

Anno 2019-2

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. 2, 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.

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 Addressi, 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 978-88-5543-044-9

INDICE

SAGGI

Marco Mangani – Daniele Sabaino	
<i>Diffrazioni e dicotomie nella teoria modale del Rinascimento</i>	3
Sarig Sela	
<i>Giovanni Bassano's Divisions. A Computational Approach to Analyzing the Gap between Theory and Practice</i>	33
Santi Calabrò	
<i>Trasmutazione di un archetipo e sue conseguenze nel I movimento della Sonata op. 110 di Beethoven</i>	57
Giusy Caruso	
<i>Un'indagine analitico-performativa sui 72 Studi Carnatici per pianoforte di Jacques Charpentier (1933–2017)</i>	91
Iyán F. Ploquin	
<i>The use of the electric guitar in David Bedford's 18 Bricks Left on April 21st: Texture, immersive listening and rock influences</i>	139

RECENSIONI

<i>Emanuele Pappalardo, Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria. I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono, Edizioni ETS, Pisa 2019 (Mario Baroni)</i>	161
Notizie sugli autori / Notes on contributors	169
Master Universitario di I livello	173

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXV n. 2, 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.

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 Addressi, 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 978-88-5543-044-9

INDICE

SAGGI

Marco Mangani – Daniele Sabaino	
<i>Diffrazioni e dicotomie nella teoria modale del Rinascimento</i>	3
Sarig Sela	
<i>Giovanni Bassano's Divisions. A Computational Approach to Analyzing the Gap between Theory and Practice</i>	33
Santi Calabrò	
<i>Trasmutazione di un archetipo e sue conseguenze nel I movimento della Sonata op. 110 di Beethoven</i>	57
Giusy Caruso	
<i>Un'indagine analitico-performativa sui 72 Studi Carnatici per pianoforte di Jacques Charpentier (1933–2017)</i>	91
Iyán F. Ploquin	
<i>The use of the electric guitar in David Bedford's 18 Bricks Left on April 21st: Texture, immersive listening and rock influences</i>	139

RECENSIONI

<i>Emanuele Pappalardo, Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria. I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono, Edizioni ETS, Pisa 2019 (Mario Baroni)</i>	161
Notizie sugli autori / Notes on contributors	169
Master Universitario di I livello	173

Saggi

Diffrazioni e dicotomie nella teoria modale del Rinascimento*

1. La pubblicazione, nel 1547, di un volume dal titolo programmatico da parte dell'umanista svizzero Heinrich Loriti (più noto come Glareano) segnò un punto di svolta — un vero e proprio cambio di paradigma — nell'organizzazione dello spazio sonoro della musica polifonica.¹ Tale svolta non fu però né pacifica né unanimemente accettata e diede luogo a una dicotomia sistemica che investì tutta la seconda metà del sedicesimo secolo e rimase viva si può dire sino al momento della stabilizzazione della tonalità armonica, ben avanti nel secolo successivo. Scopo di questo intervento è perciò rileggere la genesi e le ragioni di una tale dicotomia entro il contesto di una serie previa di altre dicotomie e diffrazioni che fanno del caso di specie un episodio esemplare per osservare al macro- e al micro-livello continuità e fratture storiche, studiare le relazioni dialettiche tra pratica musicale e musicografia cinque-seicentesca, e infine riscontrare le differenti precomprensioni al riguardo della musicologia moderna (che ha dapprima intersecato le dicotomie che qui ci interessano con l'ulteriore e più generale dicotomia 'modalità/tonalità' e solo negli ultimi decenni è approdata a una riflessione circoscritta e mirata priva di indebite e improduttive teleologie).²

Prima di entrare nel vivo della trattazione, crediamo tuttavia opportuno definire l'espressione "organizzazione dello spazio sonoro" che abbiamo appena utilizzato e che gioca un ruolo centrale nell'orientamento tanto teoretico quanto

* Una versione preliminare di questo saggio è stata presentata durante la I sessione plenaria del XVI Convegno di Analisi e Teoria Musicale *Percorsi e contrasti dicotomici nell'analisi e nella teoria della musica* (Rimini, 10–13 ottobre 2019). Nella stesura finale del saggio, i §§ 1–4 e 9 si devono a Daniele Sabaino, i §§ 5–8 a Marco Mangani. Gli autori desiderano ringraziare il direttivo del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM) per l'invito al convegno.

1. Glarean [1547]. Per uno sguardo generale alle tematiche del trattato e al suo retroterra umanistico si vedano almeno Fuller [1996]; Judd [2000]; Horz [2017], nonché, più in generale Mai Groote [2013] e Mai Groote-Fenlon [(ed.) 2013].
2. Il dibattito sulla modalità quattro-cinque-seicentesca, riproposto in termini musicologici appropriati dai fondamentali Meier [1974/2015] e Meier [1992] e alquanto affievolitosi nell'ultimo decennio del secolo scorso in ragione della ricezione delle critiche di Powers [1981; 1982; 1992; 1996], ha ripreso slancio con nuovi argomenti negli ultimi dieci/quindici anni (bibliografia pertinente nel seguito del saggio).

pratico della nostra ricerca analitico-ermeneutica circa la musica medievale e rinascimentale.

Con tale espressione intendiamo infatti compendiare l'insieme delle strategie e delle tecniche messe in opera da un compositore per rendere discreto il *continuum* del flusso sonoro oltre il livello della segmentazione scalare, e provvedere così l'esecutore e l'ascoltatore di articolazioni strutturali utili a cogliere sia la forma del brano sia la sua tensione verso una meta più o meno predeterminata e/o conseguente la serie delle articolazioni interne. Le logiche sottese a tale organizzazione possono essere molto diverse tra loro — non solo lungo l'asse cronologico, ma, nel medesimo tempo e ambiente, anche in relazione a diversi generi musicali³ o a preferenze idiosincratiche di un compositore⁴ —, e risultare in livelli diversi di assetto gerarchico, coerenza o coesione interna del materiale sonoro impiegato. Si possono così avere sistemi di organizzazione sonora entro cui gli svolgimenti orizzontali e verticali rispondono a una logica di successioni altamente gerarchizzate e tese a una meta predeterminata e prevedibile, come la tonalità armonica della *common practice* occidentale;⁵ sistemi a strutturazione elevatissima ma de-gerarchizzata, come la dodecafonìa della seconda scuola di Vienna [Covach 2003]; sistemi a gerarchia e strutturazione interna debole ma a direzionalità terminale comunque generalmente presagibile, come la modalità della polifonia rinascimentale di cui si occupa questo saggio; o, ancora, sistemi poco strutturati e a gerarchizzazione debolissima in cui la meta finale consegue più dallo sviluppo del processo dinamico di composizione che dall'aderenza a categorie pre-compositive organiche, come sembra essere il caso della polifonia del Trecento italiano che abbiamo avuto occasione di indagare [Mangani-Sabaino 2015] e della musica dell'Ars Nova francese, studiata in questa prospettiva da Fuller [1986, 1987, 1992a, 1992b, 1998a, 1998b], Lefferts [1995], Plumley [1996], Bain [2001; 2003; 2005; 2008] e, più recentemente, Guillotel-Nothmann [2019].

2. La modalità è dunque il sistema di organizzazione dello spazio sonoro della polifonia rinascimentale — pressappoco dagli ultimi decenni del Quattrocento ai primi del Seicento, per ritagliare un ambito indicativo di indagine.⁶ Un sistema

3. Per rimanere entro l'ambito cronologico di questo saggio, basterà rammentare la differente prospettiva con la quale debbono essere esaminate le composizioni basate su un *cantus firmus* di tipo salmodico e le composizioni invece "libere" o fondate su un *cantus prius factus* d'altro genere. Cfr. per esempio Kurtzman [1994]; Sargent [2017].
4. Su quanto e come, ad esempio, gli usi modali di Tomás Luis da Victoria divergano da quelli di Giovanni Pierluigi da Palestrina si veda Mangani-Sabaino [2019a].
5. Per una prima e generale introduzione alla questione, cfr. Lester [2003] e Bernstein [2003].
6. Si veda la sintesi teoretica di Judd [2003].

che abbiamo appena definito “a gerarchia e strutturazione interna debole ma a direzionalità terminale comunque generalmente presagibile” in quanto ci sembra — nonostante e oltre le critiche di Harold Powers (specialmente 1992a e 1992b) — che la fattura dei brani dell’epoca sia tale da permettere di individuare (in sé, e in rapporto alla teoria coeva) una progressione direzionata di sviluppo sonoriale che, poste determinate premesse nella sezione iniziale, e in particolare in quello che, in termini retorico-formali, si è soliti definire *exordium* (la sezione, per lo più imitativa, che svolge il primo *sogetto* dal principio del brano alla prima articolazione cadenzale), consente non solo di fare previsioni sulla sonorità conclusiva della composizione, ma anche di presagire (statisticamente, ossia al netto delle “sorprese” esegetico-ermeneutiche legate al testo intonato) quali sonorità saranno utilizzate — e ancor più quali *non* saranno utilizzate — per articolare il dipanarsi della trama sonora.⁷ Tale direzionalità e conseguente prevedibilità, d’altra parte, non ha né una propulsione intrinseca né una corrispondenza forma/genere tale da attivare una rete di probabilità paragonabile a quella che la funzionalità tonale ispira alle attese di un ascoltatore vuoi alfabetizzato vuoi “ingenuo” del repertorio della *common practice* sette-ottocentesca:⁸ donde la qualificazione di “gerarchizzazione debole” che abbiamo impiegato e che distingue la nostra prospettiva a riguardo del fenomeno — questa volta grazie anche alla salutare critica di Powers — sia dall’ottimismo sovrabbondante di Bernhard Meier (per il quale ogni possibile difficoltà circa l’interpretazione modale di una determinata composizione è implicitamente da imputarsi all’imperizia o allo scarso acume dell’analista e non a eventuali problematiche intrinseche al brano stesso o ad aporie del sistema) sia dal tentativo di conciliazione ermeneutica di Frans Wiering⁹ (che — come vedremo — per salvaguardare la realtà del sistema ipotizza due modalità di esistenza di esso, ossia un’altra dicotomia differenziata per accesso e profondità a seconda della competenza dei fruitori).

Entro questo scenario, tutt’altro che scevro di problemi sin dai primordi, il trattato di Glareano ha un effetto deflagrante, paragonabile (se ci si passa l’analogia)

7. L’importanza dell’*exordium* per la definizione modale di una composizione è affermata in questo modo da Gallus Dressler nei *Praecepta musicae poeticae* [Engelke 1914–1915, 244]: «Sumantur autem exordia ex praecipuis fontibus tonorum videlicet ex speciebus diatessarum et diapente vel ex repercussionibus et principalibus clausulis. Non enim pueros exordiis peregrina vel minus usitata immiscere velim, sed adducant tonis convenientia ut sine mora aures de certo aliquo tono iudicium statuant. Quo facto harmonia gratior sit et aures magis demulceat et sicut videmus [poetam (?)] exordiis et quidem primis versibus propositionem inserere, ut Virgilius primo Aeneidos inchoat opus aeneidos: “arma virumque cano”, item Lucanus statim initio in libro primo “Populumque potentem describam. In sua victrici conversum viscera dextra.” Ita nos in Musica cujus cum poesi magna est cognatio tonum in ipso exordio exprimamus». Cfr. quindi lo studio sistematico di Meier [2015, 172–233].

8. Vale sempre la pena citare, al riguardo Stefani [1982].

9. Wiering [1998/2004, Wiering 2001].

all’impatto della Riforma luterana: così come il pensiero teologico e la pratica pastorale di Lutero non intesero primariamente fondare una nuova Chiesa bensì riportare quella del suo tempo alla purezza delle origini,¹⁰ così l’opera teorica di Glareano, in piena aderenza allo spirito umanistico, non presenta i quattro modi aggiunti agli otto tradizionali (l’Eolio e l’Ipoeolio con *finalis la* e lo Ionio e l’Ipoionio con *finalis ut*) come una rottura con il passato, bensì come la restaurazione degli usi modali dell’antica Grecia — usi che, secondo le argomentazioni dell’autore, lungi dall’essere “nuovi”, sarebbero stati in realtà ben noti non solo ai polifonisti dell’epoca, ma anche ai compositori dell’antico canto liturgico, i quali tutti ne fecero uso pur senza riconoscerli come entità autonome e dunque senza dar loro una denominazione specifica.¹¹ Oltre ogni intenzione — nella teoria musicale come nella vita ecclesiale — il risultato fu tuttavia quello di una spaccatura permanente, di una dicotomia sostanziale che fece coesistere fianco a fianco due mondi distinti e incompatibili, ciascuno con i propri sostenitori e i propri criteri ermeneutici. Dopo Lutero, e forse *malgré lui*, Chiesa cattolica e Chiese riformate si costituirono come due entità autonome mutuamente autoescludentesi dalla continuità apostolica; dopo Glareano, contro ogni intenzione del *Dodecachordon*, e grazie anche a Zarlino (colui che, senza mai nominare Glareano e perpetrando così uno dei più grandi plagi — o forse il più grande plagio — della storia della teoria musicale, raggiunge con le sue *Istitutioni harmoniche* del 1588 una più vasta platea di *musici* e musicisti), la consapevolezza teorica della polifonia rinascimentale conosce due sistemi di organizzazione dello spazio sonoro in cui il nuovo a parole integra ma nei fatti ristrutturava il vecchio, mentre il vecchio continua a esistere metabolizzando di fatto il nuovo (come peraltro era sempre avvenuto anche prima di Glareano) senza però riconoscergli alcuna legittimità — e tanto meno alcuna necessità — né teorica né ermeneutica.

3. Torneremo più avanti sui contenuti e sulle conseguenze della svolta glareaniana. Prima di ciò è però opportuno ribadire come, anche prima del *Dodecachordon* e delle *Istitutioni*, il panorama del “sistema modale” (utilizziamo ancora il sostantivo, che pure avrebbe bisogno, nel contesto, di una lunga serie di *distinguo*) fosse tutt’altro che univoco e privo di increspature. Nel fondo antico del canto liturgico (i formulari dei *propria* intonati in epoca carolingia)¹² tali increspature, che potremmo etichettare come la dicotomia tra la rigida schematizzazione della

10. Sulla scia delle molte “riforme” del tardo Medioevo: cfr. Lindberg [1996].

11. Cfr. per esempio Wiering [2001, 142–143]. Si veda anche sotto, § 6, specialmente nota 27.

12. Sulla prima formazione (pre-carolingia) dei canti del *proprium Missae* cfr. McKinnon [2000]; sulle vicende del cosiddetto “canto gregoriano” in terra franca si vedano invece i saggi raccolti in Levy 1998.

teoria e le multiformi condotte della pratica, dipendono essenzialmente dal fatto che la classificazione modale del repertorio fu in gran parte un'operazione di tipo utilitaristico *post eventum* (ossia *post compositionem*), indispensabile per la quotidianità della vita liturgica dei monasteri impegnati nella recita giornaliera dell'Ufficio Divino, ma nel contempo disinteressata non solo all'inclusione sistematica delle singolarità ma anche alla rendicontazione strutturale di quel che non era immediatamente utile allo scopo — essenzialmente, il buon collegamento tra fine dell'antifona e inizio della recitazione salmodica —, per il quale era più che sufficiente l'adagio *omnis modus in fine dignoscitur* (ciascun modo si riconosce dalla sua terminazione),¹³ vale a dire un procedimento non analitico, ma osservativo.¹⁴ La musicologia moderna, e Harold Powers segnatamente, ha dunque perfettamente ragione nel distinguere la concretezza di un tono salmodico, che esiste musicalmente come singola entità, dalla relativa astrattezza di un modo,¹⁵ che esiste invece — ove se ne ammetta la realtà, cosa che noi continuiamo a credere nonostante lo scetticismo del musicologo statunitense — come sintesi di elementi differenti che possono concretizzarsi in molte maniere diverse: tant'è che si potrebbe forse giungere ad affermare, paradossalmente che il repertorio più idoneo a essere inquadrato tramite la griglia dei *tonal types* powersiani non è la polifonia classica rinascimentale per la quale è stata pensata, bensì proprio la monodia liturgica medievale.

Lo stesso concetto di modo, d'altro canto, ha conosciuto nel tempo procedure diverse di formalizzazione e di descrizione, sintetizzate da Bernhard Meier [2015, 23–33] nell'ulteriore dicotomia “prospettiva ecclesiastica” *vs* “prospettiva pseudo-classica”. La prima, più antica e direttamente connessa alla pratica musicale, legge il modo come la risultante della combinazione di *finalis*, *ambitus*, *repercutsa* o tenore salmodico, e archetipici melodici o formule (di intonazione, di articolazione, di conclusione), ossia come elemento “di secondo grado”, per così dire, come agglutinamento di parametri singolarmente identificabili («quasi quodam glutino sibi adhaere[ntes]» secondo la definizione dello pseudo-Alcuino e di

13. L'adagio, variamente tramandato nella trattatistica medievale probabilmente per citazione dalla memoria [Wiering 2001, 19, nota 7], trova una delle sue più antiche (se non la più antica) attestazione nell'anonimo *Dialogus de musica* (c. 1000): «Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat» [De Nardo 2007, 100].
14. Rosa Barezzani [1984]; Powers-Wiering [2001, 777–796]. Non a caso i moderni libri liturgici (per esempio lo *Psalterium cum canticis Novi et Veteris Testamenti iuxta Regulam S.P.N. Benedicti et alia schemata Liturgiae Horarum monasticae cum cantu gregoriano* 1981, IX–X), hanno introdotto una serie di *toni psalmorum* (II*, E, C, IV*, D) sconosciuti alla teoria e alla prassi medievale ma capaci di assecondare più in profondità il legame tra corda di recita e la struttura melodica complessiva delle antifone difficilmente inquadrabili nelle maglie dell'*octoechos*.
15. «A “mode” is an abstract theoretical category, while a “psalm tone” is a concrete musical entity» [Powers 1998, 289].

Aureliano di Rêome, che ricorrono precisamente al termine “colla”).¹⁶ Ciò comporta — per dirla con la sintesi di Meier — «una fisionomia determinata [...] per ciascun [...] modo] ma non per il materiale sonoro utilizzato al loro interno» [Meier 2015, 29], la cui distinzione era affidata alla percezione/interpretazione delle formule: grazie alle quali, secondo Guido d’Arezzo, i diversi modi potevano essere distinti all’ascolto con la medesima immediatezza con cui un viaggiatore esperto, alla vista della foggia degli abiti, discrimina le diverse nazionalità («Alcuni [musicisti] esercitati nella pratica riconoscono subito all’ascolto tutte le proprietà e per così dire le caratteristiche di questi modi, così come un esperto di popoli che ha molto viaggiato può guardare gli abiti di quelli e dire: questo è Greco, quello Spagnolo, questo Latino e quello Teutonico, questo senza dubbio Gallo»¹⁷). Il che ci pare significhi, fra l’altro, che sin dai primordi della riflessione sul tema la catalogazione dei dati musicali bruti (in primo luogo le *inales*, secondo la regola dell’*omnis cantus*) è vissuta in simbiosi con l’interpretazione dei dati stessi (la coniugazione vicendevole dei dati e l’apporto della percezione educata): ossia — detto altrimenti — che la teoria modale è stata sin dal principio non solo osservazione, ma anche analisi: analisi post-compositiva, al principio, per forza di cose, ma da un certo momento in poi anche presupposizione e consapevolezza pre-compositiva (a meno che non si voglia ipotizzare nel musicista una qualche sorta di dissociazione mentale).

Tra la fine del decimo e la metà dell’undicesimo secolo, alla comprensione del modo nei termini appena riferiti si affianca quindi quella che Meier [2015, 30] ha definito “prospettiva pseudo-classica”, una temperazione della teoria delle specie intervallari ereditata dalla teoria ellenistica con la teoria dei modi autentici e plagali (ossia con la formalizzazione delle relazioni tra *ambitus* e *inales*) sviluppata invece in quell’epoca. È a questo punto, perciò — e solo a questo punto —, che il concetto “astratto” di modo si trasforma nella e si identifica con la concretezza sonoriale della “scala”, con una successione ordinata e predeterminata di toni e semitoni [cfr. Meier 2015, *ibid.*] E se ciò, soprattutto nei secoli a venire, farà buon gioco a una concezione articolata del sistema modale e alla didattica della composizione (giacché tramite essa è assai facile spiegare le mutazioni

16. Flacci Alcuini seu Albini *Musica*, «Octo tonos in Musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhaerere videtur» [Gerbert 1784, vol. 1, 26]; Aurelianus Reomensis, *Musica Disciplina*, «Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur» [ed. Gushee 1975, cap. VIII, 78].

17. Guido Aretinus, *Micrologus*, «Horum quidam troporum exercitati ita proprietates et discretas ut ita dicam, facies extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest et dicere: hic Graecus est, ille Hispanus, hic Latinus est, ille Teutonicus, iste vero Gallus» [ed. Smits van Waesberghe 1955, cap. XIV, 158–159].

intervallari da introdurre in un *soggetto* che deve essere imitato alla quinta o alla quarta senza ‘deformare’ il modo di riferimento [cfr. Schubert 1994]), lascia però fuori dalla teorizzazione gli elementi più caratteristici della riconoscibilità modale medievale, gli archetipi melodici e i procedimenti formulari (per non parlare della completa irrelazione che viene a determinarsi tra le sette possibili specie di ottava, il numero ottonario dei modi e la loro successione tradizionale rispetto all’altrettanto tradizionale ordinamento delle specie di ottava [Meier 2015, 31–32]). Con tutto ciò, la definizione di modo come combinazione di una specie di quarta e una specie di quinta combinate a formare una specie di ottava si diffonde rapidamente, soprattutto in area italiana, fino a soppiantare pressoché *in toto*, da Marchetto in poi, la più antica e a divenire così l’unica propugnata da Gaffurio a fine Quattrocento e dai teorici del secolo successivo [Meier 2015, 31] (citeremo fra poco Aaron): fino appunto a Glareano e Zarlino, i quali la assumono proprio in ragione della sua riduzione al principio scalare, che nella loro visione mitica dell’antichità classica ne fa il perfetto equivalente delle armonie greche. Con tale definizione si compie tuttavia anche una curiosa metamorfosi se non del concetto, quanto meno dell’essenza primitiva del modo: nato per ragioni squisitamente pratico-liturgiche come sintesi di parametri preesistenti che nella loro combinazione danno vita a un *aliud quid* che organizza “astrattamente” le relazioni di quei parametri positivi, nel momento in cui viene ridotto a scala esso diviene elemento assai più “concreto” e acusticamente tangibile; a scapito, però, della sua capacità di identificarsi immediatamente con le unità più significative della sua costituzione primordiale, le formule e i profili melodici caratteristici.

4. Univocità di comprensione e concettualizzazione della nozione di modo non significano tuttavia unicità di orizzonti nel considerare l’articolata fenomenologia con cui il modo stesso si manifesta nelle concrete composizioni musicali.

Una lettura trasversale anche corsiva della teoria cinquecentesca sull’argomento lascia infatti trasparire immediatamente quali e quante siano le idiosincrasie dei diversi autori a riguardo di alcuni elementi, tutt’altro che secondari, che contribuiscono alla definizione di un modo — una situazione che rende fra l’altro ciascun modo un’entità differente *ab imis fundamentis* dalla tonalità successiva e vanifica completamente quella connessione teleologica tra i due sistemi che la musicologia ottocentesca aveva affermato e che fundamentalmente regge ancora l’impianto delle *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* di Dahlhaus [1988].

Citiamo qui soltanto due ambiti nei quali tali diffrazioni sono particolarmente evidenti.

Il primo riguarda le ‘cadenze proprie del modo’, ossia i gradi più adatti a esprimere le articolazioni interne alla composizione in maniera coerente con la *finalis* prescelta.¹⁸ A seconda dei teorici — e circoscrivendo per il momento lo sguardo al solo ambito italiano —, questi possono andare dalle mere *finalis* e *repercutsa* (Lusitano)¹⁹ — *mi* e *do*, per esempio, nel caso del terzo modo — a quasi tutte le corde della scala — sempre nel terzo modo, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* e *do* (Aaron: una situazione che con tutta probabilità ha che fare con la sua concezione delle possibili terminazioni modali, su cui torneremo a breve²⁰) — passando per una pluralità di soluzioni intermedie talvolta derivate dall’osservazione della pratica (per esempio, nel medesimo modo, *mi* e *la* e in misura minore *sol* nel *Ragionamento di musica* di Pietro Pontio)²¹ e talaltra prescritte in base a ragioni d’ordine eminentemente teoretico, come avviene ad esempio nelle *Istitutioni* di Zarlino (che torneranno a proposito nel seguito del discorso).²²

Il secondo ambito di variabilità, meno centrale nell’economia della costituzione del modo ma non per questo all’epoca meno insistito, è la questione dell’*e-thos* connesso a ciascuna classe modale: quel che Aaron denomina «operatione» de «gli tuoni» [Aaron 1525, cap. XXV *Della natura et operatione di tutti gli tuoni*] e che riguarda le corrispondenze tra le singole strutture modali e un intrico determinato di effetti emozionali e psicagogici — qualcosa di simile, insomma, alla *Affektenlehre* dei secoli successivi, che però svincolerà (saggiamente) ciascun affetto da una relazione idealmente biunivoca con una categoria modale per legarlo piuttosto a *figurae* della morfologia e della sintassi musicale ambientabili in più di un contesto tonale.²³ Tale questione, nella teoria cinquecentesca, costituisce un capitolo irrinunciabile si può dire di ogni trattazione che aspiri a superare la descrizione elementare del sistema. La collazione delle opinioni al riguardo che si è avuto modo di compiere alcuni anni fa, tuttavia, non conosce alcuna unità e restituisce anzi «il quadro d’una suprema e totale *concordia*

18. Si veda l’ampia disamina al riguardo di Meier [2015, 93–109].

19. «cadentie, secondo la finale, o corda del Seculorum». [Lusitano 1553. c. F.ii^v] Lusitano ammette nel corso della composizione l’uso di cadenze su altri gradi, ma le definisce tutte «d’altro modo [...] le quali chiamano peregrine» (ibidem), ribadendo così implicitamente che le cadenze *proprie* del modo sono solamente quelle costruite sulla *finalis* e sulla *repercutsa*.

