *Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 241–264.
- ECKHARDT M. – MUELLER R. C. – WALKER, A. (2001), *Franz Liszt*, «Grove Music Online», Oxford University Press, Accessed 27 November 2019.
- FORTE A. (1987), *Liszt’s Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, «19th-Century Music», 10/3, pp. 209–228.
- GREY, T. S. (2001), *New German School*, «Grove Music Online», Oxford University Press, Accessed 16 December 2019.
- HENNIG D. (1989), *Weitzmann and the Liszt Machine*, «Miscellanea Musicologica», 16, pp. 109–134.
- KOPP D. (2002), *Chromatic Transformations in Nineteenth-century Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LENDVAI E. (1993), *Symmetries of Music*, Kodály Institute, Kecskemét.
- LEWIN D. (1984), *Amfortas’ Prayer to Titirel and the Role of D in Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B*, «19th-Century Music», 7/3, pp. 336–49.

- MARX A. B. (1850), *Allgemeine Musiklehre: Ein Hülfsbuch*, 4th edn. Leipzig.
- MORGAN R. (1976), *Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents*, «Journal of Music Theory», 20/1, pp. 49–91.
- OETTINGEN A. V. (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik*, W. Gläser, Dorpat and Leipzig.
- RAMEAU J. – P. (1722), *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, J. B. C. Ballard, Paris.
- RIEMANN H. (1877), *Musikalische Syntaxis: Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- RINGS S. (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- SASLAW J. K. (2001), *Weber (Jacob) Gottfried*, «Grove Music Online», Oxford University Press, Accessed 27 November 2019.
- SASLAW J. K. (2004), *Two monographs by Carl Friedrich Weitzmann: Part I: “The Augmented Triad” (1853)*, «Theory and Practice», 29, pp. 133–228.
- SATYENDRA R. (1997), *Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt’s Music*, «Music Analysis», 16, pp. 219–252.
- SKOUMAL Z. (1994), *Liszt’s Androgynous Harmony*, «Music Analysis» 13/1 (March), pp. 51–72.
- SMITH K. M. (2014), *The transformational energetics of the tonal universe: Cohn, Rings, and Tymoczko*, «Music Analysis» 33/2 (June), pp. 1–43.
- TODD R. L. (1988), *The „Unwelcome Guest“ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad*, «19th-Century Music», 12/2, pp. 93–115.
- TYMOCZKO D. A. (2011), *Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- WEBER G. (1846) [1817–21], *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, B. Schott, Mainz.
- WEITZMANN C. F. (1853), *Der übermässige Dreiklang*, T. Trautweinschen, Berlin.
- WEITZMANN, C. F. (1854), *Der verminderte Septimenakkord*, Hermann Peters, Berlin.
- WEITZMANN, C. F. (1854), *Geschichte des Septimen-akkordes*, T. Trautweinschen, Berlin.
- WEITZMANN, C. F. (1855), *Geschichte der griechischen Musik*, T. Trautweinschen, Berlin.

Abstract

This article offers a detailed harmonic analysis of three of Franz Liszt’s late piano works, and applies to them a concept developed through neo-Riemannian theory known as “Weitzmann regions”. The relationship between Liszt and his friend Carl Friedrich Weitzmann is investigated in some detail, relating to Liszt’s life-long fascination with the augmented triad, and it also discusses the reasons

behind his conviction to making this sonority central to the harmony of some of his late pieces. Viewed through neo-Riemannian analysis, the augmented triads are revealed to have a structural function in *La lugubre gondola I* (1882) and *R. W. – Venezia* (1883), whereas *Nuages gris* (1881) exhibits a more complex and uncertain relationship between augmented and consonant triads.

Keywords: Franz Liszt, Neo-Riemannian Analysis, Weitzmann Regions, Augmented Triad, Piano Miniatures

L'articolo propone una dettagliata analisi dell'impianto armonico di tre fra gli ultimi lavori per pianoforte di Franz Liszt e applica loro un concetto elaborato dalla teoria neo-Riemanniana, noto come "regioni di Weitzmann". Vi si esaminano alcuni dettagli del rapporto fra Liszt e il suo amico Carl Friedrich Weitzmann intorno al costante interesse che Liszt rivolse alla triade aumentata e si discutono, inoltre, le ragioni alla base della sua convinzione di rendere centrale questa sonorità nell'armonia di alcune delle sue ultime composizioni. Viste attraverso l'analisi neo-Riemanniana, le triadi aumentate si scoprono avere una funzione strutturale in *La lugubre gondola I* (1882) e *R. W. – Venezia* (1883), mentre *Nuages gris* (1881) mostra un rapporto più complesso e incerto fra le triadi aumentate e quelle consonanti.

Parole chiave: Franz Liszt, analisi neo-riemanniana, regioni di Weitzmann, triade aumentata, miniature per pianoforte

Trasformazioni e multiformità del livello profondo nel Preludio op. 28 n. 6 di Fryderyk Chopin.

Il Preludio in oggetto, in Si minore, è il sesto brano della raccolta dei *24 Preludi op. 28* (ca. 1837–1839) di Fryderyk Chopin. Il presente studio verterà su fattispecie tecniche, rifuggendo da riflessioni di ordine storico, storiografico o estetico come anche da richiami sostanziali alle basi su cui poggiano le metodologie analitiche impiegate. Il discorso, pertanto, s'incentrerà pressoché esclusivamente sulle scritture musicali adottate dal Compositore. Nel contempo, però, si proverà a rendere evidente in che maniera tali scritture, pur avvalendosi fortemente dei procedimenti propri alla “seconda pratica” del tonalismo, s'innestano nel solco di una chiara continuità con la tradizione classica.¹

1. L'arco formale, la conduzione armonica e la semicadenza di b. 8.

Le appena ventisei battute in cui il brano si contiene svolgono due segmenti musicali riconducibili allo schema A-A' il cui accostamento, laddove si inquadri la b. 8² (in apice l'unità di movimento) come foriera di una semicadenza, dà luogo a una sorta di *Period* composto (bb. 1–22) seguito da una codetta (la sezione conclusiva entro le bb. 23–26). Nella Tab. 1 sono specificati i principali segmenti fraseologici, le loro funzioni formali, il percorso tonale e le cadenze date a conclusione delle frasi.²

1. Riporto da Grande [2020, 68–69]: «Con una fortunata espressione, un volume del 1996 curato da W. Kinderman e H. Krebs assegna l'espressione di Seconda Pratica alla tonalità del XIX secolo in quanto, alludendo ad una Seconda Pratica storicamente più nota, anche in questo caso è avvenuta una rivoluzione, con fondamentali cambi di paradigma. Come scrive Kinderman nell'Introduzione (...), lo spazio musicale cromatico viene a sostituirsi a quello diatonico che non scompare, ma risulta ormai subordinato in ordine gerarchico».
2. Relativamente alle funzioni formali e alla terminologia per indicarle, cfr. Caplin [1998, 9–69]. Necessarie, tuttavia, alcune specificazioni. Anzitutto, si è preferito rendere il termine inglese “contrasting idea” — dato a indicare una semifrase di risposta di diversa fisionomia musicale rispetto a quella di proposta rappresentata dall'idea di base (i. b.) — con la dizione di “nuova idea” (n. i.). Il termine “sentenziale”, altresì, traduce l'inglese “*sentential*” dato a descrivere un segmento che richiama la *Sentence*, pur non formandola letteralmente

Fryderyk Chopin, Preludio op. 28 n. 6

Sentence (=> antecedente)

presentazione (=> idea base)	ripetizione	continuazione => cadenza (=> nuova idea)	continuazione	idea cadenzale
------------------------------	-------------	--	---------------	----------------

Lento assai

Si min. i

V 6 5 4 3 2 V 6 5 4 3 2 VII^o V 4 3

e. c. p.

=> L

HC

Sentenziale (=> conseguente)

racordo	idea base	ripetizione	estensione
---------	-----------	-------------	------------

9 11 13

VI => V 7 bII

(Do Magg. V 7 I

=> L

=> L

(prosegue Sentenziale => conseguente)

continuzione => cadenza (=> nuova idea, modificata; 1.a volta)
continuzione -----> idea cadenzale
(-----)

15

17

vii° = V₍₂₎ (i VII° = V VI -----) V 7 VI -----) V i

d'inganno

PAC

=> L

Sezione conclusiva

raccordo

idea base

estensione

23

26

(i)

Es. 1. Funzioni formali, conduzione armonica e trasformazioni.

F. CHOPIN, PRELUDIO OP. 28 N. 6						
bb. 1–4	5–8	9–12	13–14	15–18	19–22	23–26
Period composto						codetta
A		A'				A-based
antecedente (Sentence)		conseguente esteso (Sentenziale)				sezione conclusiva
presenta- zione	continua- zione	presentazione estesa		continua- zione (1.a volta)	continua- zione (2.a volta)	idea base estesa
			estensione			
	b. 8: HC			b. 18: d'inganno	b. 22: PAC	
Si min.		(→Do Magg.)		(Si min.)		

Tab. 1. Arco formale, segmentazione fraseologica e percorso tonale.

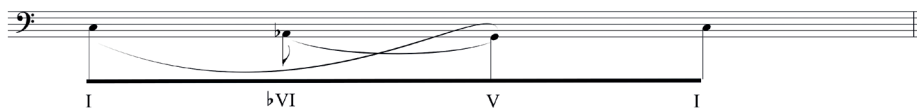
Nella riscrittura testuale — salvo che per l'assenza dei segni d'espressione — dell'intero Preludio proposta nell'Es. 1, oltre a ribadire le funzioni formali, si puntualizza la conduzione armonica.³ L'importanza attribuita da Chopin all'accordo della sottomediate, considerando sia la frequenza con cui appare, sia le posizioni metriche forti in cui prevalentemente si manifesta, è palese. Tale accor-dalità, nei confronti di quella della tonica e nel modo minore, stabilisce una tra-sformazione L.⁴ Le implicazioni di quest'oscillazione fra i due accordi del i e del VI costituiranno il cardine di questo scritto.

Occorre, adesso, aprire una parentesi al riguardo di una possibilità d'intera-azione fra un giro armonico tradizionale e un'alternanza trasformativa fra la tonica e la sottomediate. Inoltre, l'univocità della semicadenza individuata a

[Caplin, 1998, 51]. Riguardo alle cadenze, per segnalare la cadenza autentica perfetta e la semicadenza si sono mantenuti gli acronimi anglosassoni, rispettivamente PAC e HC. Per rendere la dizione "Deceptive Cadence", infine, si mantiene la denominazione italiana "d'inganno".

- Questa e le altre riscritture del brano sono basate su quanto in Chopin [n.d., 9]. Relativa-mente alle bb. 11–12, i bassi fondamentali sono considerati sulle altezze *sol*1 e *do*2 (lo stesso varrà al riguardo dell'Es. 3b); per un confronto sull'intera analisi armonica, v. Schenker [1954, 214–216, 222].
- Al riguardo del termine "sottomediate" per definire il VI grado quale mediate inferiore, v. ad es. Meeùs, *Scale, polifonia, armonia*, in Baroni, Bent, Dalmonte, Nattiez (cur.) [2002, II, 84]. Circa tutte le trasformazioni cui si farà riferimento, v. Cohn [2012, 17–67]. Per illu-strare sinteticamente il transito fra due triadi in virtù della trasformazione L, comunque, basterà dire che si ottiene facendo slittare la fondamentale di una triade maggiore sul semi-tono diatonico inferiore (esempio: Do M-Mi m) ovvero la quinta di una triade minore sul semitono diatonico superiore (esempio: La m-Fa M). Negli esempi, i transiti sono indicati in corrispondenza degli accordi trasformati e, per segnalarli, ci si è spesso avvalsi anche dell'ausilio dei tratteggi in linea retta.

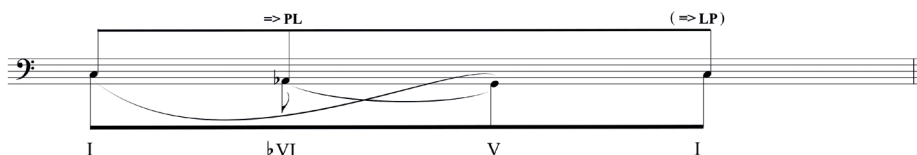
a) scorrimento funzionale



b) scorrimento trasformatore



c) scorrimento trasformatore vs. scorrimento funzionale



Es. 2. Scorrimenti I-bVI-V-I a raffronto.

b. 8² sarà messa in discussione anche riferendosi a un'annotazione del Preludio effettuata da Heinrich Schenker.⁵

Nell'Es. 2, un semplice scorrimento al basso, nel tono di Do maggiore, fra le fondamentali armoniche della successione I-bVI-V-I è in primo luogo ricondotto alla convenzionale traccia strutturale. Il passaggio è dunque inquadrato secondo la sintassi funzionale e al bVI, come si osserva, è attribuito il logico ruolo di una pre-dominante. La stessa successione, subito oltre e pur considerando che la teoria neoriemanniana parla di scorrimenti fra strutture accordali e non di movimenti del basso, è riletta ammettendo come punti nodali per una sorta di *Bassbrechung* la terna di fondamentali I-bVI-I. La traccia è stavolta osservata cambiando paradigma, secondo la logica trasformatore: i tre accordi si susseguono in virtù di una trasformazione PL e del suo passaggio inverso LP, e il V assolve al più semplice ruolo di un prolungamento armonico dato "a prefisso" della tonica conclusiva.⁶ Infine, le due tracce sono sovrapposte in maniera che la

5. Il riferimento è al materiale pubblicato in Dodson [2014, 1-5, particolarmente 2-4], in <https://societymusictheory.org/files/2014/handouts/dodson.pdf>, 1-5 (accesso dell'11 agosto 2019).

6. La lettera P, nel presente scritto, è impiegata nel senso anglosassone del cambio di modo. Quanto alla trasformazione PL, aggiunge al cambio di modo un passaggio di tipo L (v. nota 5); la trasformazione LP opera inversamente. Sui prolungamenti "a prefisso" e "a suffisso", ossia dati, rispettivamente, a precedere e a seguire la nota prolungata, cfr. Forte - Gilbert

The image shows a handwritten musical score for Schenker's Preludio op. 28 no. 6. The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "Lento assai." and the dynamics include "sotto voce" and "pp". The score is heavily annotated with red ink, including brackets, arrows, and numbers, indicating structural analysis. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The bottom of the page is labeled "V.A. 67."

Fig. 1. Partitura del Preludio op. 28 no. 6 con annotazioni di Schenker.

seconda, segnata nella travatura superiore, converge nella prima corroborando il giro armonico tradizionale.

[1982, 10]. Si evidenzia che, nel testo, gli Autori si riferiscono alle note ornamentali melodiche. Per le dominanti di prolungamento della tonica, invece, cfr. in particolare Salzer – Schachter [1991, 306–307].

In Fig. 1 si riporta la riproduzione del Preludio annotata da Schenker cui si accennava poc'anzi.⁷

I segni relativi alla b. 8, da un punto di vista analitico, sono molto interessanti. Anzitutto, ferma restando l'attendibilità della fonte, è evidente come il Maestro abbia segnalato, con un arco che punta verso il basso, la ripetizione — due ottave sotto — della coppia di crome *re* e *do*[♯] che organizzano l'armonizzazione del V (b. 8²⁻³). In secondo luogo, si è osservato il tratto orizzontale che, sebbene entro quella che sembra una parentesi, è senz'altro dato a evidenziare la terza lineare discendente fra il *re* e il *do*[♯], al grave, e il *si* collocato sull'*ictus* della b. 9. Entrambe queste annotazioni sembrano suggerire l'interpretazione di un flusso musicale che non si arresta: per tal motivo, potrebbero lasciar supporre che, seppur a dispetto di quanto indicato in altre analisi, perfino per Schenker l'attribuzione di una semicadenza alla b. 8² potesse non essere un fatto così pacifico.⁸

Questa semicadenza, in definitiva, è resa ricorrendo a una scrittura i cui parametri — sia riferiti alla posizione metrica, al disegno ritmico e al profilo melodico, sia relativi all'armonia nel senso dell'apparizione degli accordi ornamentali che introducono la triade del V — sembrano concorrere tutti a un suo non indifferente indebolimento. Ciò considerato, l'analisi proseguirà accogliendo la possibilità di un'embricazione fra le bb. 8–9 e che in sua coincidenza si possa ammettere una cadenza autentica perfetta che non interrompa il flusso musicale.⁹ Le conseguenze di questa lettura alternativa saranno ovviamente destinate a incidere profondamente tanto sulla traccia formale — poiché all'interpretazione di una PAC a b. 9 consegue lo scioglimento del *Period* composto in favore del semplice accostamento di una *Sentence*, entro le bb. 1–9, e di un segmento *sentenziale* fra le bb. 9–22 — quanto, soprattutto, su quella strutturale.

Non sottoporre ad alcuna cesura il flusso sonoro di questo passaggio, come si vedrà a seguire, consentirà inoltre tanto la piena valorizzazione di tutte le oscillazioni trasformazionali fra gli accordi della tonica e della sottomediate,

7. Riprendo l'Esempio 2 in Dodson [2014, 2].

8. Sull'interpretazione di una semicadenza, cfr. sia quanto riportato sull'analisi di Schenker in merito a questo Preludio in Cascelli [2017, 102–111 e particolarmente 103–104, 107], sia gli estratti in Schenker [1954, 214–216, 222]. Segnalo, altresì, che in Dodson [2014, 5, Es. 5] sono riprodotti tre estratti dell'analisi del brano effettuata da Angelika Elias.

9. Sulle successioni semicadenziali dirette verso la triade del V, in generale, cfr. Caplin [2004, 70, 72]. Nello specifico, a proposito dei fattori che concorrono a enfatizzare l'instabilità — comunque intrinseca — attribuibile alle semicadenze, Burstein osserva che «Various features might add to this instability, including the lack of a caesura, a volatile texture, an acceleration, or the presence of an inverted V or V7. In certain situations, these destabilizing features might well argue against the labelling of a half cadence — that is, unless these features are sufficiently counterbalanced by other elements that more solidly assert the dominant harmony's closing role» [2015, 97] (corsivo mio). Riguardo, poi, all'interpretazione di una cadenza lungo un tratto il cui flusso musicale non si arresta, cfr. ancora Caplin [2004, 97 sgg.].

quanto l'attribuzione di una notevole pregnanza, ancor più forte di quella già di per sé evidente, allo slittamento in Do maggiore delle bb. 11³-14. Riguardo questa evidenza, varrà comunque la pena di riassumerne le principali marcature. Anzitutto, quella riferita alla posizione metrica del tratto, che qualifica l'esito della *presentazione* di bb. 9-14; in secondo luogo, l'estensione che ne dilata lo spazio musicale a tre battute e che consegue all'*hemiolia* che raggruppa in 2+2+2 minime le sei unità di movimento interessate (bb. 13-14).¹⁰ Spazio importante, sia considerando le appena ventisei misure in cui, complessivamente, il Preludio si contiene, sia valutando una durata temporale che comporta la percezione di un nuovo, pressoché autosufficiente baricentro tonale.

3. La cadenza autentica perfetta nell'embricazione fra le bb. 8-9, il ruolo della sottomediant e la traccia strutturale delle bb. 9-26: le ipotesi analitiche secondo lo scorrimento funzionale.

Nell'Es. 3 (a-d) si ripropone la traccia formale di tutto il Preludio alla luce della continuità dell'idea compositiva postulata fra le bb. 8-9. A questa traccia è correlata, in un pentagramma sovrapposto, una prima, personale lettura strutturale. Le trasformazioni che uniformano i transiti i-VI e viceversa sono segnalate ma, in questa prima fase, l'analisi sarà assoggettata unicamente ai criteri dell'armonia funzionale.

Occorrono alcune puntualizzazioni, mirate anche a giustificare i cardini strutturali che, via via, si sono stabiliti. Anzitutto, al VI di b. 5 è assegnata la funzione di una pre-dominante: il *do*# implicito cui fa riferimento l'accordo della doppia dominante (b. 6¹⁻²), appartenendo anch'esso all'entità armonica del V, è infatti considerato un sostanziale dispiegamento a prefisso del *fa*#.

Per quel che riguarda, inoltre, la seconda arcata del brano (bb. 9 sgg.), il *do* di bb. 13-14, su cui poggia l'armonia del *b*II, è segnalato come nota vicina del *si* che regge la tonica iniziale ed è collegato al VI. Quest'accordo del *b*II, in particolare, è inquadrato come l'agente musicale destinato a implicare la cadenza d'inganno di b. 18: esso rinvia al VI poiché interpretabile come un suo prolungamento pur se il V del tono principale s'inframmezza (bb. 15-17). A differenza, poi, dell'analisi di Schenker, che vi ammette la possibilità di successioni ii⁰-V, i tratti alle bb. 16¹⁻² e 19¹⁻²-20¹⁻² sono stati assimilati alla sola armonia del V per quella che è sembrata una sostanziale identità con la traccia di b. 15¹⁻².¹¹ In definitiva, si è considerata la

10. Per un approfondimento sull'*hemiolia* nel presente Preludio, cfr. nuovamente in Cascelli [2017, 109-111].

11. Si confrontino nuovamente, al riguardo di questo passaggio, le analisi in Schenker [1954, 216, 222], in cui gli accordi del ii⁰ non sembrano posti in gioco, e quanto riportato in Cascelli

Fryderyk Chopin, Preludio op. 28 n. 6

The image shows a musical score for Fryderyk Chopin's Preludio op. 28 n. 6, with a detailed harmonic analysis. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line. The analysis includes Roman numerals (I, VI, V, i), figured bass (6 5 4 3 2 1), and structural labels like 'Sentence', 'idea base', 'presentazione', 'ripetizione', 'continuazione', and 'cadenza'. A dashed line separates the first system from the second, which continues the analysis with more Roman numerals and structural labels.

First System Analysis:

- Left Hand:** I, VI, V, i
- Right Hand:** I, VI, V, i
- Figured Bass:** 6 5 4 3 2 1
- Structural Labels:** 'Sentence' (covering the first system), 'idea base' (covering the first system), 'presentazione' (covering the first system), 'ripetizione' (covering the first system), 'continuazione' (covering the first system), 'cadenza' (covering the first system).