20. Aaron [1525]: i capp. IX–XII (cc. d^o d.ii^r) espongono le cadenze regolari (riepilogate a c. d.ii^v) mentre i seguenti capp. XIII–XX passano in rassegna le cadenze irregolari (ossia estranee al modo).

21. Pontio [1588, Lib. III, 99–121], ove l’autore ordina le cadenze che è possibile impiegare in ciascun modo secondo la triplice categorizzazione di cadenze «proprie e principali» (ovverosia «principali e terminate»), «quasi [...] principali e terminate» e «per transito». Cfr. la sintesi in Meier [2015, 101].

22. Cfr. *infra*. § 7.

23. Per un’introduzione sintetica alla questione, si veda Braun [1994, coll. 31–41]. Sulle *figurae* della retorica musicale barocca è sempre utile il ricorso all’agile Civra [1991].

discors. Il fatto che ogni modo sia depositario di (un particolare) *ethos*, e che tale *ethos* sia essenziale alla piena determinazione e intelligenza del modo, è precomprensione che trova d'accordo, incondizionatamente, tutti i teorici [...]; che *quel* modo veicoli e determini *quell'ethos* è invece materia di tale e tanta discordanza da far sorgere il dubbio che siano le convergenze a esser casuali, e non le divergenze indicative» [Sabaino 2005, 176].

La diffrazione degli elementi costitutivi, al pari delle dicotomie a cui abbiamo fatto cenno in precedenza, è dunque da considerare non un accidente da contenere, ma una sostanza da far lievitare — certamente più di quanto sia stato fatto finora — per una sempre maggior comprensione del sistema che regge l'organizzazione dello spazio sonoro della polifonia del Rinascimento.

5. Le diffrazioni sistemiche che abbiamo appena descritto sono indubbiamente una sfida tanto per la storia quanto per l'analisi della musica medievale e rinascimentale. Lo sono a tal punto che, al principio degli anni Novanta del secolo scorso un musicologo di grande spessore intellettuale come Harold Powers si convinse (e convinse anche molta musicologia anglofona) che il modo non ha alcuna consistenza reale e che esso, lungi dall'essere un presupposto presente alla mente dei compositori allorché si accingevano al loro lavoro, costituiva una mera astrazione teorica, o tutt'al più un mezzo classificatorio *ex post* — un mezzo però talmente malfermo che è dunque salutare accantonare e sostituire con altri principi ordinatori meno soggetti alla necessità di processi interpretativi e pertanto più neutri e oggettivi. Powers individuò quindi tali principi nei *tonal types*, a loro volta caratterizzati da tre marcatori minimali: ambito, proprietà esacordale (dura o molle) e sonorità conclusiva.²⁴ Diremo fra non molto per quali ragioni ci sembra che lo studioso statunitense, dopo aver fondatamente messo in campo una serie di cautele da ponderare, abbia decisamente passato il segno, accantonando un elemento — il modo, appunto — che a nostro avviso resta invece un attrezzo analitico, esegetico ed ermeneutico fondamentale per comprendere la fattura e il senso della musica di quei secoli.

In quegli stessi decenni, d'altro canto, già altri si erano provati a temperare la radicalità della dismissione di Powers tentando al contempo di far tesoro delle sue acute e intelligenti critiche. Tra costoro, la voce più significativa è stata senz'altro quella di Frans Wiering [1998/2004, 2001], il quale tentò una sorta di conciliazione tra le posizioni antitetiche di Meier e Powers proponendo un approccio dicotomico al fenomeno modale che a suo dire sarebbe già stato vivo nel periodo

24. [Powers 1981; 1982; 1992; 1996]. Powers deriva i *tonal types* dallo studio pionieristico di Hermelinck [1960], il quale a sua volta li aveva delineati a partire dalle teorizzazioni specialmente di Glareano, Zarlino e Thomas Morley.

rinascimentale: la distinzione tra “concezione interna” e “concezione esterna”, la seconda appannaggio dei musicisti pratici e la prima (opposta polarmente all’altra solo per necessità discorsive, come vedremo tra un attimo) tipica invece dei teorici e dei “filosofi”.

Per Wiering [1998] la concezione “esterna” è, in sostanza, quella che determina il modo di una composizione in base alla *finalis*, e tutt’al più all’*exordium*, come espone lucidamente l’Ottuso Accademico nella sua polemica con Artusi, con grande scandalo di quest’ultimo:

Alla dubitazione poi del madrigale *Crud’Amarilli*, io non so come possa cadere nell’animo a Vossignoria che sia d’altro tuono che del settimo, essendo ad ognuno notissimo che dalle prime e poscia dalle finale corde si deve dare giudizio del tuono, e non dalle medie cadenze [...].²⁵

La “concezione interna”, cui aderiscono Zarlino e Artusi, valuta al contrario una composizione come l’esito dello sviluppo musicale dettato dal modo, intendendo quest’ultimo come una struttura scalare ordinata e gerarchizzata:

E quando s’ha da fare il giudizio di qualche cantilena, bisogna vedere se il principio si confronta col mezzo e poscia col fine: ché così vuol dire la regola da’ nostri passati lasciata, quando hanno detto che dalla prima e ultima corda della cantilena si debba fare il giudizio sotto qual forma ella è composta, cioè incominciando dal principio ad esaminarla, seguitando nel mezzo sino al fine; e non lasciare le cadenze medie e aver considerazione solamente del fine e del principio. Così facendo si scorge qual proporzione abbi il capo col corpo e poscia con le membra estreme, che sono i piedi, non essendo ragionevole che queste parti siano l’una dall’altra deformi.²⁶

Per comprendere appieno il senso e la motivazione di una tale “concezione interna” è opportuno ricordare ancora una volta che proprio a metà del Cinquecento giunge a maturazione il lungo percorso umanistico volto al recupero della tradizione teorica dell’antica Grecia (Glareano, per esempio, vuole scritto in greco il titolo, già di per sé grecizzante, del suo trattato); il che significa, essenzialmente, una “matematizzazione” (o forse, meglio, una “ri-matematizzazione”) dello spazio sonoro, evidente soprattutto in Zarlino e conciliata, come s’è già detto, con i modelli scalari dell’*octoechos* ecclesiastico: il modo autentico divide

25. Si tratta della seconda lettera dell’Ottuso, riportata in Artusi [1603, 21] (per agevolare la comprensione del testo, in questa come nelle prossime citazioni si è optato per un radicale ammodernamento della grafia e della punteggiatura).

26. Artusi [1603, 22]. Per inciso, come osserva acutamente Wiering [1998, 91; 2004, 99] tale dicotomia si rispecchia anche negli usi linguistici: mai e poi mai, infatti, teorici come Zarlino e Artusi avrebbero impiegato la parola ‘tuono’ per designare il modo, come fa invece, tradendo la propria natura di musico pratico, l’Ottuso Accademico.

l'ottava secondo la regola della media armonica, dunque in *quinta più quarta* (re_2 - la_2 - re_3 nel primo modo), mentre il modo plagale la divide secondo la regola della media aritmetica, ossia in *quarta più quinta* (la_1 - re_2 - la_2 , nel secondo modo); la qualità modale della composizione (dorica, frigia, ecc.) è quindi determinata dalla posizione del semitono all'interno di tali strutture [Zarlino 1588, parte II, cap. 23, 93; parte IV, capp. 9 e 12, 308–309 e 313; cfr. Bellissima 2014]. Prima di affrontare le conseguenze di tale matematizzazione sulla teoria zarliniana delle cadenze interne, sarà tuttavia opportuno vedere più da vicino le implicazioni della teoria di Glareano, della quale Zarlino può considerarsi (come abbiamo già accennato) genialissimo plagiatore.

6. Per Glareano, in sostanza, si tratta di riconoscere che i brani terminanti su *la* e su *do* esistono perché, contrariamente a quanto vorrebbe la teoria degli otto modi, *la* e *do* sono *finales* a pieno titolo, laddove il tradizionale tetracordo delle *finales* comprendeva esclusivamente le *voces re, mi, fa e sol*. La conseguenza, notissima, è che per Glareano i modi sono dodici, e non otto; e — cosa più importante — che essi *sono sempre stati* dodici, anche se la teoria non ha fino a quel momento inteso prenderne coscienza.²⁷ Agli otto modi tradizionali Glareano aggiunge pertanto le coppie costituite da Nono e Decimo (rispettivamente, autentico e plagale con *finalis la*) e da Undicesimo e Dodicesimo (rispettivamente, autentico e plagale con *finalis do*).²⁸

Apparentemente, l'operazione di Glareano si risolve in una semplificazione: anziché ingegnarsi a cercar spiegazioni nelle 'corde del *seculorum*' (le diverse *differentiae* dei toni salmodici) per i brani terminanti su *la* e su *do* (come aveva fatto Aaron),²⁹ questi ultimi possono adesso pacificamente ascriversi a modi dotati di piena e regolare autonomia. Tale operazione, tuttavia, pone almeno altrettanti problemi di quanti ne risolva — problemi, inoltre, che per i brani terminanti su

27. Cfr. Glarean [1547, "Praefatio", c. a2^{r-v}]: «qui ad octo musicarum Cantionum Modos, tot nunc seculis apud omneis celebratos, quatuor superaddam, ac ex Octochordo dodecachordum faciam: Omnem vetustatem velut inscitiae accusem, ac negligentiae damnem. [...] Qui nos de duodecim Modis commentationem novam introduxisse clamitant: Nae illi egregie ostendunt se leviter admodum in veterum authorum lectione versatos, imo contentos usu horum aliquot seculorum, quibus ad Psalmos demodulandos octo aut novem sufferunt Modi. Verum adducendi sunt authores, pauci quidem, sed quibus fides merito adhibenda. [...] Constat igitur non esse novam rem hanc nostram de XII Modis assertionem, sed probam antiquitatis instaurationem. Verum id non credat Lector, donec firmis argumentis negocium ipsum per Mathematicas rationes, ac praecepta per luculentissima exempla ostendero, quod duobus posterioribus libris nos fecisse omnino persuasum habemus».

28. Si vedano soprattutto i cap. XVII, XX, XXIV e XXVII della seconda parte di Glarean [1547].

29. «Alcuni altri finiranno in A la mi re, fa ♯ mi, C sol fa ut. Questi, perché son luoghi irregolari, da noi saranno considerati secondo el processo, le spetie et differenze degli seculorum, gli quali governeranno et daranno vera cognitione del tuono» [Aaron 1525, cap. III, 12].

la (cosa che non è sempre stata colta dalla musicologia) sono di natura profondamente diversa da quelli che investono i brani terminanti su *do*.

Per quanto riguarda i modi di *la*, come si accorgerà ben presto Zarlino, il problema fondamentale è costituito dall'ineludibile eterogeneità della specie di quarta e della specie di quinta che formano l'ottava:³⁰ letta come autentica, infatti, l'ottava *La-la* si compone di una quinta dorica (*la-si-do-re-mi*, con semitono in seconda posizione) e di una quarta frigia (*mi-fa-sol-la*, con semitono in prima posizione). Abbiamo discusso a più riprese in altri saggi [Mangani-Sabaino 2003, 2009, 2019a] le conseguenze di tale eterogeneità sulle cadenze interne dei brani in *la* e sulla solmisazione delle formule cadenzali, e non torneremo pertanto ad approfondire il tema in questa sede; basti dire che, come crediamo di aver dimostrato, lo stesso Zarlino sarà costretto a virtuosismi dialettici (e forse financo all'invenzione di presunte realtà probatorie) per tentar di sanare le aporie intrinseche agli esempi musicali che egli stesso adduce per i modi Nono e Decimo.³¹

Diverso, ma non meno grave (anzi, forse ancor più gravido di conseguenze sulla prassi compositiva del tardo Cinquecento), è il problema dei brani in *do*. Per comprenderlo appieno, occorre preliminarmente considerare il più vistoso degli "effetti collaterali" della teoria di Glareano, un effetto di cui egli stesso si avvede, e che affronta di petto: ossia la legittimazione di un nuovo, problematicissimo,³² tipo tonale.

Nella polifonia che precede la teorizzazione glareaniana, i modi Quinto e Sesto (rispettivamente, autentico e plagale con *finalis fa*) recano di norma, nell'epoca di cui ci stiamo occupando, il *si* bemolle in chiave, giacché i procedimenti imitativi dei brani 'in *fa*' corrono costantemente il rischio di incorrere nell'intervallo armonico di tritono (*fa* – *si* naturale). Ne consegue che, in quell'orizzonte, il *si* bemolle in chiave è una segnatura il cui significato, per così dire, 'profondo' cambia radicalmente a seconda del tipo tonale che contribuisce a definire: laddove nei brani 'in *sol*' il bemolle costituisce un vero e proprio indicatore di trasposizione (cosicché un brano 'in *sol*' con *si* bemolle in chiave, per esempio, si intende non altrimenti che come un brano 'in *re*' trasposto alla quarta superiore), nei brani 'in *fa*' la medesima segnatura è soltanto una misura precauzionale volta a evitare i tritoni armonici: in questo caso, la *finalis* è, e resta, *fa*. Per Glareano, tuttavia,

30. «È cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo Modo col Primo sono tra loro molto conformi: percioche la Prima specie della Diapente è commune all'uno, et all'altro; et si può passare dall'uno in l'altro facilmente; ilche si può etiandio dire del Terzo, et dell'Undecimo modo» [Zarlino 1588, parte IV, cap. 26, 330].

31. Cfr. Mangani-Sabaino [2003, 37–38] (si noti tuttavia che i «libri antichi» a cui Zarlino rimanda per supportare le proprie asserzioni e che nel 2003 ritenevamo potessero essere reperiti dopo adeguate «further investigations» siamo oggi convinti esistano soltanto nel suo *furor theoreticus*, e non nella realtà dei fatti).

32. Sulle ragioni dell'aggettivo cfr. sotto, § 8 e nota 41.

una prassi del genere è inaccettabile, e il motivo è evidente: dal momento che il *do* è divenuto una *finalis* legittima, scrivere un brano ‘in *fa*’ con il *si* bemolle in chiave non significa scrivere un brano in Quinto (o Sesto) modo, bensì un brano in Undicesimo (o Dodicesimo) trasposto alla quinta inferiore; una volta ‘inventato’ (in senso etimologico) il modo di *do*, il *si* bemolle in chiave, anche nei brani con *finalis fa*, non può che diventare un indicatore di trasposizione:

Eodem modo de quinto vetere dicendum, cuius dum asperitatem mollire vellent, ut ex diezeugmenon tetrachordo in synemmenon deflecterent, factum est, ut in sexti veteris hoc est Hypolydij systema inciderent divisum harmonicos [*sic*], cum sextus Arithmeticos esset divisus. [...] Quinto sane vetere ac item sexto nostra aetas non tam frequenter utitur, ut nunc novis eisdem hoc est undecimo ac duodecimo, siue Iastio ac Hypoiastio, ut omni prorsus repraehensione careant. [...] Verum enimvero, quod pertinacia possit, cum multis sciolis, et qui in Musicis magnam sibi vendicant eruditionem saepe experti sumus. Qui propter unum alterumve semitonij mutationem nequiquam totum systema mutari contendunt. Nam Synemmenon hunc esse cantum aiunt, ac velut adventicium, de substantia Modi nihil mutantem. Ineptius autem esse, propter systematis inversionem, alium aut effingere, aut existimare Modum. Itaque undecimum ac duodecimum nostros a quinto ac sexto veteribus nullo pacto, propter unius semitonij in diapente eorum immutationem separandos esse. [...] Quare nec quintus ac sextus novi, nobis undecimus duodecimusque, cum quinto ac sexto veteribus iidem sunt Modi. Quippe qui ex diapente *fa fa* fecere diapente *sol ut*, hoc est, ex tertia diapente specie quartam, semitoniumque in diapente habent loco tertio, quod in veteribus erat loco quarto. [Glarean 1547, Lib. II, cap. V, 72]

Ciò, tuttavia, comporta due conseguenze di non poco conto.

La prima conseguenza, che abbiamo già rammentato, è costituita dalla reinterpretazione modale dei brani terminanti su *do*; si tratta ora di apprezzarne appieno la portata. Nella polifonia che fa riferimento al sistema degli otto modi, infatti, i brani ‘in *do*’, tutt’altro che assenti, sono interpretabili con facilità come altrettante trasposizioni alla quinta superiore di brani in Quinto o Sesto modo: paradossalmente, in quel contesto è l’*assenza* del bemolle a costituire un indicatore di trasposizione, laddove la sua presenza congiunta alla *finalis fa* indica le corde naturali. Dopo Glareano, invece, le interpretazioni sono esattamente all’opposto.

È la seconda conseguenza, tuttavia, a essere ben più pesante: Glareano, accusando i “moderni” di notare i brani in Quinto o Sesto modo come se fossero in Undicesimo o Dodicesimo trasposti (ossia, in *fa* con *si* bemolle in chiave), legittima di fatto l’esistenza dei tipi tonali ‘in *fa*’ *senza* bemolle in chiave: dopo di lui, se un compositore intende scrivere in Quinto modo non deve né può segnare un bemolle in chiave, pena la trasformazione del modo stesso da Quinto in Undicesimo.

Dal punto di vista storico-analitico ciò significa fra l'altro che la contrapposizione, proposta da Wiering, tra una "concezione interna" dei modi esclusivamente "teorica" e "filosofica" e una "concezione esterna" di natura invece eminentemente pratica (contrapposizione che pure, nel suo complesso, contiene più d'un elemento di verità) può in alcuni casi risultare eccessiva e dar luogo a sfumature di non secondaria importanza. Per quanto rari, infatti, dopo Glareano i brani 'in fa' senza bemolle in chiave divengono una realtà musicale che spesso equivale a un cimento compositivo — cimento di cui è espressione luminosa, per esempio, il madrigale *Poi che del mio dolore* di Claudio Monteverdi [1587, n. 8; edizione critica in Monterosso (cur.) 1970, 95–96].

7. Queste implicazioni della teoria di Glareano sono tuttavia solo una parte della revisione complessiva dello spazio sonoro che avviene nella seconda metà del Cinquecento. Perché se è vero che Zarlino mutua, senza dichiararlo, la teoria dei dodici modi interamente da Glareano,³³ è vero altresì che i suoi specifici apporti e la sua centralissima collocazione nella Venezia di Willaert garantiscono alla teoria, anche presso l'universo dei musicisti pratici, una diffusione e una forza d'impatto inimmaginabili per lo stesso Glareano.³⁴

Tra gli apporti specifici di Zarlino, il più vistoso è senza dubbio costituito dalla teoria delle cadenze interne; una teoria che mostra con tutta evidenza l'inclinazione a quella matematizzazione dello spazio sonoro della quale s'è detto poc'anzi: con un colpo di spugna che non è azzardato definire rivoluzionario, Zarlino azzerava infatti una volta per tutte l'incontenibile varietà delle corde cadenzali della tradizione modale e uniformava le cadenze principali di tutti i dodici modi su basi puramente matematiche.

Zarlino, ricordiamo, instaura quello che potremmo definire un "pitagorismo allargato": non c'è dubbio, per lui, che la musica sia numero e proporzione; ma ciò che Pitagora non aveva compreso è che la musica è tutta contenuta nei primi sei numeri interi, e non semplicemente nei primi tre [Zarlino 1588, Parte I, capp. 14–16, 23–26]: di qui, una legittimazione matematica delle consonanze di terza e di sesta [Arbo 2007]. Ed è proprio quest'indole matematica a suggerire a Zarlino la soluzione del problema delle cadenze interne: esse sono sempre collocate una terza e una quinta sopra la *finalis*, indipendentemente dal modo e senza riguardo alla distinzione tra autentico e plagale. Su quest'ultimo punto Zarlino è lapidario:

33. Sul rapporto tra Zarlino e Glareano e sulle ragioni per le quali il primo nominò il secondo solamente nei tardi *Sopplimenti musicali* [ZARLINO 1588, 8] — ossia solamente dopo che la derivazione fu resa manifesta da Galilei [1581 (vedi per esempio p. 72)] — cfr. Wiering [2001, 37].

34. Sui presupposti e sulla diffusione della teoria modale di Zarlino cfr. innanzitutto Wiering [2001, 159–190]; Judd [2000, 179–261].

autentico e plagale «non solamente hanno le corde finali comuni, ma hanno eziandio i luoghi delle cadenze» [Zarlino 1588, parte IV, cap. 13, 314]. Queste, infatti:

si trovano di due sorti, cioè regolari e irregolari. Le regolari sono quelle che sempre si fanno [...] dove la diapason in ciascun modo armonicamente, o vero aritmeticamente, è mediata [...], che saranno nelle estreme corde della diapente e della diatessaron; [e], simigliantemente, dove la diapente è divisa da una corda mezzana in un ditono e in uno semiditono; [...] l'altre poi, faciansi dove si vogliano, si chiamano irregolari. [Zarlino 1588, parte IV, cap. 18, 320]

La quinta, ricordiamo, si divide in una terza maggiore ('ditono') seguita da una terza minore ('semiditono') grazie alla regola della media armonica, ed è ciò che avviene nei modi di *fa*, *sol* e *do*; si divide invece in una terza minore seguita da una terza maggiore in base alla regola della media aritmetica nei modi di *re*, *mi* e *la*. Di qui l'avverbio «simigliantemente» usato da Zarlino: in tutti questi casi (divisione dell'ottava e, «simigliantemente», divisione della quinta) sono i calcoli delle medie matematiche a determinare i gradi delle cadenze regolari. Zarlino, beninteso, si mostra perfettamente consapevole del fatto che «le cadenze delle salmodie si fanno sempre dove casca il termine della mediazione della loro intonazione» [Zarlino 1588, parte IV, cap. 18, 321]; ovvero che la tradizione, testimoniata da Vanneo [1533, cap. XXXV, cc. 88^{r-v}] e da Aaron [1523 (1529²), cap. XVIII, 77–78] (testi espressamente richiamati nelle *Istitutioni*), propone per i versetti salmodici un ben diverso ventaglio di terminazioni, determinato dalla necessità del miglior collegamento tra ripiegamento cadenzale del versetto e riattacco dell'antifona: ma ciò che, diversamente da Vanneo e da Aaron, Zarlino non ammette è che la salmodia debba in qualche modo influenzare l'individuazione delle cadenze regolari del modo.

Qui, senza dubbio, la dicotomia tra una concezione “interna” tutta speculativa e una concezione “esterna” condizionata dalla prassi si mostra pienamente operante; ma, ancora una volta, le conseguenze pratiche di una tale speculazione filosofico-matematica non mancheranno. Se è vero infatti, come osserva giustamente Meier [2015, 97–98], che nel secondo Cinquecento il panorama delle cadenze interne non si uniforma certo al *diktat* zarliniano, è vero altresì che l'esame da noi condotto, per quanto parziale e ancora in *fieri*, sembra voler costantemente confermare come, almeno nella prassi compositiva più prossima all'influenza di Zarlino, anche i piani cadenzali tendano non di rado a “zarlinizzarsi”.³⁵

35. Ossia a predisporre piani cadenzali che ruotano — in via prevalente o addirittura esclusiva — attorno al primo, terzo e quinto grado della scala modale senza riguardo al fatto che essa sia autentica o plagale. Ciò sembra valere specialmente per i brani terminanti in *♭-re*, *♭-la*, *fa* (di norma *♭-fa*: ma in tutto e per tutto “zarliniano” è anche il piano cadenzale

8. Resta da vedere, in conclusione, il più clamoroso degli esiti della teoria dei dodici modi nella versione mediata e ripensata da Zarlino: ci riferiamo al processo di reinterpretazione modale della polifonia delle passate generazioni. Si tratta di un processo che, questa volta davvero, non riguarda affatto il solo *côté* speculativo del mondo musicale tardo-cinquecentesco, ma coinvolge a pieno titolo anche l'attività dei compositori; dimostrando, con buona pace di Powers, che la modalità, pur con tutte le gradazioni di problematicità che impediscono (come ribadiremo in conclusione) di definirla un "sistema", è tuttavia ben altro che un semplice artificio classificatorio calato a posteriori sulla prassi compositiva.

Sul versante teorico, basterà ricordare l'elenco dei brani che Zarlino [1588, parte IV, capp. 18–29, 320–335] evoca al termine della descrizione di ciascuno dei dodici modi:³⁶ va da sé, infatti, che nel momento in cui i modi dal Nono al Dodicesimo si esemplificano mediante brani nati prima della teoria di Glareano, la reinterpretazione modale di detti brani scaturisce, per così dire, automaticamente.³⁷

Ben più soggiogante, tuttavia, è la maniera nella quale tale reinterpretazione modale condiziona i procedimenti parodici posti in essere dai compositori quando si esercitano su brani preesistenti. Citiamo, in questa sede, solamente due casi, provenienti da due contesti di genere tra loro distantissimi: a riprova del fatto che la modalità è un presupposto con il quale i compositori del tardo Cinquecento, indipendentemente da ogni altra considerazione, debbono in ogni caso fare i conti.

Il primo caso è quello della ricezione del mottetto di Philippe Verdelot *Si bona suscepimus*,³⁸ già affrontata da Haar [1992] limitatamente alla sua "reinvenzione"

del madrigale di Monteverdi in *4-fa* rammentato in coda al paragrafo precedente), meno per le composizioni terminanti in *b-sol* e ancor meno per le composizioni in *4-sol* e *4-mi*. Cfr. Mangani-Sabaino [2008]; Mangani-Sabaino [2018]; Mangani-Sabaino relazione 2018 (inedita); Mangani-Sabaino relazione 2019 (inedita).

36. Un riepilogo di tale esemplificazione, con indicazioni delle varianti intervenute tra le edizioni 1558 e 1573 delle *Istitutioni* è in Judd [2000, 203–205].

37. Gli autori citati per tali modi sono i seguenti: Josquin, Jachet, Pierre de La Rue, Morales, Mouton (solo nell'edizione del 1573), Verdelot, Willaert e sé stesso per il Nono modo; Verdelot e Willaert per il Decimo; Gombert, Josquin, Jachet, Willaert e sé stesso per l'Undicesimo; Josquin, Jachet, Willaert e ancora sé stesso per il Dodicesimo. Di tutti costoro, solamente di Willaert sarebbe possibile dubitare, per mere ragioni cronologiche (tutte le composizioni citate da Zarlino provengono infatti dalla *Musica Nova*, pubblicata a Venezia da Gardano nel 1559), di una qualche conoscenza della teoria modale di Glareano; anche ammassane, in via puramente ipotetica, la conoscenza, ci sembra tuttavia improbabile — se non altro per considerazioni d'ordine crono-biografico — che Willaert possa aver composto (anche) quella sua musica nell'orizzonte *pre-compositivo* dei dodici modi.