Second System Analysis:

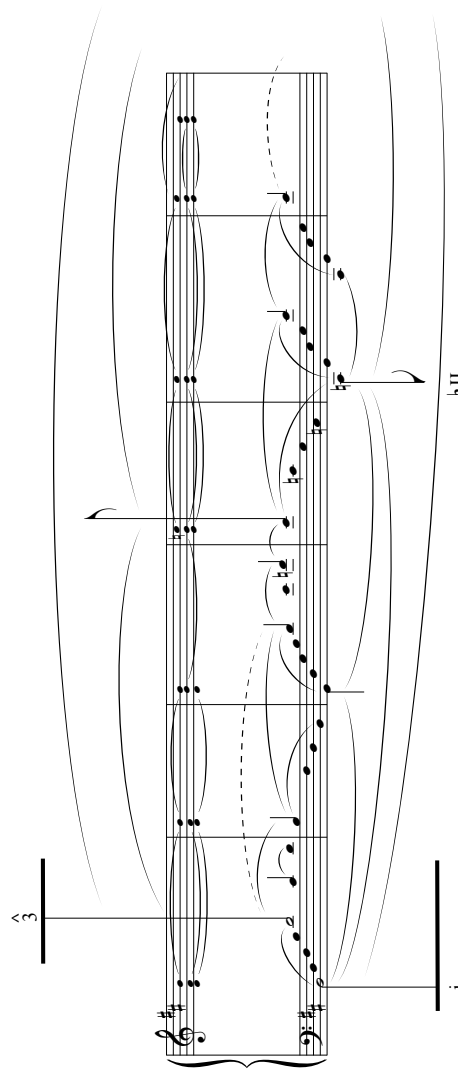
- Left Hand:** I, VI, V, i
- Right Hand:** I, VI, V, i
- Figured Bass:** 6 5 4 3 2 1
- Structural Labels:** 'Sentence' (covering the second system), 'idea base' (covering the second system), 'presentazione' (covering the second system), 'ripetizione' (covering the second system), 'continuazione' (covering the second system), 'cadenza' (covering the second system).

Third System Analysis:

- Left Hand:** I, VI, V, i
- Right Hand:** I, VI, V, i
- Figured Bass:** 6 5 4 3 2 1
- Structural Labels:** 'Sentence' (covering the third system), 'idea base' (covering the third system), 'presentazione' (covering the third system), 'ripetizione' (covering the third system), 'continuazione' (covering the third system), 'cadenza' (covering the third system).

Es. 3a. Preludio op. 28 no. 6, analisi armonica, formale e strutturale bb. 1-9.

2



3

1

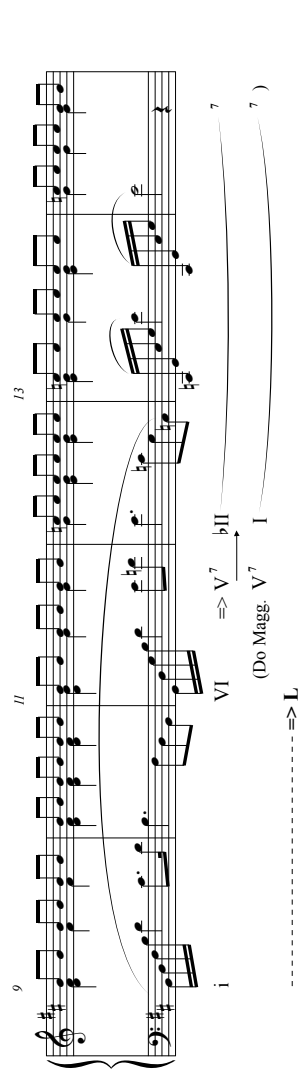
♭ II

Sentenziale

presentazione (estesa)

ripetizione

estensione



9

11

13

i

VI => V⁷ ♭II

(Do Magg. V⁷ I

7 7

-----=> L

Es. 3b. Preludio op. 28 no. 6, analisi armonica, formale e strutturale bb. 9-14.

Es. 3c. Preludio op. 28 no. 6, analisi armonica, formale e strutturale bb. 15-22.

Sezione conclusiva

ricordo

idea base

estensione

22

23

26

27

Es. 3d. Preludio op. 28 no. 6, analisi armonica, formale e strutturale bb. 22–26.

possibilità di affrancare il *sol* di b. 18 dal ruolo di altezza riferita unicamente alle due apparizioni del V delle bb. 15–17 e 19–21 e di intenderlo, piuttosto, come l’esito di un’ampia arcata che, muovendo dalla tonica di b. 9, attraversa il *do* delle bb. 12–13 e si proietta, infine, sulla dominante ultima (bb. 19–21). Quanto all’*Urlinie*, nel passaggio fra le bb. 9–18 si è considerata governata da un prolungamento del 3̂.

L’Es. 4 sintetizza queste considerazioni riferite alla seconda parte del brano. Si osserveranno con attenzione, quindi, le valenze attribuite alle due dominanti delle bb. 15–17 e 19–21: la prima è stabilita come prolungamento a prefisso del VI, la seconda come dominante strutturale.

Una simile lettura si discosta dalle già riferite tracce riportate in Cascelli [2017, 103, 104, 107], dove il *sol* di b. 18 è sì considerato nota vicina del *fa*♯ delle bb. 19–21 ma il fissaggio della dominante strutturale della seconda arcata del brano, e dunque anche del 2̂ a essa riferito, è anticipato a b. 17.¹² L’interpretazione, per quanto sensata e ottima, annulla però qualsiasi possibilità di un arco musicale volto a collegare i due estremi (la fondamentale, il *do*, e la quinta, il *sol*) della triade napoletana.

Il grafico dell’Es. 4, composto non prendendo ancora in esame le trasformazioni, non impedisce comunque di continuare a considerare, al riguardo della b. 8, la possibilità di una semicadenza. Qualora s’interpreti in tal senso, la divisione dell’*Urlinie* in coincidenza del *do*♯ sulla dominante di b. 8² non sarà in discussione. Il quesito, piuttosto, potrebbe essere se attribuire a tale dominante il ruolo di un *Teiler* vero e proprio, e dunque modellare la traccia secondo un *beginning-emphasized pattern*, ovvero se — stante l’importante “peso sonoro” che il tratto delle bb. 19–21 acquisisce sia per la cadenza d’inganno di b. 18, sia per la replica del contenuto musicale fra le bb. 15–17 — improntare l’arcata strutturale a un *end-emphasized pattern*.¹³

I grafici nell’Es. 5 mostrano entrambe le ipotesi analitiche.

Quest’analisi, comunque, sostiene con decisione l’ammissibilità di una cadenza autentica perfetta nell’embricazione fra le bb. 8–9. La base per quanto, d’ora in avanti, si proverà a stabilire anche alla luce dei procedimenti trasformativi sarà quindi il grafico che, nell’Es. 6, sintetizza i contenuti dei precedenti Ess. 3 e 4.

[2017, 103–104], dove il *mi* del basso a bb. 16 e 19–20 è in definitiva indicato come la nota che regge un accordo della sottodominante.

12. Nella presente analisi, non si considera la possibilità del *Phrygian 2* in coincidenza di b. 12. Cfr. nuovamente le tracce in Cascelli [2017, 103–104, 107–108] e in Dodson [2014, 5, Es. 5].
13. Relativamente al *Teiler*, ossia il “divisore” dell’*Urlinie* in coincidenza del manifestarsi del secondo grado strutturale, cfr. Schenker [1979, 37 ed eventualmente anche 19–20]. Per quel che concerne le diverse implicazioni conseguenti alla divisione dell’*Urlinie*, si rinvia ai contenuti in Smith [1994, in particolare 79–87] e in Marston [2013]. Quanto alle dizioni di *beginning-emphasized pattern* ed *end-emphasized pattern* quali ridenominazioni dei paradigmi strutturali presenti in Smith [1994] e Marston [2013], le mutuo da Gallotti [2017].

10 15 20 25

3

i VI => V bII → VI V i

Es. 4. Preludio op. 28 no. 6, traccia strutturale bb. 9-26.

a) "beginning-emphasized pattern"

b) "end-emphasized pattern"

Es. 5. Preludio op. 28 no. 6, *Ursatz* su *beginning-emphasized pattern* ed *end-emphasized pattern* (b. 8: HC).

5 10

VI $\Rightarrow$ V $\rightarrow$ b II

15 20 25

VI

Es. 6. Preludio op. 28 no. 6, traccia strutturale (b. 9; PAC); scorrimento funzionale.

4. La lettura trasformatzionale.

Si procederà, adesso, a osservare il brano via via considerando come nodi strutturali non già le polarità stabilite dalle funzioni armoniche, ma quanto consegue ai passaggi improntati alla “massima morbidezza” delle trasformazioni.¹⁴ Naturalmente, questo comporterà sia una diversa calibrazione dei prolungamenti, sia — specialmente — un diverso angolo di visuale al riguardo dell’*Ursatz*: se, per un verso, si potrà continuare a parlare di una sorta di *Bassbrechung*, la discesa dell’*Urlinie*, d’altro canto, non rappresenterà più il fattore decisivo per la definizione della parte superiore.

Le trasformazioni da considerare, come ampiamente anticipato, sono quelle secondo l’operatore L che governano le oscillazioni fra le triadi della tonica (Si min.) e della sottomedianta (Sol Magg.). Si valuterà altresì l’importanza dello spostamento dal Do maggiore di bb. 12–13 all’accordo del VI di b. 18.

L’Es. 7 si riferisce al primo segmento del brano (bb. 1–9).¹⁵ Le oscillazioni trasformazionali fra le triadi del Si min., del Sol Magg. e nuovamente del Si min. fissano un itinerario che, agli estremi, colloca l’accordo della tonica. È chiaro che questo passaggio, laddove si consideri la b. 8 soggetta a una semicadenza viepiù foriera della dominante strutturale, non potrà in alcun modo beneficiare di un flusso musicale improntato a continuità. Ciò corrobora, si ribadirà anche in seguito, l’interpretazione di una cadenza autentica perfetta a conclusione dell’arcata.

Per quel che riguarda la seconda parte (bb. 9–26), la *Bassbrechung* sostanzialmente si replica, seppur nel frastagliamento più articolato che si osserva nell’Es. 8. Come chiarito, la prima trasformazione (b. 9 vs. b. 11) funge da leva per la deviazione al Do maggiore delle bb. 12–14, che stabilisce al basso una *Nebennote* del si iniziale e punta al VI di b. 18. Quest’ultimo, leggendo a ritroso la trasformazione L da cui proviene, muove poi verso la tonica conclusiva e si pone quale nodo strutturale.

14. Con passaggi improntati alla “massima morbidezza” — “maximal smoothness” [Cohn, 1996, 15] — può intendersi, in generale, lo scorrimento trasformatzionale fra le triadi che beneficiano di due classi di altezze in comune e il cui transito prevede la modifica di una sola di esse col movimento di semitono. Al riguardo dei sistemi esatonici e delle trasformazioni L, cfr. Cohn [1996, in particolare pp. 9–16].

15. È appena il caso di sottolineare che, qui come in seguito, le dizioni alfabetiche (L) sistemate sotto i numeri romani delle fondamentali armoniche non rappresentano, in alcun modo, etichette da attribuire a queste ultime. Esse indicano, unicamente, le relazioni trasformazionali fra gli accordi correlati in tal senso. Per rendere più evidenti queste trasformazioni si rinnova che, come già negli Ess. 1 e 3, ci si è avvalsi anche dell’ausilio dei tratteggi in linea retta.

The musical score is for a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a piano introduction and a main section. The structural trace is marked with a dashed line and a hat symbol (^) above the measure numbers 1 and 9. The trace shows the progression of the piece through measures 1-9, with a key signature change to B-flat major (two flats) indicated by a 'VI' and a 'L' symbol. The trace ends with a 'V' symbol and a 'L' symbol, indicating a final transformation.

Es. 7. Preludio op. 28 no. 6, traccia strutturale bb. 1-9; scorrimento trasformatzionale.

Quanto alla parte acuta, si inizia a palesare quel “ $\hat{3}$ continuo” sul *re*, che è altezza in comune fra i due accordi in oscillazione, che sarà approfondito in seguito.¹⁶ Chiaramente, non fissandosi alcuna dominante strutturale, non avrà senso forzare la lettura della voce superiore costringendola in un’*Urlinie* da assoggettare alla discesa su $\hat{1}$.

Nell’Es. 9 si pongono a raffronto le due tracce strutturali del brano su cui ci si baserà per proseguire nell’analisi: la prima, fissata secondo la lettura funzionale e considerando a b. 9 l’ipotesi della cadenza autentica perfetta; la seconda, stabilita secondo lo scorrimento trasformatore. Nonostante la diversa calibrazione dei prolungamenti — specialmente quelli riferiti, nella prima parte, alla linea superiore — e la materiale impossibilità di definire, nella lettura secondo le trasformazioni, un’*Urlinie* soggetta a discesa, l’analogia fra i due scorrimenti appare di già più che tangibile.

5. L’interazione fra lo scorrimento trasformatore e quello funzionale.

Ci si interrogherà, prima di ammettere la possibilità di una vera e propria multiformità del livello profondo, se sia verosimile che il Compositore abbia potuto intendere la traccia trasformatore come primigenia. S’ipotizzerà, quindi, che l’approccio secondo le trasformazioni abbia rappresentato una sorta di “materiale di partenza” da assestare, subito dopo, su un giro armonico tradizionalmente inteso. In altri termini, s’indicherà la possibilità che quanto ordinato dalla traccia trasformatore sia in seguito assorbito — dunque governato — dalla funzionalità dell’armonia classica e assoggettato a essa.¹⁷

Per illustrare le tappe della convergenza delle trasformazioni sulle funzioni occorrerà anzitutto confrontare e poi sovrapporre le *Bassbrechungen* ascrivibili a entrambi i paradigmi rifacendosi al procedimento e ai concetti già puntualizzati nell’Es. 2, cui si rinvia. L’Es. 10 si riferisce alle tracce delle bb. 1–9 e presenta per primo lo scorrimento trasformatore. In esso, è ancora una volta evidente il collegamento diretto fra gli accordi del Sol maggiore (VI) e del Si minore (i) in virtù della trasformazione L. Subito dopo, le fondamentali armoniche dei due accordi sono strutturalmente rimodulate in virtù del loro scorrimento funzionale. La sovrapposizione ultima delle due tracce ne rende evidente l’interrelazione. Si

16. In Stassi [2019, 19 sgg.], si ammette l’azione di un “ $\hat{3}$ continuo” per stabilire il legame strutturale fra le sei *Consolations* S.172 di Franz Liszt. A grandi linee, il $\hat{3}$, nelle Consolazioni di ordine dispari, appare come una *cover-tone* del $\hat{1}$ conclusivo e si congiunge senza sostanziale soluzione di continuità al *Kopfton* dei brani seguenti, fissato sul $\hat{3}$ stesso. Per una sorta di confronto concettuale, che comunque verte sul “ $\hat{5}$ continuo”, v. anche Priore [2004] e [2007].

17. Cfr. Stassi [2019, 39 sgg.].

10 15 20 25

(i) VI i

VI => V -> II

(- - - - - => L)

VI => L

i => L

Es. 8. Preludio op. 28 no. 6, traccia strutturale bb. 9-26; scorrimento trasformatzionale.

a) scorrimento funzionale (b. 9: PAC) [5] [10] [15] [20] [25]

b) scorrimento trasformatore [5] [10] [15] [20] [25]

=> L => L => L

Es. 9. Preludio op. 28 no. 6, raffronto della traccia strutturale negli scorrimenti funzionale (b. 9: PAC) e trasformatore.

Es. 10. Preludio op. 28 no. 6, bb. 1–9, convergenza della *Bassbrechung* trasformatzionale in quella funzionale.

Per quel che concerne lo scorrimento trasformatzionale, in alto si dà rilievo al primo passaggio (bb. 9–11): è visibile come dalle due apparizioni della sottomedante (bb. 11 e 18) partano altrettanti movimenti armonici verso la tonica transitoria a essa riferita (il $\flat$ II di bb. 12–14) e verso la tonica d’impianto (il i conclusivo). La lettura, evidenziata nella travatura inferiore, che sottolinea la relazione fra il $\flat$ II e il VI porta al fissaggio di quest’ultimo come nodo strutturale.

– 112 –

della dominante strutturale nel tratto di bb. 15–17. Non occorre ripetere che un simile inquadramento, per quanto più che giustificato, ostacola lo scorrimento secondo la trasformazione L tra il i di b. 9 e il VI di b. 18. Nella traccia della travatura inferiore, invece, si assoggetta il tratto fra le bb. 9–18 al più che discusso prolungamento della tonica iniziale e si stabilisce la pre-dominante sul VI. Ciò ammette la piena interazione con una traccia trasformazionale che fissi questi due accordi come colonne portanti.

Riguardo, poi, alla convergenza dei due scorrimenti, entrambe le travature fanno riferimento alle soluzioni analitiche descritte per ultime. Appare di nuovo chiaro come il giro armonico tradizionale possa trarre a sé i passaggi inizialmente articolati secondo lo scorrere delle trasformazioni L.

bb. 9 11 12-14 15-17 18 19-21 22-26

a) scorrimento trasformazionale

b) scorrimento funzionale

c) scorrimento trasformazionale vs. scorrimento funzionale

Es. 11. Preludio op. 28 no. 6, bb. 9–26, convergenza della *Bassbrechung* trasformazionale in quella funzionale.

6. Lo stereogramma strutturale, l'*Urlinie* e il $\hat{3}$ continuo.

Dimostrata la plausibilità relativa alla convergenza del primo nel secondo scorrimento, nell'Es. 12 si potrà costruire un grafico completo del brano sovrapponendo entrambe le *Bassbrechungen* e iniziando a modellare un doppio scorrimento strutturale. La travatura superiore riporta le relazioni trasformazionali; quella inferiore

l'andamento funzionale.¹⁸ Nella traccia riferita al primo flusso, non si sono eliminate le cediglie in grafia di crome che evidenziano i prolungamenti a prefisso con cui inquadrare le dominanti delle bb. 6–8 e 19–21. Sul fronte funzionale, invece, le note bianche segnalano i tre pilastri i-V-i su cui si sorregge il percorso.

Es. 12. Preludio op. 28 no. 6, bb. 1–26, sovrapposizione delle *Bassbrechungen* trasformativale e funzionale.

Per quanto riguarda l'*Urlinie*, considerando sia i profili della linea superiore, sia il *Kopfton* fissato sul *re*, sia le oscillazioni trasformativale, la conseguenza più significativa dell'interazione fra i due scorrimenti è data dal fatto che si stabilisca un $\hat{3}$ continuo (cfr. Es. 8). Ferma restando una lettura secondo un paradigma diverso da quello dell'armonia funzionale, si è già evidenziato come, in mancanza della possibilità di assestare il $\hat{2}$ sulla colonna strutturale della dominante, forzare la discesa verso $\hat{1}$ dell'arcata melodica sia un'operazione priva di qualsiasi necessità: in altri termini, senza il beneficio del dato funzionale, parlare di *Urlinie* secondo quanto fissato da Schenker appare privo di senso.¹⁹ Nondimeno, l'assorbimento delle trasformazioni nei ruotismi delle funzioni tradizionali sembra un'operazione da perseguire. Tale operazione, se per un verso dovrà tenere in massimo conto l'autosufficienza di entrambe le tracce, d'altro canto — e giocoforza — necessiterà di una chiave per cui le caratteristiche dell'una possano riversarsi nelle marcature indispensabili per delineare l'altra.

I grafici degli Ess. 13 e 14, prendendo le mosse da quanto or ora operato sulle *Bassbrechungen*, integrano e completano gli schemi inserendo, nel pentagramma in chiave di violino, le tracce riferite alla voce superiore. Ciò, al fine di ultimare l'illustrazione di quella che si è intesa come una precisa multiformità strutturale. Lo scorrimento secondo le trasformazioni è scritto superiormente, e riporta i prolungamenti del $\hat{3}$ che, dunque, resta fisso. L'andamento che, invece, segue la

18. Si rinnova che le dizioni riferite alle trasformazioni indicano i transiti in tal senso, e non i movimenti del basso intesi in sé. Cfr. quanto al riguardo dell'Es. 2 e la nota 15.

19. Si precisa, comunque, che in Smith [1996, 263 sgg.] sono presentati dei possibili profili di *Urlinien* diversi rispetto alle discese schenkeriane.

Es. 13. Preludio op. 28 no. 6, bb. 1-26, doppio scorrimento del livello profondo.

Es. 14. Preludio op. 28 no. 6, bb. 1-26, doppio scorrimento del livello profondo, traccia semplificata.

funzionalità tradizionale ed esita nella discesa sul primo grado strutturale è stabilito nella travatura inferiore. La legatura a tratteggio che congiunge i *re* iniziali e quelli di b. 23 è impiegata per marcare il $\hat{3}$ continuo: un *Kopfton* capace, quindi, di una permanenza, di una latenza che coesista con la sua discesa a $\hat{1}$.

Come si osserva, sarà proprio il $\hat{3}$ continuo a rappresentare, nell'interpretazione perseguita, la chiave per un riversamento della lettura trasformazionale nella traccia parallela che non necessariamente implichi la predominanza di quest'ultima. Anche al riguardo della parte acuta, in sintesi, sarà possibile modellare un livello profondo a doppio scorrimento.

7. Conclusioni.

Il presente studio, ai fini dell'inquadrare tecnicamente un assestamento ultimo della struttura, considera senz'altro lo scorrimento funzionale destinato a prevalere su quello operato secondo le trasformazioni. In definitiva, le trasformazioni sono intese in perpetua interazione con la sintassi tonale tradizionale e inquadrata, più che a guisa di sue possibili alternative, come sovrastrutture poste *a monte* delle elaborazioni e che la corroborano per stabilirne non lo sfaldamento, ma una fondamentale integrazione dei parametri.

Da sottolineare come le fattispecie del brano rendano ampiamente possibile ammettere, fra le due tracce considerate, una coesistenza paritetica, per cui la soluzione strutturale caratterizzata dal $\hat{3}$ continuo rappresenta, più che un *problem-solving* sia musicale sia tecnico per garantire la coesistenza dei due scorrimenti paralleli, un contenuto affatto intrinseco; un *fil-rouge*, per dirla altrimenti, capace di mutuare l'una sostanza nell'altra. La sottolineatura non vuol essere puramente speculativa poiché rinvia alle questioni tanto della sussistenza o meno di una relazione organica — quando non organicistica — fra superficie e profondità, quanto di una linea di forza intransitiva che, quasi "ingegneristicamente" parlando, dalla seconda scorra progressivamente verso la prima.

Ad ogni modo, per tornare ai contenuti strutturali che si sono ipotizzati al riguardo di questo Preludio e a una visione delle cose che prescindano dal puro orientamento personale, risulta impossibile stabilire obiettivamente se la sostanza trasformazionale costituisca una superficie ovvero una profondità. Conseguenziale, pertanto, ammettere che fra le due soluzioni possa darsi una transitività.

La ricerca di questa transitività, a condizione di assolvere con rigore e ordine alle operazioni tecniche indispensabili a una chiara marcatura delle linee analitiche perseguite, ben potrebbe rappresentare la chiave di lettura per un repertorio che, a livello di presupposti compositivi, perpetuamente oscilla fra i paradigmi della prima e della seconda pratica del tonalismo.

BIBLIOGRAFIA

- BURSTEIN P. (2015), *The Half Cadence and Related Analytical Fictions. Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, in Markus NEWIRTH-BERGÉ (cur.), *What is a Cadence*, Leuven University Press, Leuven, pp. 85–116.
- (2015), *The Half Cadence and Related Analytic Fictions. Theoretical and Analytical Perspectives on C*
- CAPLIN W. E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York.
- CAPLIN W. E. (2004), *The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions*, «Journal of the American Musicological Society», 57/1, pp. 51–117.
- CASCELLI A. (2017), *Schenker's Chopin. Files from the Oster Collection*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- CHOPIN F. (n.d., ca. 1839), *Vingt-quatre Preludes pour le Piano, dédiés à son ami J. C. Kessler. Oeuvre 28*, Breitkopf e Härtel, Leipzig.
- COHN R. (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York.
- COHN R. (1996), *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*, «Music Analysis», 15/1, pp. 9–40.
- DE LA MOTTE D. (1988), *Manuale di armonia*, edizione italiana a cura di Loris Azzaroni, La Nuova Italia, Firenze.
- FORTE A. – GILBERT S. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, W. W. Norton and Company, New York and London.
- GALLOTTI C. (2017), *The Interaction of Structure and Design in Interruption-Based Forms*, presentazione letta in occasione della 53rd Annual Conference of the Royal Musical Association, University of Liverpool.
- GRANDE A. (2020), *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, Roma.
- MARSTON N. (2013), *The Development of Schenker's Concept of Interruption*, «Music Analysis» 32/ 3, pp. 332–362.
- MEEÛS N. (2002), *Scale, polifonia, armonia* in BARONI, BENT, DALMONTE, NATTIEZ (cur.), *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, p. 84.
- PRIORE I. (2004), *The Case for a Continuous 5: Expanding the Schenkerian Interruption Concept with Analytical Interpretations of Beethoven Opp. 109, 110, 111*, PhD diss., University of Iowa.

- PRIORE I. (2007), *Further Considerations about the Continuous ζ with an Introduction and Explanation of Schenker's Five Interruption Models*, «Indiana Theory Review», 25, Spring-Fall 2004 (spring 2007).
- SALZER F. – SCHACHTER C. (1991) *Contrappunto e composizione*, edizione italiana a cura di Mario Baroni e Elena Modena, EDT, Torino.
- SCHENKER H. (1979), *Free Composition (Der freie Satz)*, translated and edited by Ernst Oster, Longman, New York and London.
- SCHENKER H. (1954), *Harmony*, edited and annotated by Oswald Jonas, translated by Elisabeth Mann Borgese, The University of Chicago Press, Chicago.
- SMITH C. J. (1996), *Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'*, «Music Analysis», 2/3, pp. 191–297.
- SMITH P. H. (1994), *Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form*, «Music Theory Spectrum», 16/1, pp. 77–103.
- STASSI M. (2019), *Continuità strutturale nelle Consolations di Franz Liszt*, «Quaderni dell'Istituto Liszt», 19, pp. 11–62, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

SITOGRAFIA

- DODSON A. (2014), *Schenker's performance of Chopin's Preludes and the Meanings of Interruption*, in <https://societymusictheory.org/files/2014/handouts/dodson.pdf>, 1–5 (accesso dell'11 agosto 2019).

Abstract

Chopin's Prelude No. 6, Op. 28 is organized in two A-A' segments that articulate a kind of compound period, which is followed by a codetta. It is possible to identify this formal trace by comparing the two cadences at bars 8 and 22.

However, my analytical reading provides the possibility of accepting a further reconsideration of the first cadential point in order to, then, assume the manifestation of two sentential phrases.

This choice aims to enhance the occurrences of both the submediant harmony and the striking shifting to C major of bars 11–14 so as to give them a crucial role that includes the possibility of reformulating the deepest level according to two overlapping configurations.

Therefore, this double hypothesis about the deep level suggests a structural multiformity which does not refer to the traditional tonal syntax as a potential disintegration, but, rather, as its basic permanency.

Besides proposing a phraseological segmentation along the lines of Caplin's formal functions, this analysis will also make use of an interaction between a Schenkerian approach and neo-Riemannian transformations.

The aim is to illustrate how Chopin's prelude is characterized by a compositional dynamic that, in addition to strongly adhering to the second practice of the nineteenth century tonalism, also highlights an evident continuity with the classical tradition.

Keywords: Chopin, Prelude No. 6, Schenkerian analysis, neo-riemannian theory, continuous $\hat{3}$.

Il preludio in questione, in Si minore, è il sesto brano della raccolta dei 24 *Preludi op. 28* (ca. 1837–1839) di Fryderyk Chopin. Il brano si contiene in due segmenti musicali di tipo A-A' che articolano una sorta di *Period composto* seguito da una codetta. L'individuazione di questa traccia formale consegue al raffronto delle due cadenze a bb. 8 e 22.

La presente lettura, tuttavia, accoglierà la possibilità di riconsiderare il primo momento cadenzale in maniera da supporre, piuttosto, la sostanziale ripetizione di due frasi *sentenziali*. L'analisi che conseguirà a questa scelta sarà mirata a valorizzare sia le apparizioni dell'armonia della sottomediant, sia del sorprendente slittamento al Do maggiore delle bb. 11–14 così da attribuire loro un ruolo fondante, che consenta la possibilità di formulare il livello profondo secondo due fisionomie sovrapponibili.

La doppia ipotesi circa il livello profondo suggerirà quindi una multiformità strutturale, che s'intenderà riferita alla sintassi tonale tradizionale in maniera da stabilirne non già un potenziale sfaldamento, ma la fondamentale permanenza.

L'analisi, oltre a proporre la segmentazione fraseologica secondo i modelli delle funzioni formali fissate da William Caplin, si servirà di un concorso tra la metodologia schenkeriana e le trasformazioni descritte dalla teoria neo-riemanniana. L'obiettivo sarà quello di illustrare il brano evidenziando una modalità compositiva che, pur avvalendosi fortemente dei procedimenti propri alla seconda pratica del tonalismo, s'innesta nel solco di una chiara continuità con la tradizione classica.

Parole-chiave: Chopin, Preludio n. 6; Analisi schenkeriana; Teorie Neo-riemanniane; $\hat{3}$ continuo.

Michael Kahr

Artistic Practice and/as Analytical Method in Historical Jazz Research

1. Historical Jazz Research, Historical Jazz Practices, and Artistic Research

The established methodologies in historical jazz research offer effective tools for the understanding of musicians' biographical data, activities and socio-cultural contexts. Traditional jazz research provides answers to questions such as: which musicians performed and/or recorded with whom, when, where and which repertoire did they play? Analytical jazz theory contributes additional knowledge regarding the structural aspects of the music (e.g. form, harmony, melody, rhythm), mainly by referring to transcriptions of recorded jazz improvisations. The inherent problems of traditional jazz historiography — for instance regarding canon formation —, and the limits of transcription-based analysis have rightly been addressed in the (still) so-called New Jazz Studies since the 1990s. This critical direction in jazz research has introduced alternative ways of thinking of jazz as a culture by emphasizing its social implications and different meanings but has not replaced traditional research in jazz history.

Hence, our current understanding of jazz history is shaped and informed by both, “traditional” approaches and the “new” critical stance: Eminent topics in jazz history are now counter-balanced by conventional and critical perspectives. Prominent work in this regard can be found, for instance, concerning the life and music of John Coltrane, which is investigated from quite different angles by Lewis Porter [Porter 1998] and Tony Whyton [Whyton 2013]. Current knowledge on jazz history is also informed by the discussion of important, but previously ignored aspects, as demonstrated in Sherrie Tucker's work on the “forgotten” history of female jazz musicians [Tucker 2000]. Such diversity regarding thematic perspectives and methodic approaches in historical jazz studies has undoubtedly contributed to a more nuanced understanding of jazz history.

Jazz practices have been explored from various perspectives, including ethnology [Berliner 1994; Monson 1996], sociology [Figuerola-Dreher 2016; Müller

2017] and music analysis [Hodson 2007; Waters 2011]. Such works provide valuable knowledge about how jazz musicians perform, interact with other musicians and structure their musical output. While such works add valuable information for the understanding of jazz practices, jazz practices are usually regarded as research objects, examined by the researchers from a distance. The application of participant-observation and phenomenology are helpful in narrowing this distance and have led to prominent publications which contribute to understand fundamental learning processes in jazz [e.g. Berliner 1994; Sudnow 1978]. Inside perspectives regarding professional jazz practices have commonly been provided by seasoned musicians, educators and authors with little or no formal scholarly education such as Dave Liebman and Kenny Werner [Liebman 1989; 1991; Werner 1996]. Participant observation in historical research appears rather problematic due to the temporal distance between practices of the past and present. Moreover, but most notably, the preference of text and numerical features for scholarly argumentation and its dissemination in written form tends to exclude the tacit, embodied and arts-based positions, methods and experiences, which constitute artistic practice after all.

Alternative research perspectives, which promise to operate with such knowledge in artistic practices, have only recently started to flourish, particularly notable in the growing field of artistic research [Doğantan-Dack 2016].¹ Artistic researchers involve their own artistic practice as a research object, method and/or research result, which entails a paradigm shift regarding the observance, documentation, and communication of knowledge, including explicit as well as pre-linguistic, practice- and arts-based forms. In a recent work on the position of artistic research in higher education, Jenny Wilson offers a confident statement regarding the status of artistic practice as academic research, which not only reflects the view of many artist-researchers, but is also supported by governmental research policies in Australia and several European countries [Wilson 2018, x]:

Practice is a form of writing. It is a non-propositional form of writing, to be sure, yet material practices and products in artistic research not only embody knowledge and understanding, but—as agents in a methodological sense—they are also the vehicles by which that knowledge and understanding is produced and conveyed. Here, practice is making a case, a claim; this makes it a discursive practice that comprises (paradoxically?) non-discursive, that is, non-propositional, material.

1. A prominent definition of artistic knowledge and artistic research can be found in Klein J. [2011], *Was ist künstlerische Forschung?*, «kunsttexte.de/Auditive Perspektiven», 2, <http://dx.doi.org/10.18452/6849>.

Artistic research in music is now established at various arts and research institutions [ELIA 2017; AEC 2015; Ruiten-Wilson-Borgdorff 2013]. Common perspectives involve the «centrality of artistic practices and products» in the research process [AEC 2015, 3], the advancement of new knowledge [ELIA 2017, 7], and the critical reflection of content and context [AEC 2015, 2]. A frequently cited concept for the classification of research in the arts is derived from Christopher Frayling's categories «research into art», «research for art», and «research through art» [Frayling 1993, 5]. Diversity is an acknowledged feature, observable for instance, at the terminologies including “practice-based”, “practice-led”, “practice-as-research” and “artistic research”, which all serve specific viewpoints and institutional needs. However, at least according to Henk Borgdorff, «artistic research» is the most widely used denominator [Borgdorff 2012, 108]. In 2009 the focus on performative practices was advanced by researchers at the Orpheus Research Centre in Music (ORCiM) with the publication of a volume entitled *The Artistic Turn: A Manifesto*, discussing knowledge involved with artistic creation [Coessens-Crispin-Douglas 2009]. According to such studies, artistic research appears fundamentally different from scientific research methodologies, but shows overlaps and «underlying parallels and compatibilities», which are emphasized by various authors in the field [*ibid.*].

Artistic research involves references to the work of philosophers such as Gilles Deleuze und Pierre Bourdieu and the science historian Hans-Jörg Rheinberger, to approaches in performance studies, non-representational theory, critical theory, grounded theory, qualitative social research, action research, autoethnography, phenomenology and praxeology, as well as to concepts such as “embodiment”, “epistemic things”, “process”, “flow” and “tacit knowledge”, just to mention a few.

Methodologies in artistic research, in particular the reflexive accounts of content and context, have developed in tension between, what Henk Borgdorff calls the «material-symbolic forms of expression» in artistic practices, and the scientific research conventions, which prioritize numerical and verbal forms of expression [Borgdorff 2012, 155].

The debates regarding the forms of reflection and documentation of processes and products in artistic research are based on various positions. While some artistic researchers regard the artistic product sufficient as a result of artistic research, others discuss various relationships between written and artistic components: Nicholas Cook privileges the advantages of written text components in a review of his experience as Chair of the 2001 Research Assessment Exercise Music Panel (RAE) in the UK [Cook 2016, 25]:

Academic writing is self-documenting [...]. But this is obviously not the case in performance: [...], “You can’t sing a footnote”. It follows that you can’t expect an

assessor to reconstruct from a performance the research process that has given rise to it. [...] By inviting those submitting practice as research to provide such a [written] statement, then, we were giving them the opportunity to ensure the assessor understood the research component.

Kathryn Whitney acknowledges the opportunities for artistic researchers in the UK resulting from the RAE's position, but calls for a consideration of the «working language of professional musical practitioners that have traditionally fallen outside the methodological scope of mainstream performance studies research» [Whitney 2016, 120]. While Whitney also points out the presence of a pre-lingual dimension in artistic practices and its relevance for academic research, the «working language of professional music practitioners» may be accounted for via phenomenological accounts of trained artists, perhaps in combination to the hermeneutic competences of professional scholars.

Artistic research in jazz has only recently been formally acknowledged, for instance at the world's largest jazz research network, the Rhythm Changes VI Conference in Graz (11–14 April 2019), by providing three sessions on “performer perspectives” as well as a panel on artistic research.² Publications involving artistic jazz research approaches are growing but still scattered among a variety of journals and books [c.f. Kahr 2018a; 2016a; Burke-Onsman 2017; Tromans 2014; Kahr 2013; Meelberg 2011].³ The first international symposium on artistic jazz research was organized in partnership of the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts in Graz and the Jam Music Lab Private University for Jazz and Popular Music in Vienna in October 2019.⁴ The Austrian Science Fund FWF has substantially supported the development of artistic jazz research by financing the aforementioned PEEK-project.

Of particular relevance for the case studies in this text are the various approaches involving the “recreation” or “reenactment” of historical jazz as part of the artistic research method. In the context of musical performance, this approach is referred to as historically informed performance (HIP), or historically informed performance practice (HIPP) [Pillai 2018; McMullen 2017; Kahr 2016a; Heyman 2015].

2. <http://www.rhythmchanges.net> (Accessed 23.12.2019).

3. The author is currently editing the first multi-authored volume focusing on artistic jazz research *Artistic Practice as Research in Jazz: Positions, Theories, Methods* (Routledge, 2021, forthcoming).

4. <https://www.jammusiclab.com/news/1-international-artistic-jazz-research-symposium-october-6-7-2019> (Accessed 23.12.2019).

2. Academic Jazz Theory and Practice-based Knowledge

From about the 1960s onwards, institutionalized jazz education has started to replace the informal learning environments of jazz practitioners. The first jazz lecturers received their musical training — if they even had a formal education — in classical music departments; they developed their specific jazz skills *in situ*, by performing with more experienced players on the bandstand. Institutionalized jazz programs have aimed to pursue this learning environment by installing ensemble courses, workshop formats and public concerts, however, the specifics of the learning environment in music universities have shaped jazz musicians since the 1960s [Ake 2012].

In Europe, jazz started to become a firmly established academic field around the mid-1960s [Kahr 2016a]. There were earlier, but rather short-lived, attempts to introduce jazz classes at conservatoires, such as at the Dr. Hoch'sche Konservatorium in Germany in 1928. Around 1965 the first sustainable courses were installed at the Béla Bartók Konzervatórium in Budapest and at the Leeds Music Centre in the U.K. Already in 1964, the first fully developed and degree-awarding jazz program was founded in Graz, Austria. The institute was supplemented by a separate institute for jazz research in 1971. Their activities raised international attention and served as models for other institutions to develop similar programs. The jazz curriculum in Graz was loosely based on some early faculty members' experiences from attending the jazz program at the Berklee College of Music in the U.S., which has developed into a worldwide copied and yet increasingly critiqued jazz education model.

In parallel to the development of jazz education, publications of jazz theory texts started to inform the teaching of jazz. Most of these books are focused on the structural features of jazz melody and harmony. Georg Russell's *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* has provided the foundation for, what is now acknowledged as, "chord-scale theory" [Russell 1959; Martin 1996, 1–14; Kahr 2008, 113–124]. Subsequent jazz theory texts, such as by John Mehegan [Mehegan 1959–1965], David Baker [Baker 1994], Jerry Coker [Coker 1964] and Bill Dobbins [Dobbins 1986], drew from and extended this approach and have had a significant impact on the structure of academic jazz education.⁵

According to American music theorist Henry Martin, these publications convey «musician-based theory» and should be categorized as either «speculative»

5. The selection provides an overview of some of the most prominent publications in the field. A more detailed analysis of speculative approaches in jazz theory texts will be published in Kahr M. (2021, forthcoming), *Artistic Practice as Research in Jazz. Historical Contexts*, in Kahr M. (ed.), *Artistic Practice as Research in Jazz. Positions, Theories, Methods*, Routledge, London and New York.

or «pedagogical» [Martin 1996]: pedagogical in its assumed usage in the classroom and speculative in the sense of developing conceptual ideas beyond the rudiments of jazz for further use in the professional artistic practice.⁶ Russell's work qualifies as speculative, whereas most other books are categorized as pedagogical with significantly less but at least some speculative content.

Nevertheless, all publications are based on 1) the authors' reflection of their own artistic practice, 2) the knowledge about their own practice's position within the broader network of jazz practitioners, as well as 3) on analytical concepts derived from the European tradition in music theory. All publications convey the embodied artistic and tacit knowledge of professional jazz musicians, explicated and distributed in the form of academically acknowledged sets of symbols and text. However, a deeper historical and contextual investigation regarding the formation and formulation of these theory texts reveals a close interrelation between written accounts and performative practices of their authors.

For instance, the development of Russell's influential theory appears closely interrelated with his own artistic practice, as declared in an interview published by Bob Blumenthal in 1973: «the idea for the first book was conceived in about 1945, and was worked on in such a way that I was always using music to test it out [...] I needed it in order to internalize the theory, and music helped me to do that; and the book needed it to see if the theories worked in practice». Russell biographer Duncan Heining regards the theory's development as closely related to the musical practice of Russell's peer group at that time, an observation confirmed by John Lewis in an interview with Ian Carr in 1992 [Heining 2010, 102]: «[the theory] was [a breakthrough], but not for me and not for the same generation that he [Russell] and I both belonged to, because the things he was using were the way we both played and thought».

Just as the development of the theory was based on Russell's artistic practice and negotiated among — and perhaps even derived from — his peer group, his subsequent artistic output correlated with the further evolution and wider acknowledgement of his theory. In 1956 Russell released his first album as a leader, *Jazz Workshop*; this was followed by several albums for labels such as Decca, Riverside and MPS, in which «he put “the concept” to work in a combo setting», according to Blumenthal. Russell's fame grew significantly after the 1959 Miles

6. In an earlier study on jazz theory, developed before the rise of the artistic research paradigm, I proposed «abstract» jazz theory as an additional category of musician-based jazz theory, in order to account for those specific aspects of embodied, non-verbalized artistic knowledge, which inform the creation of distinct musical structures in advanced jazz improvisation and composition [Kahr 2008, 114–115].

Davis album *Kind of Blue*, which successfully introduced his theory as one of the sources for the concept of modal jazz to a wider audience.

In sum, the development of Russell's theory was deeply interrelated with his own artistic work. The theory was a reflection of his artistic practice; his practice served as an experimental platform for the development of his theoretical ideas; and the negotiation of the theoretical ideas within his artistic network facilitated their development and wider appreciation. Due to the interrelation of theory, reflection, artistic practice as well as the prominence of Russell's work, it appears as an outstanding historical example of epistemic activity in the genre which found publication in various forms, hence it should be seen as a prominent precursor of artistic jazz research.

Bill Dobbins' work represents further examples in this regard, although his books appear as pedagogical theories rather than speculative. Dobbins's compositions in the style of Duke Ellington or Clare Fischer in *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach* [Dobbins 1986] serve a pedagogical intent by illustrating the practical application of stylistic characteristics of a set of specific compositional techniques. However, these techniques are also part of Dobbins' own artistic repertoire and reflect his eclectic approach in jazz composition.

Similar can be said of some of Dobbins' book series *The Contemporary Jazz Pianist*, published from 1983 onwards. Some of the musical examples in these books were presented as artistic output prior to the book publication, such as on the album *Dedications* in 1981.

The books translate specific aspects of Dobbins' artistic approach into (or within) a pedagogical context. Similar examples can be found in the theoretical and artistic work of other authors as well. Their approach involves a deep interrelation between jazz performance as a creative, artistic process and the formulation of some of the most influential pedagogical jazz theory texts.

Arguably, Dobbins' jazz theories also represent precursors of artistic research in jazz; despite their clear pedagogical intent, the construction of their theoretical content involved a combination of arts-based knowledge and problematizing, conceptual thought and awareness of the academic rigor of the time of their creation. The pedagogical intent and form neither contradict the epistemic nor the artistic dimension of the author's work. I would rather suggest considering the communication of artistic conceptions through pedagogical formats as a result of the socio-cultural, economic and institutional circumstances at the time of their publication. These involve 1) the authors' professional engagement in the growing field of academic education, 2) the potential of such publications to count as relevant credits for the award of tenured positions, and/or 3) commercial interests, considering the growing market in jazz education.

3. Jazz & the City: Identity of a Capital of Jazz

The research for this study is derived from the project *Jazz & the City: Identity of a Capital of Jazz*, which was conducted in collaboration of the institutes for jazz and jazz research at the University of Music and Performing Arts in Graz, Austria from 2011 until 2013. The research team was led the principal investigator Franz Kerschbaumer, then chair of the institute for jazz research, the author as the post-doctoral artistic researcher and Edward A. Partyka, chair of the institute for jazz. The project had the following five aims:

- historical investigation and documentation of jazz in Graz since 1965;
- examination of several case studies regarding contemporary forms of expressions of identity in the music of jazz artists currently based in Graz;
- establishment of several arts-based workshops and aesthetic “playgrounds” regarding the expression of inheritance and identity in new works of jazz to be created in Graz;
- establishment of a speculative jazz theory regarding the expression of inheritance and identity in contemporary jazz in general and of Graz in particular; and
- international visibility through the dissemination of results in various publications.

The project’s methodology was based on a combination of scientific and artistic research methods, including:

- arts-based techniques regarding improvisation and composition in jazz;
- analytical methods developed at the institute for jazz research;
- established methods for historical inquiry in jazz research; and
- quantitative and qualitative methods derived from social sciences.

The author’s postdoctoral work in the project involved:

- historical research based on interviews, analyses of a wide range of printed sources and sound documents;
- the organization of artistic research workshops — partly in collaboration with local and international guest artists — in order to interrogate aspects of identity and inheritance in jazz, as well as
- the design and conduct of compositional processes and performance series with the aim of investigating embodied and sensory aspects of the jazz history in Graz.

Output and dissemination:⁷

- one monograph *Jazz & the City: Jazz in Graz von 1965 bis 2015* [Kahr 2016a];
- three CDs [e.g. Kahr 2016b; Kawrza 2015];
- two academic master theses [e.g. Piller 2015];
- articles in journals such as «Journal for Artistic Research», «Jazz Research Journal», «Folkwang Studien», «Zeitschrift für Hochschulentwicklung», «Continental Drift: 50 Years of Jazz from Europe», and «European Journal of Musicology»;
- book chapters in *The Cultural Politics of Jazz Collectives: This Is Our Music*, eds. Nick Gebhardt and Tony Whyton [Bruckner Haring-Kahr 2015], and *Music and Sonic Arts: Theories and Practice*, ed. Mine Doğan-Dack [Kahr 2018a];
- performances at jazz venues throughout Austria such as Porgy & Bess, Vienna and Orpheum, Graz;
- concert/lecture/discussion series, designed and conducted as a form of artistic research at the University of Music and Performing Arts in Graz; and
- dissemination to the public through journalistic reviews in newspapers, jazz and music magazines such as «Jazz Podium» and «Concerto», as well as radio interviews for national broadcasting corporation ORF.