38. Stampato per la prima volta in *Liber secundus cum quinque vocibus*, Jacques Moderne, Lyon 1532 (RISM B/1 1532⁹), ma già copiato nei manoscritti «Newberry-Oscott Partbooks» del 1527 oggi conservati a Chicago, The Newberry Library, Case VM 1578.M3). Edizione moderna in Verdelot [1973, 1–6].

da parte di Orlando di Lasso,³⁹ da Judd [2006, 2007] a riguardo della *imitatio/aemulatio* di Zarlino⁴⁰ e ora oggetto di una nuova e più ampia indagine di Daniele Sabaino [in corso di stampa]. Il brano di Verdelot è scritto nel problematicissimo *tonal type* $c_2\text{-}b\text{-}A$,⁴¹ che di per sé parrebbe evocare una trasposizione per bemolle del terzo modo: niente, tuttavia, lascia trasparire in questo brano una qualità modale frigia. Zarlino offre prima di tutto un'analisi del mottetto nelle *Istitutioni* [Zarlino 1588, parte IV, cap. 30, 336]: per lui, il brano è in Nono modo trasposto (*finalis re* con *si* bemolle in chiave: una categoria modale che Verdelot, morto quasi certamente entro il 1530,⁴² difficilmente poteva conoscere), ma termina sulla *confinalis* anziché sulla *finalis*. La lettura è quindi ribadita da Zarlino nella sua personale intonazione di *Si bona suscepimus*, che manipola all'uso cinquecentesco i soggetti del mottetto di Verdelot, ma ne piega, per così dire, la terminazione in modo da concluderlo sulla *finalis re* (sempre con il *si* bemolle in chiave: cfr. esempi musicali 1a e 1b, che mostrano rispettivamente la conclusione del mottetto di Verdelot e, in parallelo, la chiusa della *prima* e della *secunda pars* del mottetto di Zarlino). Tale cosciente e inequivocabile manipolazione, come ha dimostrato Sabaino [in corso di stampa] e come abbiamo poi ribadito congiuntamente altrove [Mangani-Sabaino, relazione 2019], genera, tra i compositori che dopo Zarlino — e presumibilmente proprio in grazia della sua lettura tanto

39. Il mottetto, edito originariamente in Lasso 1571 (RISM A/1 L 843) è pubblicato in edizione moderna in Lasso [1999, 47–55].

40. Il mottetto, compreso in Zarlino 1549 (RISM A/1 Z 99), è edito modernamente in Zarlino [2007, 59–69].

41. Con l'espressione "problematicità del tipo tonale" — o più precisamente, "grado di problematicità della rappresentazione modale di un *tonal type*" —, che abbiamo progressivamente affinato a partire da Mangani-Sabaino [2008], «intendiamo esprimere l'idea, che ci pare emergere dal confronto tra la teoria modale cinquecentesca e le prassi compositive coeve, per cui la funzione principale del *tonal type* così come individuata da Harold Powers — ossia quella di *rappresentare* un modo pur non essendo in sé stesso un modo — non è così neutra e univoca come potrebbe apparire a tutta prima. *Tipi tonali diversi*, a nostro avviso, *rappresentano* infatti *modi diversi con differenti gradi di problematicità*: ovvero, *diversi tipi tonali "resistono" in maniera diversa e peculiare alla rappresentazione modale*. I compositori — detto altrimenti e in maniera più discorsiva — paiono cioè comportarsi in maniera diseguale a seconda degli insiemi sonoriali che si trovano di volta in volta a maneggiare (ciascuno dei quali simboleggiato da un determinato *tonal type*): con una diversità, tuttavia, né imprevedibile né casuale, ma al contrario obbediente a logiche ricorrenti e tracciabili — quasi che alcuni insiemi sonori provocassero, come per un riflesso introiettato, risposte compositive più "ristrette" e più aderenti alle descrizioni teoriche di un determinato modo, e altri insiemi lasciassero invece spazio a risposte compositive più ampie, meno facilmente riconducibili ad abitudini per così dire normalizzate e dunque meno facilmente inquadrabili nella tradizione della teoria modale dell'epoca»: Sabaino-Mangani [2018, 166–167]. Ovviamente, maggiore è la distanza tra le prescrizioni della teoria e le realizzazioni della prassi, maggiore è il grado di problematicità da attribuire allo specifico *tonal type*.

42. La data di morte di Verdelot, al pari di moltissime altre della sua vita, non è documentata; l'anno 1530 è l'ultimo a cui si può datare una sua composizione. Cfr. Amati-Camperi [2001]; vedi anche Mangani [2014].

teorica quanto compositiva — si cimentano a vario titolo con il modello verdelottiano, una vera e propria diffrazione esegetica, in cui ogni rilettura fornisce la propria interpretazione modale del brano parodiato.

Es. 1a. VERDELOT, *Si bona suscepimus* (ed. Bragard), conclusione

Es. 1b. ZARLINO, *Si bona suscepimus* (ed. Judd), conclusioni parallele della prima e della secunda pars

L'altro caso proviene dal mondo della canzonetta, che sappiamo non essere affatto estraneo alle questioni di modalità, non foss'altro che per la sua frequentazione da parte di Orazio Vecchi (anch'egli abilissimo nel reinterpretar modelli,

per esempio palestriniani, alla luce proprio della modalità).⁴³ Giuliano Paratico [1588]⁴⁴ propone, tra le altre cose, una parodia (nel senso visto fin qui) della villanesca *Io son farfalla* di Giovan Domenico Del Giovane da Nola [1566]. Ebbene, Paratico compie sulla villanesca un'operazione in qualche modo opposta a quella di Zarlino sul mottetto di Verdelot: egli assume la qualità modale del modello (dorica, a dispetto di un bemolle in chiave ancora una volta precauzionale) facendola però rappresentare dal tipo tonale g_2 - $\sharp$ -A (terminazione sulla *confinalis*) dove il *re* costituisce l'unico contraltare al *la* conclusivo. La sottigliezza dell'operazione è evidente nel fatto che, da una sezione formale all'altra, Paratico, oltre ad allungare e manipolare i soggetti di Nola, li traspone modificandone di volta in volta il fattore di trasposizione (cfr. esempi musicali 2a e 2b).

Es. 2a. Sinossi degli incipit di *Io son farfalla* di Nola e Paratico

43. Sul rapporto tra Orazio Vecchi e la modalità cfr. Pollastri [cur. 1987]; Dalmonte-Privitera [1996]; Deford [2010; in particolare 246]; Mangani [2010].

44. Edizione moderna Durante-Martellotti [cur. 2002]. Quanto segue riassume quel che è esposto in Mangani [2016].

Nola

cor - ro al - la mor - t'e voi sta - t'a - spet - tan - do,

Paratico

cor - ro al - la mor - t'e voi sta - t'a - spet - tan - do

Es. 2b. Sinossi di punto di imitazione interno di *Io son farfalla* di Nola e Paratico

I brevi esempi che abbiamo portato mostrano, a nostro avviso, come la modalità, per quanto si trovi al crocevia di ben due dicotomie (quella tra il sistema degli otto e il sistema dei dodici modi da un lato, e quella tra concezione esterna e concezione interna del modo dall'altro), rientri comunque nella dotazione di partenza dei compositori (possa essere considerata, in altri termini, un fattore pre-compositivo), e costituisca, pur nella grande problematicità che contraddistingue le relazioni tra la linearità pre-compositiva del “sistema” e la sua concreta messa in opera nel vivo di ogni singola realizzazione musicale d'autore, un elemento costruttivo capace di orientare scelte non soltanto “grammaticali”, ma anche — e soprattutto — d'ordine espressivo ed esegetico.

9. Tutto quanto sopra, a nostro parere, ha almeno due conseguenze di rilievo, che vale la pena di esporre compiutamente a mo' di conclusione di questo intervento.

Prima conclusione. La somma delle evidenze che abbiamo allineato nei paragrafi precedenti lascia intendere che ciò che siamo abituati a pensare come un'unità — il “sistema modale”, al singolare (probabilmente per opposizione più o meno conscia a “sistema tonale”) — è in realtà la somma di categorie organizzative dello spazio sonoro né perfettamente identiche né perfettamente sovrapponibili che potrebbero forse esser meglio descritte come “sistema di sistemi”

o “costellazione di sistemi” piuttosto che come un sistema in cui *tout se tien*. La qual cosa spiega, innanzitutto, perché, alla prova dei fatti che abbiamo compiuto altrove [Mangani-Sabaino 2008; 2019a; 2019b; relazione 2019; Sabaino-Mangani 2018; Sabaino 2008, in corso di stampa; Mangani 2016], i *tonal types* di Powers si rivelino essere assai meno omogenei rispetto alla sostanza musicale dei brani che intendono categorizzare di quanto la loro presupposta oggettività lasci intendere — il che è come dire che i compositori dell’epoca, di fronte a diversi orizzonti sonori (ciascuno dei quali condensato in un determinato *tonal type*), sono portati a comportarsi in maniera ora più libera ora più ristretta non a loro completa discrezione, ma in relazione a logiche ricorrenti e rintracciabili secondo le quali alcuni orizzonti sonori sono *di norma* più standardizzati e vicini alle prescrizioni teoriche e altri sono invece più complessi e aperti a una molteplicità di soluzioni che la teoria fatica a collocare sotto un unico ombrello. Spiega, inoltre, perché il passaggio dalla molteplicità delle categorie modali al bimodalismo caratteristico della tonalità armonica abbia seguito strade tutt’altro che rettilinee — giacché Powers [1998], Barnett [2003, 2008], Dodds [1998, 2003, 2008] e altri hanno ormai dimostrato che categorie modali diverse hanno portato a tonalità diverse attraverso processi evolutivi diversi (ad affossare del tutto, se ce ne fosse ancora bisogno, la vecchia credenza secondo la quale i modi ‘aggiunti’ di Glareano, *la* e *do*, sarebbero stati i diretti antecedenti di *La* minore e *Do* Maggiore e quindi di tutte le tonalità maggiori e minori).

Seconda conclusione. A partire dal presupposto che l’opposizione polare di “concezione interna” e “concezione esterna” su cui ci siamo soffermati sia essa stessa un’astrazione, si può quindi rilevare come, nel sedicesimo secolo, abbia potuto darsi una pluralità di “competenze modali” la cui compresenza non deve però essere necessariamente interpretata come una fallacia insanabile del sistema (e dunque, *à la* Powers, come la prova regina della sua improduttività ermeneutica), ma è, al contrario, il segno della vitalità di un concetto che poteva essere interiorizzato e riespresso a diversi livelli di consapevolezza.

Quest’ultima intuizione storiografica si traduce perciò a nostro avviso, in sede analitica, in un pressante invito ad argomentare, e non semplicemente a presupporre, una piena consapevolezza “interna” del modo e di tutti i suoi addentellati da parte di ciascun compositore: ovverosia a porre a compito dell’analista la dimostrazione *caso per caso* di “quanto” il modo sia reale in quella determinata composizione o nella prassi compositiva di quel determinato autore.⁴⁵ L’interesse del processo analitico-ermeneutico che informa la prospettiva musicologica

45. È la domanda analitica che regge l’impianto dei nostri saggi sopra citati e che comincia ad affermarsi nella musicologia rinascimentista contemporanea (si veda, ad esempio, Ceulemans [2018]).

entro la quale ci poniamo, infatti, non consiste tanto nel comprendere e descrivere *se* i compositori del Rinascimento si siano valse delle categorie modali ereditate dalla tradizione che li ha preceduti, come fossimo ancora prigionieri della dicotomia critica ‘Meier *versus* Powers’, bensì — più profondamente — nell’illustrare *in quale misura, in quali fogge e con quali procedimenti* abbiano utilizzato quelle stesse categorie per organizzare lo spazio sonoro delle proprie composizioni e — (anche) tramite questa organizzazione — per dare forma e senso a opere che, con il passare dei secoli, non cessano mai di essere tanto esteticamente affascinanti quanto intellettualmente stimolanti.

BIBLIOGRAFIA

- AARON P. (1523), *Toscanello in musica*, Bernardino e Matteo de Vitali, Venezia; 1529²: rist. anast. Forni, Bologna 1969.
- AARON P. (1525), *Trattato della natura et cognitione di tutti li tuoni di canto figurato [...]*, Bernardino de' Vitali, Venezia; rist. anast. Forni, Bologna 1970.
- AMATI-CAMPERI A. (2001), *A Fresh Look at the Life of Verdelot, Maestro di Cappella at the Duomo of Florence*, in G. Giacomelli – P. Gargiulo – C. Gianturco (cur.), *Cantate Domino: musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, EDIFIR, Firenze 2001, pp. 89–105.
- ARBO A. (2007), *Consonanza e dissonanza*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali*, vol. I: *Armonia e tempo*, Carocci, Roma, pp. 123–145.
- ARTUSI G. M. (1603), *Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- BAIN, J. L. (2001), *Fourteenth-Century French Secular Polyphony*, PhD Diss., State University of New York at Stony Brook.
- BAIN, J. L. (2003), *Theorizing the Cadence in the Music of Machaut*, «Journal of Music Theory», 47, pp. 325–362.
- BAIN, J. L. (2005), *Tonal Structure and the Melodic Role of Chromatic Inflections in the Music of Machaut*, «Plainsong and Medieval Music», 14, pp. 59–88.
- BAIN, J. L. (2008), *"Messy Structure"? Multiple Tonal Centers in the Music of Machaut*, «Music Theory Spectrum», 30, pp. 195–237.
- BARNETT G. (2003), *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in Christensen (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 407–455.
- BARNETT G. (2008), *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710: Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph*, Ashgate, Aldershot.
- BELLISSIMA F. (2014), *Arithmetic, Geometric and Harmonic Means in Music Theory*, «Bollettino di Storia delle Scienze Matematiche», 34/2, pp. 201–244.
- BERNSTEIN D. W. (2003), *Nineteenth-Century Harmonic Theory: the Austro-German Legacy*, in Christensen (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 778–811.
- BRAUN W. (1994), *Affekt*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, vol. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart, coll. 31–41.
- CEULEMANS A. E. (2018), *Lassus, Meier, Powers: la réalité des modes sous la loupe*, «Revue Belge de Musicologie», 52, pp. 85–110.
- CHRISTENSEN T. (cur. 2003), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.

- CIVRA F. (1991), *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, UTET, Torino.
- COVACH J. (2003), *Twelve-Tone Theory*, in Christensen (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 603–627.
- DAHLHAUS C. (1988), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel; trad. ingl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton University Press, Princeton 1990.
- DALMONTE R. – PRIVITERA M. (cur. 1996), *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi*, Olschki, Firenze.
- DEFORD R. I. (2010), *Orazio Vecchi's Treatise on the Modes and its Application to His Four-Voice "Canzonette"*, in Privitera (cur.), *Theatro dell'udito, teatro del mondo*, pp. 335–356.
- DEL GIOVANE DA NOLA G. D., *Canzon napolitane a tre voci, libro secondo [...]* Gerolamo Scotto, Venezia 1566
- DE NARDO L. L. (cur. 2007), *Il "Dialogus de musica"*, Forum, Udine 2007.
- DI LASSO O. (1571), *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*, Pierre Phalèse – Jean Bellère, Antwerpen – Louvain; ed. mod. in Id., *The Complete Motets*, vol. 8, ed. P. Bergquist, A-R Editions, Middleton 1999.
- DODDS M. (1998), *Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser*, in C. C. Judd (cur.), *Tonal Structures in Early Music*, pp. 341–372.
- DODDS M. (2003), *Plainchant at Florence's Cathedral in the Late Seicento: Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space*, «The Journal of Musicology», 20/4, pp. 526–555.
- DODDS M. (2008), *La modalità dal tardo Cinquecento al primo Settecento: trattatistica, pratica liturgica e paradigmi di cambiamento*, in A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan (cur.), *Barocco padano 5*, A.M.I.S., Como, pp. 409–438.
- ENGELKE B. (cur. 1914–5), *Praecepta musicae poeticae a D. Gallo Dresselero*, «Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg», 49–50, pp. 213–250.
- EVERIST M. (cur. 1992), *Music Before 1600*, Blackwell, Oxford.
- FULLER S. (1986), *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», 30/1, pp. 35–70.
- FULLER S. (1987), *Line, 'Contrapunctus' and Structure in a Machaut Song*, «Music Analysis», 6/1–2, pp. 37–58.
- FULLER S. (1992a), *Guillaume de Machaut, "De toutes fleurs"*, in Everist 1992, pp. 41–65.
- FULLER S. (1992b), *Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music*, «Journal of Music Theory», 36/2, pp. 229–258.
- FULLER S. (1996), *Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory*, «Journal of the American Musicological Society», 49/2, pp. 191–224.
- FULLER S. (1998a), *Exploring Tonal Structure in French Polyphonic Song of the Fourteenth Century*, in C. C. Judd 1998, pp. 61–86.
- FULLER S. (1998b), *Modal Discourse and Fourteenth-Century Song. A 'Medieval' Perspective Recovered?*, «Early Music History», 17, 61–108.

- GALILEI V. (1581), *Dialogo [...] della musica antica et della moderna*, Giorgio Marescotti, Firenze; rist. anast. Broude Brothers, New York 1979.
- GERBERT M. (cur. 1784), *Flacci Alcuini seu Albini Musica*, in Id. (cur.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Typis San-Blasianis, St. Blaise (3 voll.); rist. anast. Olms, Hildesheim 1963, vol. I, pp. 26–27.
- GLAREAN H. (1547), *Dodecachordon*, [H. Petri], Basel.
- GROOTE I. M. (2013), *Aktuelle Forschungsperspektiven zu Heinrich Glarean*, «Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft», 7/3, pp. 377–382.
- GROOTE I. M. – FENLON I. (cur. 2013), *Heinrich Glarean's Books*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GUILLOT-NOETHMANN C. (2019), *Diatonic and Tonal Functions in the Polyphonic Virginals of the 14th Century*, «Musurgia», 26/2, pp. 29–69.
- GUSHEE L. (cur. 1975), *Aurelianus Reomensis. Musica Disciplina*, American Institute of Musicology, [Roma] (Corpus scriptorum de musica, 21).
- HAAR J. (1992), *Orlande de Lassus: "Si bona suscepimus"*, in Everist 1992, pp. 154–174.
- HERMELINCK S. (1960), *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Schneider, Tutzing.
- HORZ A. (2017), *Dodekachordon: zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats*, Schneider, Tutzing.
- JUDD C. C. (cur. 1998), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York – London (rist. Routledge, Abingdon – New York 2014).
- JUDD C. C. (2000), *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JUDD C. C. (2003), *Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives*, in Christensen (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 364–406.
- JUDD C. C. (2006), *Learning to Compose in the 1540s: Gioseffo Zarlino's "Si bona suscepimus"*, in S. Clark – E. E. Leach (cur.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, The Boydell Press, London, pp. 184–205.
- JUDD C. C. (2007), *Multi-layered Models: Compositional Approaches in the 1540s to "Si bona suscepimus"*, in O. Rees – B. Nelson (cur.), *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, The Boydell Press, London, pp. 123–140.
- KURTZMAN J. (1994), *Tones, Modes, Clefs, and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century*, «Early Music», 22, pp. 641–664.
- LEFFERTS P. (1995), *Signature Systems and Tonal Types in the Late Fourteenth-Century Chanson*, «Plainsong and Medieval Music», 4, pp. 117–147.
- LESTER J. (2003), *Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory*, in Christensen (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 753–777.
- LEVY K. (1998), *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton.

- LINDBERG C. (2010), *The European Reformations*, Blackwell, Oxford.
- LUSITANO V. (1553), *Introdutione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto [...]*, Antonio Blado, Roma; rist. anast. LIM, Lucca 1989).
- MANGANI M. (2010), Un'“alta impresa” di Vecchi e Capilupi: le canzonette a tre voci del 1597, in Privitera (cur.), *Theatro dell'udito, teatro del mondo*, pp. 315–332.
- MANGANI M. (2014), Verdelot, Philippe, in *Enciclopedia Machiavelliana*, Treccani – Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma (2 voll.), vol. II, pp. 658–665.
- MANGANI M. (2016), *L'organizzazione dello spazio sonoro nelle “Canzonette a tre voci... Libro secondo” di Giuliano Paratico*, «Philomusica on-line», 15/1, pp. 600–620.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2003), “Modo novo” or “Modo Antichissimo”? Some Remarks about La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought, in *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology* (Kraków, 18–21 settembre 2003), Institute of Musicology – Jagiellonian University, Kraków, pp. 36–49.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2008), *Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony*, «Acta Musicologica», LXXX/2, pp. 231–250.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2015), *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Niccolò del Preposto*, in A. Calvia – M. S. Lannutti (cur.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo – Fondazione Franceschini, Firenze, pp. 237–286.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2019a), *Modality as Orthodoxy and Exegesis: Strategies of Tonal Organization in Victoria's Motets*, in E. Rodríguez-García – D. V. Filippi (cur.), *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, Routledge, Abingdon – New York, pp. 123–153.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2019b), *Is Modality Still a Compositional Tool in Monteverdi's 1610 Mass?*, «Musurgia», 26/1, pp. 95–118.
- McKINNON J. (2000), *The Advent Project. The Later Seventeenth-Century Creation of the Roman Mass Proper*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- MEIER B. (1992), *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel.
- MEIER B. (2015), *I modi della polifonia vocale classica descritti secondo le fonti*, LIM, Lucca; ed. orig. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Scheltema & Hokelma, Utrecht 1974; trad. ingl. (rev. aut.) *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described according to the Sources*, Broude Brothers, New York 1988.
- MONTEVERDI C. (1587), *Madrigali a cinque voci[...] libro primo*, Angelo Gardano, Venezia; ed. crit. di R. Monterosso, Athenaeum Cremonense, Cremona 1970.
- PARATICO G. (1588), *Canzonette a tre voci. Libro secondo*, Pietro Maria Marchetti, Brescia; ed. mod. in E. Durante – A. Martellotti (cur.), *Le canzonette a tre voci di Giuliano Paratico, un amico bresciano di don Angelo Grillo*, SPES, Firenze 2002.

- PLUMLEY Y. (1996), *The Grammar of 14th-Century Melody: Tonal Organisation and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, Garland, New York – London.
- POLLASTRI M. (cur. 1987), *Mostra delli tuoni della musica. Trattato inedito di Orazio Vecchi*, Aedes Muratoriana, Modena.
- PONZIO P. (1588), *Ragionamento di musica [...]*, Erasmo Viotto, Parma.
- POWERS H. (1981), *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 14, pp. 428–470.
- POWERS H. (1982), *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», 2, pp. 43–86.
- POWERS H. (1992a), *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, pp. 9–52.
- POWERS H. (1992b), *Modality as a European Cultural Construct*, in M. Baroni – R. Dalmonte (cur.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*, Università degli Studi di Trento, Trento, pp. 207–219.
- POWERS H. (1996), *Anomalous Modalities*, in B. Schmid (cur.), *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München.
- POWERS H. (1998), *From Psalmody to Tonality*, in C. C. Judd 1998, pp. 275–340.
- POWERS H. – WIERING F. (2001), *Mode*, § 1, *The Medieval Theory*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. 16, pp. 777–796.
- PRIVITERA M. (cur. 2010), *Theatro dell'udito, teatro del mondo*, Mucchi, Modena.
- Psalterium cum canticis Novi et Veteri Testamenti iuxta Regulam S.P.N. Benedicti et alia schemata Liturgiae Horarum monasticae cum cantu gregoriano*, cura et studio Monachorum Solesmensium, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes – Desclée, Solesmes – Paris – Tournay 1981.
- ROSA BAREZZANI M. T. (1984), *Modalità*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei musicisti*, sez. I, Il lessico, vol. III, UTET, Torino, pp. 156–162.
- SABAINO D. (2005), «Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre». Ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in A. Chegai – C. Luzzi (cur.), *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, 18–20 marzo 2004)*, LIM, Lucca, pp. 155–202.
- SABAINO D. (2008), *A Case Study in Different Layers of Tonal Type Problematic Nature*, in *Early Music Context and Ideas 2. International Conference in Musicology* (Kraków, 11–14 settembre 2008), Institute of Musicology – Jagiellonian University, Kraków, pp. 38–57.
- SABAINO D. (in stampa), *La modalità come strumento esegetico: Zarlino, Lasso, Ingegneri e il mottetto "Si bona suscepimus"*, relazione letta all'Incontro Internazionale di Studio «Quello che sia modo»: contesti e influenze della teoria zarliniana dello spazio sonoro, Ferrara, 17–18 ottobre 2017.
- SABAINO D. – MANGANI M. (2009), *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'Orfeo di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica on-line», 8/2, pp. 1–49.

- SABAINO D. – MANGANI M. (2018), *Condotte modali di Monteverdi: il “Vespro della Beata Vergine” (1610)*, «Philomusica on-line», 17/1, pp. 161–213.
- SABAINO D. – MANGANI M., *Monteverdi’s Modal Conduct in Madrigal Books 1–3*, relazione letta alla 18th Biennial Conference on Baroque Music, Cremona, 10–15 luglio 2018.
- SABAINO D. – MANGANI M., *Modal Intertextuality, or: How Late-Renaissance Composers Re-interpreted and Re-expressed Older Modally Problematic Models*, relazione letta alla International Conference “Modality in Music”, Łódź, Academy Muzyczna, 6–7 marzo 2019.
- SARGENT J. (2017), *Mode, Tone, and Liturgy in the Renaissance Magnificat*, in Ch. Wiesenfeldt – S. Feinen (cur.), *Das Magnificat in der frühen Neuzeit. Maria „inter“ confessions*, Brepols, Turnhout.
- SCHUBERT P. N. (1994), *Mode and Counterpoint*, in C. Hatch – D. W. Bernstein (cur.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, University of Chicago Press, Chicago – London, pp. 103–136.
- STEFANI G. (1982), *Una teoria della competenza musicale*, in ID., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.
- VANNEO S. (1533), *Recanetum de musica aurea*, Valerio Dorico, Roma; rist. anast. Bärenreiter, Kassel – Basel 1969.
- VERDELOT PH. (1532), *Liber secundus cum quinque vocibus*, Jacques Moderne, Lyon; ed. mod. in Id. *Opera Omnia*, vol. 2, ed. Anne-Marie Bragard, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, Stuttgart 1973.
- WIERING, F. (1998), *Internal and External Views of the Modes*, in C. C. Judd (cur.), *Tonal Structures in Early Music*, pp. 87–107; trad. it., *La concezione interna ed esterna dei modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 10/1, 2004, pp. 95–116.
- WIERING, F. (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, Routledge, New York.
- ZARLINO G. (1549), *Quinque vocum moduli [...] liber primus*, Antonio Gardano Venezia; ed. mod. in Id., *Motets from 1549*, ed. C. C. Judd, A-R Editions, Middleton 2007.
- ZARLINO G. (1558), *Le Istitutioni Harmoniche [...]*, [Pietro da Fino], Venezia; ed. anast. Broude Brothers, New York 1965; ed. anast. con le varianti dell’edizione del 1589, a c. di P. Da Col, Forni, Bologna 1999.
- ZARLINO G. (1588), *Sopplimenti musicali [...]*, Francesco de’ Franceschi, Venezia; rist. anast. Broude Brothers, New York 1979.