In sum, the project produced a micro-historical account of jazz in the city of Graz of the period from 1965 to 2015, revealing connections between the local and global development of jazz. The historical studies provided information on questions such as: which musicians performed which repertoire, when and where with whom [Kahr 2016a, 19–444]. The artistic research component contributed possible answers to questions related to how and why musicians performed the way they did, and how their approach translates in current artistic practices [Kahr 2016a, 445–462]. This involved the combination of historical methods and structural jazz analysis with embodied, sensory, processual and other artistic aspects of historical jazz practices in Graz through a range of artistic research projects.

Artistic researchers aiming for a contribution in the historical study of jazz have the choice to navigate on a continuum between artistic and scientific research conventions [Kahr 2017a; Assis 2014]. Some parts of the research process operate closer to established musicological methodologies such as the investigation of

7. For a complete bibliography of research publications see <https://jazzandthecity.org/publications-and-presentations/>. Detailed information on the performances, concert/lecture/discussion series and journalistic reviews can be obtained from <https://veranstaltungsreihejazzthecity200jahrekug2017.wordpress.com>.

contextual issues of a particular composition or recording, other parts closer to artistic work such as historically informed performance practices. The researcher might decide to map the results from established analytical approaches in jazz studies to the intuitive and arts-based perception of Borgdorff's «material-symbolic forms of expression» in jazz, for instance in the process of listening to historical recordings, reinterpreting the music of these recordings or while performing with the musicians who played on the recording. The encountered forms of tacit, embodied and artistic knowledge may then be interpreted and responded to in the production of new music. These forms of knowledge may remain tacit but transform from the state of arts-based memories of the past into present, lived experiences, which can be monitored, for instance by means of phenomenological approaches. The artistic production process shall then be regarded as central result of this form of research and discussed verbally in a predefined context, such as the structural forms of historical jazz in a specific time and place. The artist-researcher's practice becomes a catalyst for embodied artistic knowledge from the past and participates in the development of reenactment approaches as research on historical artistic practices.

The following case study exemplifies the artistic research process proposed in the previous paragraph. It was conducted as part of the project *Jazz & the City: Identity of a Capital of Jazz* and published as a monograph and CD [Kahr 2016a; 2016b]. According to procedures proposed by autoethnography [Manovski 2014], artistic research [Doğantan-Dack 2016; Peters 2017] and interpretative phenomenology [Smith-Flowers-Larkin 2009], the reflection of the case study involves the author's first person account, balanced by structural analysis of the resulting music and historical contextualization, according to research methods developed at the institute for jazz research at the University of Music and Performing Arts in Graz [Kahr 2008; 2016a; Kahr 2019].

4. Case Study

Since I had regularly interacted and performed with several leading jazz artists in Graz since the early 1990s, I was able to research their artistic approaches *in actu*. My own performance practice of the 1990s and early 2000s had become part of the more recent jazz history in Graz, but — more importantly for my research starting in 2011 — my then current artistic approach has been informed by interacting with these local musicians. In order to extend the knowledge, I had gained from historical research and analytical transcriptions of recordings, I posed several questions concerning the research potential of my own bodily experiences of interacting and performing with the protagonists of the local jazz scene: Which

forms of knowledge were passed on from them to me? How could my current artistic practice serve as an agent regarding the analysis of historical jazz practices? How can I utilize my practice consciously as an analytical method in my endeavor to convey some of the tacit knowledge of the local jazz history?

I addressed these questions by initiating a compositional and performative research process, with the aim of explicating answers of artistical legitimacy for myself and a peer group of local jazz musicians and local jazz audiences. I invited established local musicians to perform and record the composition, exposed my research in the form of public concerts to various audiences and assessed the feedback I had received [Kahr 2017b]. This artistic research was informed and contextualized by the detailed information gained from the comprehensive historical study, which was based on analyses of a large body of written documents, interviews with artists and listening sessions of historical recordings [Kahr 2016a].

Regarding the overall form of my artistic research, I decided to reenact the artistic approach of composing multi-part suites based on various extra-musical topics as introduced by Bernd Luef (born 1952), vibraphonist, composer and leader of the ensemble Jazztett Forum Graz [Kahr 2016a, 257–267]. I aimed to compose a twenty-minute composition of several parts for a mid-size jazz ensemble entitled *Annäherung* [engl. *rapprochement*] and included a detailed composition diary, the final score and a recording in my book on jazz in Graz [*ibid.*, 445–462]. Diary, score and recording represent various stages of the research process. The work's progress was reflected and documented according to similar approaches in previous studies of artistic processes [Zembylas-Niederauer 2016; Germeraad 2013; Zembylas-Dürr 2009]. The diary entries attempted to provide the greatest possible degree of transparency and replicability of the findings; the complete diary entries including the full score of the composition and a professional recording of the piece are published alongside a comprehensive historical documentation [Kahr 2016a, 448–461].⁸ The publication involves a detailed account of the history of academic jazz in Graz, including biographical information of significant protagonists and accounts of their artistic processes and the resulting music. Several performances of the piece *Annäherung* — some of which were designed as lecture recitals included talks and interviews with musicians related to the jazz scene in Graz — addressed the specific aspects in the reenactment of historical performance and composition practices.

8. The monograph involves a detailed account of the history of academic jazz in Graz, including biographical information of significant protagonists and accounts of their artistic processes and the resulting music.

As the composition *Annäherung* involves a wide range of musical and extra-musical topics of significance regarding the jazz history in Graz, two representative excerpts are analyzed in the following section.

4.1. Excerpt 1

The first excerpt refers to the introductory part of the composition, which is based on an artistic consideration of the rather ambiguous dualism of “mainstream/academic” and “free” approaches which I encountered during my research on jazz in Graz. This dualism represents a common narrative in jazz history and was observed in Graz in interviews with witnesses and local media coverage, particularly during the 1970s. The locally influential artists and consecutive chairs of the institute for jazz, Dieter Glawischnig (born 1938) and Harald Neuwirth (born 1939) were seen as leaders, respectively, of the “free” and “mainstream/academic” camps. Their relationship, which was characterized by open rivalry concerning both career matters and disagreement about academic methodologies and philosophical views, had a lasting impact on the local jazz community at the time [Luef 2002]. However, a closer investigation revealed commonalities in their artistic approaches, and suggested alternative interpretations of their complex artistic identities as both had engaged in a wide range of musical projects involving traditional and free approaches.⁹

The reflection of such complex relationships in my composition led to the exploration of correlating musical representations of divergence, ambiguity and fusion, and their interrelation to the jazz history in Graz, including my artistic perception thereof. The compositional process became a methodical agent in the exploration and communication of arts-based knowledge on the broader topic of the jazz history in Graz. The following passage provides an excerpt from a more detailed study of the compositional process, based on approaches in autoethnography, applied phenomenology, historical research and structural analysis [Kahr 2016a, 445–461]:

The piece was designed to start with a collective, free improvisation by trumpet, saxophone, trombone, bass and drums accompanied by a repeated piano motive. Early recordings by both, Glawischnig and Neuwirth, indicate their affinity to collective improvisation. While reflecting on their relationship and musical representation, I improvised freely at the piano and developed a motive

9. Bassist Adelhard Roidinger talked about his collaborative free improvisations with Neuwirth in an interview [Piller 2015]. Some of Neuwirth’s students pursued careers beyond mainstream jazz include Mathias Rüegg, founder of the Vienna Art Orchestra, Bernhard Lang, and Peter Ablinger, both recognized contemporary classical composers.



The knowledge about historical facts and socio-cultural contexts based on

132

essential for my compositional research. My cognitive understanding of this topic was extended by the consideration of embodied aspects based on previous artistic collaboration with protagonists. The compositional process served as an analytical research tool to communicate knowledge about historical practice by means of developing a new, structurally and temporally transformed mode of the same practice. The result of this process — the finished composition and its recording — communicated a distinct artistic research perspective on historical jazz in Graz, involving the explication of previously embodied aspects as well as the interpretation and communication of tacit aspects in the sense of historically informed artistic practices. This form of research considered contextual features referring to historical data as well as artistic decisions inherent in jazz practices of the past and was reflected in the current score, performance and recording. As opposed to a common perception regarding the conclusiveness of published scores in classical music, jazz practices were historically characterized by the convergence of intention and interpretation:¹¹ a jazz recording appeared as the «“definite” version of something that was never meant to be definitive» [Schuller 1968, X, cit. in Jost 1974, 13]. The creative processes in jazz practices unfold continuously in every performance, rehearsal and practice session, most of which have not been recorded. Such undocumented practices have constituted the jazz history in Graz and left their traces on the current practices of local protagonists such as Luef and the current author. Through the artistic research presented in excerpt one, the ambiguous dualism of “free” and “mainstream/academic” was addressed, interpreted and communicated as a lived, current experience in music. The research was conducted in interrelation with historical insight gained from traditional research methods, which had helped to identify and verbalize the distinct topic of dualism and ambiguity as a meaningful characteristic of the jazz history in Graz.

4.2. Excerpt 2

The second excerpt is derived from Part II of the composition *Annäherung*. It is based on a recomposition of the well-known Austrian Folk song *Erzherzog Johann Lied*, addressing its ascribed meaning regarding tradition, inheritance, identity, innovation and resistance in relation to Graz and the surrounding district of Styria.

11. Notwithstanding the author’s awareness regarding the actual inconclusiveness of scores in classical music discussed by current research in music theory, musicology and artistic research, the oversimplified dichotomy between jazz and classical music is consciously applied to highlight the historical perception in jazz research regarding the indefinite character of jazz practices.

The *Erzherzog Johann Lied* originated around 1830 and is dedicated to the Austrian archduke Johann (1782–1859), who has been held in high esteem for his support of tradition and innovation in the area. The cultural politician Hanns Koren (1906–1985) inherited a similar public position for his celebration of rural culture, and support for the emerging artistic avant-garde, which facilitated the institutionalization of jazz in Graz in the 1960s [Kahr 2016a, 22–28]. The *Erzherzog Johann Lied* was interpreted by a variety of musicians throughout the history of jazz in Graz, including Dieter Glawischnig's free jazz group Neighbours with guest musician Anthony Braxton, and the swing-oriented Josel Trio. In interviews, some musicians of these groups talked about their reception as avant-gardists, self-taught and freelancing jazz musicians in the early 1960s, and pointed out issues of transformation, adaption and resistance in relation to their changing social positions by obtaining academic positions throughout the 1970s and 1980s: During the early 1960s, modern jazz was perceived as an inherent part of the avant-garde art scene in Graz, which had emerged during the late 1950s in protest against the rather conservative local culture at the time [Kahr 2018b, 436]. However, the resistance of early protagonists of modern jazz towards the cultural conservatism underwent a dramatic transformation following the installation of an academic institute for jazz education and research at the current University of Music and Performing Arts in Graz in 1964. The sudden institutionalization of jazz also challenged the responsibility of its protagonists from freelancing creators to institutionalized preservers of the stylistic and conceptual features of modern jazz, perhaps at the expense of its essential socio-political intent and impact. Previous artistic innovators had become music professors, needed to adapt to academic behaviors and became responsible for the preservation and pedagogical mediation of the art form among other tasks. As some protagonists experienced their changing social responsibilities as threats against their artistic integrity, their interpretations of the traditional Folk song according to their avant-garde approaches can be interpreted as expressions of resistance.

During my upbringing in the region during the late 1970s and early 1980s, I listened to traditional renditions of the song and read texts about the archduke and the politician Koren, which I could only many years later perceive correctly as glorifying myths rather than critical discussions of their biographies. As part of my artistic research I aimed to explore Glawischnig's and Josel's approaches on the *Erzherzog Johann Lied* by performing with musicians of these groups (bassist Ewald Oberleitner and drummer Manfred Josel). I was interested in gaining knowledge of their embodied artistic conception and gaining a sensory

understanding of their artistic choices and performative behavior in relation to this particular piece and its historical context.¹²

I experienced the performances with both, Oberleitner and Josel, as engaging musical encounters which allowed ample room for intuitive, improvisatory interaction. Josel's drumming style led me to apply musical techniques related to the swing and bebop era. Oberleitner's approach provided more stylistic variety with an affinity for motivic development in the context of harmonically and rhythmically free improvisation; an approach he had started to explore from the mid-1950s in collaboration with Glawischnig [Kahr 2016a, 358–360]. In addition to this investigation of distinct performative, stylistic and conceptual approaches in jazz improvisation, I recomposed the *Erzherzog Johann Lied* with the aim of sensing and reflecting the artistic challenges involved with the various ascribed meanings of the original song. I chose to convey the artistic perception, which I had gained in previous performances with the two protagonists of the local jazz history, in a contemporary jazz context. The process involved the conceptualization of specific artistic ideas, which were based on historical and musicological data as well as on situated performative and improvisatory knowledge.¹³

The compositional process started with several unsuccessful attempts to invoke an arrangement based on linear and motivic developments within a framework of modal harmony, which I thought would reflect the style of Glawischnig's version. These attempts were assessed according to my artistic preconception, which had been shaped through my previous musicological research on the history of jazz in Graz, and my *in actu*-study of the artistic practice of its protagonists: a focus on linear and motivic development would have been preferred due to the historical significance of Glawischnig's version as well as the high status of this approach within the jazz scene in Graz. As a result, from my growing frustration regarding the unsuccessful resemblance of Glawischnig's motivic style, I turned my focus on his conceptual approach. Rather than trying to resemble the outcome of his improvisations, I aimed at reenacting his improvisatory approach as a pianist regardless of stylistic features. I initiated longer improvisatory sessions at the piano by imagining Glawischnig's approach and according to my personal stylistic preferences. By means of these improvisations I was finally able to generate

12. Glawischnig's version, as arranged by drummer John Preininger, was performed by the author with bassist Ewald Oberleitner at the festival Lange Nacht der Forschung in Graz on April 27, 2012. Performances with Manfred Josel involved a concert at the Landhauskeller in Graz on August 12, 2012; at the Royal Garden Jazz Club in Graz on August 9, 2013; at the Haus der Musik in Gleisdorf on August 13, 2013 and at the Jazzfestival Bad Aussee on May 12, 2018.

13. Again, the compositional process was documented by means of autoethnographic and phenomenological methods aimed at highlighting processual features and analytical methods aimed at revealing structural relationships in the music [Kahr 2016a].

musical ideas, which I perceived as clear and satisfactory elements for my compositional endeavor. The result involved the rearrangement of the intact melody and underlying functional harmony by a tonality shift from B $\flat$ major to G minor, and a number of chromatic voice-leading solutions, some of which appear rather unconventional. For instance, the line cliché within bars one to two is characterized by the delayed resolution of the raised fifth to the sixth on beat three in bar two;¹⁴ the progression B $\flat$ (^{add}9) – B $\flat$ #5/F in bar five involves the application of a flattened ninth interval ($f_1 - f\#_2$) in the lower register on a chord other than the Dominant, which resembles linear arranging techniques associated with Clare Fischer and Bill Dobbins, whose master classes I had attended as a student in Graz. Fig. 2 shows an excerpt of the intact melody and the chromatically altered harmonization.¹⁵ The application of such voice-leading techniques represented my personal consideration of linear development based on my experiences as a participant of the jazz scene in Graz, but it was achieved by quite different stylistic means as the ones associated with Glawischnig. The result reflected few motivic developments and modal features as found in Glawischnig's music, but much of his conceptional approach as an improvising pianist, which had already been revealed as a prominent component of the local jazz history by means of historical research.

The achievement of a compositional result was an important goal in order to reenact Glawischnig's historically significant, improvisatory music. My reenactment, however, highlighted his pianistic approach, embodied as a conceptual feature of my compositional research. Although the reenactment produced music unrelated to Glawischnig's style, my research was based on his approach, addressed knowledge interrelated with his historically significant piano practice and communicated its present meaning as an embodiment of his improvisatory approach in the form of my compositional research. Analytical knowledge of musical structures helped to create the resulting composition and historical research was necessary for its contextualization, however, the related forms of embodied artistic knowledge were observed, documented and communicated by means of artistic research.

14. The example resembles the pragmatic approach regarding accidentals in jazz notation; as the line cliché $d_2 - d\#_2 - e_2$ refers to the chromatically ascending fifth of the G minor chord, the symbol Gm#5 is chosen rather than the diatonically more coherent Gm $\flat$ 6.

15. The corresponding recording can be accessed via the following weblink: <https://www.dropbox.com/s/a99a1nho2n99877/Soundfile%202.wav?dl=0> (Accessed: 10.12.2019).

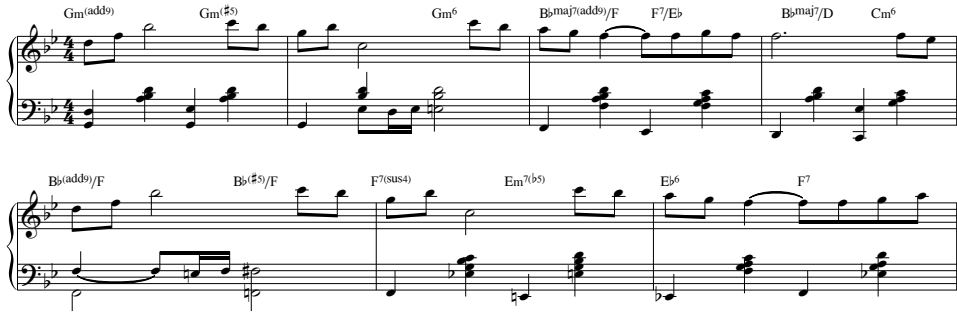


Fig. 2: *Annäherung*, Part II (melody and harmonization)

Part II also involved the development of a contrasting middle section based on the intuitive application of a musical element related to the history of jazz in Graz. The section comprises the imitation of bell strokes, interrupting the musical flow of the previous section (see bar three in Fig. 3).¹⁶ The inspiration for these bell strokes derived from the album *Dr. Chi*, recorded in 1986 by the Graz-based ensemble Tone Janša Quartet featuring the American trumpeter Woody Shaw. According to a statement I heard as a student by Stjepko Gut, trumpet lecturer at the jazz institute in Graz, Shaw's artistic approach represented the final development in mainstream jazz trumpet playing. Albeit Gut's biased perception of jazz history, this statement had a profound impact on my curiosity regarding Shaw's career and his relation to Graz. In the process of composing this section of Part II, I wanted to create a trumpet solo section and remembered Gut's remark while sitting at the working desk. Consequently, I searched for the recording *Dr. Chi*, found inspiration by listening to the bell strokes, analyzed its structure and decided to include it as a contrasting element in Part II.

In the context of this study, the example introduced musical referencing as a specific technique within historically informed jazz composition as research. In my perception, the bell strokes reminded me of the relevance of Janša's work in Graz, which I responded to by positioning this element in symbolic form in my compositional research. As in the previous examples, the compositional process served as a method for the investigation of historical jazz in Graz based on my artistic perception, informed by historical research and structural analysis of jazz recordings. The investigation involved the identification of a historically significant aspect, an artistic negotiation of its potential meaning in the reenactment process and its communication in the form of artistic research.

16. The corresponding recording can be accessed via the following weblink: <https://www.dropbox.com/s/2vs2p3o75dt8si8/Soundfile%203.wav?dl=0> (Accessed: 10.12.2019).

Fig. 3: *Annäherung*, Part II (contrasting middle section)

5. Summary and Conclusion

The presented research has attempted to provide an example for the application of artistic jazz practice as a research method in historical jazz studies in combination with contextualization through historical data and structural analysis in order to convey knowledge about the artistic practice in a case study on the history of jazz in Graz. The research involved the autoethnographical reflection of the production process of the composition *Annäherung*, its recording and performances. The artistic research process according to the aim of generating and conveying aspects of artistic knowledge interrelated with historical jazz practices in Graz was monitored by means of interpretative phenomenological accounts. Accordingly, the compositional process was based on the negotiation of embodied experiences in the author's interrelations with protagonists as well as the consideration of socio-cultural issues and implicit aspects of identity and inheritance in the history of jazz in Graz. The reflection of the compositional process has produced information regarding artistic choices and specific compositional and improvisational techniques, which were based on the author's musicological and artistic perception of historical jazz practices in Graz. The analytical excerpts have highlighted structural features of the music, explicated compositional techniques and communicated some of the pre-lingual, intrinsic features of artistic processes, which had informed the history of jazz in Graz as well as

its present artistic reception in the form of a reenacted compositional approach. The discussed topics involved the extra-musical aspects of rivalry and ambiguity in relation to two protagonists of the local jazz scene, and concepts of tradition, identity and resistance. The musical representations thereof were addressed in the conceptual framework for the opening of the composition and a recomposed Folk tune, which serves as Part II in the longer musical suite.

The research produced results (book, score, recording), which can be cognitively perceived as well as sensorially experienced as artwork. The sound files corresponding to the discussed musical examples did not merely serve as illustrations of verbal arguments but represented the creation of sound as a central component of the method, documentation and result of this research. The artistic research also entailed the production of new music and artistic methods in every future performance of the composition. Each future performance of the piece will convey historically and analytically informed and sensory expressive features of the specific aspects of historical jazz practices.

The juxtaposition of the state of art in historical jazz research, artistic research and the discussion of the inherent interrelation between practice-based knowledge and jazz theory has aimed to provide a scholarly foundation for the investigation of the analytical potential of practice as research as an addition to the methodical toolkit in combination with historical and structural jazz analysis. By considering McMullen's discussion of the binary conception of a «liberal humanist European tradition» (LHT) and the «epistemologies supported by spiritual and/or African-derived traditions», which acknowledge «reworking» or «repeating with a signal difference» as inherent features of jazz rather than the distance from the past created by LHT [McMullen 2017, 1, 5, 17], any assessment would need to depart from a position anywhere near or between these two poles. However, the recognition of artistic jazz practice as research in combination with historical and analytical methods could not only help to raise more awareness towards the significance of arts-based, pre-lingual, non-propositional aspects involved in the making of jazz, but contribute to the rapprochement between the competences of jazz researchers, analysts and artists which are more frequently found to be combined in the work of artist-researchers in jazz.

REFERENCES

- AKE D. (2012), *Crossing the Street. Rethinking jazz education*, in C.H. GARRETT – D.I. GOLDMARK (eds.), *Jazz/Not Jazz. The Music and its Boundaries*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 237–263.
- BAKER D. (1994), *A Creative Approach to Practicing Jazz. New and Exciting Strategies for Unlocking Your Creative Potential*, Jamey Aebersold Jazz, New Albany.
- BERLINER P. (1994), *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago.
- BORGENDORFF H. (2012), *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden.
- BRUCKNER-HARING C. – KAHR M. (2015), *Jazznetworks in Austria. The Jazzwerkstatt Initiative*, in N. GEBHARDT – T. WHYTON (eds.), *The Cultural Politics of Jazz Collectives. This Is Our Music*, Routledge, New York and London, pp. 177–196.
- BURKE R. – ONSMAN A. (eds. 2017), *Perspectives of Artistic Research in Music*, Lexington, Lanham Maryland.
- COKER J. (1964), *Improvising Jazz*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- COESSENS K. – CRISPIN D. – DOUGLAS A. (eds. 2009), *The Artistic Turn. A Manifesto*, Leuven University Press, Leuven.
- COOK N. (2016), *Performing Research. Some Institutional Perspectives*, in M. DOĞANTAN-DACK (ed.), *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London and New York, pp. 11–32.
- DOBBINS B. (1978–1988), *The Contemporary Jazz Pianist*, Charles Colin, New York (4 vols.).
- DOBBINS B. (1986), *Jazz Arranging and Composing. A Linear Approach*, Advance Music, Rottenburg am Neckar.
- DOĞANTAN-DACK M. (ed. 2016), *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London and New York.
- ELIA European League of the Institutes of the Arts (ed. 2017), *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, ELIA, Amsterdam.
- FIGUEROA-DREHER S. (2016), *Improvisieren. Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive*, Springer VS, Wiesbaden.
- FRAYLING C. (1993), *Research in Art and Design*, in *Royal College of Art Research Papers Series*, vol. I/1, Royal College of Art, London.
- GEBHARDT N. – WHYTON T. (eds. 2015), *The Cultural Politics of Jazz Collectives. This Is Our Music*, Routledge, New York and London.

- HEINING D. (2010), *George Russell, The Story of an American Composer*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland.
- HEYMAN M. (2015), *Of Icons and Iconography. Seeing Jimmie Blanton*, «Journal of Jazz Studies», 10/2, pp. 119–156.
- HODSON R. (2007), *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, Routledge, New York and London.
- JOST E. (1974), *Free Jazz*, Universal Edition, Graz.
- KAHR M. (2008), *Current Tendencies in Jazz Theory*, «Jazzforschung/Jazz Research», 40, pp. 113–124.
- KAHR M. (2016a), *Jazz & the City. Jazz in Graz von 1965 bis 2015*, Leykam, Graz.
- KAHR M. (2017a), *50 Years of Academic Jazz in Central Europe. Musicological and Artistic Research Perspectives in a Case Study of Local Jazz History in Graz*, in H. MEDBØE – Z. MOIR – C. ATTON (eds.), *Continental Drift. 50 Years of Jazz from Europe*. Edinburgh Napier University, Edinburgh, pp. 57–65.
- KAHR M. (2018a), *Artistic Research in Jazz. A Case Study and Potential Developments*, in M. DOĞANTAN-DACK – J. DACK (eds.), *Music and Sonic Arts. Theories and Practice*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, pp. 184–199.
- KAHR M. (2018b), *Jazz in Graz von 1965 bis 2015*, in F. BOUVIER – W. DORNIK – O. HOCHREITER – N. REISINGER – K.M. SCHMIDLECHNER (eds.), *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 48 – Graz 1918 bis 1938*, pp. 435–451.
- KAHR M. (2019), *Zur historischen Entwicklung der deutschsprachigen Jazzforschung. Wissenschafts- und kulturgeschichtliche Rahmenbedingungen in der Stadt Graz*, in M. PFLEIDERER – W.G. ZADDACH (eds.), *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*, Edition EMWAS, pp. 261–282.
- LIEBMAN D. (1991), *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music, Rottenburg am Neckar.
- LIEBMAN D. (1989), *Developing a Personal Saxophone Sound*, Dorn Publications, Medfield Massachusetts.
- MARTIN H. (1996), *Jazz Theory. An Overview*, «Annual Review of Jazz Studies», 8, pp. 1–14.
- MEHEGAN J. (1959–1965), *Jazz Improvisation*, Watson Guptill Publications, New York (4 vols.).
- MANOVSKI M.P. (2014), *Arts-Based Research, Autoethnography, and Music Education. Singing through a Culture of Marginalization*, Sense Publishers, Rotterdam.
- MONSON I. (1996), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago.
- MÜLLER C. (2017), *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*, Velbrück, Weilerswist.
- PETERS D. (2017), *Six Propositions on Artistic Research*, in R. BURKE–A. ONSMAN (eds.), *Perspectives of Artistic Research in Music*, Lexington, Lanham Maryland, pp. 19–26.

- PILLER L. (2015), *Das Wirken des Jazz-Posaunisten Eje Thelin in Graz und sein Einfluss auf die Entwicklung des Free Jazz (1967–1972)*, MMus thesis, University of Music and Performing Arts in Graz, Graz.
- PORTER L. (1998), *John Coltrane. His Life and Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI.
- RUSSELL G. (1959), *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, Concept Publishing, New Jersey.
- SMITH J. – FLOWERS P. – LARKIN M. (eds. 2009), *Interpretative Phenomenological Analysis. Theory, Method and Research*, SAGE, London.
- SUDNOW D. (1978), *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*, Routledge & Kegan Paul, London.
- TROMANS S. (2014), *Experiments in Time: Music-Research with Jazz Standards in the Professional Context*, in D. Crispin–B. Gilmore (eds.), *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*, Leuven University Press, Leuven, pp. 251–259.
- TUCKER S. (2000), *Swing Shift. “All-Girl” Bands of the 1940s*, Duke University Press, Durham and London.
- WATERS K. (2011), *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*, Oxford University Press, New York.
- WERNER K. (1996), *Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within*, Jamey Aebersold Jazz Inc., New Albany.
- WHITNEY K. (2016), *Following Performance Across the Research Frontier*, in M. DOĞANTAN-DACK (ed.), *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London and New York, pp. 107–126.
- WHYTON T. (2013), *Beyond A Love Supreme. John Coltrane and the Legacy of an Album*, Oxford University Press, New York.
- WILSON J. (2018), *Artists in the University. Positioning Artistic Research in Higher Education*, Springer Nature, Singapore.
- ZEMBYLAS T. – DÜRR C. (2009), *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Passagen Verlag, Wien.
- ZEMBYLAS T. – NIEDERAUER M. (2016), *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Springer VS, Wiesbaden.

WEB SOURCES (ACCESSED 23.12.2019):

- AEC Association Européenne des Conservatoires, Académie de Musique et Musikhochschulen (2015), *Key Concepts for AEC Members. Artistic Research. An AEC Council White Paper*, <http://www.aec-music.eu/userfiles/File/Key%20Concepts/White%20Paper%20AR%20-%20Key%20Concepts%20for%20AEC%20Members%20-%20EN.pdf>.

- ASSIS P. (2014), *Con Luigi Nono. Unfolding Waves*, «Journal for Artistic Research», 6, <https://www.researchcatalogue.net/view/51263/51264/o/o>.
- BLUMENTHAL B. (1973), *George Russell finds Music's Missing Link*, «Jazz Profiles», <http://jazzprofiles.blogspot.co.at/2016/06/george-russell-finds-musics-missing.html>.
- GERMERAAD G. (2013), *Rationality, Intuition and Emotion. Exploring an Artistic Process*, «Journal for Artistic Research», 3, <http://doi.org/10.22501/jar.25145>.
- KAHR M. (2018c), *Jazz and the City*, <http://www.jazzandthecity.org>.
- KAHR M. (2017b), *Abschlussbericht der Veranstaltungsreihe Jazz & the City*, <https://veranstaltungsreihejazzthecity200jahrekug2017.wordpress.com>.
- KAHR M. (2013), *Upper Styrian Big Band Folk: Exploring Local Authenticity and Identity in Jazz*, «Journal for Artistic Research», 3, <https://www.researchcatalogue.net/view/21732/21733/o/50>.
- KLEIN J. (2011), *Was ist künstlerische Forschung?*, «kunsttexte.de/Auditive Perspektiven», 2, <http://dx.doi.org/10.18452/6849>.
- LUEF B. (2002), *Als Jazzer in Österreich*, «kultur.at. Bios und Portraits», <http://www.kultur.at/see/luef/seto1/luefo6.htm>.
- McMULLEN T. (2017), *Reenacting Historic Jazz Performances*, A. Rehding (ed.), *The Oxford Handbooks Online in Music*, Oxford University Press, Online Publication DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.46.
- MEELBERG V. (2011), *Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove*, in «Journal for Artistic Research», 1, <http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=16068&x=o&y=o>.
- PILLAI N. (2018), *Making Jazz 1080. Television Production as Process*, «CST Online», <https://cstonline.net/making-jazz-1080-television-production-as-process-by-nicolas-pillai>.
- RUITEN S. – WILSON M. – BORGDORFF H. (eds. 2013), *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, ELIA, Amsterdam, e-book, <http://www.elia-artschools.org/userfiles/Image/customimages/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf>.

RECORDINGS:

- DOBBINS B. (1981), *Dedications*, Omniscience Jazz 1036.
- JANŠA T. (1989), *Dr. Chi*, Timeless SJP 241.
- KAHR M. (2016b), *Jazz & the City (and me...)*, Alessa Records ALR 1047.
- KAWRZA H. – KUHLING K. (2015), *Frequencies*, Barnette Records.
- RENNERT U. (2007), *Project M*, Pan Tau-X Records pt-x 102.

Abstract

This article explores the potential of artistic practice as an analytical method in historical jazz research. The introductory discussion of historical research strategies involves an inquiry regarding the epistemology of jazz practices as well as the identification of historical predecessors of artistic research in publications of musician-based jazz theory. A case study on the history of jazz in the Austrian city of Graz proposes the application of artistic practice as research in combination with approaches in structural jazz analysis and historical research. By employing compositional and performative research with the aim of identifying and communicating aspects of historical jazz practices, the study exemplifies the relevance of embodied artistic knowledge for the analytical understanding of historical jazz.

Keywords: Artistic Practice, Practice as Research, Jazz Practice, Jazz Research, Jazz Theory

L'articolo esplora il potenziale della pratica artistica come metodo analitico nella ricerca storica del jazz. La discussione introduttiva sulle strategie di ricerca storica comporta un'indagine sull'epistemologia delle pratiche jazzistiche e l'identificazione dei precedenti storici della ricerca artistica nelle pubblicazioni di teoria jazzistica da parte di musicisti. Un caso di studio sulla storia del jazz nella città austriaca di Graz propone l'applicazione della pratica artistica come ricerca in combinazione con l'analisi strutturale del jazz e con l'indagine storica. Utilizzando la ricerca compositiva e performativa con l'obiettivo di identificare e comunicare gli aspetti delle pratiche storiche del jazz, lo studio esemplifica l'importanza della conoscenza artistica incarnata per la comprensione analitica del jazz storico.

Parole chiave: Teoria jazz, ricerca jazz, pratica jazz, pratica artistica

Luca Purchiaroni

“Settimo: rubare”.

Nuovi aspetti agogici nelle toccate di Frescobaldi

Le condizioni per abbellire la musica in questo modo sono otto: la prima è di suonare con precisione ritmica, la seconda di avere una buona posizione, la terza di schiacciare i tasti correttamente, la quarta di suonare nitidamente e con chiarezza, la quinta di suonare bene i passaggi veloci in tutte le parti della tastiera, la sesta di usare una buona diteggiatura, la settima di suonare con buon stile [buen ayre] e l'ottava di suonare buoni abbellimenti.

(Tomás de Santa María, *Libro Ilamado Arte de tañer Fantasía*, Valladolid 1565).

La quantità di studi dedicati alla figura e alla musica di Frescobaldi è tale da rendere impensabile poter aggiungere qualcosa di nuovo al giorno d'oggi. Sembra che ormai non ci sia più niente da scoprire su questo eccellente compositore, ma la frase con cui Hammond conclude la più completa biografia finora scritta su di lui,¹ insieme all'ascolto dell'estesa discografia di riferimento, mi hanno spinto ad approfondire l'argomento e a scrivere queste righe che mi auguro possano tornare utili agli interpreti di una musica che rimane, in buona parte, ancora enigmatica.

Il testo che segue è una specifica disamina delle *Toccate* di Frescobaldi contenute nei due *Libri di Toccate* (dati alle stampe più volte, tra il 1615 e il 1637)² e, in parte, nei *Fiori Musicali* (1635), da un punto di vista prettamente *agogico*. In particolare, verranno analizzati alcuni passaggi controversi, cui verrà data una nuova interpretazione metrica in notazione moderna secondo gli stessi precetti

1. Lo studioso americano conclude affermando, a proposito della musica di Frescobaldi, che «se non è eseguita con consapevolezza storica e musicale, la sua opera resta enigmatica e poco convincente» [Hammond 2002, 170].
2. Più precisamente negli anni 1615, 1616, 1627, 1628, 1637 il primo libro e 1627, 1637 il secondo.

enunciati dal compositore, integrati da una documentata prassi a lui connessa e supportata in ogni momento da una visione *retorica*.

La finalità di questa analisi — che non è la prima né sarà l'ultima, spero — della musica frescobaldiana e, nello specifico, delle sue toccate, è da ricercare nella mera volontà di valorizzarla e di rendergli giustizia una volta di più, nella convinzione che ci siano stati, finora, molti *misunderstanding* per colpa della scrittura musicale a tratti enigmatica. Bisogna riconoscere che, dai tempi del *revival* della musica antica, sono stati fatti molti passi avanti che hanno fatto riavvicinare noi interpreti sempre di più alla *verità storica*. Ciononostante, la strada da percorrere risulta ancora ingombra di equivoci che ostacolano la piena visione di un autentico ritratto dell'autore nonché la piena comprensione di queste sue opere in particolare, così innovative e affascinanti.

Ho pensato di suddividere l'argomento in paragrafi per una maggiore comprensione, soffermandomi su ogni aspetto che abbia a che fare con l'agogica, come l'*inegalité*, il *rubato* e il fraseggio, includendo un accenno all'ornamentazione, già ampiamente trattata da altri esimi colleghi. Un paragrafo in particolare è stato dedicato ai problemi di allineamento delle note, dovuti alla peculiare grafia adottata da Frescobaldi.

Frescobaldi, con i suoi *avvertimenti*, è stato molto chiaro nello spiegare il suo modo di suonare ma, purtroppo, ha tralasciato degli aspetti fondamentali che si possono ricavare solamente dallo studio della prassi dell'epoca e dall'esperienza personale. Il suo stile era troppo moderno per adattarsi alla grafia convenzionale del suo tempo, tanto da dover ricorrere a espedienti talmente originali che sembrano essere rimasti ancora incompresi dalla maggior parte degli odierni esecutori. I sistemi da lui usati per indicare variazioni agogiche quali una fermata, un *accelerando* o un *rallentando*, ad esempio, non vengono spiegati da nessuna parte. A volte il segnale per un cambiamento di tempo può essere dato da una nota puntata, altre volte da un dimezzamento o un raddoppio dei valori. Questo fa sì che alcune note non si trovino allineate sempre correttamente nella stampa e un'interpretazione che non tenga conto di questi fattori tradisce di fatto il vero contenuto musicale.

Lungi da ogni pretesa di rappresentare l'unica verità possibile in questo campo ancora così nebuloso e aperto a più di un'interpretazione, il presente lavoro vuole solamente richiamare l'attenzione sulle molteplici incognite contenute nei due libri di toccate, offrendo delle nuove — e spero interessanti — chiavi di lettura.

Gli esempi musicali sono desunti dall'ultima edizione romana del 1637 dei due *Libri di Toccate*, curata da Nicolò Borbone (pubblicata anche in versione digitale, nella pagina web IMSLP) e sono talora accostati a elaborazioni personali processate con l'aiuto del software di scrittura musicale Notion©.

L'agogica nelle toccate di Frescobaldi

Se da una parte le opere a stampa di Frescobaldi evidenziano tutta la sua bravura, per giudicare adeguatamente tutta la sua sapienza dovete ascoltarlo quando improvvisa toccate piene di raffinate e ammirabili invenzioni [Maugars 1640, 30–31].

La *toccata* è una forma che deriva, più di ogni altra, dall'improvvisazione. Il solo considerare questa caratteristica prima di un'esibizione aiuterà tanto l'esecutore nella *elocutio* quanto l'ascoltatore nel recepirla, favorendo la mutua partecipazione al processo creativo dell'autore. Le toccate di Frescobaldi hanno tutta l'aria di essere improvvisazioni scritte, un po' come gli *improvvisi* di Schubert nell'Ottocento, quando l'estemporaneità era ancora connaturata nei musicisti.

Dal punto di vista utilitaristico, la toccata poteva servire a introdurre un'altra composizione di stile contrappuntistico³ (sebbene all'interno della stessa toccata frescobaldiana non manchino episodi del genere): «una toccata è un preludio suonato da un organista al sedersi alla tastiera, prima di iniziare un mottetto o una fuga. Viene inventata al momento, per mezzo di semplici accordi e diminuzioni. Ogni suonatore ha la sua personale maniera di eseguirle» [Praetorius – Kite-Powell 2004, 40].

Ancora oggi si pensa che la musica di Frescobaldi sia a volte indecifrabile e, più in generale, di difficile interpretazione e comprensione. La verità è che il ferrarese non poteva essere più chiaro nell'illustrare il suo vero modo di suonare. Tra le preziose indicazioni da lui forniteci e la precisa grafia dei due libri di toccate (impressi su costose lastre di rame)⁴ è quasi come avere delle *registrazioni audio* della sua musica. Tuttavia, ciò non sembra essere stato preso sempre nella giusta considerazione dagli specialisti [Hammond 2002, 312].

La scrittura musicale convenzionale rappresentava, per Frescobaldi, un forte limite alle sue idee innovative. Non a caso, il primo a scrivere *preludi non misurati* fu Louis Couperin (Es. 1), rimasto folgorato dall'ascolto di un allievo di Frescobaldi: Johann Jacob Froberger.⁵ Questo musicista tedesco, degno erede dei precetti frescobaldiani, sembra essere stato anche il primo ad apporre indicazioni sull'andamento di un brano, come *doucement* o *avec discrétion* (il massimo che Frescobaldi aggiunge in partitura, peraltro tardivamente, è la dicitura «adasio»,

3. Infatti, non sarebbe sbagliato anteporre una toccata di Frescobaldi (o parte di essa) a una sua Fantasia o Ricercare.

4. È interessante leggere il contratto stipulato tra Frescobaldi e l'editore Borboni, che rivela anche un rapporto maestro-allievo tra i due [Morelli 1988, 255–65].

5. Allievo di Frescobaldi a Roma tra il 1637 e il 1641.

che sta per *adagio* — cioè a proprio comodo —, e «alegro»)⁶ e il suo linguaggio idiomático può tornarci molto utile nell'interpretazione della musica del suo maestro.



Es. 1. L. Couperin, *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* (ms. Bauyn).

Questa arcaicità del sistema grafico ha spinto Frescobaldi a scrivere delle vere e proprie istruzioni per l'uso, soprattutto per quanto riguarda l'agogica: i famosi *avvertimenti* che precedono le sue opere (un vero e proprio decalogo per chi si voglia avvicinare alla sua musica e a quella del primo barocco in generale). Egli è consapevole delle difficoltà tecnico-interpretative insite nelle sue toccate e per questo si premura di aggiungere tali indicazioni, «sicuro che per mezzo di questo si troveranno l'opere più facili, che in apparenza non sono» [1615a], invitando al contempo l'esecutore a non «giudicare la difficoltà loro prima di mettergli bene in pratica nell'istromento dove si conoscerà con lo studio l'affetto che deve tenere» [1624]. È soltanto attraverso la perseveranza nello “studio”, infatti, che il

6. Indicazioni presenti nella canzone post-communio della *Messa della Domenica*, nei *Fiori Musicali* 1635.

vero musicista potrà decifrare questo nuovo linguaggio ed estrinsecarlo, «acciò che ogniuno [...] ne restasse contento, & approfittato» [1637]. D'altronde, tutto quello che lo stesso Frescobaldi riesce a fare sullo strumento «non lo fa se non con gran studio».⁷

Frescobaldi non vuole imporre il proprio modo di suonare, anzi. «Le tocate», chiarisce l'autore, «si devono fare à suo beneplacito secondo il gusto del sonatore» [1637], il quale deve possedere quattro «condizioni necessarie à questa nuova maniera, che adunate insieme fanno gran cumulo di sovrana eccellenza, e perfectione», che sono: «tanta grazia, agevolezza, varietà di misura, e leggiadria».⁸

Egli si affida al «buon gusto e fine giuditio delli studiosi», rispettando pienamente il «merito altrui, et [...] il valor di ciascheduno», al punto che «si possa ciascuno di essi [passi] sonar separato l'uno dall'altro: onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovun[que] più li sarà gusto» [1615b/ 1616].

Nella prefazione al primo volume, l'aspetto agogico nelle sue toccate è preminente:

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversita, di passi, mi è paruto di mostrarmele altrettanto favorevole, quanto affettionato con queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti: protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. E gradisca l'affetto, con cui l'espongo allo studioso, è cortese Lettore.

1. Primieramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunq[ue] difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole [1616].

Questa premessa importantissima rivela subito la comunanza d'intenti con due eminenti colleghi: Monteverdi, paladino della cosiddetta *seconda prattica*,⁹ e Caccini, secondo il quale bisognava cantare «senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto» [Caccini

7. Da una lettera di un funzionario del cardinale Alessandro D'Este nel settembre del 1619 [Hammond 2002, 114].

8. Dalla dedica di Frescobaldi sul Secondo Libro di Toccate «All' Ill.mo e R.mo Sig.e Prone mio Osser.mo Mons. Luigi Gallo, Vescovo d'Ancona Nuntio di Savoia», 1627. Anche Trabaci, nella prefazione al *secondo libro de Ricerche*... del 1615, richiedeva come «mezi necessarij [...] una bellissima voce, una leggiadrissima mano & un studio maturo, & particolare, & che si diano quei garbi & quelli accenti che detta Musica ricerca».

9. Termine usato nel caustico libello di G. M. Artusi (1603), per contrapporre il nuovo stile adottato da Monteverdi a quello, giudicato perfetto dall'autore, di Palestrina e di Zarlino, ossia della *prima prattica*.

1602, *Al lettore*]. Queste sono anche le primissime indicazioni sull'agogica e in particolare sul *rubato* in un brano musicale, cui ne seguiranno altre, come l'invito a «usar diverso tempo di battuta tra l'arie gravi, et allegre, come anco in alcuni passi stringerla et allentarla» da parte di Puliaschi, o le parole di Fasolo, secondo il quale «il tutto si sonerà con misura, hora interrotta, & hor sostenuta, non togliendo la natura del tempo» [Fasolo 1645], così come quelle di Bonacelli, premuroso nell' «[...] Osservare gli affetti delle parole, e passi, e massime nelli stili recitativi, o rappresentativi, come altri dicano, et conforme all'affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta, hor tarda, conforme all'occasione hora vivacità, et hora languidezza» [Bonacelli 1642, cit. in Darbellay 1988]. In pratica, si trattava di imitare la lingua parlata ricorrendo all'*ipotiposi*,¹⁰ secondo un *recitar cantando* che, declinato alla musica strumentale, potremmo denominare *recitar sonando*.

Andando avanti nella lettura degli *avvertimenti* di Frescobaldi, troviamo indicazioni sempre più dettagliate riguardanti sempre l'agogica: «I Principij delle Toccate sian fatti adagio, et s'arpeggino le botte ferme» [1615a].