Abstract

La pubblicazione del *Dodecachordon* di Glareano (1547) segna un punto di svolta nella teoria dell’organizzazione dello spazio sonoro della polifonia rinascimentale: da quel momento il ‘nuovo’ sistema a dodici modi e quello a otto ereditato dalla tradizione medievale coesistono fianco a fianco come mondi distinti e incompatibili, ciascuno con i propri sostenitori e i propri criteri ermeneutici.

Una tale dicotomia, che si aggiunge alle due differenti maniere con cui i teorici descrivono il concetto di ‘modo’ (uno più legato alle necessità pratiche all’origine dell’*octoechos* occidentale e l’altro maggiormente memore delle suggestioni della teoria classica delle specie di quarta e di quinta) così come alle discrepanze da sempre esistenti in argomento tra teoria e prassi, rende la questione della modalità polifonica un caso esemplare per osservare al macro- e al micro-livello continuità e fratture storiche, per studiare le relazioni dialettiche tra la pratica musicale cinque-seicentesca e la musicografia coeva, e infine per riscontrare le differenti precomprensioni al riguardo della musicologia moderna (che ha dapprima intersecato tale dicotomia con l’altra dicotomia ‘modalità/tonalità’ per approdare solo negli ultimi decenni a una riflessione sui problemi specifici di essa). Il presente saggio intende quindi fare il punto della situazione allo stato attuale della ricerca e proporre qualche linea interpretativa del fenomeno che superi alcune secche del recente passato e apra qualche nuovo orizzonte nei confronti sia dell’analisi sia dell’ermeneutica del repertorio musicale rinascimentale.

Parole chiave: Musica rinascimentale, Teoria musicale, Modalità, Glareano, Zarlino

The publication of Glarean’s *Dodecachordon* in 1547 marks a turning point in the theory of tonal organization of Renaissance polyphony: from then onwards, the ‘new’ twelve-mode and the eight-mode system inherited from the medieval tradition coexist side by side as distinct and incompatible worlds, each with its own supporters and hermeneutic criteria. Such a dichotomy, along with the two different ways theorists used to describe the very concept of mode (the ones Bernhard Meier labelled as ‘ecclesiastical’ and ‘pseudo-classical’ perspective) as well as the long-term discrepancies on the subject between theory and practice, makes the question of the polyphonic modality an exemplary case-study for the observation of (1) historical fractures and continuities on the matter (2) dialectical relationships between sixteenth- and seventeenth-century music practice and coeval musicography, and (3) the different standpoints modern musicologists maintain(ed) about what Renaissance modes really were and how they worked in actual composition. The present essay reassesses the situation and proposes some new interpretations in order to overcome the major difficulties of the recent past and to open up new horizons in both analysis and hermeneutics of Renaissance music repertoire.

Keywords: Renaissance music, Music theory, Modality, Glarean, Zarlino

Giovanni Bassano's Divisions. A Computational Approach to Analyzing the Gap between Theory and Practice

Introduction

Considerable evidence shows that 16th-century professional musicians needed not only to be able to perform music as written but also to ornament it, whether completely extemporaneously or partially pre-planned. The most common technique of ornamentation in this period is division, or diminution, in which the notes of a musical line or lines are divided into shorter notes according to the rules of musical composition.¹ During the 16th-century and the first two decades of the 17th-century, 11 division instruction manuals were published by performers to help both professional and novice musicians acquire what I will call, in parallel with “performance practice,” Division Ornamentation Practice (DOP).²

How to acquire DOP remains a burning question for modern performers who wish to revive this style of ornamentation, since the practice declined during the early Baroque period and had completely disappeared by the late Baroque. The available sources from 1535–1625 for reviving DOP are the instruction manuals just mentioned, other relevant treatises discussing DOP³ and division pieces written by performers. In addition, one can read the musicological research on this subject from the past 120 years.⁴

In contrast to the 16th-century students who could hear, imitate or directly learn from a master, modern musicians have no one to serve as a point of reference

1. Bass 2008; Bradshaw 1995; Brown 1976; Collins 2001; Dickey 2007; Haas 1931; Horsley 1951, 1961; Kuhn 1902; McGee 2003, 2008, 2012; Polk 2012; Smith 2011.
2. The division instruction manuals from the 16th century and the beginning of the 17th century are Ganassi 1535; Ortiz 1553; Dalla Casa 1584; Bassano 1585; Rognoni 1592; Conforto 1593; Bovicelli 1594; Virgiliano *ca.* 1600; Brunelli 1610; Rognoni-Taeggio 1620; Spadi 1624.
3. Coclico 1552; Bermudo 1555; Finck 1556; Zacconi 1592.
4. See footnote 1.

and therefore must revive DOP from scratch. Although some authors of manuals state that it is sufficient for acquiring DOP, even professionally, to follow the instructions in the manuals and no additional guidance is necessary [McGee 2008], one must take into account that the manuals were intended for a 16th-century ear and not for a modern musician who has been exposed to the musical styles and aesthetics of the following centuries [Burstyn 1997]. Moreover, some of the promise of competent self-learning using the manual alone is probably a commercial exaggeration to increase the sales of the manuals.

The manuals provide many examples of figurations (see Fig. 1) and descriptions of a well-defined mechanism for ornamenting a melodic interval by embedding such figurations. Nevertheless, musicologists have observed that the manuals lack musical context to help determine where and in what density to use the figurations in a musical piece [Brown 1976; McGee 2008]. Some of these issues are in fact discussed in the treatises.⁵



Fig. 1. Extract from Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585). The melodic interval shown in each case (ascending major second) has several choices of figuration for its ornamentation.

The pieces written by performers have the advantage of showing practical contexts for the figurations. In order to examine the current consensus on how performers today may acquire DOP, I undertook a research project that combined the three types of available sources: division manuals, treatises, and division pieces by performers.

I started by looking at the treatises for instructions on how to apply manual figurations in a written composition or during improvisation. The treatises reveal a standard procedure for how to apply the manual figurations to a given melody, as I examine below. In most of the manuals, the figurations are organized by the interval they ornament. Each interval has several figurations that the performer

5. See footnote 3 as well as Bridgman 1956 and Blackburn-Lowinsky 1993.

can choose from, using the figuration vocabulary provided by the author of the manual. The performer is supposed to practice the figurations provided for each interval, then apply them while improvising or in the process of writing a division piece upon a known melody.

The Bassano Corpus

One particular famous performer-composer, Giovanni Bassano (*ca.* 1560–1617), published both a large division manual containing extensive examples of figurations and also a second book containing numerous division pieces, so I chose him as a test case for my study. For a comparison between theory and practice, a large statistical sample size of both what I will call *manual figurations* and *division figurations* is necessary to produce meaningful results. Another reason for choosing Bassano is that he is considered by musicologists and performers to be a “classical” ornamentor [Dickey 2007, 313] in the sense that he does not overuse ornamentation, and both his division pieces and the figurations themselves are not excessively fast or virtuosic in comparison with those of ornamentors such as Girolamo Dalla Casa and Riccardo Rognoni [Carter 1989; Dalla Casa 1584; Rognoni 1592, 1594]. Moreover, Bassano has been recommended by a leading modern performer, the cornetist Bruce Dickey, as a starting point for learning DOP [Dickey 2007, 313].

For my analysis I created a corpus consisting of all of Bassano's division pieces. In his *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* [Bassano 1591] there are 37 Soprano divisions and seven Bass divisions. I omitted the six viola bastarda divisions — a special form of division in which the figurations are based on more than one voice of the original piece, thus “bastardized”. From his publication *Ricercate, passaggi et cadentie* [Bassano 1585], I included 2 more Soprano divisions, which he devised for Cipriano de Rore's madrigal *Signor mio caro*. The manual figurations — no fewer than 266 of them — were also taken from his *Ricercate*.

Motetti, Madrigali et Canzoni Francese was published in Venice in 1591, but the only surviving exemplar was lost in World War II. Fortunately, a 19th-century manuscript copy is held by the Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg. The copy was discovered by Ernst Ferand (1961), who believed it to have been copied by the German musicologist Friedrich Chrysander (1826–1901) in 1890. Ferand found additional copies of division manuals made by Chrysander [Bassano 1585; Bovicelli 1593; Rognoni 1592] and reported that the copies were accurate and reliable.

It is important to understand that Bassano's ornamentations are not only instrumental. Although he was himself an instrumentalist and not a singer, he

specifies in his first sentence, “to the reader”, of his *Ricercate, passaggi et cadentie* [Bassano 1585] that the divisions are to be performed either by singers or by instrumentalists:

Desirous, as much as I am able, to be of benefit to all excellent musicians who delight in making diminutions, either by the simple voice or with instruments — either by one or the other means — I wanted to share this my work with you.⁶

Preparing the Sets for Comparison

To extract figurations from the division pieces I followed Sylvestro Ganassi’s basic definition of the boundaries of figuration: “first, you must remember that every division [figuration] must begin and end with the same note as the unornamented ground.” [Ganassi 1535, ch. 13]. Fig. 2 shows how I compared one of Bassano’s division pieces with its unornamented ground (the Soprano voice of Rore’s madrigal *Ancor che col partire* in this example) and extracted three figurations.



Fig. 2. Extraction of three figurations from Bassano’s division upon Rore’s madrigal *Ancor che col partire*.

Figurations 2 and 3 overlap: the last note of figuration 2 is the first note of figuration 3 (note B). Let us define the term *chained figuration* as such an overlapping sequence of figurations (here marked as figuration 4), reserving *simple figuration* for figurations that are not chained. Applying Ganassi’s definition to Bassano’s division pieces yields 2,402 instances of simple figuration.

Most manuals mention that all figurations may be manipulated by two different “operations”, as they are called in computational models: (1) transposing them diatonically [e.g. Ganassi 1535, ch. 6], or in other words keeping the diatonic melodic-interval sequence of the figuration, and (2) by altering their rhythm: usually halving or doubling the entire figuration and sometimes altering the proportions of the internal duration (see Fig. 3). I took these operations

6. Original text: “Desideroso (per quanto io posso) di giovare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l’uno, ò l’altro modo si diletano diminuire, Hò voluto far loro parte di queste mie fatiche” [Bassano, 1585].

on figurations into the model that I developed, defining that two figurations are of the same *type*, or in other words are equivalent, if it is possible to generate one from the other by diatonic transposition and/or by rhythmic alteration [Ganassi 1535, ch. 17]. Calculating the figuration types in the division pieces using these equivalence definitions reduces the original 2,402 figurations to 755 types of simple figuration.

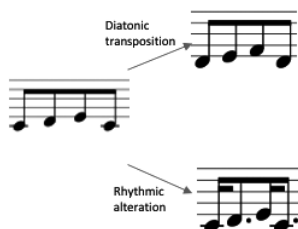


Fig. 3. Example of a “fitter” function that can generate other instances of figuration out of one figuration type.

Bassano’s manual contains a total of 266 figurations (104 of them being chained figurations and 42 cadences).

Ortiz’s Exact-Matching Model

Bassano himself did not write about how to use his manual in practice. Nevertheless, most manuals describe a particular process, as indicated by Brown and others [Brown 2002]. Ortiz, 32 years before Bassano’s publication, provides us with a clear description of this process:

One must take the voice that is to be varied and write it out again. When he arrives at the place he wishes to vary, he should go to the [i.e. this] book and search for that formation of notes; if it is a cadence, in the cadences, and if not, in the other notes, and in that part he should look at all the differences written [in the book] about those subjects, and select the one [figuration] that he deems best and put it in place of the plain notes. In all the places he wishes to vary, he may do in like manner.⁷

7. Original text: “Hassi adonch’ da pigliare quella voce che si vuol glosare & andarla scriuendo di nuovo & arriuato doue vuol glosare, alhora ricorra al libro & ritroui quella maniera de punti, si e cadenza in le cadenze ouero altri punti & in quel loco ha da mirar tutte le differentie che stanno scritte sopra tali punti & pigli quella che meglio gli pare ponendola nel loco de li punti piani & in tutte quelle parte che vorra glosar facci di questa maniera” [Ortiz 1553, 6].

Taken literally, Ortiz’s description fits a process of composing better than improvising, as obviously one cannot look up a suitable substitute figuration in the manual while playing.

Along the lines proposed by Ortiz, I began by hypothesizing a straightforward “naïve” computational model to support a scenario for improvisation: (1) At the stage of learning figuration, the performer’s memory stores unbroken whole figurations that are indexed (classified) by their boundary interval. (2) In performance, the performer recalls a candidate set of figurations from memory. (3) At this point an *evaluation function* helps the performer to choose the most suitable figuration from the candidate set for the musical context. (4) Immediately afterwards a *fitter function* transposes and rhythmically manipulates the figuration to fit the musical context (as in Fig. 3).

Model Evaluation

Having both the manual figurations and the division figurations allows us to test the overlap ratio between the two sets of figuration. If the ratio is high, then we would consider Ortiz’s exact-matching model to be possibly valid. Otherwise, we have to look for another model to explain the relation between theory and practice.

Relevant criteria for comparing the two sets of figurations should take into account the process I have just proposed. According to the process, figuration types are not supposed to be altered in any way — other than by transposition and rhythmic change — to fit the musical context. These types act as unchanged building-blocks that are supposedly taken directly from the manual. Therefore, to compare equality between two figurations, exact matching is more suitable than approximate matching.

Out of the 266 manual figuration types, I found only 20 division figuration types, or 2.65% of the figurations used in the division pieces ($20 \cdot 100 / 755 = 2.65$) (see Fig. 4). This result includes searching in the division pieces for chained figurations from the manual.



Fig. 4. The 20 figuration types from the manual that are used in the division pieces.

This result is in total contradiction to Ortiz's model: Bassano used less than 3% of his manual figurations in his division pieces.

A possible explanation of this discrepancy might be that Bassano changed his figuration vocabulary between the manual publication and the division pieces, which were published six years later. We can easily show that this argument is poor, because Bassano provided two examples of division pieces in his manual. If the argument about changed vocabulary is true then one would expect to find many of the 266 figurations from the manual in its examples, yet only one figuration is actually found: the cadential figuration marked in brackets in Fig. 5. Based on this evidence, Ortiz's exact-matching model does not apply to Bassano.



Fig. 5. Rore's madrigal *Signor mio caro* as a division example in Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585).

Moreover, the evidence suggests that it may be ineffective to practice Bassano's manual for acquiring DOP.

But before concluding that the manual figurations are indeed ineffective for acquiring DOP, I wanted to test whether there could be a set of building blocks that were more basic than figurations. If that were the case, then extracting and practicing the building blocks would allow the performer to construct the division figurations better. If not, then I could conclude that practicing the manual figurations is ineffective.

It is clear that if we keep breaking a melodic sequence into fragments, we will end up with single melodic intervals. Nevertheless, it is hard to believe that the brain is capable during performance of building up a full figuration of a long sequence of intervals (a mean of 9.9 intervals, see Tab. 2) while maintaining Bassano's style of figuration and fitting it to the melodic context of the piece. After all, all Western melodies are built from melodic intervals, but not all melodies fit into Bassano's figuration style. Therefore, I assume that only longer sequences than single melodic intervals could be considered as building blocks.

Virgiliano's Sub-Figuration Model

The second model I developed was based on the fourth rule in Aurelio Virgiliano's *Il dolcimelo* (ca. 1600):

The original note must be sounded at the beginning, in the middle, and at the end of the measure, and if it is not convenient to return to the original note in the middle, then at least a consonance and never a dissonance (except for the upper fourth) must be sounded.⁸

Virgiliano then provides important insight into the anatomy of figuration by stating that any figuration is composed of two sub-figurations.

An example of such a figuration *A* is shown in Fig. 6. Sub-figuration *a*₁ (first five notes) is a unison figuration, i.e. a figuration that ornaments a unison melodic interval. Sub-figuration *a*₂ (last five notes) ornaments the interval of a descending second.

In my new model, instead of comparing figurations, I compare sub-figurations. Statistically, we would expect to find a higher overlap ratio by using the sub-figuration model over the Ortiz's exact-matching model. For example, let us assume that in addition to figuration *A*, which is constructed from sub-figuration *a*₁ and sub-figuration *a*₂ (see Fig. 6), I have figuration *B*, which is constructed from the same sub-figurations as *A* is constructed but in the opposite order: *a*₂ then *a*₁. According to Ortiz's model, the overlap ratio between figurations *A* and *B* is 0, as *A* is different from *B*; but according to Virgiliano's sub-figuration model, the overlap ratio between the figurations is 1, as they use the same sub-figurations.

To consider this model in the Bassano context, I came up with three relevant questions:

(1) Do Bassano's figurations follow Virgiliano's fourth rule?

(2) Are Virgiliano's sub-figurations defined optimally for the process of reconstructing Bassano's figurations? Let us elaborate. By being able to reconstruct Bassano's division figurations from his manual sub-figurations, we strengthen the assumption that it is feasible for the brain to imitate the reconstruction process, and therefore practicing the manual figurations might be effective. Since it is statistically clear that smaller sequences of figurations have a better chance of overlapping than longer sequences have, the question is what the optimal cutting point of figurations into sub-figurations would be. It is not mathematically trivial to assume that cutting them in the middle will enable the reconstruction process

8. Original text: "La nota del soggetto vuole esser sempre toccata nel principio, nel mezzo, e nel fine della battuta. E quando nel mezzo non tornasse comodo, si deve almeno toccar vicino in luogo, che gli sia consonante, e non mai dissonante, eccetto nella Quarta di sopra" [Virgiliano ca. 1600].

to have the highest overlapping ratio. By proving that, out of all the possible cutting points, the middle point provides the highest overlapping ratio, as Virgiliano suggests, I strengthen his claim that the underlying building blocks of the figurations are the sub-figurations produced by the middle cutting point.

(3) By how much does the overlap ratio increase as a result of the new model?

The corresponding cognitive model may be described as follows: (1) At the stage of learning figurations, the figurations are broken in the middle into two sub-figurations and stored separately in the memory. (2) Just before applying a figuration to a given interval, both sub-figurations are recalled from the memory by a nondeterministic algorithm (“nondeterministic” because not all the factors are known), which possibly generates a completely new figuration type from them.



Fig. 6. Virgiliano's anatomy of figuration A.

Model Evaluation

First, I examined Bassano's figurations to evaluate the extent to which they follow Virgiliano's fourth rule. Fig. 7 shows Bassano's most frequent division figurations that do follow the rule.



Fig. 7. The 40 most frequent division figurations that follow Virgiliano's fourth rule, extracted from Bassano's division pieces.

In Tab. 1, I show the results for both the manual and division figurations. As suggested by Virgiliano, there is a weaker version of the rule (row 2) where the middle note of figuration is not equal to the first figuration note but a consonance to the other voices of the composition.

	FEATURE	MANUAL FIGURA- TION	DIVISION FIGURA- TION
1	Strongly enforced: first, middle and penultimate note pitches are equal	45%	31%
2	Weakly enforced: first and penultimate note pitches are equal and middle note is a consonance	N/A ⁹	48%

Tab. 1. Adherence to Virgiliano's fourth rule in Bassano's manual and division figurations.

Although Virgiliano states that the cutoff point for sub-figurations is the middle of the figuration, theoretically, there could be a better cutoff point to create the smallest possible set of sub-figurations. To find the optimum point, I broke all the figurations into sub-figurations each time at different deviation offsets from the middle point of the figuration and checked the size of the sub-figuration sets for each deviation value. The deviation offset from the middle point in this test is based on the following semiminim (crotchet) note values in each iteration: $[-2, -1.5, -1, -0.5, 0, 0.5, 1, 1.5, 2]$. For example, if the middle point of a figuration is 2 semiminims from the beginning of the figuration, then a -0.5 offset means that I break the figuration at $2 - 0.5 = 1.5$ semiminims from the beginning.

Fig. 8 shows that the smallest size of sub-figuration set occurs when the cutoff point of the figurations is exactly in the middle, for both the division and the manual figurations. Or in other words, the minimum number of sub-figuration types is derived from the figurations if they are cut in the middle, as Virgiliano suggested.

My results showed that the overlap ratio between the manual and division figuration types increased from 2.65% to 20.56% when the new sub-figuration sets were used instead of the original figurations. This led to the conclusion that Virgiliano's sub-figuration model better explains Bassano's process of applying manual figurations in a division piece. It is important to note that such a model has two main advantages: (1) If one practices the division figurations, then the number of items to memorize decreases from 755 (see Preparing the Sets for Comparison above) to 574 (see the column block at $x = 0$ in Fig. 8). This means that there are fewer items to store in the memory. On the other hand, if one practices the manual figurations, then the number of items to memorize increases from 266 (see Preparing the Sets for Comparison) to 353 (again see Fig. 8 at $x = 0$). This suggests that the sub-figuration model requires more items to memorize for the manual figurations, but (2) each item is shorter and therefore easier to memorize.

9. N/A because the manual does not supply the context of the other voices, therefore I cannot verify that there is a consonance.

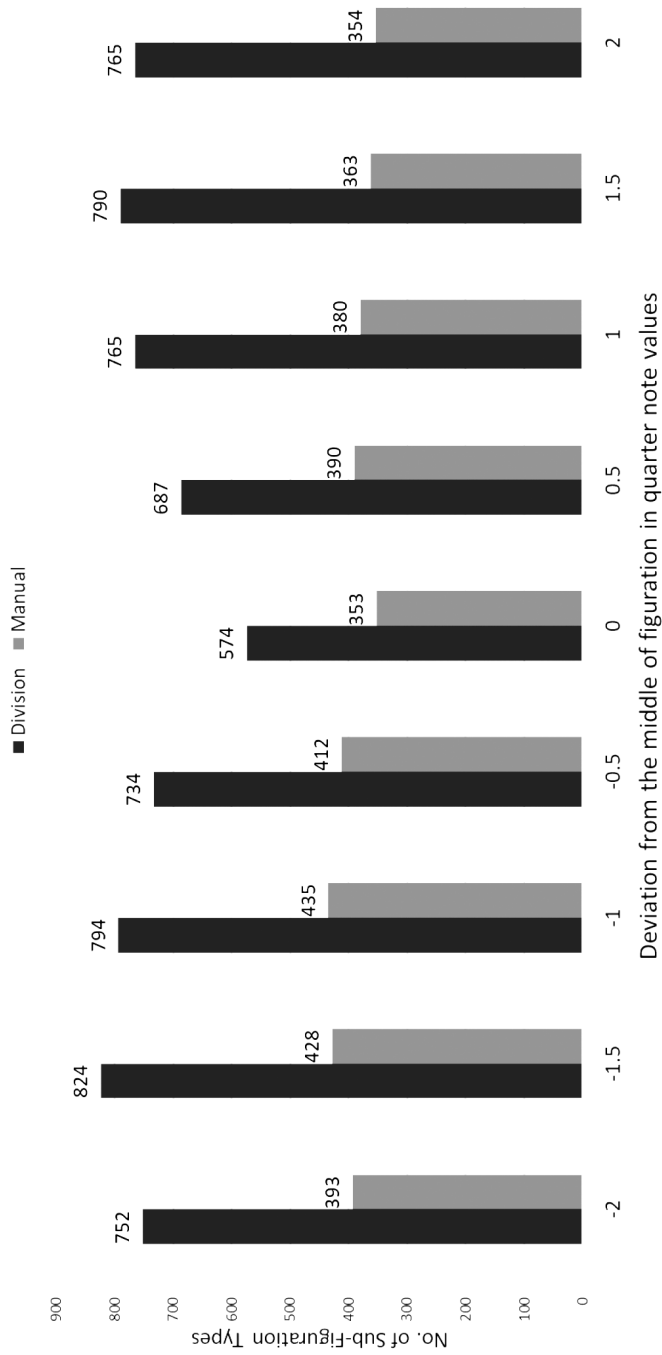


Fig. 8. The optimal place to cut off figurations into sub-figurations is at the middle, as it generates the minimum number of sub-figuration types.

Although this model provides a “safe” way to generate and apply figurations without violating any compositional rules, it still lacks the crucial level of freedom observed in Bassano’s division pieces. Therefore, I added a certain degree of freedom of manipulation in my next model to expand the number of figurations that can be derived from the manual figurations, or the domain of choices.

Approximate-Matching Model

Approximate matching is based on the ability to define a measure of similarity between figurations. The approach is based on the cognitive assumption that, while executing a piece, a performer is capable of retrieving a stored figuration from memory and slightly manipulating it before applying it in a timely manner. The manipulation is not computationally trivial, as it must adhere to the syntactic rules of building a figuration. Although these syntactic rules are similar to the standard melodic rules of the sixteenth-century, I discovered, for example, that the unison interval is never used within a figuration in Bassano corpus, although it is used quite frequently in melodies of the period.

Currently there is no single robust similarity measure for music, as such a measure must depend on the musical style, the experimental task and the background of the listener [Cambouropoulos-Crawford-Iliopoulos 2001; Grachten-Arcos-López De Mántaras 2004; Müllensiefen-Frieler 2004]. I chose the Levenshtein distance (LD) as my similarity measure, as it is commonly used in melodic-pattern recognition [Levenshtein 1966]. Similarity and distance are inversely proportional: as the similarity increases, the distance decreases, and vice versa. The LD between two words is defined as the minimum number of single-character edits (insertions, deletions or substitutions) required to change one word into the other.

To use this measure, I represented figurations as a sequence of diatonic intervals, just as I did in all previous tests. Each interval was mapped to a letter, so every figuration could be represented as a sequence of letters that I call a “word”. Therefore, I defined the distance between two figurations as the LD between the words of the two figurations. LD does not take into account the length of the words, only the minimal number of edit operations. For example, the LD between the words “recorder” and “reorder” is 1, and the LD between “supercalifragilisticexpialidocious” and “qupercalifragilisticexpialidocious” is also 1; but clearly because the latter example uses more letters, the two words in it are more similar than those in the first example. To take that into account, I used the

normalized LD measure.¹⁰ “Normalized” in this context refers to rescaling the LD measure relative to the length of the words.

Model Evaluation

I built a distance matrix, M , containing the normalized LD between the division figurations and the manual figurations. Each row number in M corresponds to a manual figuration ID and each column in M corresponds to a division figuration ID. For example row 4 of M represents a manual figuration with ID = 4 and column 5 of M represents a division figuration with ID = 5. The value at row 4 and column 5 ($M[4,5]$) specifies the normalized LD between the manual figuration ID = 4 and the division figuration ID = 5. Fig. 9 is an example of how to calculate the normalized LD between a manual figuration i and a division figuration j . Each figuration consists of a sequence of 15 melodic intervals (the minus sign represents the down direction of the melodic interval). To generate the division figuration out of the manual figuration the 3 intervals in grey need to be replaced (i.e. LD = 3). Therefore the normalized Levenshtein Distance between the figurations is $3/15 = 0.2$. Therefore, the distance-matrix value for these two figurations at row i and column j is 0.2 (i.e. $M[i,j] = 0.2$). A short excerpt from such a matrix is shown in Fig. 10.

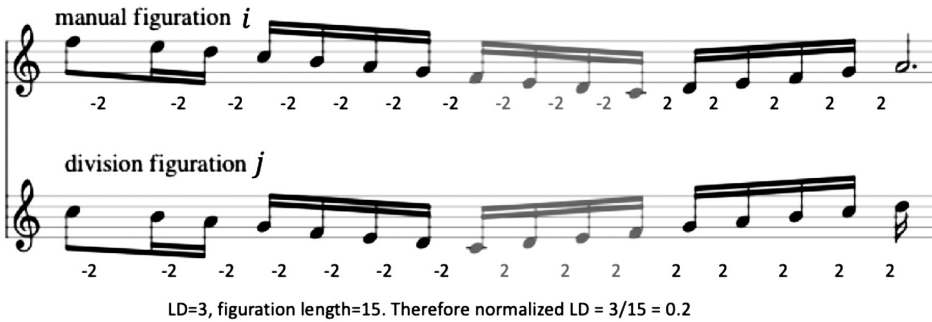


Fig. 9. An example of how to calculate the normalized Levenshtein Distance (LD).

10. Formally, a normalized LD (NLD) can be expressed as: $NLD = LD(s_1, s_2) / \text{Max}(|s_1|, |s_2|)$, where $|s|$ denotes the length of string s . The similarity (S) measure can be expressed as: $S = 1 - NLD$. For more details see Müllensiefen-Klaus 2003.

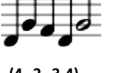
division manual		Col 1	Col 2	Col 3
		 (2,2,-3,2)	 (-3,2,2,-2)	 (-2,2,-2,2,2,-2)
Row 1 →	 (-2,2,2,2,-3,2)	$\frac{2}{6} = 0.33$	$\frac{4}{6} = 0.67$	$\frac{4}{7} = 0.57$
Row 2 →	 (4,-2,-3,4)	$\frac{3}{4} = 0.75$	$\frac{4}{4} = 1$	$\frac{7}{7} = 1$

Fig. 10. An example of how a normalized distance matrix M is calculated. $M[1,1] = 0.33$ because 2 operations are needed to transform the intervals of the manual figuration in row 1 into those of the division figuration in column 1, and the longest figuration of the two is of length 6 (therefore the normalized LD = $2/6 = 0.33$).

The question for such a model is: what normalized LD can we accept as “similar enough” to be regarded as an overlap between figurations? Let us assume, for the sake of argument, that the brain’s processing speed is one edit operation per second. Taking a tempo of one second per minim that is ornamented by a figuration of four intervals (each figuration note is a fusa, or quaver) yields one edit operation per four intervals, i.e. normalized LD = 0.25.

I found that there are 181 figurations at normalized LD = 0.25. This means that applying one edit operation for every four interval sequences in manual figurations can generate 181 division figurations. Since there are 755 division figuration types, the overlap ratio is: $181 \cdot 100 / 755 = 23.97\%$ (the column block at $x = 0.25$ in Fig. 11). For $x < 0.25$ the overlap ratio is 50.73% figurations (the cumulative line). This means that if the brain is capable of manipulating one interval for every four sequential intervals, then 50.73% of the division figurations can be generated from the set of manual figurations.

In sum, I started from a rigid model of exact matching as described by Ortiz, which yields an overlap ratio of 2.65%. Moving to a model based on Virgiliano’s fourth rule, I constructed a sub-figuration model, which raised the overlap ratio to 20.56%. Finally, by allowing more flexibility to the manipulation process I obtained the much higher ratio of 50.73%.

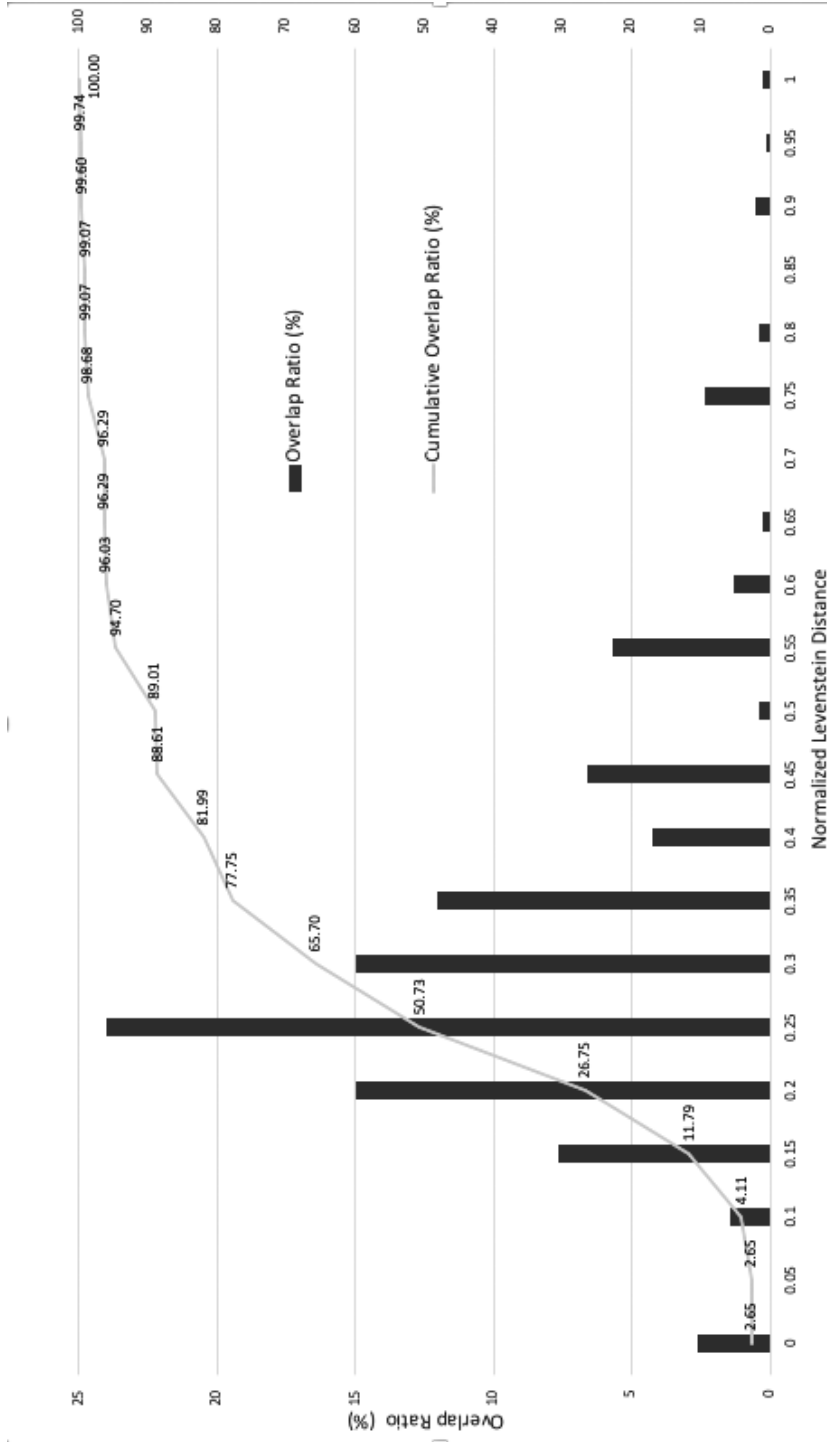


Fig. 11. The overlap ratio at normalized LD between Bassano's division and manual figurations.

Figuration Attribute Test

I next constructed a test to answer the question of whether there are some intrinsic differences in attributes between the two figuration sets that would prevent the manual set being applied in the division pieces. For example, figurations with a large number of intervals in a given time span might obscure the other voices or change the original atmosphere of the composition. Or if the manual figurations are originally intended to span a breve and in the division pieces most of the figurations are of a semibreve, then dividing the note durations of the figuration in half might cause the figuration to sound too fast or obscure the meaning of the original piece, therefore making the manual figurations a bad choice to use in practice. Therefore, I tested the following attributes: (1) sequence length: the number of intervals that comprise a figuration; (2) duration: the duration of a figuration in semiminims; (3) pitch range: the interval between the lowest and highest pitch notes of the figuration.

FEATURE	GROUP	MEAN	SD	MEDIAN	MODE	IQR
Sequence length (number of intervals)	Division	9.9	6.2	8	8	6
	Manual	12.6	6.2	12	8	8
Duration (semiminims)	Division	3.7	1.9	4	4	2
	Manual	3.8	1.6	4	4	3.5
Pitch range (tones)	Division	5.4	2.0	5	5	2
	Manual	6.5	2.3	6	5	3

Tab. 2. Differences in attributes between Bassano's division and manual figuration sets.

As Tab. 2 shows, the biggest difference between the sets is the length of the figurations ($12.6 - 9.9 = 2.7$ interval sequences): on average the manual figurations consist of more notes than the division figurations do. Since the average difference in duration of the figurations is negligible ($3.8 - 3.7 = 0.1$ of a semiminim), I can infer that there are not only more notes, but also faster notes (semifusas) on average per figuration in the manual figurations than in the division figurations. The pitch range is also bigger on average in the manual figurations ($6.5 - 5.4 = 1.1$ diatonic seconds), which suggests more virtuosic and showy figurations.

These results demonstrate that Bassano's divisions are simpler and less virtuosic than his manual figurations. This difference might be due to the sixteenth-century criticism of excessive showy figurations that obscure the intention of the original melody's composer [Brown 1976; Collins 2001; McGee 2008].

Summary and Conclusion

I started my investigation about the relation between theory and practice by looking at the treatises for instructions on how to apply manual figurations in a written composition or during improvisation. The treatises describe a standard procedure for how to apply the manual figurations to a given melody. The manual figurations are organized by the interval they ornament, each interval having several figurations from which the performer can choose. The author of each manual has his own figuration vocabulary. The performer is supposed to practice the figurations provided for each interval and apply them while improvising or in the process of writing a division piece upon a known melody.

Since Giovanni Bassano provides both a large manual and numerous division pieces, I chose him as a test case for my study for how far the manual figurations were used in practice. Surprisingly, I found that Bassano uses less than 3% of his manual figurations in his division pieces. This finding contradicts the procedure from the treatises. But before concluding that it is ineffective for modern performers who wish to improvise in Bassano style to practice the manual figurations, I wanted to see if I could find building blocks that worked better than figurations.

Virgiliano provides insight into the anatomy of figurations. In his fourth rule, he specifies that a figuration has a bipartite structure. The first half of the figuration is a sub-figuration which ornaments a unison interval and the other sub-figuration ornaments the interval of the original figuration. This is exactly what I was looking for, as each sub-figuration is a smaller building block than a whole figuration and has a defined function.

To consider Virgiliano's rule, I tested Bassano figurations and found that 48% of the division figurations and 45% of the manual figurations adhere to the rule. This provided us with the confidence that cutting figurations into sub-figurations is reasonable. My next test proved that the cutoff point in the middle is the most optimal for producing the minimum set of building blocks per set. The last stage of my test showed that by creating such sub-figurations from each set the overlap ratio between manual and division figurations was raised from 2.65% to 20.56%.

The models I used do not take similarity between figurations into account: figurations are either equal or unequal in melodic interval sequences. But what if there are many figurations from the manuals that are unequal but still share the same melodic sequence for most of the sequence? To test that I needed to use a model that could measure the similarity between figurations: the approximate-matching model. I took a common similarity measure based on Levenshtein distance (LD), which measures the minimal number of edit operations needed to transform one figuration to another relative to the length of the figuration.

To be able to calculate the overlap ratio in the approximate-matching model I have to define the degree of similarity that I consider as “similar enough”. Obviously, as I allow more edit operations to take place per figuration, more figurations are going to be considered as similar to each other and therefore the overlap ratio increases. Since the number of edit operations depends on the computational power of the brain (as the edit operations are done in real time), a threshold of the edit operations is needed to define the “similar enough” measure. I decided to take a threshold of 0.25 edit operations per interval. (The argument for that is elaborated in the model evaluation section of the approximate-matching model.) This means that I believe that the brain is capable of making one edit operation for every sequence of four intervals. At this threshold, the overlap ratio was raised to 50.73%.

Then I decided to go a step further and test whether there are intrinsic differences in the attributes of figurations between the sets. Such attributes might influence the suitability of the manual figurations to be useful in practice.

In my figuration-attribute test, I examined the figuration length, duration and pitch range, discovering that the manual figurations are longer and faster and have a higher range of pitch than the division figurations. This led us to conclude that the manual figurations are more virtuosic and showy than the division figurations, perhaps related to the sixteenth-century criticism of virtuoso performers who ornamented intensively to the point of interfering with the original message of the composition.

Even even with the models I provided, I judged that the overlap ratio did not increase enough for the manual figurations to be considered effective. The alternative is obvious: to practice the division figurations instead of manual figurations. Moreover, by knowing the frequency of occurrence of each division figuration in the corpus, we can even have an indication of which figurations to use more frequently in order to achieve a better stylistic resemblance to Bassano's style.

In conclusion, the gap between theory and practice is too large to fill. Performers who wish to improvise in Bassano's style should practice his division figurations rather than his manual figurations.¹¹

11. I would like to thank my supervisor, Roni Granot, for her guidance through each stage of the process. I would like to thank David Lasocki for comments that greatly improved my paper. I am also grateful to Bella Brover-Lubovsky and Timothy J. McGee for their encouragement and useful feedback.

REFERENCES

- BASS J. B. (2008), *Rhetoric and Musical Ornamentography: Tradition in Sixteenth-Century Improvisation*, PhD diss., University of Memphis.
- BASSANO G. (1585), *Ricercate, passaggi et cadentie*, Giacomo Vincenzi – Ricciardo Andimo, Venezia.
- BASSANO G. (1591), *Motetti, madrigali et canzone francese*, Giacomo Vicenti, Venezia (lost).
- BRADSHAW M. C. (1995), *Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: From Formula to Artful Improvisation*, «Performance Practice Review», 8/1, pp. 5–27.
- BROWN H. M. (1976), *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford University Press, Oxford.
- BERMUDO J. (1555), *El libro llamado Declaración de instrumentos musicales*, Osuna.
- BLACKBURN B. -- LOWINSKY E. (1993), *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, «Studi musicali», 20, pp. 61–107.
- BOVICELLI G. B. (1594), *Regole, Passaggi di musica...*, Venezia.
- BRIDGMAN N. (1556), *Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant*, «Revue de musicologie», 38, pp. 3–34.
- BRUNELLI A. (1610), *Regole et dichiarazioni*, Firenze.
- BURSTYN S. (1997), *In Quest of the Period Ear*, «Early Music», 25/4, pp. 693–701.
- CACCINI G. (1601), *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze.
- CAMBOUROPOULOS E. – CRAWFORD T. – ILIOPOULOS C. S. (2001), *Pattern Processing in Melodic Sequences: Challenges, Caveats and Prospects*, «Computers and the Humanities», 35/1, pp. 9–21.
- CARTER S. (1989), *Francesco Rognoni's "Selva de varii passaggi" (1602): Fresh Details concerning Early Baroque Vocal Ornamentation*, «Performance Practice Review», 2/1, pp. 5–33.
- COCLICO A. P. (1552), *Compendium musices*, Nürnberg.
- COLLINS T. A. (2001), *"Reactions against the Virtuoso": Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 32/2, pp. 137–152.
- CONFORTI G. L. (1593), *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Rome.
- DALLA CASA G. (1584), *Il vero modo di diminuir*, 2 vols., Angelo Gardano, Venezia.
- DICKEY B. (2007), *Ornamentation in Sixteenth-Century Music*, in J. T. Kite-Powell (ed.), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, pp. 300–324.

- FERAND E. T. (1938), *Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology with a Historical Introduction*, A. Volk, Zürich.
- FERAND E. T. (1961), *Communications*, «Journal of the American Musicological Society», 14/3 p. 419.
- FINCK H. (1556), *Practica musica*, Wittenberg.
- GANASSI S. (1535), *Opera intitulata Fontegara*, Venice; Engl. trans. by H. Peter – D. Swainson, Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde 1997.
- GRACHTEN M. – ARCOS J. L. – LÓPEZ DE MÁNTARAS R. (2004), *Melodic Similarity: Looking for a Good Abstraction Level*, in *ISMIR 2004, 5th International Conference on Music Information Retrieval, Proceedings*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, pp. 210–215.
- HAAS R. M. (1931), *Aufführungspraxis der Musik*, Athenaion, Potsdam.
- HABRARD A. – IÑESTA J. M. – RIZO D. – SEBBAN M. (2008), *Melody Recognition with Learned Edit Distances*, in *Joint IAPR International Workshops on Statistical Techniques in Pattern Recognition (SPR) and Structural and Syntactic Pattern Recognition (SSPR)*, Springer, Berlin & Heidelberg, pp. 86–96.
- HORSLEY I. (1951), *Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music*, «Journal of the American Musicological Society», 4/1, pp. 3–19.
- HORSLEY I. (1961), *The Solo Ricercar in Diminution Manuals: New Light on Early Wind and String Techniques*, «Acta Musicologica», 33, pp. 29–40.
- KUHN M. (1902), *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535–1650)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- LEVENSHTEIN V. I. (1966), *Binary Codes Capable of Correcting Deletions, Insertions, and Reversals*, «Soviet physics doklady», 10/8, pp. 707–710.
- MCGEE T. J. (ed., 2003), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Western Michigan Univ., Medieval Institute Publications.
- MCGEE T. J. (2008), *How One Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy*, «Performance Practice Review», 13/1, pp. 1–16.
- MCGEE T. J. (2012), *Vocal performance in the Renaissance*, in C. Lawson – R. Stowell (ed.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 318–334.
- MÜLLENSIEFEN D. – FRIELER K. (2003), *Cognitive Adequacy in the Measurement of Melodic Similarity: Algorithmic vs. Human Judgments*, «Computing in Musicology», 13, pp. 147–176.
- NEWELL A. (1994), *Unified Theories of Cognition*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- ORPEN K. S. – HURON D. (1992), *Measurement of Similarity in Music: A Quantitative Approach for Non-Parametric Representations*, «Computers in Music Research», 4, pp. 1–44.

- ORTIZ D. (1553), *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violone*, Rome; Engl. trans. by P. Farrell in «Journal of the Viola da Gamba Society of America», 4, 1967, pp. 5–9.
- POLK K. (2012), *Instrumental Performance in the Renaissance*, in C. Lawson – R. Stowell (ed.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 335–352.
- ROGNONI R. (1592), *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente*, Venezia.
- ROGNONI R. (1594), *Il vero modo di diminuire*, Venezia.
- ROGNONI TAEGGIO F. (1620), *Selva di varii passaggi*, Milano.
- RORE C. D. (1547), *Anchor che col partire*, in *Madrigali a 4 voci, libro 1*, Antonio Gardano, Venezia.
- SMITH A. (2011), *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford University Press, New York.
- SPADI G. B. (1624), *Libro de passaggi ascendenti et descendenti*, Venezia.
- VIRGILIANO A. (ca. 1600), *Il dolcimelo* (ms.).
- ZACCONI L. (1592), *Prattica di musica*, Venezia.

Abstract

“Division Ornamentation Practice” refers to the 16th-century phenomenon of embellishing a known melody in an extemporaneous or more pre-planned manner. 11 division instruction manuals were published by different performers during the 16th-century and the first two decades of the 17th-century. It is a common belief today that if performers wish to learn how to improvise divisions in a specific performer’s style, they need to practice the performer’s manual. In this paper, I challenge this assumption, demonstrating that, at least with the cornetist and composer Giovanni Bassano, there is an unsurmountable gap between his manual ornamentations, called here *figurations*, and the figurations he used in his division pieces. Surprisingly, in fact, Bassano uses less than 3% of his manual figurations in his division pieces. This raises the intriguing question of whether it is effective to practice Bassano’s manual figurations in learning to improvise in his style. I proposed three computational models to examine this question. None of them yield an overlapping ratio that suggests close affinity between the manual figurations and the division figurations that Bassano used in his division pieces. Moreover, I show that Bassano’s manual figurations are longer, faster and have a higher pitch range than the division figuration. Based on these findings, I recommend performers who wish to improvise in Bassano style to practice his figuration divisions rather than his manual figurations.

Keywords: ornamentation, improvisation, diminution, divisions, computational

Per “prassi ornamentale della divisione” si intende l’usanza, del XVI secolo, di abbellire una melodia conosciuta in modo estemporaneo o prestabilito. Durante il XVI secolo e i primi due decenni del XVII secolo, furono pubblicati da diversi esecutori 11 manuali con le istruzioni per la divisione. Oggi è convinzione comune che se gli esecutori vogliono imparare a improvvisare le divisioni nello stile di uno specifico esecutore, devono fare pratica sul manuale dell’esecutore. In questo articolo l’autore mette in dubbio questo assunto, dimostrando che, almeno con il cornettista e compositore Giovanni Bassano, vi sia un divario insormontabile tra gli ornamenti previsti nel suo manuale, qui chiamati *figurazioni*, e quelli che egli utilizzò nei suoi pezzi. Bassano, in modo sorprendente, utilizza infatti nei suoi pezzi meno del 3% delle figurazioni previste nel manuale. Ciò solleva la domanda se sia utile praticare le figurazioni prescritte nel manuale nell’imparare a improvvisare nel suo stile. A tal fine l’Autore propone tre modelli computazionali. Nessuno di essi produce un rapporto di sovrapposizione che suggerisca una stretta affinità tra le figurazioni teoriche e quelle usate da Bassano nei suoi pezzi. Inoltre, si dimostra che le figurazioni del manuale sono più lunghe, più veloci e hanno un’intonazione più alta rispetto a quelle impiegate nei suoi brani. Sulla base di ciò, si suggerisce agli esecutori che desiderano improvvisare nello stile di Bassano di praticare le figurazioni presenti nei suoi brani piuttosto che quelle del manuale.

Parole chiave: ornamentazione, improvvisazione, diminuzione, divisione, computazionale

Trasmutazione di un archetipo e sue conseguenze nel I movimento della Sonata op. 110 di Beethoven

Tutti gli studi sullo stile classico riconducibili all'ambito della *Formenlehre* considerano con attenzione la risposta alle prime due battute dei temi, tanto più se il teorico è anche un compositore: con Schönberg questa rilevazione non è solo il primo momento dell'analisi, ma anche il più importante.¹ Eppure, nel caso particolare della Sonata in La bemolle maggiore op. 110 di Beethoven, la definizione della risposta all'*incipit* non costituisce il miglior punto di avvio: qui non bisogna considerare solo il modo con cui Beethoven risponde alle prime due battute, ma prima ancora il modo con cui *non* risponde.

Proprio la “non risposta” assume in questa analisi un ruolo prioritario. Riteniamo tuttavia conveniente, per dipanare meglio gli elementi della trattazione, esporre in avvio la nostra ipotesi di semifrase-archetipo senza mostrare immediatamente il più evidente sostegno alla sua plausibilità (dimostrazione che arriverà a tempo debito) e disporre gli argomenti in un ordine che segua lo svolgimento reale del I movimento della Sonata op. 110. Sia per descrivere la proposta di inizio “alternativo” — inteso come nucleo presente alla coscienza compositiva, anche se non esplicitamente enunciato —, sia per l'analisi dell'opera effettiva, si farà ampio riferimento ai modelli di *Sentence* e di *Period* nella loro forma correntemente assunta come tipo ideale. A questo proposito William E. Caplin sostiene (e dimostra) che «an approach that advocates a flexible application of the strictly defined formal categories can produce interesting and nuanced interpretations» [2013b, 127]. Ma oltre ad approdare a “nuanced interpretations”, l'applicazione flessibile di categorie formali strettamente definite può contribuire a cogliere,

1. La risposta determina infatti l'ulteriore proseguimento verso l'una o l'altra tra due tipologie di temi (per lo più di otto battute): *Sentence* e *Period* [Schönberg 1969, 20 sgg.]. Se pure la distinzione nel repertorio non appaia sempre chiara, in ogni caso questa storica e dibattuta coppia tipologica, per come viene fissata nella codificazione di Schönberg, rappresenta uno degli apporti centrali della sua teoria. Seguendo l'uso largamente diffuso manteniamo i termini inglesi e non adottiamo la traduzione di Giacomo Manzoni — rispettivamente Frase (*Period*) e Periodo (*Sentence*) — perché tale traduzione si sovrappone alla terminologia italiana che ha significati differenti.

almeno in parte, la singolarità irripetibile di un'opera.² Tale finalità si articola in questo studio nei seguenti obiettivi:

- comprendere la specificità del I movimento della Sonata op. 110 a partire dalle caratteristiche dei due gruppi di misure iniziali (bb. 1–4 e bb. 5–12), evidenziando le loro relazioni con una semifrase immaginata come archetipo, i loro reciproci legami di derivazione e contrasto, e le trasformazioni nel corso del movimento;
- ritrovare concretamente le quattro battute immaginate come “originarie” dentro la musica (questo, come accennato, è anche il fondamento logico di tutto il percorso, ancor più che un singolo obiettivo);
- rilevare, in ordine sia al movimento sonatistico analizzato che alla funzione retorica di “inizio” nello stile classico, dei rapporti tra qualità sintattiche e formali, da una parte, e qualità sostanziali quali la fluidità del tessuto e la sonorità, dall'altra, e mostrare delle linee di evoluzione di quei rapporti nel *corpus* beethoveniano;
- evidenziare alcuni aspetti dell'interpretazione, correlati all'analisi effettuata, attraverso il confronto tra due esecuzioni storiche;
- mostrare la piena congruenza delle tipicità beethoveniane in oggetto rispetto al sistema di coordinate dello stile classico.