Un precetto simile era già apparso a Roma nel 1608: «Nel principio di qualsivoglia composizione affettuosa, e grave si deve principiare con gravità senza passaggi ma non senza affetti, ed i passaggi farli in luoghi che non impediscano l'intelligenza delle parole» [Durante 1608, cit. in Hammond 2002, 316, *n*] e verrà ripreso, ancora più chiaramente, nel 1650: «Gl'incominciamenti delle Toccate si faranno adagio arpeggiando con ordine, senza confusione, battendo le parti separate l'una dall'altra, mà in modo d'unita armonia p[er] non levare la vaghezza al passo, avvertendo ancora di non lasciar mai l'instromento voto» [Scipione 1650, cit. in Sartori 1952, 412].

Nella ristampa delle Toccate (la prima edizione era andata letteralmente a ruba) [Sartori 1948, 50/2, 198–214],¹¹ Frescobaldi scenderà ancor più nei dettagli, invitando il cembalista a non lasciar morire le note lunghe e a dare maggiore

10. Altro modo di chiamare i *madrigalismi*, cioè tutte quelle figure retoriche che per analogia rappresentano il contenuto testuale.

11. È curioso il fatto che a partire dall'uscita del secondo libro di toccate [Frescobaldi 1627], dove appaiono le prime composizioni organistiche, anche le ristampe del primo recheranno la dicitura “organo” in aggiunta a “cembalo”. Motivi prettamente commerciali o suggerimento per una duplice destinazione delle toccate o di alcune in particolare, come ad es., la XI e la XII? Certo è che le trascrizioni erano frequentissime all'epoca di Frescobaldi e che queste toccate, benché scritte originariamente per il cembalo, potevano essere suonate da qualsiasi altro strumento, come rivela l'allievo stampatore Bartolomeo Grassi nel 1628 (prefazione alle *Canzoni da suonare*): «Il Primo Libro delle Toccate del medesimo Signor Girolamo, che è stato a i virtuosi di grandissimo gusto per non essere in partitura, e stato necessario a chi hà voluto servirsene per altri stromenti di accomodarlo con gran fatica alla loro intavolatura onde posso sperare che tanto più deve esser gradita quest'opera mentre ognuno può accomodarvi sopra qualsivoglia sorte di stromento».

risalto alle dissonanze:¹² «3. Li cominciamenti delle toccate siano fatti adagio, et arpeggiando; e così nelle ligature, ò vero durezza, come anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l'Istromento: il quale battimento ripiglierassi a beneplacito di chi suona» [1616].¹³ È una posizione, questa, che Frescobaldi manterrà ancora nel 1635 nella prefazione ai *Fiori Musicali*: «2. Li principi di tutte le Toccate benche siano di crome potransi fare adagio, e poi secondo i loro passi farli allegri».

L'attenzione per la dissonanza ("durezza"), molto usata da Frescobaldi, viene sottolineata anche nella prefazione ai *Capricci* (1624): «Convieni in alcune durezza fermarsi con arpeggiarle accio che riesca più spiritoso il seguente passo».¹⁴ A supportarla ci sono le testimonianze di Puliaschi [1619]: «[...] in alcuni passi stimo assai il far gustar à chi sente le dissonanze portate con la voce in modo che non offendino aspramente l'orecchio, adoprando una somiglianza d'andar sinco-pato che le da gratia, che faccino effetto» e del liutista Piccinini [1623, III]: «[...] dove la musica è piena di durezza, per variare riesce molto buono suonare alle volte, come s'usa à Napoli, che alle durezza ribattono più volte quell'istessa dissonanza hor piano, & hor forte, e quanto è più dissonante, tanto più la ribattono, ma veramente questo sonare riesce meglio in fatti, che in parole, e particolarmente à chi gusta il suonare affettuoso».

Circa la raccomandazione di arpeggiare *li cominciamenti*, questo non dovrebbe, a nostro avviso, limitarsi sempre e soltanto al primo accordo, come si è soliti fare. Ad esempio, la Toccata 1/12 — che molti preferiscono suonare all'organo per la presenza di note lunghe —, richiede sul cembalo un sostegno continuo del suono, «per non lasciar voto l'Istromento». Diventerebbe allora plausibile (nei punti dove non sia presente un contrappunto severo) un arpeggio ininterrotto sugli accordi lunghi, nello stile dei tiorbisti, primo fra tutti il "nobile alemano" Giovanni Girolamo Kapsberger (detto anche il *Tedeschino*), autore della famosa toccata "L'arpeggiata" [Kapsberger 1604], che può rendere bene l'idea.

Una volta entrati nel vivo di una toccata, ecco come intende procedere Frescobaldi: «[...] Nel progresso s'attenda alla distintione de i passi, portandoli più et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, che sonando appariscono. Ne i passi doppi similmente si vada adagio, acciò siano meglio spiccati, et nel cascar di salto l'ultima nota innanzi al salto sia sempre risoluta, et veloce» [1615a].¹⁵

12. Per un approfondimento, cfr. Tagliavini [1975, 360–378].

13. Anche Diruta [1593] richiedeva «vivacità & la destrezza della mano a supplire à tal mancamento con percuotere più volte il tasto leggiadramente».

14. L'accentuazione di una dissonanza corrisponde, in retorica, alla figura chiamata *extensio*, usata per esprimere un significato opposto a ciò che si pensa.

15. L'indicazione riguardante i *passi doppi*, quelli che impegnano tutt'e due le mani in una sequenza di semicrome, viene spiegata meglio nella ristampa del 1616 (leggere più avanti).

Anche queste ultime indicazioni sembrano ricalcare i momenti di enfasi (*affetti*) di un oratore, ottenuti per mezzo di figure retoriche (*effetti*) come la *tirata*, l'*iperbole*, l'*apocope*.

Tutti i valori musicali («sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente», «ancorche sia nera») vengono messi in discussione anche dalla seguente indicazione, che ci autorizza in certi casi a compiere delle fermate su note brevi, che siano alla fine di un trillo o di un passaggio “di salto o di grado” o all’inizio di un “passo doppio”:

Conviene fermarsi sempre nell’ultima nota di un trillo, et d’altri effetti, come di salto, ovvero di grado, benche sia semicroma o biscroma [1615a];

4. Nell’ultima nota così di trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente; perche tal posamento schiverà il confonder l’un passaggio con l’altro.

6. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d’ambedue le mani scritto in minime.

8. Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l’agilità della mano [1616].

Oltre a queste fermate intermedie che servono a distinguere le varie sezioni e i diversi *passi*, Frescobaldi vuole che, in prossimità di una cadenza, rallentiamo *sempre*, anche in presenza di note brevi («benché sieno scritte veloce»): «Et communemente si sostengano assai le cadenze [1615a]», «5. Le cadenze benche sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio» [1616].

Altri rallentamenti vengono richiesti alla mano che “passeggia”, mentre l’altra è occupata a trillare: «6. [...] Quando si trovera un trillo della man destra ò vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l’altra mano non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso: altrimenti farebbe confusione» [1616].

Tutto questo non significa che Frescobaldi non dia la giusta importanza al tempo in quanto pulsazione regolata e regolare di un brano, ma soltanto che questo dipende dal tipo di composizione. Nelle Partite, ad esempio, egli chiede che il *tactus* venga calcolato a priori e mantenuto uguale dall’inizio alla fine:¹⁶

Nelle partite si pigli il tempo giusto, et proportionato, et perche in alcune son passi veloci si cominci con battuta commoda, non convenendo da principio far presto, et seguir languidamente; Ma vogliono esser portate intiere col medesimo tempo;

16. Non è completamente chiaro se dall’inizio alla fine dell’intera composizione o per ogni singola sezione (Hammond propende per la seconda possibilità, anche se Frescobaldi distingue le Partite dalla Passacaglia e dalla Ciaccona).

Et non ha dubbio, che la perfettione del sonare principalmente consiste nell'intendere i tempi [1615a].

9. Nelle Partite quando si troveranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo: il che osservarassi anche nelle toccate. L'altre non passeggiare si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera e stile di sonare [1616].

«Li Passachagli», invece, «si potranno separatamente sonare, conforme à chi piu piacerà, con agiustare il tempo dell'una è l'altra parte cossi delle Ciaccone» [1616].

La toccata si differenzia da tutte le altre forme musicali per il suo carattere improvvisativo, come abbiamo già detto, oltre che per quello *stylus phantasticus* tipico di Frescobaldi.¹⁷ Bisogna però sempre distinguere gli elementi *fantastici*, e quindi meno soggetti a battuta, da quelli puramente contrappuntistici che compaiono all'interno della stessa toccata, dove la polifonia richiede un andamento più rigoroso.

Non c'è dubbio che ci troviamo di fronte a un maestro che vuole eternare «questa nuova maniera» di comporre e di suonare, questa «novità dell'artificio, con quale sono ordite, e tessute» le sue musiche. Egli aveva raccolto un'eredità in parte veneziana,¹⁸ in parte napoletana¹⁹ che, unita alla *seconda prattica* monteverdiana, rappresentavano per quell'epoca una vera e propria rivoluzione nella musica per tastiera, così come per il canto lo sono stati il melodramma o i madrigali di Gesualdo e dello stesso Monteverdi. Un tipo di musica che, stando alla testimonianza dello stesso Frescobaldi [1616] («Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità, di passi») e al successo dei suoi *libri*, godette fin da subito di un larghissimo consenso.²⁰ Ragion per cui era “doveroso” tramandarla.

17. Dello *stylus phantasticus* parla Kircher [1650] come del «più libero e meno vincolato metodo di composizione. Non è soggetto a niente, né alle parole, né ai soggetti armonici; è creato per mostrare l'abilità dell'esecutore e per rivelare le regole segrete dell'armonia, l'ingegnosità delle conclusioni armoniche e la capacità di improvvisare fughe».

18. Cfr. Toccate di Andrea e Giovanni Gabrieli o di Merulo.

19. Cfr. opere di Trabaci, Mayone, Macque (qualche musicologo sostiene che Frescobaldi ignorasse questa letteratura).

20. Libanori racconta: «Sparsasi la voce di questo stupendo, e meraviglioso Musico, et Organista miracoloso, la prima volta, dicono, ch'ebbe più di tremilla Auditori, e gl'istessi antichi, e celebratissimi Organisti ne restarono attoniti, e non pochi tocchi d'invidia» [Maresti 1665].

L'inegalité frescobaldiana

7. Trovandosi alcun passo di crome e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo veloce: e quella che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate, cioè non la prima, ma la seconda sia col punto; e così tutte l'una no e l'altra sì [1616].

Ecco una chiara spiegazione del cosiddetto ritmo *lombardo* (il piede *giambo* $\cup -$) da applicare alle semicrome quando si trovino in corrispondenza di crome (Es. 2):



Es. 2 Toccata 1/2, bb. 23-24.

C'è da chiedersi se questo precetto sia un'esclusiva frescobaldiana oppure obbedisca a una prassi comune, il che ci autorizzerebbe ad applicare la regola anche su musiche di autori coevi.

Gli *avvertimenti* non contemplano altri tipi di *inegalité nascosta*. Il ritmo inverso lunga-breve (*trocheo* – $\cup$, ossia croma puntata-semicroma), ad esempio, viene normalmente segnato all'occorrenza.²¹ Ma ciò escluderebbe che si possa applicare anche laddove non lo sia?

L'applicazione dell'*inegalité* presuppone la conoscenza di alcune convenzioni, come quella riguardante le pause. In un ritmo lunga-breve, se il battere è occupato da una pausa, questa non veniva mai scritta con il punto, come in questo caso (Es. 3a):

21. Lo troviamo nelle Toccate 1/6 (bb. 5-8, 27-28), 1/7 (bb. 17-19), 1/8 (b. 2), 1/10 (b. 10), così come nelle Toccate 11/4 (bb. 65-75), 11/10 (bb. 22-31) e 11/11 (bb. 51-58)



Es. 3a Toccata 1/1, bb. 5-7.

Di conseguenza, allo scopo di mantenere la *mimesi* dell'inciso proposto dal *cantus* all'inizio di b. 5, si potrebbero puntare tutte quelle pause facenti parte dello stesso disegno e dimezzare così la croma seguente, nel seguente modo (Es. 3b):



Es. 3b Toccata 1/1, b. 5.

A confermare quest'uso ci sono altri esempi, come nella Toccata 1/5 nelle bb. 19-20.

Ricordiamoci poi che esistevano altri tipi di ineguaglianza per i gruppi di quattro note, in cui si poteva allungare la prima o l'ultima per sfuggire le restanti (quella che Santa María definiva «terza maniera» ed era a suo avviso «la più elegante di tutte»). Frescobaldi sembra richiederne l'uso attraverso la croma puntata (Es. 4a):



Es. 4a Toccata 1/2, bb. 1-4.

Vediamo come, nella seconda battuta, la scrittura inviti a soffermarsi sulla prima delle quattro crome, mentre a partire dalla quarta b., le quartine di semicrome vengono trattate nell'atro modo, indugiando cioè sull'ultima nota.²² Per capire meglio queste ineguaglianze, riscriviamo le stesse battute secondo un sistema moderno, dove le corone esprimono un allungamento arbitrario della nota, da recuperare stringendo le restanti, secondo la logica del *rubato* (Es. 4b):²³



Es. 4b Toccata 1/2, bb. 1-4.

L'uso della croma puntata per segnalare una *inegalité* o un *rallentando* piuttosto che un *accelerando* è un sistema che non viene esplicitato dall'autore, ma che si evince soltanto da un'attenta analisi del testo, per questo non è stato ancora compreso appieno dagli interpreti. Più avanti vedremo in quali e quanti altri casi Frescobaldi adotta questo peculiare sistema.²⁴

22. Severi [1615], scrive molto spesso una "F" sulle ultime note di un gruppo di semicrome o biscrome per indicare una fermata (vedi Es. 26).

23. Passaggi simili possiamo trovarli anche in altre toccate (vedi ad es. la Toccata 1/4, bb. 10-11).

24. La nota puntata intesa come "fermata" viene adottata occasionalmente anche da Trabaci o G. Gabrieli, mentre alcuni casi di *rallentando metrico* si possono trovare, oltre che in Gabrieli, in Maque e in Mayone.

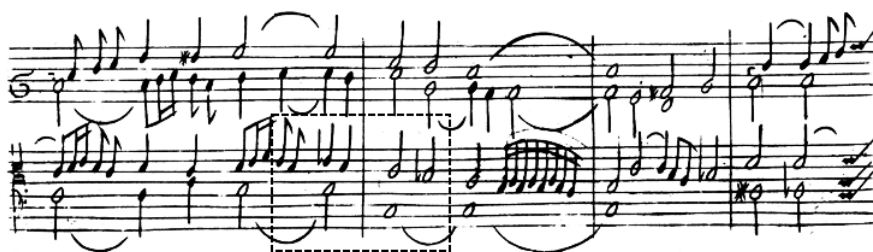
Il rallentando e l'accelerando "metrico", l'inganno delle biscrome

[...] in quelle cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrappunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la diletatione dell'udito & il mòdo che si cerca nel sonare [1624].

Come abbiamo avuto modo di vedere, è impensabile suonare una toccata di Frescobaldi senza ricorrere al *rubato*. Un'esecuzione metronomica ne ucciderebbe il contenuto, la cifra stilistica. La lettura delle toccate di questo autore è un processo di interpretazione semiologica, ancor prima che musicale, ma queste opere, per essere state concepite dalla mente di un innovatore e precursore qual era Frescobaldi, rappresentano un percorso iniziatico che porta alla comprensione di tutta la letteratura posteriore e, in parte, antecedente.

Non esistendo ancora l'usanza di scriverlo esplicitamente in partitura, Frescobaldi chiede il *rallentando* e l'*accelerando* attraverso curiosi quanto originali espedienti grafici, come ad esempio il raddoppio o il dimezzamento della durata delle note. Un sistema che può essere mal interpretato, se non si è avvezzi a queste composizioni, e che noi chiameremo *rallentando* o *accelerando metrico*, per contrapporlo a quello *didascalico* che verrà adottato molto più tardi.

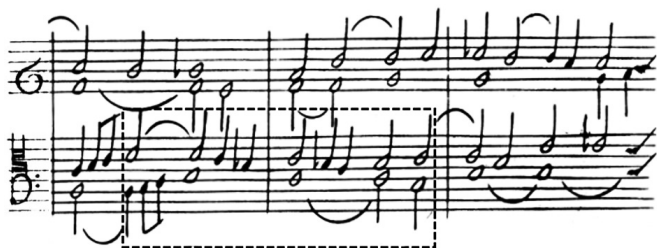
L'ultima toccata del primo libro (1/12) cela almeno due "stiramenti di tempo"²⁵ scritti con il sistema poc'anzi citato (Es. 5):



Es. 5. Toccata 1/12, bb. 42-43.

Nell'Es. 5 possiamo vedere con chiarezza la dilatazione temporale attraverso il passaggio dalle crome alle minime, passando per le semiminime: un *rallentando* che culmina nella terza b. in oggetto. Troviamo un caso simile più avanti, nella stessa toccata (Es. 6):

25. «Il rubbare un po' di valore da una nota e trasferirlo ad un'altra, anzi è artificio lodevole (se non se ne faccia abuso) il fare certe stirature di tempo, purché alla fine di tutto si rimetta, e si pareggi al giusto valore» [Galeazzi 1791].



Es. 6. Toccata 1/12, bb. 54-55.

In casi come questi, bisognerebbe suonare il passaggio diluendo a poco a poco il reale valore delle note.

Similmente, in vista di accordi cadenzali, le semiminime precedute dalle crome dovrebbero subire la stessa diluizione per rendere al meglio il *rallentando* (Es. 7):



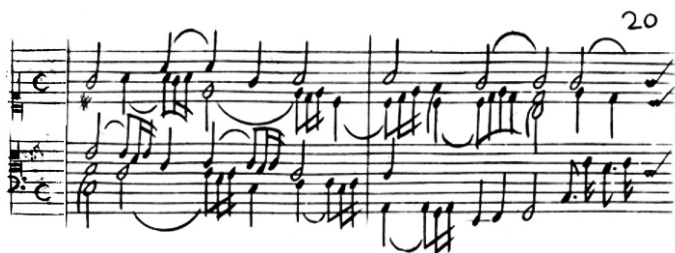
Es. 7. Toccata 1/9, battuta 10.

Ancora più chiarificatore è l'esempio seguente, in cui risulta evidente che, per dare continuità e senso alla scala ascendente, il passaggio dalle semicrome alle crome non può essere brusco e calcolato, ma impercettibilmente graduale, proprio per simulare un *rallentando*, o *stentato*, nel conquistare la vetta rappresentata da quel *re* acuto. Come conseguenza, nella b. successiva bisognerebbe fare l'operazione contraria, e cioè stringere gradualmente per tornare al valore delle semicrome, recuperando il *tactus* originario (Es. 8):



Es. 8. "Toccata avanti la Messa della Madonna", *Fiori Musicali* 1635.

Nell'Es. 9a troviamo un altro *rallentando* “metrico” prima di arrivare all'accordo cadenzale, per invocare il quale Frescobaldi tralascia di scrivere le semicrome nell'ultima *figura* in *dattilo*:



Es. 9a. Toccata 1/6, b. 27.

Per non abbandonare la *mimesi* prima della conclusione della frase, ricorriamo alla scrittura moderna per suggerire un possibile allineamento tra le note (Es. 9b):



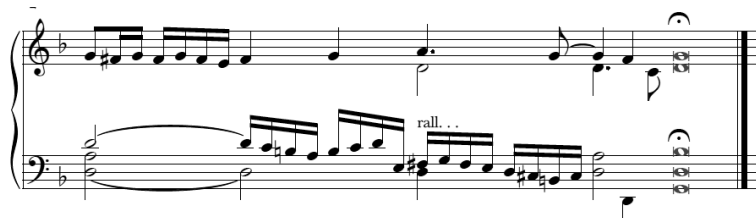
Es. 9b. Toccata 1/6, b. 27.

Altre volte bisogna ragionare in senso inverso. In quest'altro esempio (Es. 10a), Frescobaldi dimezza il valore delle note che si approssimano a una cadenza, dove chiede “comunemente” un *rallentando*:



Es. 10a. Toccata 1/4, finale.

L'allungamento della croma, come spesso accade, costringe Frescobaldi ad accorciare le note seguenti per pareggiare i conti all'interno della battuta, ma solo nella scrittura («Et communemente si sostengano assai le cadenze», «benche sieno scritte veloce»), come vediamo nell'Es. 10b:²⁶



Es. 10b Toccata 1/4, finale

La presenza di biscrome, quindi, non dovrebbe impedirci di adottare un rallentamento simile anche in altri finali (Ess. 11-13):



Es. 11 Toccata 1/9, finale



Es. 12 Toccata 1/6, finale.

26. Vedasi anche l'ultima b. delle toccate VI e IX dello stesso libro, in cui compaiono delle biscrome alla mano sinistra, da interpretare anch'esse più lente delle semicrome che le precedono.



Es. 13 Toccata II/10, finale.

Analogamente alle biscrome, anche altre figure musicali possono essere lette in modo diverso. Nell'Es. 14, le ultime tre note al *bassus* prima dell'accordo cadenzale di *la* potrebbero nascondere l'imitazione dello stesso elemento melodico in figurazione di *suspiratio* che procede *a cascata* da tre *bb.* prima, in forma rallentata (con le crome al posto delle semicrome):



Es. 14 Toccata II/11, bb. 6-9.

Adesso vediamo, invece, come si manifesta l'*accelerando* "metrico". Questa toccata ne nasconde uno proprio all'inizio, a partire dalla terza b. (Es. 15):



Es. 15 Toccata II/5, inizio.

Una volta avviatisi nell'esecuzione del brano, scrupolosamente *adagio* come vuole l'autore, quand'è che bisogna cominciare a muovere?

Qui è abbastanza facile da capire, perché già dalla terza b. vediamo prendere vita un disegno di quartine di crome proposto dal *tenor* e subito imitato dalle altre voci. Quella croma puntata iniziale, non essendo tematica, è la spia per un graduale *accelerando* sulle crome successive. Una prassi che, come abbiamo visto, Frescobaldi adotta spesso nelle sue toccate all'avvio di un *passo* di crome,²⁷ solistico o "doppio" che sia.²⁸ È interessante osservare come via via si accorcino i valori delle note tra la seconda e la terza b.: il *tenor* passa dal *si* minima al *do*[#] semiminima e subito dopo al *re* croma puntata fino alle crome seguenti, passando per una necessaria semicroma (*mi*), che serve a pareggiare i conti.

Nei due esempi che seguono (Ess. 16–17), possiamo vedere lo stesso modulo passare dalle crome (inequali come nell'Es. 4b) alle semicrome:

27. Vedasi, ad es., Toccata I/3, b. 5 alla m. s., o la Toccata I/9, b. 11, ma ce ne sono moltissimi altri.

28. Avvertimento VIII, «Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar alla nota precedente, ancorché sia nera» (1615). Vedasi ad es. b. 22 della Toccata I/3 cit.



Es. 16 Toccata 1/5, bb. 19–22.



Es. 17 Toccata 1/2, bb. 27–29.

Nell'Es. 16, oltre all'*accelerando metrico*, sono presenti casi di ineguaglianza molto controversi, per la diversità assunta dallo stesso modulo ogni volta che viene presentato da una voce. Il *tenor* non ha il punto sulla prima nota (pausa in questo caso) ma sulla terza, il che apre a diverse possibili interpretazioni: eseguirlo "alla lettera"? Adottare sempre il sistema lunga-breve? È un modo per segnalare che la pausa nasconde il punto?

Bisogna poi notare che la nota puntata quale segnale di un *accelerando* non sempre è una croma, a volte può essere una semicroma (Es. 18):



Es. 18 Toccata I/1, bb. 10–12.

Le toccate di Frescobaldi sono costellate di questi “stiramenti di tempo”, che risultano nascosti ai non addetti ai lavori, come del resto moltissime altre sorprese a livello ritmico, melodico e armonico.

Come abbiamo visto, spesso le biscrome risultano essere un *travestimento* per le semicrome che altrimenti eccederebbero la misura. Potrà sembrare esagerato, ma a volte, in Frescobaldi, esse assumono un valore insospettabilmente lungo. Considerando che ci «si dee fermare ancorche detta nota sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente» e che «nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si andrà sostenendo il tempo più adagio», le biscrome possono arrivare anche a *quadruplicare* il loro valore. Nell'esempio che segue, quelle uniche due biscrome presenti nell'ultima b., qualora fossero eseguite come tali modificherebbero, rendendola irriconoscibile, la cellula melodica (una *suspiratio*) reiterata secondo la formula dell'*analessi* (Es. 19a):²⁹



Es. 19a Toccata II/7, finale.

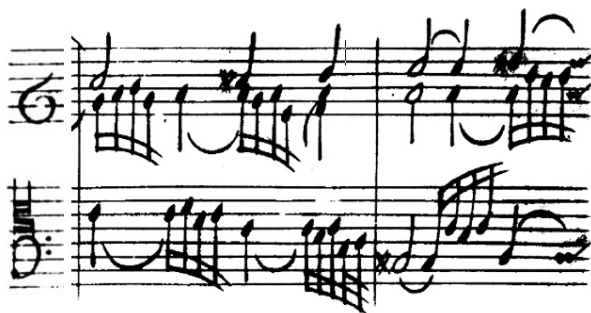
Ed eccole qui, proposte in un'altra possibile veste (Es. 19b):

29. Figurazione frequentissima in Frescobaldi, soprattutto nei finali delle toccate del II libro: II, III, V, VI, IX bb. 22–23, 36–37, 62–63, XI bb. 29–30 e 75–76.



Es. 19b Toccata II/7, finale.

Affermando che «non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta» e che «le cadenze, benché sieno scritte veloce conviene sostenerle assai», Frescobaldi ci autorizza in pratica a dilatare la misura ogni volta ci sia da valorizzare un disegno. Ecco, nell'Es. 20a, altre semicrome che sembrerebbero travestite da biscrome:



Es. 20a Toccata II/1, bb. 7-8.

In questo caso, per dare maggiore risalto alla figurazione e mantenere la *mimesi*, sarebbe opportuna una breve fermata su quel *fa*, prima di arrivare alla cadenza imperfetta sul *do#* al basso (che dà inizio a un nuovo disegno), sostenendolo per un momento «etiandio in aria», come dice Frescobaldi (Es. 20b):



Es. 20b Toccata II/1, bb. 7-8.

Problemi di allineamento

Abbiamo visto come la croma puntata venga usata da Frescobaldi per segnalare un cambio di pulsazione e come questo comporti, a volte, problemi di allineamento fra le note: anomalie grafiche non sempre comprese dagli interpreti e che proveremo a chiarire.

Prendiamo in esame due passi dalla Toccata 1/1, una composizione basata fondamentalmente su due tipi di inciso, *dattilo* (– UU) e *spondeo* (– –), in varie combinazioni. Nel primo *passo*, a b. 15, troviamo una fermata del *cantus* sul *fa*#, rappresentata dalla croma puntata (Es. 21a), seguita da uno spunto melodico la cui testa viene imitata dalle altre voci (*elisione*), mentre viene ripresa per intero dal *bassus* in prossimità della cadenza:



Es. 21a Toccata 1/1, bb. 15–16.

Questa fermata comporta, nella scrittura, uno spostamento delle note seguenti, le quali, prendendo per buona l'ultima proposta del *bassus*, sembrano trovare un più giusto allineamento suonate nel seguente modo (Es. 21b):



Es. 21b Toccata 1/1, bb. 15–16.

Lo stesso principio si potrebbe applicare a b. 33, dove un altro inciso subisce la stessa *elisione* (Es. 22a):



Es. 22a Toccata I/1, bb. 31–33.

Possiamo vedere, anche qui, come Frescobaldi intenda frenare momentaneamente il discorso aggiungendo quel punto alla prima croma (*fa*[#]) del *dattilo* consecutivo, che serve a sottolineare l'*affetto* rappresentato sia dal brusco salto di settima discendente (dal *mi* acuto al *fa*[#] basso, un *saltus duriusculus* di difficile intonazione per la voce umana)³⁰ sia dall'*elisione*. Che si debba proseguire con lo stesso metro, ma proporzionalmente più lento, è l'armonia a suggerirlo: quel *sib* 2° quarto al *tenor* troverebbe migliore consonanza con il *re* del *cantus* che non con il *la*. Il *cantus*, perciò, proseguirà il *dattilo* per mantenere la *mimesi*, *rallentando* un po' per consentire una breve sosta sul *re* che segue, come se ci fosse un punto di sospensione, per poi recuperare il *tactus* (Es. 22b):



Es. 22b Toccata I/1, bb. 31–33.

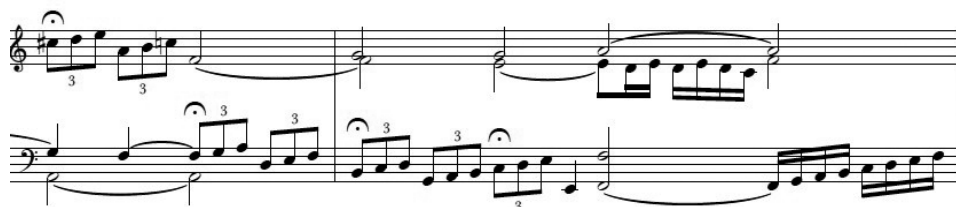
Ci sono altri esempi in cui la croma puntata porta a un certo *disordine* nella scrittura. Per esempio, nella Toccata I/7, troviamo un *passo* in cui la croma puntata potrebbe apparire come *tematica*, perché ripetuta dalle altre voci. Tuttavia, ad un'analisi più attenta, questa potrebbe essere letta come un tipo di *inegalité*, ottenuta dall'allungamento *enfaticizzante* (un *accento* retorico) della prima nota di un gruppo di sei e dal conseguente restringimento delle successive (Es. 23a):

30. Vedansi anche le bb. 4–6, 29 della Toccata I/7.



Es. 23a Toccata I / 7, b. 23.

Un passaggio che potrebbe essere *vagamente* riscritto in questo modo (Es. 23b), che siano *terzine* o *sestine*:



Es. 23b Toccata I / 7, b. 23.

Nel secondo libro troviamo un altro passo metricamente ambiguo, questa volta molto più esteso (es. 24a):



Es. 24a Toccata II / 10, bb. 35-46.

I principi su cui mi sono basato per elaborare la mia personale *correzione metrica* e per risolvere, di conseguenza, quelli che io considero *falsi allineamenti*, sono gli stessi enunciati dall'autore, supportati dalla retorica. Tenendo presente che «non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta» [Frescobaldi 1616] (in una battuta ho dovuto aggiungere un tempo) e che «in quelle cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrappunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la diletatione dell'udito & il mòdo che si cerca nel sonare», [Frescobaldi 1624, Prefaz. ai Capricci] mi è sembrato opportuno dare risalto alle due figurazioni evidenziate (che Frescobaldi varia per mancanza di mezzi grafici e per far tornare i conti all'interno delle battute) allo scopo di rendere sempre riconoscibile la *mimesi*, che si intensifica con la comparsa delle biscrome alla fine dell'episodio. Il risultato è il seguente (Es. 24b), da interpretare con il dovuto “buon gusto” invocato da Frescobaldi:



Es. 24b Toccata II/10, bb. 35-46.

Calibrando bene il *rubato* — indugiando cioè sulle note enfattizzate dalla corona, per recuperare il tempo all'interno dello stesso gruppo — e quindi seguendo un'agogica di restringimenti e allargamenti adeguati finalizzata a rendere più riconoscibili gli elementi melodici, si può, a mio parere, conferire più continuità e intelligibilità a tutto il discorso musicale.

Il fraseggio

Nel progresso s'attenda alla distintione de i passi, portandoli più et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, che sonando appariscono.

In un'esecuzione che sia il più fedele possibile all'originale, il *rubato* non può prescindere dal fraseggio. Nelle toccate di Frescobaldi, spesso troviamo lunghi *passi* di semicrome che richiedono una particolare articolazione al fine di ottenere una chiara separazione delle frasi, semifrasi o incisi. Il riconoscimento e quindi la valorizzazione di questi elementi compositivi, attraverso un fraseggio e un *rubato* opportuno, «schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro»,³¹ rendendo sicuramente più chiaro il discorso musicale. Esaminiamo ad esempio il seguente passo (Es. 25):



Es. 25 Toccata 1/8, bb. 31-33.

È un tipo di suddivisione, quello riportato nell'Es. 25, che andrebbe fatto ogni volta che si presenti un *passo* ai fini di una maggiore comprensibilità.

La *distintione dei passi* era qualcosa che stava a cuore anche ad altri compositori coevi. Ad esempio, Severi [1615] ricorreva alla lettera "F" per segnalare una *fermata* atta a "schivare il confonder l'un passaggio con l'altro" (Es. 26):

Sesto. Che si fermi un poco chi canta dove ritrova la lettera F e questo tanto quanto non paia di cantare seguitamente l'un passaggio con l'altro, non interrompendo la voce il che si doverà fare nelle note che saltano et alle volte nel fine della battuta purché non siano passaggi di semicrome di più battute i quali bisognerà cantare tutti seguiti sino al fine.

31. IV *avvertimento* (1615b/1616). In tempi moderni, anche Adorno riterrà indispensabile, per una corretta interpretazione, rendere "evidenti i legami motivici più nascosti" e avere una "piena consapevolezza del fraseggio" [ADORNO 2005, 147, 159-161, 171 e 195-196].



Es. 26 F. Severi, *Salmi passeggiati*, Borbone, Roma 1615.

A volte, il punto di arrivo o di partenza di un passo può non coincidere con il battere dell'accordo, come capita nella Toccata 1/9 (Es. 27). In questo caso, a b. 11 risulta evidente che l'accordo affidato alla mano destra debba cadere sulla terza nota del gruppo e non sulla prima come scritto. Ciò viene confermato dalla *mimesi* creata dalle *figurae* in stile imitativo divise tra le due mani, che si inseguono in modo sempre più ravvicinato (*sineresi*):



Es. 27 – Toccata 1/9, bb. 11–14

La mezza battuta che segue (Es. 28), nasconde una fermata segnalata dalla solita croma puntata che culmina, a nostro avviso, sul secondo *fa*#, coincidendo con il finale dello stesso tipo di inciso:



Es. 28 Toccata I/9, bb. 14–15

Gli abbellimenti

1. Nelle Toccate quando si troverà alcuni trilli ovvero passi affettuosi sonarli adagio e nelle crome seguite nelle parti insieme fargli alquanto allegri e nei trilli siano fatti più adagio con il lentar la battuta benche le toccate si devono fare à suo beneplacito secondo il gusto del sonatore [1637].

4. Nell' ultima nota, così de trilli come di passaggi di salto, o di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma ò biscroma o dissimile alla seguente; perché tal posamento schiuerà il confonder l'un passaggio con l'altro [1616].

6. Quando si troverà un trillo della man destra, ò vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano, non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso; altrimenti farebbe confusione [1616].

Queste indicazioni, tra le altre cose, ci offrono la possibilità di ipotizzare un diverso allineamento per alcune note cadenzali come le seguenti (Ess. 29–31):



Es. 29. Toccata I/3, ultima b.



Es. 30 Toccata II/1, ultima b.



Es. 31 Toccata II/11, ultima b.

Il trillo stesso rientra a pieno diritto tra le figure retoriche, trattandosi sostanzialmente di un *pleonasmò*, ossia un elemento esornativo.

Ci sono almeno due domande che si sono sempre posti gli interpreti della musica frescobaldiana riguardo gli abbellimenti: una è se sia lecito o no aggiungerne, l'altra è se i trilli scritti per esteso vadano eseguiti esattamente così come si leggono o se possono essere arricchiti. Su questo argomento esiste una ricca letteratura, ben delineata da Hammond [2002, 334–355] e Atticciati [1990, 61–99], quindi ne accenniamo brevemente solo perché questo potrebbe avere ricadute sull'agogica.

Riguardo la prima domanda, secondo Caccini [1614, *Alcuni avvertimenti*] «i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti», similmente «alle figure e à i colori rettorici [...] sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre». Anzi, dopo averne fatto una descrizione dettagliata, egli prescrive che «servano per esempio, in riconoscere [...] i medesimi luoghi, ove saranno più necessari secondo gli affetti delle parole» [Caccini 1602]. Questo non deve però indurre in tentazione, ci ammonisce Caccini, il quale non esita a scagliarsi contro «quell'antica maniera di passaggi che già si costumarono, più propria per gli strumenti di fiato, e di corde, che per le voci», motivo principale per cui egli scrive “Le nuove musiche” [Caccini 1602, *Ai lettori*].

Diruta non si discosta molto da questi principi. Secondo lui i *tremoli*, ad esempio, «si devono fare nel cominciar qualche *Ricercare*, o *Canzon*, o che altro si vogli; et anco quando una mano fa più parti et l'altra mano una parte sola, in quella parte sola si devono porre i tremoli: e poi secondo, che torna comando, et ad arbitrio de' Organisti avvertendoli, che il tremolo fatto con leggiadria, et a proposito, adorna tutto il sonare, et fa l'armonia viva, et leggiadra» [Diruta 1593].³² Anche per Bottazzi [1614] «i tremoli devono farsi sopra le loro note nel principio d'alcuna sonata, & talvolta secondo ch'all'Organista parerà ispediente, ma con leggiadria deve farsi il detto tremolo, acciocche l'armonia sia viva, & allegra».

Santa María [1565] prescrive addirittura l'uso del *quiebro* (un mordente inferiore o superiore a partire dalla nota reale) *in levare* dalla nota superiore, definendolo «nuovissimo e molto elegante». Egli invita a usarlo sulle note alterne in scale ascendenti o discendenti di semiminime, preferendolo sul tempo debole, «poiché rende l'esecuzione più aggraziata». Un'aggiunta obbligata poi, secondo lo spagnolo, è sui quarti che seguono una minima puntata (anch'essa abbellita). Inoltre, anche la mano sinistra è chiamata a partecipare, riproducendo gli abbellimenti della destra nelle imitazioni delle parti. Correa de Araujo [1626] distingue gli ornamenti fatti sul cembalo (più ricchi) da quelli fatti sull'organo (più semplici), sulla prima nota di un *Tiento* (*Ricercare*). Le sue esecuzioni dovevano essere talmente frondose da tralasciare poche note spoglie.

Normalmente, Frescobaldi gli abbellimenti li scrive per esteso, ma in qualche occasione (forse per ragioni di spazio o di aggiunta tardiva), aggiunge una “t” che sembra non avere una connotazione univoca.³³ Questo capita spesso fra due “crome”³⁴ procedenti per grado congiunto e non dovrebbe implicare un tipo di abbellimento diverso da quelli da lui esplicitati (Ess. 32–33):



Es. 32 Toccata I/1, b. 34.

32. Una raccomandazione che somiglia a quella *estremista* di Juan Bermudo [1655], secondo il quale «ogni qual volta la mano destra viene a trovarsi libera con il solo soprano dovrebbe poter eseguire un *redoble*»

33. La “t” di trillo è presente nelle toccate I/1, I/3, I/4, I/11, I/12 e II/1, II/10, II/11.

34. Nelle Toccate II/1 e II/11 è scritto su semiminime (rispettivamente bb. 23–30 e antecedenti) e nella II/4 su semicrome (b. 19).



Es. 33 Toccata 1/3, bb. 16–17.

In alcuni casi, invece, è preferibile tradurre quella “t” con un trillo breve o mordente a partire dalla nota principale e alternato con la superiore, come nelle bb. 23–29 della Toccata 11/1. Evidentemente, non c’era bisogno di esplicitare questa “t” nella prefazione poiché rientrava in una prassi condivisa.³⁵

Tutto ciò non dovrebbe precludere, comunque, la possibilità di aggiungere abbellimenti laddove non siano segnati, come suggerito dai teorici precedentemente citati.³⁶ Ad esempio, le Toccate 1/5 e 11/4, 2/7 e 11/9 che iniziano a una sola voce, alla maniera di un *Ricercare* o di un *Tiento*, invitano ad aggiungere un *tremolo* più o meno lungo (come prescrive Diruta) sull’entrata e a imitarlo nell’altra voce (Santa María), come chiaramente esposto dallo stesso Frescobaldi nelle bb. iniziali della Toccata 1/1.

Ci sono punti, come quello dell’Es. 34, in cui Frescobaldi sembra invitarci a imitare i trilli scritti all’inizio di un disegno trattato con la *mimesis*:

35. Viene adottata anche da Severi, op. cit.: «dove si troverà la lettera T si farà il trillo» (sesto avvertimento) e da Giovanni Maria Trabaci (*Ricercate, canzone francese... Libro primo*, Napoli, Vitale 1603), p. 73: «Per non scrivere il Trillo sempre disteso, dove si ritroverà questa littera .T. sempre si farà il Trillo».
36. Un discorso a parte meriterebbero le “t” presenti sulle semiminime della b. 1 della Toccata 11/11, somiglianti ai *redobles* di Francisco Correa de Araujo (1575/7–1655), a partire dalla nota ausiliaria inferiore. Si trattava di un abbellimento che richiedeva un intervallo di semitono sopra o sotto la nota principale [cfr. Preciado 1973], proprio come in questo caso in cui Frescobaldi fa precedere la nota trillata da un semitono inferiore, per di più alterato, aggiungendo così una *pathopoiia*.



Es. 34 Toccata II/11, bb. 48-50

Per quanto riguarda la seconda domanda, e cioè se sia il caso di prendere alla lettera gli abbellimenti scritti per esteso da Frescobaldi eseguendoli misuratamente, sono state esposte diverse opinioni, che hanno più o meno diviso gli interpreti.³⁷ Personalmente, sono del parere che tutte quelle *cellule melodiche* apparenti, scritte in semicrome e biscrome come nell'Es. 35a, siano in realtà degli abbellimenti esemplificati:³⁸



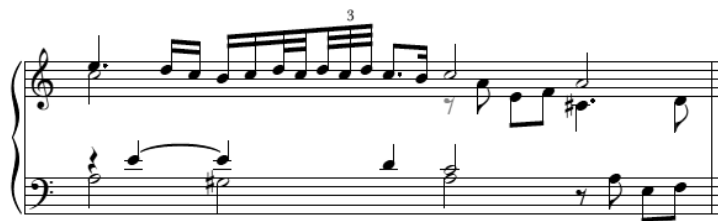
Es. 35a Toccata I/9, inizio.

Un tipo di abbellimento, quello evidenziato, che potrebbe essere tradotto in questo modo (Es. 35b):³⁹

37. In ATTICCIATI 1990 vengono messi a confronto pareri di Arnold Dolmetsch, Luigi Ferdinando Tagliavini, Oscar Mischiati, Hedda Illy, Frederick Neumann, Emilia Fadini, Frederick Hammond, Robert Donington.

38. «Trilli costituiti in una scrittura per semicrome e biscrome che ci può disorientare facendoci riconoscere al posto degli abbellimenti vere e proprie cellule melodiche» [Atticciati 1990, 64].

39. Ringrazio il collega Matteo Messori per la preziosa consulenza.



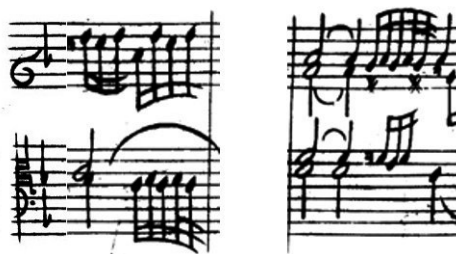
Es. 35b Toccata 1/9, inizio.

Proseguendo, vediamo che lo stesso inciso viene ripetuto anche dal *bassus* nella terza b., ma risulta nascosto per la mancanza del punto. Per renderlo riconoscibile anche qui e rispettare la *mimesi*, è sempre possibile allungare leggermente la prima nota (*re*), senza per questo stravolgere l'armonia (Es. 36):



Es. 36 Toccata 1/9, b. 3.

Il non interpretare queste figurazioni come trilli porterebbe, in alcuni casi, a suonare delle quinte parallele, come nella Toccata 11/9 (Es. 37):



Es. 37 Toccata 11/9, bb. 32, 45.

Un discorso a parte merita, a nostro avviso, l'ultima delle toccate, quella che chiude il ciclo. Se la Toccata 11/9 ci dà del filo da torcere per l'ambigua indicazione dei tempi e per la difficoltà esecutiva, la 11/11, che è quella con cui Frescobaldi si

congeda da noi sotto questa forma compositiva (salvo poi riprenderla nei *Fiori musicali*, aventi però una precisa destinazione sacra), potrebbe nascondere degli aspetti agogici assolutamente nuovi.

L'interpretazione che sto per dare potrebbe apparire alquanto azzardata, ma a fornirmi lo spunto, oltre al tipo stesso di scrittura, è stata la testimonianza del coltissimo Pietro Della Valle:

E se oggi [Frescobaldi] usa un'altra maniera, con più galanterie alla moderna, che a V.S. non piace tanto, lo dee fare, perché con la sapienza averà imparato che per dar gusto all'universale delle genti, questo modo è più galante, benché meno scientifico, e mentre ottenga di fare veramente diletto, il suono, e 'l sonatore non ha più che pretendere [Della Valle 1640, cit. in Solerti 1903, 158].

Pur non essendosi trovati ad oggi manoscritti frescobaldiani che dimostrino questa nuova maniera di suonare, ho ipotizzato, per le prime nove bb. di questa toccata (Es. 38a),



Es. 38a Toccata II/11, inizio

la seguente soluzione (Es. 38b), la quale, enfatizzando l'*inegalité* lunga-breve con l'uso del doppio punto nonché le fermate sulla prima nota di ogni quartina, sembrerebbe preconizzare con molto anticipo la tipica *ouverture* alla Lully:





Es. 38b Toccata II/11, inizio

In conclusione, affidandoci alle indicazioni di prima mano forniteci dall'autore e al "buon gusto e fine giuditio delli studiosi", o esecutori *informati* che vogliano addentrarsi in questi misteri, scopriamo che la scrittura frescobaldiana, tutt'altro che esaustiva, rimane aperta ancora a molte altre interpretazioni. Sta a noi che subiamo il fascino di questa musica, cercare la chiave giusta per ogni serratura, con la speranza di avvicinarci il più possibile alla verità storica.