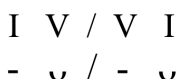
L'*incipit* della Sonata op. 110 presenta particolarità formali ed espressive che lo rendono unico e si riflettono sulla fisionomia dell'intero I movimento. Sosteniamo che le si possa comprendere pienamente formulando l'ipotesi che la forma completa e originaria delle prime quattro battute — di cui in realtà vengono esposte solo le prime due — sia pressappoco la seguente (Es. 1):



Es. 1 – Archetipo ricostruito dell'incipit della *Sonata* op. 110.

2. «La varietà delle forme sonata in Beethoven è impressionante. È come se in ogni sonata avesse cercato di trovare una struttura unica, con un suo impianto drammatico peculiare, diverso da ogni lavoro precedente» [Rosen 2008, 20].

Osservando queste battute riscontriamo una tipologia di semifrase molto comune: sul fronte melodico si rileva quel tipo di ripetizione che la teoria del Settecento definisce *Versetzung* [Koch 2001, Col. 1677; *Versuch*, II, 430];³ sul versante armonico, la disposizione a chiasmo di due funzioni. Tale disposizione favorisce una decisa articolazione, tanto più evidente in una sonata classica. In superficie viene proiettata infatti una relazione molto dinamica tra fattori armonici e metrici, in un modo tanto semplice quanto efficace: tonica-dominante con la dominante nel tempo (o nella misura) debole; dominante-tonica con situazione inversa rispetto agli accenti (Es. 2).⁴



Es. 2 – Corrispondenza tra accordi e accenti in una struttura tipica di molti temi classici.

Quattro battute di questo tipo (Es. 1, Es. 2), a maggior ragione all'inizio di una Sonata, rientrano fra i casi che delineano la prima metà di una *Sentence*.⁵ Molti studiosi, sulla scia di Schönberg, hanno ulteriormente specificato le caratteristiche della *Sentence*: fra questi, con particolare precisione, Caplin [1998, 9 sgg.]. Nel tema della Sonata in Fa min. op. 2 n. 1 di Beethoven, assunto come tipo ideale, dopo una presentazione (*presentation*) costituita dalle bb. 1–2 e da una loro ripetizione (bb. 3–4), Caplin distingue nelle 4 battute di continuazione (*continuation*) una funzione di sviluppo (bb. 5–6) — con procedimenti di frammentazione e

3. Alla luce dei principi di *Taktordnung* (che riguardano la equilibratura metrico/quantitativa dei gruppi di battute) nei termini enunciati da Koch, le situazioni di accoppiamento più elaborate sono lo *spostamento* (*Versetzung*) e la *trasposizione* (*Transposition*). Nel primo caso la ripetizione avviene nella stessa tonalità, spostata a livello intervallare intorno agli assi di T e di D. Nel secondo caso il segmento melodico viene ripetuto su un'altra tonalità.
4. Nelle varie configurazioni riconducibili alla struttura TD-DT nel repertorio classico, di solito il terzo accordo della sequenza già per l'effetto metrico-accentuativo reca la sensazione di una diversa funzione armonica; tale effetto illusorio è spesso amplificato dal cambio di stato tra le due dominanti (cioè dal fatto che la seconda D si presenta con un altro rivolto), dalla presenza in una sola di esse della settima di dominante, da cambi di registro e di strumentazione, o dalla combinazione di alcune di queste condizioni (a volte presenti tutte insieme).
5. Le classificazioni di Caplin tendono a enfatizzare la funzione di prolungamento (della tonica) comune a questo e agli altri modelli di presentazione di una *Sentence*. Tale prolungamento in linea teorica è inconfutabile e ai fini delle classificazioni risulta illuminante la distinzione tra *Prolongational progressions* e *Cadential progressions* [Caplin 2013b, 120 sgg.]. Abbiamo posto tuttavia l'accento sulla potenziale *percezione* di 4 funzioni armoniche (TD-DT) perché in generale è un elemento caratterizzante in senso musicale (diverso, per esempio, dalla *percezione* di 2 funzioni nelle bb. 1–4 della Sonata op. 2 n.1), e perché diversi aspetti considerati anche dal punto di vista percettivo — relativi all'articolazione e distinzione degli elementi, alle funzioni tonali, alla retorica delle funzioni formali, ai dati, di immediata evidenza sensibile, di continuità/discontinuità del tessuto — hanno un peso notevole nell'analisi proposta in questo lavoro.

liquidazione — e una funzione di chiusura (bb. 7–8).⁶ Al concetto di *Sentence* si contrappone quello di *Period*, sempre descritto come modello di 8 battute (peraltro frequentemente riscontrabile proprio in questa forma canonica). Il tipo ideale di *Period*, ricordiamo, è costituito da un antecedente (*antecedent*) di quattro battute (due per l'idea di base e due per una risposta contrastante) e da un conseguente (*consequent*) di uguale durata (ripresa delle due battute iniziali e conclusione).⁷ L'attenzione minuziosa riservata al versante funzionale costituisce uno dei più produttivi apporti teorici di Caplin;⁸ richiamiamo a tale proposito i due aspetti che in questa analisi saranno più in vista (il primo è forse anche quello di maggior rilievo ai fini della classificazione tipologica). In primo luogo, per distinguere *Sentence* e *Period* sotto il profilo armonico, è decisiva la presenza o meno di una cadenza alla fine delle prime 4 battute: la *presentation* chiude con un prolungamento della tonica, dove invece l'*antecedent* chiude con una cadenza debole (per lo più una semicadenza).⁹ In secondo luogo, è importante ricordare che nelle bb. 5 e 6 di una *Sentence* si può rilevare un'accelerazione del ritmo armonico, ma anche «a palpable sense of harmonic motion and increased activity» [Caplin 1998, 12] che non si accompagna a un'oggettiva accelerazione del ritmo armonico.¹⁰ Il nostro “archetipo” dell'op. 110 (Es. 1) potrebbe costituire la prima parte di una *Sentence* per la presenza della ripetizione, per il suo assetto armonico e anche perché il suo profilo si presta facilmente (proseguendo con ipotetiche bb. 5 e 6) ai procedimenti di sviluppo motivico elencati da Caplin, sfruttando l'elemento ribattuto o l'intervallo di quarta, o entrambi. Ma quelle quattro battute (Es. 1) all'inizio della sonata non esistono (vedremo che esistono dopo), se non come unità dimezzata di cui la seconda parte è stata elisa e sostituita con un'altra.

Prima di addentrarci nell'analisi, osserviamo le prime due battute reali (Es. 5, bb. 1–2): l'ultima nota dell'idea di base è una minima. Nella proposta del modello “originario” abbiamo invece indicato una semiminima seguita da pausa (Es. 1),

6. La ripetizione può assumere forme diverse, oltre a quelle descritte alla nota 3.
7. Riassumiamo qui il *Period* nei termini essenziali, unitariamente riconducibili alle trattazioni di Schönberg e di Caplin.
8. Questa prospettiva teorica più articolata deriva anche dal fatto che Caplin riprende le tipologie schönbergiane forte di altri apporti, in particolare quello di Erwin Ratz. Il volume più recente di Caplin [2013a] approfondisce ulteriormente le differenziazioni tipologiche.
9. Caplin distingue anche quattro tipologie di temi misti [2013a, 100], i cosiddetti temi ibridi. Due fra queste tipologie di *Hybrid theme* sono costituite nelle prime 4 battute da un antecedente, le altre due dalla *compound basic idea*, che unisce le caratteristiche motiviche di un antecedente (con idea di contrasto alle bb. 3–4) alle caratteristiche armoniche della presentazione di una *Sentence* (cioè senza la cadenza alla b. 4).
10. Ci richiamiamo anche alle formulazioni del primo trattato di Caplin, e non sempre direttamente a quello del 2013, perché sotto alcuni aspetti di chiarezza, ordine di esposizione e rilievo degli argomenti non sempre la riscrittura recente apporta un miglioramento. In particolare, è fondamentale per questo lavoro l'accento posto sulla parificazione funzionale di forme diverse di *increased activity* dell'armonia all'avvio di una *continuation*.

che gli conferisce il carattere di un *incipit* classico nello stile del primo Beethoven, tanto più immaginando dei punti di staccato sulle semiminime delle bb. 2 e 4. Presupponiamo l'archetipo (Es. 1) in questa forma articolata in modo classico per mettere in luce un mutamento nella relazione tra elementi strutturali ed elementi sostanziali, tale da far scorgere una tendenza nell'evoluzione della musica di Beethoven: *le stesse funzioni, la stessa sottostante scansione periodica e (quasi) gli stessi temi tendono progressivamente a organizzarsi in un contesto di figurazioni che incrementano la continuità e la fluidità del movimento rispetto alla messa in evidenza dell'articolazione*. A sostegno di questa sintesi richiamiamo innanzitutto considerazioni di prassi esecutiva, con le quali si spiega il fatto che a un certo punto Beethoven cominci ad allungare le note conclusive. Alla sua epoca era ancora del tutto normale suonare le note seguite da pausa con un valore reale corrispondente alla metà di quanto indicato: perciò, quando vuole il valore reale, Beethoven ricorre a diversi artifici di notazione, il più ovvio dei quali consiste nel raddoppiare la nota che subirebbe un accorciamento, se necessario omettendo la pausa.¹¹ Per capire perché Beethoven prenda queste precauzioni non solo volta per volta, ma anche nella direzione generale che abbiamo indicato rispetto all'evoluzione del suo stile, può essere di aiuto un passo indietro rispetto alla tarda produzione.¹²

11. Quando Beethoven non indica la pausa, mantiene la separazione con le legature: l'esecutore quindi non è obbligato ad accentare le note conclusive, né a prolungarle, alla lettera, per tutta la loro durata scritta. Tuttavia, non solo gli interpreti in questi casi traggono partito da questa ambiguità dell'accentare/non accentare la nota lunga finale, ma lo fa lo stesso Beethoven: nell'op. 57 (Es. 4), dopo la ripetizione dell'idea di base del II tema, viene ripetuto il profilo ritmico dell'ultima battuta con uno *sfs* sulla minima puntata (b. 42), aprendo così alla sezione successiva. Quanto al tema iniziale dell'op. 110, il confronto tra Backhaus (che accenta sin dall'inizio la minima della b. 2) e Schnabel (che la accenta solo a b. 56, nel momento in cui il carattere e la funzione di I tema appaiono rafforzati) è un caso esemplare della feconda ambiguità ermeneutica implicata in questo snodo tra prassi esecutiva e notazione.
12. Nel Quartetto in Sib Magg. op. 133 "Grosse Fuge" (Es. 3) i timori di Beethoven si palesano in un modo eclatante (doppie crome legate in luogo di semiminime) che, qualora non si cogliesse l'esigenza di non essere frainteso, apparirebbe mero bizantinismo di scrittura.



Es. 3 – L. van Beethoven, *Grosse Fuge* op. 133, bb. 20–32.



Es. 4 – L. van Beethoven, Sonata op. 57, I mov., bb. 35–47.

Nel secondo tema del I movimento della Sonata in Fa minore op. 57 “Appassionata” (Es. 4) le ragioni del compositore sono chiarissime. L’insieme del tema — riconducibile alla tipologia ibrida, simile al *Period*, costituita da *compound basic idea* + *consequent* — esibisce un’eloquente distinzione in membri simmetrici; pensando modernamente, le conclusioni dei segmenti potrebbero essere adeguatamente separate da quanto segue con semiminima puntata e pausa d’uguale valore, ma il flusso continuo dell’accompagnamento renderebbe del tutto inappropriato un ulteriore accorciamento delle note finali.¹³ Come cautelarsi da esecutori abituati ad abbreviare le note seguite da pausa? Niente di meglio che scrivere, in luogo di semiminime puntate e pause, delle minime puntate senza pause!¹⁴ Appare evidente che quando Beethoven richiede una prassi esecutiva più “moderna”, cioè il valore reale della nota seguita da pausa — arrivando al punto di raddoppiare la nota e di evitare di scrivere la pausa —, ciò non avviene tanto sulla

13. Oltre alle ragioni espressive, a livello di coerenza motivica la minima puntata rileva meglio la parentela con il I tema. Un’ulteriore motivazione strutturale per tenere abbastanza a lungo l’ultima nota del segmento consiste nella sua funzione di preparazione melodica dello *sf* della b. 42. Quanto alla sonorità, già queste battute, ma ancor più altri passi (più acuti a livello della trama continua), nel I mov. dell’op. 57 e nel I mov. dell’op. 110, mostrano come la continuità del tessuto incida sul timbro, anche perché favorisce un uso generoso del pedale.
14. Qui il secondo tema rappresenta una breve oasi lirica; nello stesso I movimento dell’op. 57 tuttavia, in linea con un *ethos* prevalente di segno ben diverso, non mancano le note seguite da pausa che possono essere decisamente accorciate, e la scrittura di Beethoven indica con precisione anche questo aspetto, fino a premunirsi in senso opposto — cioè contro indebiti prolungamenti — rispetto a quanto abbiamo segnalato nel testo [Rosen 2008, 214].

base di valori funzionali, quali una diversa sintassi armonica, o sul presupposto di un differente criterio di accostamento delle frasi e dei loro membri, quanto sul piano di qualità sostanziali (quali la sonorità e la continuità del movimento) ed espressive.¹⁵ Nell'op. 110 tuttavia, già a partire dalla b. 5, si avvia un pulsante accompagnamento di semicrome e di fatto, a parte pochi e brevissimi momenti, la fluidità non viene abbandonata per il resto del I movimento, con prevalenza di sedicesimi e sequenze omogenee di trentaduesimi. Giustamente Charles Rosen osserva come questo movimento si distingua «per lo sviluppo ininterrotto della linea melodica» [2008, 260]; a ciò si aggiunge un tessuto altrettanto continuo, ora nelle figure di accompagnamento, ora nella stessa linea principale.¹⁶ In relazione a questi caratteri, la frattura con quanto segue sarebbe stata esteticamente insostenibile qualora le prime due battute fossero state scritte con semiminima e pausa finali, cioè secondo il modo più ovvio di immaginare la semifrase-archetipo nel suo insieme in assenza di un accompagnamento scorrevole.¹⁷ Di fatto, il congedo dall'archetipo presupposto (Es. 1) si avvia dall'ultima nota (prolungata) della b. 2 (Es. 5). Non è solo in gioco, infatti, l'abbandono del tema in forma completa, ma anche la trasmutazione delle sue implicazioni articolatorie, nel senso di un rivestimento dell'articolazione con un tessuto ritmico omogeneo.¹⁸

15. Tale constatazione viene confermata dal primo movimento della Sonata op. 110, dove l'articolazione, la connessione e la pervasiva simmetria degli elementi sono analoghe a quelle dell'op. 57.
16. È anche per questo che le prime 4 battute, non essendo adagiate su un tappeto di sedicesimi, restituiscono una sorta di effetto di isolamento che ne può favorire l'esecuzione nel senso di mera introduzione.
17. In poche opere la tendenza a una maggiore omogeneità del tessuto, progressivamente pervasiva nella produzione di Beethoven, è tangibile quanto nel I mov. dell'op. 110, dove concorre in modo decisivo all'instaurazione di un regime di diffuso lirismo. Invece, l'inizio "alternativo" che abbiamo proposto — Es. 1 — non avrebbe propriamente un carattere lirico, soprattutto per la presenza del valore puntato più breve dopo una nota ribattuta, che infatti non farà molta strada nel resto del movimento.
18. Le osservazioni sulla notazione che abbiamo svolto nel testo sono da intendere anche in connessione alle conclusioni di questo lavoro, che insistono sulla definizione stilistica della Sonata op. 110 in senso classico. In questo senso, la rilevazione nell'opera della fluidità e della continuità — qui connessa ai nostri specifici argomenti di trasmutazione di un archetipo e a questioni interpretative — non deve prestarsi a discutibili attribuzioni di "preromanticismo" o "romanticismo" che troppo spesso riscontriamo a proposito dell'ultimo Beethoven. Se si eccettua la sfida assunta da Liszt con l'esecuzione della Sonata in Si $\flat$ Magg. op. 106 e poco altro, i romantici trascurarono proprio le opere del terzo stile, sia quanto a eseguirle che ad assumerle come *exempla*. Del resto, prima di Brahms e delle ultime opere di Wagner, l'intera produzione di Beethoven «non costituiva un'influenza vitale» [Rosen 1979, 435–436]. La stessa Nona Sinfonia fu un modello — più ideale che a livello di linguaggio — solo a partire dalla seconda vita tardoromantica del genere sinfonico.

Moderato cantabile molto espressivo.

Sonate N° 31.

p con amabilità (sanft)

p

cresc. -

p leggiermente

V

V⁷

V³⁴

V²⁴

V²⁴ (In Re bem. M)

V⁶ (In Re bem. M)

V⁴⁶ (In La bem. M)

V⁷

Es. 5 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 1–12.

Torniamo ora all'*incipit* (Es. 5), ancora con qualche riferimento di tipo sostanziale, ma esaminandone soprattutto gli aspetti sintattici, motivici e formali.

È evidente che le prime 11 battute — o meglio 12, considerando la risoluzione armonica alla T della b. 12 come conclusione (*Takterstückung*) — rappresentano un'unità rispetto a quanto segue nell'esposizione;¹⁹ ma è anche evidente che le prime quattro battute sono comunque distinte dalle successive. Molti pianisti suonano le battute iniziali come un'introduzione, altri propendono per un'esecuzione più unitaria e connotano già le primissime note come un inizio effettivo. In nessun caso è però possibile superare l'impressione che le bb. 1–4 costituiscano un esordio tanto interrotto quanto contratto (il punto corona a b. 4 sottolinea entrambi i caratteri). La fusione dei due gruppi di battute, dopo le pause al basso e il punto corona, avviene alla quinta battuta il cui battere, secondo la più ovvia prospettiva di analisi, chiude l'*incipit*.

19. La teoria del Settecento definisce *Takterstückung* la conclusione su un primo tempo di battuta che è già l'inizio della frase successiva.

Appare qui una possibile frizione tra questa lettura analitica e i dati percettivi. L'analisi riscontra una ben compiuta forma di 5 battute: 4+1 (battere) concluse da una IAC (*imperfect authentic cadence*), con la terza alla voce superiore. All'ascolto tuttavia, tanto più se il pianista è generoso con la corona e con un ritardando nelle note che la collegano alla b. 5, in contrasto al senso cadenzale si avverte un'impressione di interruzione.²⁰ Ritenendo fruttuoso su questo punto privilegiare il lato percettivo, proviamo a fare dell'interruzione un'ipotesi euristica. In termini tipologici possiamo dunque considerare le bb. 3 e 4 (Es. 5) in due modi:

1) come risposta contrastante cui, a lume di logica compositiva, potrebbe seguire una ripetizione dell'idea di base. Secondo questa prima prospettiva tenderemmo al tipo del *Period*. Tale opzione sarà più che accennata nella riproposizione del motto iniziale (bb. 56–59): l'espansione delle bb. 60–61 (Es. 12) richiama per l'appunto l'inizio di un conseguente;²¹

2) come conclusione (le bb. 3–4 diventerebbero bb. 7 e 8) di una *Sentence* di otto battute di cui qui siano state omesse le bb. da 3 a 6. Possiamo presupporre le battute che mancano nel modo seguente: bb. 3 e 4 dell'archetipo originario (Es. 1), bb. 5 e 6 da immaginare (in modi che rispondano alle caratteristiche proprie alle prime due battute di una *continuation*). L'esempio che proponiamo (Es. 6) costituisce una delle possibilità.

20. La corona sul V grado costituisce una contrapposizione alla temporalità della cadenza, che esiste appunto per "cadenzare" (gravitare sulla T). È usuale trovare una corona alla fine di un'introduzione lenta prima di un Allegro, dove peraltro la D viene spesso estesa (anche per diverse battute e anche senza punto corona) proprio per generare attesa. Qui, come nella fermata su quarta e sesta da cui si avviano le cadenze dei concerti solistici, e come in tante altre situazioni di risoluzione ritardata o evitata, la cadenza che si fa attendere o non arriva è una delle più potenti risorse della musica tonale, per scopi che vanno dall'espansione a vari tipi di significato espressivo. Ogni buon esecutore, però, tiene il punto della temporalità originaria e sa che, nella maggior parte dei casi, la D che risolve alla T con una cadenza, quanto ai margini che rimangono all'esecuzione rispetto alle varie occorrenze formali ed espressive, non va appesantita e rallentata, ma piuttosto eseguita scorrevolmente e leggermente. Lo attestano i migliori interpreti quando suonano, insegnano e scrivono: «When the cadence is an authentic one, this means that the dominant (or dominant-seventh) chord which is next to last, and which usually follows a second inversion (six-four) chord of the tonic chord must be played lightly. Or, as Schnabel always called out to his students: – Pass the dominant!» [Wolff 1979, 49]. Costatare l'indugio della D all'inizio dell'op. 110 è uno dei primi passi per schiudere il segreto della natura singolare, enigmatica e fascinosa di questo *incipit*.

21. È importante ricordare che «antecedent and consequent do not elide, despite the rhythmic continuity into the latter phrase» [Caplin 2013a, 88]: anche l'assenza di una vera contrazione (nel senso di due battute che si fondono in una) favorisce la possibilità di percepire nel senso di un *melodic overlap* [*ibid.*, 157] il collegamento (dopo la corona) tra le bb. 4 e 5. In ogni caso, le due letture dell'*incipit* — quella più "percettiva", che può avvertire sulla scorta dell'interruzione una HC (semicadenza), e quella più analiticamente persuasiva di una IAC tra le bb. 4 e 5 — appaiono entrambe plausibili per un antecedente.



Es. 6 – Ricostruzione di una *Sentence* costituita con la semifrase ipotizzata come archetipo originario (bb. 1–4: *presentation*), materiale immaginato alle bb. 5–6, materiale di Beethoven alle bb. 7–8 (ex bb. 3–4 reali).

A prima vista l'ipotesi 1) sembra più plausibile, ma la frase successiva (Es. 5, bb. 5–12, battere) è impregnata, come vedremo, da entrambe queste implicazioni formali.²² Per illustrarne i caratteri e intenderne la singolarità, sarà utile premettere delle considerazioni generali su un certo tipo di *incipit* classico e delle considerazioni particolari sull'inizio della Sonata op. 110, anche tramite il confronto con altre due sonate; poi passeremo a un'analisi più serrata.

La semifrase che abbiamo proposto come modello implicito (Es. 1) presenta aspetti che non vengono elusi, ma solo rinviati dall'“abbandono” consumato alla b. 2 e dal “tradimento” delle bb. 3 e 4 (Es. 5). A livello sintattico, la struttura di funzioni armoniche *I V / V I*, momentaneamente sabotata dalle bb. 3 e 4, ricompare nelle bb. 5–8. Segnalando perciò altri due esempi di analoga struttura a chiasmo rilevabile proprio nella frase di proseguimento alla mossa di avvio di una sonata — Sonata in Re maggiore per vl. e pf. op. 12 n. 1 e Sonata in Do Magg. K. 279 di Mozart —, rileviamo intanto che in entrambi si riscontra, come nell'op. 110, la presenza nelle rispettive bb. 5 sgg. di una trama continua: in Beethoven contrappunto, che diventa raddoppio all'ottava alla b. 12 (Es. 7), in Mozart (Es. 8) accompagnamento con basso albertino.²³

22. L'ipotesi 2) postula un seguito diverso rispetto alle reali bb. 5 sgg. (espansione che poggia sulla *concinnitas* precedente): una *Sentence* di 8 bb. che non si chiuda con una PAC può proseguire ripetendo la *continuation* con varianti melodiche e concludere spingendo «the stronger PAC over on to the downbeat of m. 13» [Caplin 2013a, 139].

23. La scelta di confrontare proprio queste due Sonate ci sembra adatta sia a rilevare l'ampiezza e l'estensione storica del retaggio di topiche retoriche e formali cui può essere ricondotto l'*incipit* della Sonata op. 110, sia a delimitare quel retaggio in uno spazio teorico produttivo sulla scorta dell'omogeneità degli oggetti di analisi. Quanto al gioco retorico-formale nella prima parte dell'esposizione, allargando lo sguardo ci si addentra ulteriormente nei segreti dello stile classico. In Haydn una sensazione di inizio sospeso può effondersi in modi estesi e articolati, correlandosi a *incipit* tonalmente ambigui: nel Quartetto in Do Magg. Hob. III:39 solo il segmento che si avvia alla b. 18 «is of the kind that one might expect at the beginning of a main theme» [Schmalfeldt 2011, 65]; nel Quartetto in Si min. Hob. III:37 troviamo una *Sentence* dalla b. 11. Ognuno di questi esempi ha un profilo unico, le cui logiche compositive possono tuttavia ripresentarsi nei movimenti iniziali di opere a loro volta originali (come la Prima Sinfonia di Beethoven, raffrontabile utilmente a pagine haydniane

Violino. 1. Allegro con brio.² 3 4 5

1. Pianoforte. Allegro con brio.

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

Es. 7 – L. van Beethoven, Sonata op. 12 n. 1, I mov., bb. 1–16.

Nel primo caso (Es. 7) «le prime 4 battute rappresentano più un gesto (retorico) che non una funzione tonale [...] Solo a partire dalla batt. 5 ha luogo un *vero* inizio, dove “vero” sta a significare la presenza di un’altra e differente strategia compositiva» [Grande 2011, 67].

Anche nel secondo caso (Es. 8) — per quanto il “gesto” introduttivo sia di tipo diverso —, la mossa iniziale appare come una preparazione della frase successiva che qui ha la stessa lunghezza.

Nell’op. 110 infine, come abbiamo visto, le prime battute delineano una sorta di tema-motto. Comune alle tre sonate è il fatto che la frase di proseguimento presenti prima le funzioni TD a chiasmo (adatte a una *presentation*), poi un’allusione temporanea al tono della sottodominante (“increased activity” dell’armonia adeguata alle esigenze di una *Sentence*). Sia nel caso di Mozart (Sonata K. 279), sia (ancor più) nel Beethoven della Sonata op. 12 n. 1, la prosecuzione richiama la tipologia della *Sentence* anche per le caratteristiche della linea melodica. Tale *Sentence* si colloca nelle bb. 5–13, battute, della Sonata op. 12 n. 1 (Es. 7),

quali il Quartetto Hob. III:39 e la Sinfonia in Do Magg. Hob. I:97). Ancora diversa la fisionomia, ampiamente studiata, della Sonata in Re min. op. 31 n. 2 di Beethoven.

mentre in Mozart (Es. 8) l'armonia delle bb. 2 e 4 scandisce un raggruppamento a mezza battuta (confermato diffusamente dai segmenti motivici), e quindi le bb. 5–8 possono essere analizzate come se fossero 8 misure.²⁴

Es. 8 – W. A. Mozart, Sonata K. 279, I mov., bb. 1–9.

Possiamo immaginare questi temi di proseguimento anche come l'inizio reale di un brano classico? Qualcosa non torna. L'aspetto più notevole è che, se il loro inizio fosse la b. 1, il tessuto ritmico concomitante non sarebbe così continuo per più di metà di queste frasi, o almeno non si estenderebbe alla sua interezza.²⁵ Una trama continua diffusa sull'intera frase in genere assume anche una valenza retorica (nel senso della *dispositio*), marcando proprio le frasi a ridosso

24. La frase mozartiana (bb. 5–8) non presenta però funzione di chiusura (la cadenza è rinviata alle misure successive). Ciò apre ad altre letture: entro le bb. 1–12, per esempio, si può distinguere un unico segmento “sentenziale”. A livello macroformale, guardando anche alla ripresa, preferiamo tuttavia l'interpretazione proposta nel testo. Nello sviluppo secondario (che si avvia dalla b. 62), Mozart mette in risalto, a partire dalla b. 63, il profilo ritmico della b. 7; ciò rende retrospettivamente preferibile assegnare a tale battuta la funzione di *continuation*. In questo senso, l'affinità tra le due Sonate diventa più chiara a partire dalla retorica delle funzioni percepite (cioè *introduzione* e *tema di proseguimento*). Sia nella Sonata K. 279 che nella Sonata op. 110 la prosecuzione, quanto all'esposizione, rafforza il tono di base prima che inizi la modulazione alla D, quanto alla ripresa è subito investita dalle istanze degli sviluppi secondari e della risoluzione su larga scala. Nella ripresa, la frase mozartiana di prosecuzione prende immediatamente altre strade sottodominantiche; analoga sorte tocca alla frase sentenziale della Sonata op. 110 (bb. 5 sgg.), che nella ripresa (bb. 63 sgg.) si avvia direttamente alla sottodominante.
25. Persino in una tumultuosa *Compound Sentence* florida di anapesti, all'inizio della Sinfonia in Sol min. K. 550 di Mozart, il flusso continuo dell'accompagnamento si arresta prima che siano completate le 16 misure.

e a proseguimento delle prime battute di un brano classico (specificamente in quei casi nei quali il I tema sia costituito da un “gesto” di quattro battute con un senso introduttivo e da un proseguimento che delinea una *Sentence*). Diversamente — quando nell’inizio effettivo il primo tema di un brano classico è accompagnato da un flusso continuo *oltre* il termine di quattro o, al limite, sei battute — nello stile classico di solito riscontriamo sincopi evidenti nella linea principale (si pensi alla Sonata in Do Magg. K. 330 di Mozart o al I tema, dopo il Grave iniziale, dell’Allegro di molto e con brio della beethoveniana Sonata op. 13 in Do min. “Patetica”).²⁶ L’argomento meriterebbe una più ampia trattazione, una più vasta presentazione di esempi del repertorio e un’analisi più capillare, caso per caso, degli aspetti strutturali eccentrici a un inizio effettivo (cioè non preceduto da battute di senso introduttivo), ma qui basti segnalare la differenza funzionale, cui corrispondono differenze di fisionomia, tra una *Sentence* di inizio reale e una frase di proseguimento dai tratti parzialmente o compiutamente “sentenziali”.²⁷ In tutti i casi, sia che una *Sentence* costituisca direttamente l’inizio del primo tema, sia che si collochi a stretto giro dopo le prime battute, non ci aspettiamo una ripetizione dell’idea di base alla quinta misura. Quanto a ripetere, in una *Sentence*, ci pensano le bb. 3 e 4. La *Sentence*, come è chiaro a partire da Schönberg, si addice al I tema, ma anche le frasi di proseguimento a ridosso di inizi dal significato introduttivo vanno spesso nella direzione tipologica della *Sentence*, di sicuro per gli aspetti funzionali, in buona parte per quelli motivici e anche (un po’ meno) per quelli sostanziali (in ordine al rapporto tra continuità del tessuto e profilo ritmico).

Tanto premesso, vediamo ora alcune differenze tra l’op. 110 e le altre due sonate poste a confronto. In primo luogo è vero che nell’op. 110, nella Sonata K. 279 di Mozart e nella Sonata op. 12 n. 1 di Beethoven, una teoria della forma di impianto tradizionale (che non sempre coincide con la percezione) ci segnalerebbe, anche alla luce delle successive riproposizioni, che le primissime misure sono proprio l’inizio del I tema. Nello stesso tempo, tuttavia, le prime battute

26. Gli esempi di *Sentence* su flusso continuo a partire dalla quinta misura di una sonata recano l’effetto di una freccia in movimento, dopo che il gesto delle battute precedenti funge da arco che si tende. Con la sincope, in una *Sentence* di avvio su flusso continuo, arco che si tende e freccia scoccata sono incorporati nella stessa frase.

27. Che si avvii dalla b. 1 o dalla b. 5 di una sonata (o anche dopo), la *Sentence* «dà subito inizio a una specie di sviluppo» [Schönberg 1969, 60] e, atteso che «lo sviluppo è la forza motrice della costruzione musicale» [*ibid.*], tradisce un’intenzione deliberata di tipo costruttivo. Ma l’inizio reale in genere è una sezione “chiusa” — giusta demarcazione tra *chiusura* e *apertura* su cui tanto insistono Schönberg, Ratz e altri teorici —, mentre la *Sentence* di continuazione si salda alle successive sezioni tendenzialmente più “aperte” dell’esposizione. Da qui si spiegano alcuni tratti frequentemente riscontrabili nelle *Sentence* di proseguimento (quali il tessuto più continuo o il profilo tematico ritmicamente più regolare e/o ripetitivo), che tendono a scorrere e proiettarsi in avanti.

dell'op. 110 tendono in misura tale a isolare un gesto di introduzione che l'avvio della Sonata può anche essere eseguito come una vera e propria sequenza costituita da introduzione e inizio: percettivamente (non strutturalmente), possono richiamare un *incipit* come quello della Sonata in Fa diesis Magg. op. 78 (Es. 9).



Es. 9 – L. van Beethoven, Sonata op. 78, I mov., bb. 1–5.

In secondo luogo, esaminando le bb. 5–12 (Es. 5) dell'op. 110, si evidenziano differenze notevoli anche nella frase a ridosso dell'inizio rispetto alle frasi di proseguimento delle altre due sonate confrontate. Il tema che nell'op. 110 si colloca alle bb. 5–12 (Es. 5), intanto, ha la sincope nel sangue:²⁸ surclasserebbe da subito l'inizio reale, accentuandone una funzione vicaria (cioè dal senso meramente introduttivo), se la sua quinta battuta (cioè la b. 9) facesse il suo “dovere” avviando una frammentazione e/o una liquidazione. Ma questo — nell'esposizione dell'op. 110 — non avviene. Da ciò, e da altro che vedremo tra poco, l'opportunità di osservare nel dettaglio le bb. 5–12 dell'op. 110: proprio il profilo della frase che si avvia a b. 5 fa sì che possiamo percepirla sia come il vero inizio che come proseguimento organico del tema-motto. Tale carattere di proseguimento, a sua volta in modo duplice, per un verso si fonda su analogie degli intervalli e dell'articolazione dei segmenti nel senso processuale di uno sviluppo motivico, per altro verso si afferma come ampliamento lirico.

Consideriamo prima la frase delle bb. 5–12 (Es. 5) sotto l'aspetto dell'unità e dell'elaborazione a livello motivico (anche rispetto a quanto precede), e sotto l'aspetto dell'armonia. Dopo che le bb. 1–4 hanno posto le basi intervallari e diastematiche non solo del movimento, ma dell'intera Sonata op. 110 — per due misure (bb. 1–2) presentando nell'ordine l'intervallo di terza, le note ribattute e, in rilievo, l'intervallo di quarta (che dominerà la Fuga finale dell'op. 110), e per le altre due misure (bb. 3–4) proponendo movimenti per grado congiunto —, dalla b. 5 troviamo: intervallo di terza e poi di quarta in direzione ascendente, nota ribattuta e conclusione con grado congiunto (bb. 5–6);²⁹ risposta a inversione

28. L'accompagnamento sembra studiato per evidenziare la sincope, e la ripetizione del modulo ritmico genera una vera e propria polimetria.

29. Anche qui l'intervallo di quarta ha il rilievo maggiore.

non esatta nelle due battute successive (bb. 7–8).³⁰ Quindi (b. 9 e metà della b. 10) si riscontra un’inversione delle precedenti due misure fino alla nota ribattuta (nessuna traccia però di quei particolari procedimenti di sviluppo motivico più tipici del modello *Sentence*) e infine (seconda metà della b. 10 e b. 11) un flagrante e ben visibile collegamento alla seconda parte del tema-motto (quello delle bb. 3 e 4 reali).³¹ L’intero episodio iniziale, divenuto retrospettivamente molto unitario grazie alle bb. 10 e 11, si chiude su un primo tempo di battuta (b. 12) che è già l’inizio della sezione successiva in trentaduesimi (*Takterstickung*). Ben quattro misure, da 7 a 11, hanno una relazione diretta con le risposte alle prime due battute (cioè le bb. 3–4): con la risposta reale (Es. 5) alla luce della conclusione (il flagrante collegamento di cui sopra), ma ancor più diffusamente con le bb. 3–4 alternative (Es. 1), quelle dell’archetipo eluso. A b. 7 abbiamo proprio le stesse prime note (*sib* e *sol*); a b. 9 l’inversione della b. 7. Il riferimento all’archetipo ci porta finalmente alle considerazioni sintattiche: eludere la sequenza DT nelle bb. 3–4 porta a un “recupero” che non può passare inosservato. Ritroviamo, infatti, la funzione del V seguita dal I due volte, non solo nelle bb. 7–8, ma anche nelle bb. 9–10 (dove si presentano la D e la T di Re bemolle maggiore).³² Di fatto, queste ultime battute (bb. 9 e 10) sono assimilabili alla funzione che in una *Sentence* “canonica” è assolta dalle battute 5 e 6: un incremento armonico (da qui si afferra meglio la pertinenza del nostro Es. 6).³³

Osserviamo ora come in questa elaborazione motivica a impianto sentenziale si affermi l’ampliamento lirico, al punto da far intravedere una intrusione della tipologia del *Period*. Pur con varianti e su un altro grado, a livello melodico le bb. 9–10 potrebbero essere considerate come una particolare “ripetizione della prima parte dell’antecedente” (cioè delle bb. 5–6); nella direzione, appunto, di

30. Gli intervalli del frammento di arpeggio sono ora tutti di terza e la quarta viene “recuperata” dalle ultime due note. Nella successiva inversione della prima parte dell’inciso (inversione che conferma i due intervalli successivi di terza) cambia solo la natura degli intervalli (terza maggiore e poi minore a b. 7, terza minore e poi maggiore a b. 9).

31. L’evidenza del richiamo tematico tra la b. 3 e la b. 10 impedisce di considerare come piccolo sviluppo motivico, nel senso proprio alla *Sentence*, la seconda parte della b. 10. Il richiamo tematico genera una contrazione che apre direttamente alla funzione conclusiva con una cadenza perfetta (PAC tra le bb. 11 e 12), dove invece nella prima apparizione, alla b. 3, il segmento in comune porta alla IAC tra le bb. 4 e 5.

32. L’effetto dell’allusione alla tonalità della sottodominante (bb. 9–10) è potenziato da diversi fattori concomitanti: dalla ripetizione delle funzioni delle bb. 7 e 8, dal fatto che la linea del basso (l’accordo di D è in terzo rivolto) aggiunge alla tensione armonica di tipo gravitazionale il massimo di tensione interlineare possibile accoppiando quelle funzioni armoniche a quella melodia (creando urto di seconda e di settima tra basso e melodia sugli inizi delle bb. 9 e 10), e per di più riprende anche il movimento per grado congiunto del basso delle due battute precedenti; inoltre la melodia sale verso le regioni più acute toccate finora.

33. La PAC conclusiva (*perfect authentic cadence*) nulla aggiunge alla determinazione tipologica.

un *Period*.³⁴ Va considerato, a tal proposito, che il mero profilo melodico delle bb. 7 e 8, rispetto alle bb. 5 e 6, esibisce una “ripetizione” (ritmica), ma non esclude il “contrasto” a causa del cambio di direzione.³⁵ Ricordiamo che il contrasto è tipico delle bb. 3 e 4 del *Period*.³⁶ In questo senso, l’accelerando apprezzabile nell’esecuzione di Backhaus, verso la fine della b. 8, dà conto dell’ambiguità tra sviluppo e lirismo:³⁷ per un verso focalizza l’attenzione sull’evento di natura sintattica (come abbiamo visto assimilabile al centro di una *Sentence*) delle misure immediatamente successive, sottolineando il senso dinamico dell’accenno a Re bemolle maggiore;³⁸ per altro verso, in senso motivico, prepara la particolare

34. La lieve variante intervallare, o il fatto che non ci sia un’intera ripetizione dell’idea di base, non bastano a inficiare del tutto questa lettura.
35. La risposta all’idea di base in una *Sentence* non presenta di solito cambi di direzione, che invece nell’antecedente di un *Period* costituiscono una risorsa favorita del contrasto motivico.
36. A rigore questa ipotesi di lettura porterebbe a definire le quattro battute non come antecedente (prima parte di un *Period*), ma come *compound basic idea* (prima parte di due delle quattro tipologie di tema ibrido) in cui «the contrasting idea in mm. 3–4 of theme does not bring a weak cadence» [Caplin 2013a, 103]. Ma le quattro battute successive risultano estranee a ogni tipologia di *Hybrid theme* — incluso il quarto modello, costituito da *compound basic idea* + *consequent*, che «strongly resembles a period» [*ibid.*] — per il “difetto” del *consequent*. Il *Period* e l’*Hybrid theme* di quarto tipo sono esattamente riscontrabili nel repertorio con un inizio del *consequent* che tende a essere identico, non con rilevanti spostamenti melodici e meno che mai con incrementi armonici. L’argomento più importante contro la tipologia simile al *Period* di un ibrido di quarto tipo è quello di ordine sintattico (l’armonia delle bb. 9 e 10 è diversa da quella delle bb. 5 e 6, riprendendo alla sottodominante le funzioni DT delle bb. 7–8 e non le funzioni TD delle bb. 5–6). In mancanza di una tipologia precisabile, riteniamo in definitiva preferibile fermarci a rilevare l’annidamento del *Period* in una *Sentence*: ogni singolo termine delle coppie *presentation/antecedent*, *continuation/consequent* e *Sentence/Period* racchiude, ben più nettamente di *compound basic idea* e di *Hybrid theme*, un significato e un valore differenziale che vanno oltre la sagomatura morfologica locale, allargandosi alle dimensioni della forma più ampiamente intesa e del significato espressivo. Cogliere la compresenza delle due tipologie fondamentali in questo caso aiuta a illustrare il dipanarsi metamorfico della forma, che esalta o intreccia diversamente nel prosieguo della sonata la tendenza processuale e quella lirica — in altri termini, la tendenza verso l’uno o l’altro modello, assunti anche in senso *ideale*. Tutte le astrazioni tipologiche tendono a postulare la *realtà* dell’Idea, e la conoscenza si innesta su questa condizione. L’Idea non può essere “ibrida” e si annida solo di riflesso: la sua residenza resta l’iperuranio di Platone!
37. Il confronto tra i due pianisti storici che citiamo in questo intervento contribuisce a mostrare le complessità tipologiche e formali del movimento analizzato. Artur Schnabel (1882–1951) fu senza dubbio il più influente interprete beethoveniano del secolo scorso. Pressoché coetaneo, ma con una piena affermazione di carriera lievemente successiva, oltre che più longevo ed efficientissimo fino a tarda età, Wilhelm Backhaus (1884–1969) intorno alla metà del XX secolo prese il posto di Schnabel come massimo nume del pianismo beethoveniano.
38. È tipico di Backhaus un cambio di tempo poco prima di ciò che deve essere evidenziato in senso espressivo. Come esempio di due casi di “rallentando preventivo” citiamo l’ultima pagina dell’op. 110, dove Backhaus rallenta prima del culmine a metà della b. 193, e il I movimento della Sonata in Do Magg. op. 2 n. 3 (sempre di Beethoven), alla b. 46, dove Backhaus

riproposizione (più enfatica) dell'idea di base dopo quattro misure antecedenti (come nel *consequent* del *Period* o di strutture formali simili).³⁹ A partire dalla b. 5, in ogni caso, simmetria e lirismo caratterizzeranno l'intero movimento, giusta natura e regolarità dei motivi dipanati in sequenze additive e immersi in un tessuto fluido.⁴⁰

Richiamando ora la trattazione di Erwin Ratz [1968, 18 sgg.], notiamo come alcuni dei rilevati caratteri tipologici ed espressivi — quelli propri al pensiero musicale che si esprime con un *Period* — siano caratteristici innanzitutto dei tempi lenti.⁴¹ Da ciò, visto che ci stiamo applicando a un I movimento che addensa e combina in modo unico istanze processuali e liriche, possiamo capire a cosa serva la discussione precedente. Osserviamo infatti come la frase che abbiamo descritto (Es. 5, bb. 5 sgg.), di per sé, presenti un plesso di caratteri difficili da trovare tutti insieme: retoricamente, può essere percepita come il I tema di una forma-sonata dopo una breve introduzione; tematicamente, è caratterizzata da procedimenti di sviluppo di quanto precede, nel senso di un completamento asimmetrico e di un'espansione lirica sia del motto iniziale che del suo gemello presupposto (Es. 1) e non (per il momento) dichiarato dalla musica; tipologicamente, indebolisce con l'iniziativa espansiva della melodia nelle bb. 9 e 10 (Es. 5) le sue stesse caratteristiche sintattiche che delineano una fisionomia di *Sentence* (soprattutto perché retrospettivamente tale iniziativa, dopo le bb. 7 e 8, appare anche come una "ripetizione" dell'idea di base delle bb. 5–6). Di passata, non si può non registrare come proprio le bb. 9 e 10 costituiscano il momento più

realizza una bellissima *nuance* cantabile subito prima del tema più lirico in Sol Magg. (esposto peraltro con una scansione agogica che riprende un andamento spedito).

39. A sintesi di quanto rilevato nel confronto tra le frasi di proseguimento delle Sonate di Mozart (K. 279) e Beethoven (op. 12 n. 1), e quella della Sonata op. 110, elenchiamo le principali peculiarità delle bb. 5–12 dell'op. 110: presenza di derivazioni tematiche rispetto alle prime quattro battute, sia quelle presupposte (Es. 1) che quelle reali (Es. 5); intrusione della tipologia del *Period* accanto a quella, pur prevalente, della *Sentence*; richiamo delle note poste subito prima della conclusione del tema-motto e della frase di proseguimento. La sua prosecuzione (bb. 12 sgg.) è resa poi ulteriormente fluida e accelerata dai trentaduesimi. Anche l'espansione del tema-motto iniziale alla fine dello sviluppo non trova riscontri nelle due sonate confrontate, dove le bb. 1–4 si ripresentano inalterate nella ripresa.

40. L'accompagnamento fluido, è importante rimarcarlo, si avvia a partire dalla b. 5 e non dal tema-motto iniziale.

41. Nel confronto tra le tipologie (in tedesco *Periode* e *Satz*), Ratz evidenzia come la prima sia tipica dei tempi lenti e talora anche dei tempi di danza e dei Rondò, e come la loro distinzione investa sia l'espressione che la forma complessiva: «Ratz sottolinea non solo la differenza sostanziale tra i due modelli strutturali, ma anche il fatto che essa si riflette sulla capacità di veicolare selettivamente un carattere» [Grande 2011, 56]; formalmente, nel caso del *Period*, viene in luce la tendenza a «legare insieme una dopo l'altra le singole parti, piuttosto che tessere uno Sviluppo del materiale» [*ibid.*].

espressivo dell'inizio della sonata, la sigla più eloquente del "lirismo sviluppante" che avvolge l'intero I movimento.⁴²

Volgiamoci adesso a chiudere la questione di avvio. Si può sostenere con certezza, solo sulla base dell'analisi precedente, la "memoria" di una forma alternativa simmetrica⁴³ per l'inizio della Sonata op. 110, evocando un'assenza della sua seconda parte? Ci risponde Beethoven (Es. 10) con le prime battute della sezione centrale di sviluppo:



Es. 10 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 40–43.

Le quattro battute in Fa minore ci svelano il tema completo.⁴⁴ Il loro effetto è più rievocativo di una *madeleine* di Proust. Se l'analisi ci può dire che esse sono la rivelazione di un originario movente metalinguistico della tematica, l'ascolto mette in moto il senso della rievocazione, non di una rievocazione definita, ma del sentimento stesso del rievocare: una memoria sospesa, stilizzata, indefinita, concentrata. Rientra fra le ricorrenze dello stile classico il fatto che lo sviluppo si apra con il primo tema in un'altra tonalità;⁴⁵ ma all'inizio era stato presentato solo un torso, le prime due battute, e ora troviamo svelate per intero le quattro battute: il "modello che non è mai stato", incarnazione nella forma musicale del "ricordo di ciò che non è mai stato".⁴⁶ Se altri studi hanno insistito sul carattere di ricordo

42. La Sonata op. 110 è l'unica delle 32 sonate beethoveniane per pf. il cui I movimento rechi l'indicazione "Moderato cantabile, molto espressivo".

43. Vale a dire con ripetizione melodica e armonia TD-DT.

44. Si noti come l'accompagnamento e l'indicazione di crescendo (i trattini si collegano all'indicazione *cresc.* della b. 39) escludano la separazione con pausa tra i due membri motivici (come da Es. 1), di solito tipica di queste strutture a chiasmo chiaramente articolate. Il segno di *cresc.* a b. 39 e il segno *p* a b. 44 sono presenti nell'autografo.

45. Va sottolineato che si tratta del VI grado minore: nell'op. 110 vengono «non solo applicate, ma anche amplificate su larga scala, due convenzioni risalenti agli anni formativi di Beethoven. La prima è l'uso della tonalità relativa minore per terminare la sezione di sviluppo: qui, di fatto, Beethoven parte nel relativo minore e non lo abbandona mai davvero in tutta la sezione» [Rosen 2008, 260]. L'altra convenzione è «l'introduzione dell'armonia sottominorante dopo l'inizio della ricapitolazione» [*ibid.*].

46. Considerare l'inizio dello sviluppo centrale come testa del tema più sua espansione di due battute è talmente eccentrico allo stile classico — o al sonatismo in generale — che di fatto diventa più economico assumere questo modulo di quattro battute (bb. 40–43) come il ricordo di un archetipo. Discutere se Beethoven *realmente* abbia voluto mostrarci il tema assente può essere utile solo se si prende ingenuamente alla lettera una prospettiva di analisi

della Sonata op. 110 [Venturini 2006], in questa prospettiva si chiarisce la sua natura di riferimento a qualcosa che nello stesso tempo sta dentro e fuori dalla struttura, che riguarda non solo la storia, ma anche la preistoria della forma.⁴⁷ Il frammento che “non è mai stato” viene evocato *con le stesse note e le medesime*

poietica. Ritenendo qui appropriato mutuare una categoria centrale del pensiero di Hans-Georg Gadamer [1983, 395 sgg.], osserviamo come una *coscienza della determinazione* nell'analista agisca — quando agisce — in senso metodologico, prima che in senso storico. Ciò comporta la consapevolezza dei limiti di ogni punto di vista e l'opportunità di confrontarsi con altre prospettive, producendo intrusioni di angolature diverse all'interno di una linea analitica principale. In questo senso, la messa in campo di una ricerca orientata sul lato poietico resta nei termini di una prospettiva esclusivamente metodologica e parziale, per ciò stesso non assolutizzante. Postulare la presenza di un archetipo nella coscienza compositiva è solo un'ipotesi euristica: da verificare al livello dell'opera in sé anche a prescindere dall'intenzione dell'autore; rimane invece necessario lo sforzo di assumere il dato ipotetico come correlato alla globalità degli assunti di uno stile e alle altre opere, incluse quelle composte negli stessi giorni. A tale proposito, rileviamo nel I mov. della Sonata in Do min. op. 111 un tema di fuga *senza risposta* come primo tema, un fugato (quindi *con risposta*) all'inizio dello sviluppo (il soggetto deriva dall'aumentazione del primo tema con lievi varianti intervallari), una parte finale dello sviluppo con una progressione *costruita sulla testa del primo tema*, fino a una ripresa direttamente innestata su questa progressione! Le somiglianze inducono a qualche sospetto di intenzionalità... Ma non è il caso di andare oltre presumendo di verificarla in senso psicologico. Esistono di certo ricerche e analisi che godono dell'adozione esclusiva di un metodo, ma in generale, quando sono in campo argomenti di forte valenza poietica, l'esagerata focalizzazione sul versante delle intenzioni costruttive può rendere visibile la latente (e sviante) tendenza dell'analisi verso ambiti decisamente più avvincenti, quali i viaggi nel tempo e le sedute spiritiche. Il punto centrale di questa ricerca è come, e con quali effetti, l'inciso “assente” si renda “presente” nel I mov. della Sonata op. 110: mirando a tali finalità l'indagine mette in campo, oltre alle categorie della teoria, la percezione, la dimensione estetica, l'esecuzione, l'analisi delle esecuzioni. In questa confluenza di prospettive, la definizione a livello formale non può fermarsi senza interrogare il semantismo (eccedente, ma pur sempre direzionato) di un capolavoro. Come negare, per esempio, che la b. 39 sia come un'ombra o una chiave interiore che schiude il momento più profondo di un ricordo? La b. 39 è anche un sipario che si apre su un'introduzione (dello sviluppo): richiamandoci ancora ai termini della *Formenlehre*, rileviamo come questa sezione centrale del I movimento dell'op. 110 di fatto non sia così atipica, ma racchiuda sinteticamente le funzioni di “inizio” (*pre-core*) e “centro” (*core*) di uno sviluppo (leggere le bb. 40–43 come *pre-core* ci addentra nel cuore del sonatismo classico perché in questo punto si ripresenta spesso proprio il primo tema) [Caplin 2013a, 422]. Quanto alla “fine”, la riconduzione, qui effettivamente le cose sono un po' particolari: a livello motivico sembra che faccia tutto la b. 55 — la cui armonia è sul primo rivolto del V di *lab* — ma tonalmente c'è poco da ricondurre, visto che l'intero sviluppo di fatto è in Fa minore e la discesa a *sib* — IV/II grado in rapporto a Fa min./*Lab* magg. — prepara la sintesi della b. 55, dove l'ultima quartina di trentaduesimi del basso fa balenare per via ritmica una sorta di fulminea “IAC in pillola”. Dopo questa riconduzione compressa, può tuttavia sorgere qualche dubbio sull'inizio della ripresa (mentre, secondo l'altra possibile lettura di una ripresa a b. 63, la riconduzione risulta particolarmente estesa); su ciò si veda poco più avanti.