Il che sia detto con ogni modestia, et con rimettermi al buon giuditio degli studiosi [Frescobaldi 1624].

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W. (2005), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp Verlag KG.
- ARAUJO F. C. DE (1626), *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá.
- ARTUSI G. M. (1603), *Seconda parte dell'Artvsi ouero delle imperfettioni della moderna mvsica, Nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, & Compositori. Nuouamente Ristampata*, Vincenti, Venezia.
- ATTICCIATI C. (1990), *La notazione dei trilli nelle musiche frescobaldiane per tastiera*, «Rivista Italiana di Musicologia», 25/1.
- BANCHIERI A. (1609), *Conclusioni nel suono dell'organo*, Rossi, Bologna.
- BERMUDO J. (1555), *Libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna.
- BOTTAZZI B. (1980), *Choro et organo*, Forni, Bologna; ed. orig. Vincenti, Venezia 1614.
- BOVICELLI G. B. (1594), *Regole, passaggi di musica*, Venezia.
- BRUNELLI A. (1614), *Vari exercitii per 1, 2 v.*, Firenze.
- CACCINI G. (1602), *Le nuove musiche*, Marescotti, Firenze.
- CACCINI G. (1614), *Le nuove musiche*, Zanobi, Pignoni e compagni, Firenze.
- DARBELLAY É. (1988), *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi*, Suvini Zerboni, Milano.
- DIRUTA G. (1593), *Il Transilvano*, A. Vincenti, Venezia.
- FADINI E.-CANCELLARO M. A. (2009), *L'accentuazione in musica*, Rugginenti, Milano.
- FADINI E. (1988), *Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera del primo '600 "Ancidetemi pur d'Arcadelt passaggio" di Girolamo Frescobaldi*, Gruppo di studio del Conservatorio di Milano, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano» 8/16, pp. 7–80.
- FASOLO G. B. (1645), *Annuali*, Vincenti, Venezia.
- FRESCOBALDI G. (1615a), *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro primo*, Borboni, Roma.
- FRESCOBALDI G. (1615b), *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro primo*, con dedica a Ferdinando Gonzaga, Cardinal-Duca di Mantova, Nicoló Borboni, Roma.
- FRESCOBALDI G. (1616), *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro primo*, Borboni, Roma.
- FRESCOBALDI G. (1627), *Il secondo libro di toccate [...]*, Borboni, Roma, dedica a Mons. Luigi Gallo, Vescovo di Ancona, Nunzio di Savoia, Roma, 15 gennaio.

- FRESCOBALDI G. (1635), *Fiori musicali*, Vincenti, Venezia, dedica al Cardinale Antonio Barberini [il giovane], Venezia, 20 Agosto.
- FRESCOBALDI G. (1637), ristampa del *Secondo Libro di Toccate* con le «aggiunte», Borbone, Roma.
- GALEAZZI F. (1791), *Elementi teorico-pratici di musica con un Saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma (ripubblicato con aggiunte ad Ascoli nel 1796 e nel 1817).
- HAMMOND F. (2002), *Girolamo Frescobaldi*, L'Epos, Palermo (ristampa del 1983), con espansione online dei contenuti su <www.girolamofrescobaldi.com>.
- HEINICHEN J. D. (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresda.
- HENESTROSA L. V. DE (1557), *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, Alcalá de Henares.
- KAPSBERGER G. G. (1604), *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venezia.
- KIRCHER A. (1650), *Musurgia Universalis*, Roma.
- MARESTI, A. E G. (1665/1674), *Ferrara d'oro imbrunito*, Ferrara.
- MAUGARS A. (1640), *Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie, Ecrite à Rome le premier Octobre 1639*, Ernest Thoinan, Paris.
- MORELLI A. (1989), *Nuovi documenti frescobaldiani: i contratti per l'edizione del primo libro di Toccate*, in «Studi musicali» 17/2, Olschki, pp. 255–265.
- NORCIO G. (cur. 1970), *Marco Tullio Cicerone: De Oratore*, III, in *Opere retoriche*, UTET, Torino.
- PICCININI A. (1983), *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*, SPES, Firenze; ed. orig. Moscatelli, 1623.
- PRAETORIUS M. – KITE-POWELL (2004), *Syntagma Musicum III*, Oxford Early Music Series, Oxford University Press.
- PRECIADO D. (1973), *Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo*, Alpuerto.
- PULIASCHI G. D. (1618), *Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare*, Zannetti, Roma.
- QUANTZ J. J. (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau.
- SANTA MARÍA T. DE (1565), *Libro llamado Arte de taner Fantasia*, Valladolid.
- SARTORI C. (1948), *Le 7 edizioni delle "Toccate" di Girolamo Frescobaldi (1614 – 1637)*, in «La Bibliofilia», 50/2, pp. 198–214, Olschki.
- SARTORI C. (1952), *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Olschki, Firenze.
- SEVERI F. (1615), *Salmi passeggiati per tutte le voci/ nella maniera che si cantano in Roma...*, Borbone, Roma.
- SODERLUND S. (1980), *Organ Technique, an historical approach*, Hinshaw Music.
- SOLERTI A. (1903), *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino.
- TAGLIAVINI L. F. (1975), «L'arte di non lasciar voto l'istromento»: appunti sulla prassi cembalistica italiana del Cinque- e Seicento, in «Rivista Italiana di Musicologia» x, LIM, pp. 360–378.

TOSI P. F. (1723), *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna.

TRABACI G. M. (1615), *Il secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci, con Cento Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere a tutti i Divini Officij et in ogni altra sorte d'occasione*, Napoli.

UNGER H. H. (2003), *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Alinea Editrice.

Abstract

Le Toccate di Frescobaldi sono state oggetto di studio e di interpretazione per generazioni di musicologi e di musicisti a livello mondiale, per la chiara fama dell'autore e la grande diffusione che hanno avuto fin dalla loro genesi. Il dibattito sulla corretta interpretazione di queste opere è tuttora vivo ed è testimoniato dall'immensa e variegata discografia esistente, nonché dal crescente numero di convegni internazionali incentrati su alcuni aspetti particolari. Il tipo di notazione usato da Frescobaldi è uno di quegli elementi che fanno ancora discutere, per l'originalità e, al tempo stesso, per l'enigmaticità che lo contraddistinguono. L'agogica è un fattore interpretativo che gioca un ruolo fondamentale nella resa strumentale del pensiero di un compositore come Frescobaldi, il quale non disponeva ancora di mezzi grafici atti a esplicitarla. Ebbene, con l'aiuto delle fonti storiche e di quell'*ars retorica* di cui si faceva largo uso nel Barocco, questo articolo intende proporre un'ulteriore chiave di lettura per addentrarsi in quel mondo personalissimo del maestro ferrarese e carpirne l'essenza più vera. Una serie di esemplificazioni in notazione moderna, accostate sempre all'originale, tenterà di supportare l'interprete nella decodificazione di un sistema grafico ad oggi, per molti versi, ancora incompreso.

Parole chiave: Frescobaldi, toccate, retorica, agogica, interpretazione

Frescobaldi's toccatas have been studied and interpreted by generations of musicologists and musicians worldwide, due to their composer's great popularity and the extensive circulation they have enjoyed from the very beginning. However, their correct performance is still a matter of vivid debate, confirmed by the great variability of extant discography and the ever-growing number of international conferences focussing on certain aspects. The notation used by Frescobaldi is one of the elements that are still a source of discussion due to its originality and, at the same time, the mystery that characterizes it. Agogics, or tempo management, plays a basic role in the instrumental rendering of the ideas of a musician like Frescobaldi, who — at that time — did not have the graphic means to explain

them. To sum up, with the support of the sources and the *ars retorica* so widely used in the baroque era, this article intends to propose an additional key to penetrate Frescobaldi's very personal world and extract its truest essence. A series of exemplifications in modern notation, next to the original, will try to assist the performer decodify a graphic system that, even today, might create some misunderstandings.

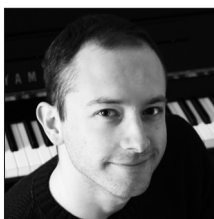
Keywords: Frescobaldi, Toccatas, Rhetoric, Agogics, Performing

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Gianfranco Salvatore è professore associato di Etnomusicologia e di Storia del Jazz e della Popular Music all'Università del Salento. È autore di una dozzina di libri e numerosi saggi sui principali generi e musicisti del jazz, del rock e della canzone d'autore, sulle tradizioni musicali del Mediterraneo antico, sui rituali musicali e coreutici del tarantismo, e sulle influenze africane sulla musica vocale e i balli popolari del Rinascimento.

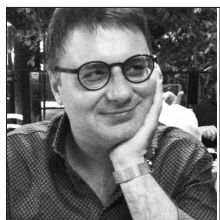
Gianfranco Salvatore is associate professor of Ethnomusicology and History of Jazz and Popular Music at the University of Salento (Lecce, Italy). He has written a dozen books and many articles on jazz and popular genres and musicians, on the most ancient musical traditions in the Mediterranean area, on ritualized music and dance in the traditional therapy of Tarantism, and on African influences on 'canzoni' and 'balli' of the Renaissance.



Bozhidar Chapkanov è un dottorando di ricerca presso la City, University of London. La sua ricerca si intitola "Harmony and Tonality in Late Piano Music — Functional and Transformational Analytical Perspectives" (Armonia e tonalità nella musica per pianoforte di Liszt — Prospettive analitiche funzionali e trasformativa) ed è supervisionata da Shay Loya. Bozhidar ha conseguito la laurea BMus presso l'Università di Huddersfield (2010–13) e un Master in Composizione presso la National Music Academy di Sofia, Bulgaria (2014–17). Quest'ultima includeva un semestre di scambio presso l'Università di Musica e delle Arti performative di Vienna. Ha composto un concerto per pianoforte, vari brani per pianoforte solo e musica da camera. Tra le sue recenti attività in ambito teorico-musicologico si segnalano i lavori al Convegno GATM di Rimini (ottobre 2018 e 2019), a Música Analítica di Porto (marzo 2019) e alle Journées D'Analyse Musicale di Parigi (novembre 2019). Da gennaio 2020 è rappresentante degli studenti e membro del comitato della British Society for Music Analysis (SMA).

Bozhidar Chapkanov is a PhD student at City, University of London. His music-analytical study is titled 'Harmony and Tonality in Liszt's Late Piano Music — Functional and Transformational Analytical Perspectives' and is supervised by Shay Loya. Bozhidar holds a BMus degree from the University of Huddersfield (2010–13) and a Masters in Composition from the National Music Academy in Sofia, Bulgaria (2014–17). The latter included an exchange semester at the University of Music and Performing

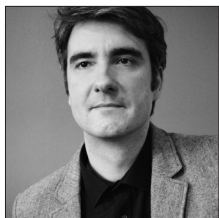
Arts in Vienna. He has composed a piano concerto, various solo piano pieces and chamber music. Bozhidar's recent activities as a musicologist include papers at the GATM conference in Rimini (October 2018 and 2019), Música Analítica in Porto (March 2019), and Journées D'Analyse Musicale in Paris (November 2019). As of January 2020, he is a student representative and committee member for the British Society for Music Analysis (SMA).



Marco Stassi (Palermo, 1969), docente di Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio di Musica "Antonio Scontrino" di Trapani, si è diplomato in Composizione nel 1995 al Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, sotto la guida di Alessandro Solbiati. Nel 1997 consegue il Diploma del Corso Triennale di Alto Perfezionamento in Composizione tenuto dallo stesso Alessandro Solbiati presso l'Accademia Internazionale di Musica di Novara e nel 2003 consegue il Diploma di Perfezionamento in Composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la guida di Azio Corghi, di cui frequenta anche i corsi presso l'Accademia Chigiana di Siena. Ha altresì conseguito il Diploma in Didattica della Musica presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo e il Masterato in Analisi e Teoria Musicale presso l'Università della Calabria. Più volte premiato e segnalato in concorsi nazionali e internazionali di composizione, suoi lavori sono stati pubblicati dalle edizioni BMG, Skené Tauri e Kelidon, eseguiti in Italia ed all'estero anche in rassegne di musica contemporanea, registrati e radiotrasmessi dalla RAI e da altre emittenti nazionali estere, pubblicati in CD dalla RCA e dalla Regent. Suoi testi didattici e scientifici sono pubblicati dalle edizioni Sideral ed EvArt. È componente del Comitato Scientifico del GATM e condirettore di "Analitica", Rivista online di Studi Musicali.
e-mail: marco.stassio517@gmail.com

Marco Stassi (Palermo, 1969) is a professor of Theory of Harmony and Analysis at the Conservatory of Music "Antonio Scontrino" in Trapani. He graduated in Composition in 1995 at the Conservatory "G. B. Martini" in Bologna, under the guidance of Alessandro Solbiati. In 1997 he earns a three-year course degree of higher education in Composition, which was held by Professor Alessandro Solbiati himself at the Accademia Internazionale di Musica, in Novara. In 2003 he achieves a post-graduate diploma in Composition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia under the guidance of Azio Corghi; he also attends Professor Corghi's courses at the Accademia Chigiana di Siena. Moreover, he obtains a Diploma in Music Education at the Conservatory "Vincenzo Bellini" in Palermo and, subsequently, he obtains a Master's degree in Music Analysis and Theory at the Università della Calabria. He has received a great deal of awards in national and international composition competitions; his works have been published by BGM, Skené Tauri and Kelidon's editions. Furthermore, his works have been performed in Italy and abroad during contemporary music festivals, they have been recorded and broadcasted by RAI and other international broadcasters and they also have been issued in CD format by RCA and by Regent. His academic and scientific works are

published by Sideral and EvArt's editions. He is a member of the Scientific Committee at GATM and he also co-chairs "Analitica", an Online Journal of Musical Studies.
e-mail: marco.stassio517@gmail.com.



Michael Kahr is a jazz musician, musicologist and artistic researcher, currently serving as Senior Lecturer at the University of Music and Performing Arts in Graz as well as Dean and Head of Master Studies at the Jam Music Lab Private University of Jazz and Popular Music in Vienna. He is board member of the International Society for Jazz Research and a member of the editorial board of the Journal for Jazz Education in Research and Practice (IU Press). His artistic work has been presented in performances around the world and is released on several CDs. His research is published in journals and books such as *Jazzforschung/Jazz Research*, *Transnational Jazz Studies Series*, *Jazz Research Journal*, *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, *Journal for Artistic Research*, *European Journal of Musicology* and *Zeitschrift für Hochschulentwicklung*. Kahr is currently editing the volume *Artistic Practice as Research in Jazz: Positions, Theories, Methods* (Routledge 2020).

Michael Kahr è un musicista jazz, musicologo e ricercatore artistico, attualmente docente senior presso l'Università della Musica e delle Arti dello Spettacolo di Graz, nonché preside e responsabile del Master presso il Jam Music Lab dell'Università privata di Jazz e Musica Popolare di Vienna. È membro del consiglio di amministrazione dell'International Society for Jazz Research e membro del comitato editoriale del Journal for Jazz Education in Research and Practice (IU Press). Il suo lavoro artistico è stato presentato in tutto il mondo e pubblicato su diversi CD. Le sue ricerche sono presenti su riviste e libri come *Jazzforschung/Jazz Research*, *Transnational Jazz Studies Series*, *Jazz Research Journal*, *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, *Journal for Artistic Research*, *European Journal of Musicology* e *Zeitschrift für Hochschulentwicklung*. Kahr sta attualmente curando il volume *Artistic Practice as Research in Jazz: Positions, Theories, Methods* (Routledge 2020).



Luca Purchiaroni. Organista, clavicembalista, diplomato *cum laude* al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, è stato organista delle Udienze Generali del Papa Giovanni Paolo II, nonché docente di Clavicembalo in Conservatorio a Madrid e di Organo nel Liceo Musicale *Farnesina* di Roma.

Ha suonato con varie orchestre, tra cui la *Israel Philharmonic Orchestra* (direttore Zubin Mehta), il *London Symphony Choir*, l'*Orchestra Nazionale di Radio Sophia* e l'*Orchestra Sinfonica di Roma*. Come musicologo ha pubblicato libri e articoli per varie riviste, tra cui il *Galpin Society Journal*, e ha dato conferenze sulla musica antica, accompagnate anche da esemplificazioni dal vivo. È ideatore e direttore artistico del Festival *Organa Nostra*, che valorizza l'antico patrimonio organario di Tarquinia e della

provincia di Viterbo dal 2006 e, dal 2013, tiene annualmente il *Corso Estivo di Organo e Cembalo* a Tarquinia, dedicato alla musica cembalo-organistica, seguito a livello internazionale.

Più informazioni su www.lucapurchiaroni.com

Luca Purchiaroni. Organist and harpsichordist, with top marks and honours at the Conservatory of Music in Rome, Luca Purchiaroni focused on historical keyboards with C. Stenbridge, J. B. Christensen and L. F. Tagliavini. He was organist during the General Audiences given by Pope John Paul II and played with groups like the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta, London Symphony Choir, Radio Sophia's National Orchestra, Orchestra Sinfonica di Roma. Former Harpsichord teacher in Madrid (A. Arias Maceín Conservatory of Music), Organ teacher in Rome ("Farnesina" high school of music), he is currently organist at the Civitavecchia-Tarquinia episcopate and Music teacher. He gives summer masterclasses in Tarquinia (Italy) and founded "Organa Nostra", the Early Organ Festival in the province of Viterbo. As a researcher, he published with the Galpin Society Journal of Cambridge, the Archivio di Stato of Italy, Amazon and recorded various CDs, including with his own compositions. Further info: www.lucapurchiaroni.com



MASTER UNIVERSITARIO DI I LIVELLO ANALISI E TEORIA MUSICALE (SETTIMA EDIZIONE A.A. 2020-21)

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

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

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

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

La *Settima Edizione del Master* (A.A. 2020-21) presenta alcune modifiche importanti nell'offerta formativa e una divisione in due curricula. Tutte le modifiche hanno lo scopo di rendere il corso più vicino al mondo della ricerca e più utile agli interpreti e ai musicisti pratici, nonché estendere il target dei possibili interessati anche ai settori dell'etnomusicologia, del jazz e della popular music. Nell'offerta formativa di quest'anno trovano posto molte discipline riguardanti questi repertori, unitamente allo studio degli aspetti analitici collegati alle pratiche performative centrate sull'estemporaneità e sull'oralità.

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

da professori e ricercatori universitari di ruolo, italiani e stranieri, da docenti degli Istituti AFAM e da studiosi esperti nei singoli settori.

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

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

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

Offerta Formativa Edizione 2019–20

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

<i>Discipline caratterizzanti</i> (a seconda del curriculum scelto 4 esami con votazione e 4 idoneità finali)	CFU	ore complessive
<i>Partimenti e schemi galanti</i> (Prof. Gaetano Stella, Conservatorio di Bari)	2	16
<i>Teorie Neo-riemanniane</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Analisi schenkeriana</i> (Modulo I: <i>Principi fondamentali e esercitazioni pratiche</i> Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria. Modulo II: <i>Analisi armonico-lineare dei repertori del Sette-Ottocento</i> Prof. Catello Gallotti, Conservatorio di Salerno)	5	40
<i>Analisi della musica post-tonale</i> (Modulo I: <i>Introduzione alla Set theory</i> , Prof. Fabio De Sanctis De Benedictis, Istituto Superiore di Studi Musicali, Livorno. Modulo II: <i>Segmentazione e analisi della musica post-tonale</i> , Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	5	40
<i>Analisi e etnomusicologia</i> (Modulo I: <i>Aspetti generali</i> , Prof.ssa Giuseppina Colicci, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma. Modulo II, <i>Analisi della performance</i> , Prof.ssa Cristina Ghirardini, University of Huddersfield, UK)	5	40

<i>Teoria e analisi della popular music</i> (Modulo I: <i>Analisi della popular music</i> , Prof. Giovanni Vacca, Roma. Modulo II, <i>Teoria e analisi del sound</i> , Prof. Jacopo Conti, Università di Torino, Conservatorio di Cuneo)	5	40
<i>Introduzione all'analisi del Jazz</i> (Prof. Stefano Zenni, Conservatorio di Bologna)	2	16
<i>Storia e analisi dei repertori dell'America Latina dal Rinascimento agli inizi del Novecento</i> (Prof. Marcello Piras)	3	24
Totale crediti e ore	30	240

Laboratori, discipline specializzanti, progetti finalizzati, seminari e stages (a scelta 14 CFU, singole prove in itinere e idoneità complessiva finale)	CFU	ore complessive
<i>Progetto finalizzato Musica e testo</i> (Prof.ssa Marina Mezzina, Conservatorio di Salerno; Prof. Ernesto Pulignano, Conservatorio di Salerno; Prof. Giorgio Ruberti, Università di Napoli)	2	16
<i>Laboratorio Analisi della musica del Rinascimento</i> (Prof. Marco Mangani, Università di Firenze)	1	8
<i>Disciplina specializzante, Nuove teorie della forma</i> (per il curriculum 1) (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Disciplina specializzante, Risorse informatiche per l'analisi</i> (per il curriculum 2) (Prof. Paolo Bravi, Cagliari)	2	16
<i>Laboratorio</i> [per il curriculum 2) (titolo e docente da definire)	1	8
<i>Progetto finalizzato, Nuove tecnologie e analisi dei repertori elettroacustici</i> (Prof. ssa Simonetta Sargenti, Conservatorio di Novara)	2	16
<i>Stage Analisi ed esecuzione</i> (docenti da definire)	2	16
<i>Laboratorio Fonti e Archivi del Novecento</i> (Prof.ssa Alessandra Carlotta Pellegrini, Fondazione Isabella Scelsi, Roma)	1	8
<i>Presentazioni, Convegni e altre iniziative</i> (Prof. Egidio Pozzi, Unical e docenti da definire)	3	24
Totale crediti e ore	14	112

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

Domanda di ammissione. Possono presentare domanda di ammissione al *Master* coloro che entro il giorno 30 Novembre 2020 o nei 30 giorni successivi siano in possesso di una laurea universitaria (vecchio ordinamento o triennale) o un diploma di conservatorio (vecchio o nuovo ordinamento) o un titolo equipollente. L'iscrizione al *Master* è incompatibile con l'iscrizione ad altri corsi di studio, ad eccezione degli studenti iscritti

presso uno degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) che, a seguito del DM del 28 settembre 2011 potranno iscriversi prevedendo un piano di studi biennalizzato. In particolare, su motivata richiesta da parte del candidato, il Consiglio Scientifico del *Master* può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere.

Il Bando ufficiale del Master e il link per presentare la domanda di iscrizione sono pubblicati sul sito dell'Università della Calabria nei mesi di Ottobre e Novembre 2020.

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

Bando del Master: <https://www.unical.it/portale/>
Informazioni: presidente@gatm.it

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXX
· MMDCLXXIII AUC ·