47. Nel suo articolo, interessante anche per gli spunti analitici, Pietro Venturini riporta una significativa assonanza di posizioni sul carattere mnestico della Sonata op. 110. V'è chi sostiene che essa appare come uno sguardo «rivolto a tempi più felici» (A. B. Marx), chi osserva che tutto il primo tempo sembra «composto da reminiscenze melodiche che sembrano sorgere dal passato» (P. Loyonnet), o chi suggerisce — lo stesso Venturini — che può provocare «una sorta di flash-back più o meno intuitivo».

funzioni armoniche (a chiasmo, anche se in altra tonalità) sul tempo immobile di un pedale di dominante.⁴⁸ Quindi, tornando alla storia dopo la “rivelazione”,⁴⁹ il breve sviluppo insiste sulla testa del tema (due sole misure) e in ciò lo manifesta ancora in quanto I tema, fino alla ripresa nel tono di impianto (b. 56) — che a questo punto diventa anche “retrospective reinterpretation” [Schmalfeldt 2011, 8].

Es. 11 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 44–57.

I trentaduesimi (b. 56) rendono il tema-motto quasi trionfale (Es. 11); quanto alla risposta all’idea di base (bb. 58–59), si ritorna alla forma (*contrasting idea*)

48. Il *do* del basso delle bb. 40–43 (Es. 10) è altrimenti leggibile come un prolungamento armonico del *fa* al basso della b. 44 (Es. 11).

49. Questa lettura non deve però essere radicalizzata fino a intendere le prime quattro battute dello sviluppo come un’oasi di rimembranze. Il crescendo indicato da Beethoven, insolito in una struttura a chiasmo di questo tipo, innesta il ricordo lirico nel flusso drammatico: nella temporalità diveniente della vita.

dell'inizio effettivo della Sonata (Es. 12).⁵⁰ Se tuttavia nell'*incipit* l'espansione melodica dopo il trillo di b. 4 (Es. 5, bb. 5 sgg.) sembrava contendere i gradi di un "vero primo tema" alle battute d'introduzione, non è che le cose ora diventino più definite. Si veda, intanto, lo stesso avvio dello sviluppo: l'epifania dell'archetipo, bb. 40–43 (Es. 10) esibisce l'accompagnamento delle bb. 5–11. I fattori sostanziali qui entrano decisamente nel gioco retorico delle funzioni formali, ponendosi come ulteriore fattore di ambiguità. Inoltre, l'insieme di trasformazioni operate può mettere in dubbio la stessa identificazione di una "vera ripresa" a partire dalla b. 56, perché la riproposta e l'espansione del motto iniziale (bb. 56–62) inclinano progressivamente ad assumere la funzione di un'ampia riconduzione. L'idea di base non riappare ora solo avvolta da arpeggi, ma mostra anche sottili differenze sintattiche e motiviche rispetto all'*incipit*. Già l'arrivo del primo rivolto della T sul terzo movimento della b. 56 (invece che sulla croma precedente, come a b. 1) offre un accenno di reinterpretazione armonica — dettaglio spesso trascurato dai pianisti, ma molto espressivo se rilevato. La *contrasting idea* differisce più marcatamente: il basso delle bb. 58–59 è diverso da quello delle bb. 3–4 e sul battere della b. 60 (Es. 12) non troviamo la T in posizione fondamentale (in suo luogo, al basso, c'è il tema con raddoppio di terza);⁵¹ la voce superiore alla b. 58 esibisce un *re* naturale in luogo di *reb*, alla b. 59 ha "perso" la clausola che favoriva la IAC tra le le bb. 4 e 5.⁵² Quindi, dopo le aggiunte bb. 60–62, solo le bb. 63–66 — trasposte alla sottodominante — riprendono in modo letterale (esclusa la croma in levare a fine b. 66) quanto esposto all'inizio della Sonata (bb. 5–8): ne deriva la plausibilità sia percettiva che analitica per identificare la ripresa a b. 63 (nel tono della sottodominante, come nella Sonata in Do Magg. K 545 di Mozart).⁵³ Lo "sviluppo ininterrotto della linea melodica", segno distintivo del I

50. Janet Schmalfeldt propone delle prospettive simili a quelle di questo articolo come tesi centrali del suo libro: «If I can claim any one contribution to Caplin's work, it would concern the topic I pursue in this volume — *the special case whereby the formal function initially suggested by a musical idea, phrase, or section invites retrospective reinterpretation within the larger formal context*» [Schmalfeldt 2011, 8]. Un caso eminente è quello in cui «the opening passage of a movement initially projects the characteristics of an introduction, but retroactively functions as a main theme» [Schmalfeldt 2011, 9]. Come vedremo, tuttavia, nel caso della Sonata op. 110 questo specifico tipo di interpretazione retrospettiva è accettabile, ma non esclude possibili obiezioni.

51. Assunta questa forma, il tema-motto non la abbandonerà più, richiamandola nella coda (b. 112).

52. Neanche la forma derivata di quella stessa clausola cadenzale (variata a b. 11 in favore di una PAC) avrà il privilegio di ripresentarsi nella frase di proseguimento: a b. 69 (Es. 12) la melodia si porta invece sulla 3a (battere della misura successiva), mentre la D del basso è in primo rivolto. A questo punto, però, siamo passati decisamente nel regime di trasformazioni tipico di uno sviluppo secondario della ripresa.

53. Dal punto di vista degli interpreti, le due letture possono riflettersi in diverse e legittime opzioni. Per un verso, l'interpretazione ha tante risorse per acclarare l'ipotesi formale di

mov. dell'op. 110 secondo la lettura di Rosen, esibisce pertanto in questa sezione (bb. 56 sgg.) uno dei suoi momenti più eclatanti anche rispetto alle consuetudini pregresse dello stesso Beethoven, invadendo il ritorno del tema-motto nel tono d'impianto e dichiarando una sorta di "guerra" alle cadenze. Il rapporto elusivo con le cadenze, come vedremo, non tocca la dimensione dell'armonia in senso macroformale, ma inerisce in ambito locale alle occorrenze strutturali della virata alla SD (sottodominante)⁵⁴ e, più in generale, alle occorrenze estetiche del particolare "lirismo processuale" del movimento, contribuendo ad amplificarlo.⁵⁵ Non a caso anche qui, a livello locale, le tipologie rigide non fanno interamente presa sui costrutti, altrimenti descrivibili assumendo il dualismo *Sentence/Period* nei termini di una fusione che, più che ibrida, realizza un ossimoro tipologico.⁵⁶

una ripresa alla b. 63. Per altro verso, le sorti del tema-motto nelle bb. 56 sgg. possono produrre un tale effetto di ritorno e rinforzata affermazione da poter mantenere il senso di una ripresa nonostante, immediatamente dopo, la sua fisionomia sembri mutarsi in una riconduzione.

54. Anche lo stazionare dalle parti della tonalità del VI grado nello sviluppo (accoppiato all'elusione successiva di vere cadenze) fa sì che il ritorno di Lab assuma da subito il senso di una T che anela a diventare la D della sua SD.
55. La chiave di lettura estetica di un "lirismo processuale" ci sembra più appropriata come principio generale che ci avvicini alla tipicità del I mov. dell'op. 110, mentre l'estensione di una *loose organization* a parti della forma sonatistica che di solito ne sono esenti è solo uno dei mezzi utilizzati, anche perché le introduzioni, gli inizi, i proseguimenti, le riprese, mantengono (o scambiano, che non significa "perdono") la loro riconoscibilità retorica, nonostante le trasformazioni.
56. Per quanto attiene alle considerazioni tipologiche, nelle bb. 56–63, battere (Es. 11, Es. 12), la mancanza della cadenza orienterebbe verso una classificazione in quanto *Sentence*, mentre la *basic idea*, bb. 56–57, la *contrasting idea*, bb. 58–59, e la ripresa (alquanto variata) della b.i. (bb. 60–61) vanno nella direzione del *Period*, o di un tema ibrido di quarto tipo. Nell'insieme ambire qui a un rigido inquadramento risulta improduttivo; riteniamo tuttavia che in questo caso prevalga il senso del *Period*, e non solo in riferimento al *consequent*. A nostro parere, la nozione teorica di prolungamento armonico non deve diventare un dogma che ignori qualsiasi "impressione" cadenzale qualora in un antecedente non ricorrano le precise condizioni sintattiche per una cadenza. Ciò non tanto in relazione al fatto che non ci sia accordo unanime sul punto delle chiusure cadenzali — attribuire funzione cadenzale ad alcune tipologie di *contrapuntal cadence* [Poundie Burstein 2015] apre pericolose maglie nella compattezza della teoria attualmente più diffusa —, ma perché anche i valori ritmico-sonoriali possono trasmettere l'energia V-I (se non la funzione di chiusura di una PAC almeno quella di chiusura e ripartenza con l'idea di base dopo una cadenza debole, quindi anche il senso formale di antecedente) al di fuori della effettiva disposizione in fondamentale sia della D che della T (tanto più in un passaggio di questo tipo, con trentaduesimi, scambi delle parti, raddoppi, risonanze del pedale, dominanti e sensibili che sembrano proiettarsi con energia sulla tonica in una trama sonora avvolgente). Restando ai dati sintattici, si può constatare come l'elusione delle cadenze favorisca qui una scorrevolezza di tipo processuale: nelle bb. 56 sgg. viene momentaneamente smentita l'associazione tra cadenze e movimento per grado congiunto della linea principale che le bb. 3–4 e le bb. 10–11 avevano stabilito. In tutti i casi, nel I mov. dell'op. 110 le bb. 5 sgg. e le bb. 56 sgg. sono particolarmente esaltate nella ripetizione dell'idea di base: alle bb. 9–10 per effetto dei valori funzionali (spostamento su altro grado e incremento armonico, tali da far preferire a quella di "Period processuale" l'idea di una "Sentence lirica"), nell'espansione del motto iniziale (bb.

Quanto poi agli aspetti di più palpabile impatto percettivo (cioè l'oscillazione iniziale tra introduzione e inizio reale, e le sue ripercussioni sulla ripresa), è vero che dopo l'apparizione del fantasma dell'archetipo (bb. 40–43) il motto iniziale (bb. 1–4 reali), che a questo punto possiamo definire anche come *torso di due battute più deviazione*, sembra riprendere progressivamente consistenza di realtà (e gradi di primo tema). Alle bb. 56 sgg. si ripresenta infatti variato ma ben riconoscibile in forma completa; il suo carattere diventa affermativo e per di più viene prolungato da una ripetizione. Eppure, come abbiamo visto, sul più bello il ritorno al tono di impianto prende corpo e figura in quanto riconduzione.

Ogni lettura univoca presta dunque il fianco a più di un'obiezione. Se la rilevazione delle confluenze tipologiche e formali aiuta a dipanare la densità dei livelli (che è parte della densità complessiva dell'opera), ciò non deve risolversi nell'etichettatura formale. Appare più opportuno «to accentuate the process, rather than the result» [Schmalfeldt 2011, 50]. Più radicalmente, pur assumendo all'occorrenza delle categorie formali rigidamente definite, si può mettere in discussione la stessa pertinenza del “risultato” come fine dell'analisi. La musica beethoveniana non è un *teorema*, è piuttosto un *discorso* costruito con diverse funzioni e diversi gesti retorici, e con le loro trasformazioni — in un regime ora di inglobamento reciproco, ora di gioco mobile.⁵⁷ Il ruolo dell'interpretazione, riconosciute o appercepite le forze in campo nell'op. 110, sarà allora quello di scegliere volta per volta il peso da conferire alle potenzialità di un'opera dove il nesso tra specificità retorica e specificità tecnica delle parti acquista una configurazione del tutto particolare. Per illustrare questo principio, proponiamo ora due esempi di differente interpretazione a partire da un punto cruciale (Es. 12): la riapparizione dell'espansione lirica delle bb. 5 sgg. nella tonalità della SD (bb. 63 sgg.).

61–62) per effetto di quelli strumentali (cambio di registro, con tema al basso a due voci e figure di accompagnamento che passano alla mano destra). A partire dalla sua settima misura (b. 62), questo *Period* anomalo apre a una conclusione modulante: al riguardo, si noti l'analogia con il citato secondo tema della Sonata op. 57.

57. Richiamando uno dei punti di più acceso dibattito di un originale volume in forma di contrasto di opinioni [Caplin – Hepokoski – Webster 2009], ai concetti di “tipo formale” e “funzione formale” ci permettiamo di aggiungere “funzione formale del tipo formale”. Questi concetti, in casi particolari, diventano produttivi se utilizzati nella prospettiva analitica di una dialettica strutturale, piuttosto che rimanere rigidi e contrapposti in linea di principio. Confidiamo che l'analisi qui condotta illustri questo punto di vista.

58 59

60 61

cresc.

Ripetizione delle prime due battute del tema con raddoppio alla terza superiore

62 63 64

dolce

65 66 67 68

cresc. *dim.*

Sviluppo secondario con modulazione a Mi M

69 70

pp *p*

Es. 12 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 58-70.

L'esecuzione può risolvere in due modi diversi la *Takterstickung* con cui si avvia questa sezione: Backhaus suona la prima nota come un inizio, Schnabel come una risoluzione. Dopo aver fatto percepire all'avvio già le prime quattro battute decisamente come un tema e non come un'introduzione, nella ripresa Backhaus mantiene all'espansione lirica il suo carattere di inizio alternativo: per un verso andando contro quella che nel corso dello sviluppo sembrava la tendenza dominante, cioè la riaffermazione e l'incremento gerarchico conferiti al ritorno del motto di avvio della Sonata (il "ripensamento" è però favorito, come abbiamo visto, dal dubbio formale insinuato nella stessa espansione delle battute iniziali); per altro verso, segnalando da subito che la storia della frase di proseguimento

è tutt'altro che risolta, visto che lo sviluppo secondario di cui è oggetto approda alla modulazione più sorprendente ed espressiva dell'intero movimento (bb. 67–70).⁵⁸ E stavolta, finalmente, con un procedimento di frammentazione melodica accoppiata a un cambiamento enarmonico — a partire dalla sottodominante minore — che non può passare inosservato, ma che resta di preziosa marca classica [Rosen 2008, 260].⁵⁹

Al netto dei cambiamenti armonici, si noti come le tecniche di sviluppo motivico adottate nella ripresa rinforzino, rispetto all'esposizione, la fisionomia del tema di proseguimento in quanto *Sentence*. Il gioco tra processualità e lirismo offre pertanto un altro dato interessante: alla b. 56 il tema di avvio è trionfale, ma pur sempre in senso lirico, diventando una semifrase senza cadenza a cui si aggiunge ora una prosecuzione che ripete l'idea di base (e che inclina al tipo del *consequent*); invece la frase di proseguimento marca ulteriormente le sue caratteristiche sentenziali,⁶⁰ sfruttandole ai fini di uno sviluppo secondario.⁶¹ In questo senso, nell'insieme, Backhaus rende giustizia a tutti gli "inizi": le bb. 1–2, considerati la baldanza e l'accento sulla minima della b. 2, tendono già a porsi come inizio *tout court*; il tema principale "alternativo" della b. 5 è esposto con un lirismo acceso che prepara la tensione della b. 9 e si ripresenta con rinnovata energia quando ritorna alla b. 63. Con Schnabel abbiamo invece un'interpretazione della forma più conciliata e teleologica dove, all'inizio della Sonata, le prime due battute sono appena esitanti e senza accento sulla minima finale, mentre lo stesso motto, a b. 56, diventa assertivo (e accentato).⁶² Planando poi in modo morbido a b. 63, Schnabel prefigura il cambio di registro espressivo che la diversione armonica dell'imminente sviluppo secondario offre come regalo

58. Ascoltando Backhaus si potrebbe certo desumere che questa sia la "vera ripresa". Al riguardo, tuttavia, osserviamo che neanche l'evidente picco di tensione previsto alle bb. 61–62 può costituire un argomento per sostenere che senza fallo la ripresa arrivi a seguire (cioè alla b. 63). In situazioni inequivocabili quanto all'individuazione precisa della ripresa, un picco di tensione può coincidere con il suo inizio (Sonata op. 57 di Beethoven) o arrivare subito dopo (Quartetto Hob. III:37 di Haydn).

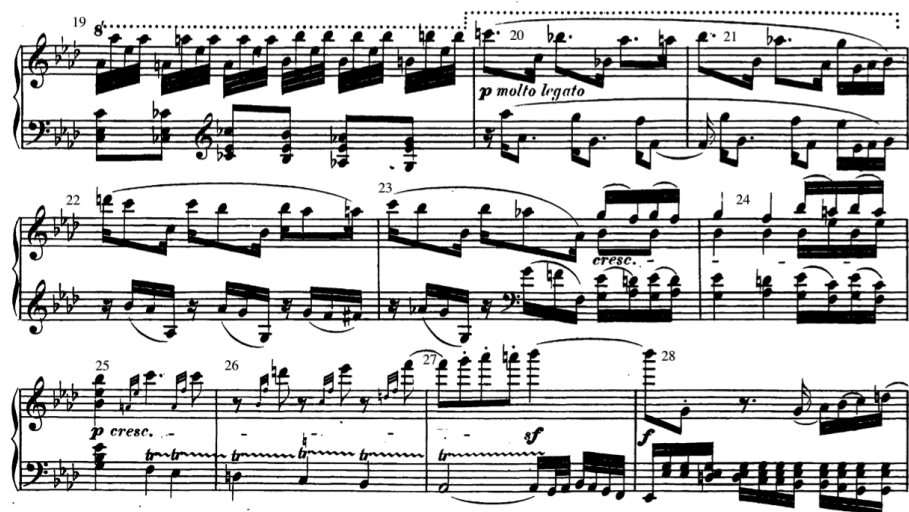
59. Come riassume Rosen, «l'opera 110 si distingue da ogni altro lavoro di Beethoven e dei suoi predecessori: nella ricapitolazione compare la regione armonica più remota, ma ciò è attuato semplicemente applicando radicalmente il procedimento più convenzionale dello stile tardo-settecentesco».

60. Per approdare però — con l'oscillazione *Re♭* Magg.-Do diesis min. fino al transito straniente a *Mi* Magg. — a un ulteriore e intenso culmine di lirismo.

61. Adoperiamo il concetto di "sviluppo secondario" in un senso che presuppone la lettura delle pagine di Charles Rosen [1986, 272 sgg.], assumendo quella prospettiva teorica rispetto alla funzione degli sviluppi secondari nella ripresa e nell'economia delle tensioni armoniche sonatistiche su larga scala.

62. L'accento sull'ultima nota della *basic idea* è preparato da Beethoven con le forcelle di crescendo e diminuendo (bb. 45 sgg.). Sostanzialmente l'interpretazione di Schnabel restituisce la sensazione che la ripresa cada proprio alla b. 56.

più intimo dell'intero movimento, anticipando nel reame dei significati le delizie della sequenza Re bemolle Magg./Do diesis min./Mi maggiore.⁶³ Vale la pena di osservare che, confrontando le due diverse realizzazioni rispetto allo snodo cruciale della b. 63, si può trasferire all'analisi dell'interpretazione la distinzione di Ler Dahl e Jackendoff [1983, 55–58] tra sovrapposizione (*overlap*), che qui corrisponderebbe alla fusione realizzata da Schnabel, ed elisione (*elision*), dove il secondo dei termini a confine si impone con energia rispetto al precedente. Nel complesso, non dobbiamo qui scegliere tra l'esecuzione di Backhaus, sensibile al conflitto contenuto nella forma, o quella più lineare e lirica di Schnabel. La densità della forma beethoveniana, tanto più quando entrano in campo interpreti di così grande cultura e personalità, si offre al massimo grado a quella "infinita apertura regolata" che è propria dei capolavori e si trasferisce alle loro letture.



Es. 13 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 19–28.

In conclusione, a riprova ulteriore di come il gioco dei valori formali rimanga nel perimetro dello stile classico, ci sembra utile richiamare la modulazione principale dell'esposizione. Il modo con cui essa è realizzata nel I movimento dell'op. 110 è infatti del tutto in linea con i consueti rapporti fra armonia, temi e forma del sonatismo di Beethoven, e quindi ben lontano dai procedimenti del primo romanticismo musicale.⁶⁴

63. Ne consegue, rispetto alle due indicazioni dinamiche attorno all'evento armonico della modulazione a Mi Magg. (*crescendo* e poi *diminuendo*), che Schnabel privilegi il *crescendo*, Backhaus il *diminuendo*.

64. La parte che segue obbliga a entrare in problemi a nostro avviso ancora aperti nella teoria della sonata. Il piano tonale nello stile classico è per lo più da leggere come *integrato* in

La sequenza di trentaduesimi a partire dalla b. 12 avvia le operazioni di modulazione verso la dominante, al punto che alla b. 20 (Es. 13) il tono di La^b Magg. è già avvertibile come la sottodominante della nuova dominante. Sotto questo aspetto, si osservi come nella ripresa (Es. 14), dovendo risolvere tutto il materiale di contrasto al tono di impianto, le battute corrispondenti (bb. 79 sgg.) si avviino da Re bemolle Magg. (SD del tono di impianto).⁶⁵ In termini di funzioni macroformali, dunque, abbiamo la classica successione IV-V-I già dalla b. 20 dell'esposizione (funzioni riferite a Mi^b Magg.), cui corrisponde IV-V-I (in La^b) nella seconda parte della ripresa.⁶⁶



Es. 14 – L. van Beethoven, Sonata op. 110, I mov., bb. 78–81.

Nell'esposizione la progressiva intrusione del tono della D segue la direzione ascendente del circolo delle quinte. L'arrivo del V del V (b. 17), nella sequenza di trentaduesimi precedenti la b. 20, è marcato da Beethoven con un *cresc.* strutturalmente significativo; tale direzione armonica è rinforzata alla fine della b. 23 ed estesa al V del V del V alla b. 24 (Es. 13). Di fatto ritroviamo pienamente i principi strutturali propri alle modulazioni di Beethoven. Dal punto di vista funzionale la peculiare fluidità del movimento nulla aggiunge o cambia, semmai si integra alla processualità armonica.⁶⁷ Parimenti, la struttura additiva di temi brevi, collegati da logiche di sviluppo, si anima in senso drammatico in stretta connessione con il progredire dell'evento modulante. Quanto al tessuto, dalla b. 20, dopo i trentaduesimi che hanno segnato il primo passo di allontanamento dal tono di

quello retorico; di contro, diverse descrizioni della forma-sonata o analisi di singole sonate, tradizionali e recenti, pensano o presuppongono esplicitamente i due piani come separati. La sottovalutazione del ruolo delle tonalità secondarie, non meno importante del contrasto tra T e D, e il perdere di vista l'interdipendenza processuale tra struttura armonica e superficie tematica, producono risultati apparentemente corretti, ma sostanzialmente più attenti ai caratteri in comune piuttosto che a quelli individuali delle opere classiche, e poco utili alle distinzioni tra sonatismo preclassico, classico e postclassico.

65. Poco prima (b. 76) questo tema è stato esposto in La magg. (SD di Mi magg.), coronando la diversione armonica dello sviluppo secondario. Dalle bb. 86 sgg. il "ritorno a casa" comporrà la riapparizione delle cadenze.

66. Dove la tonalità della SD, che già si era instaurata alla b. 63, risolve al tono di impianto dopo le peripezie armoniche a cui abbiamo fatto cenno.

67. Il concetto di "processualità armonica" è qui inteso nel senso di una saldatura della prospettiva teorica di Rosen con quella della migliore *Formenlehre* [Calabrò 2018, 133].

impianto, riappaiono i sedicesimi; quindi, nel momento più articolato, rallentato ed enfatico della voce superiore — nel punto cruciale della modulazione alla dominante —, i trilli sul basso che scende di grado (bb. 25–27) non permettono alla scansione armonica di fermare l'onda fluida dell'andamento. A sua volta, la fluidità non rende la successione funzionale meno distintamente riconoscibile. La catena di trilli su bassi discendenti si avvia enfaticamente sul V⁷ del V (battuta 25: a questo punto già possiamo considerare *mi*^b come nuova tonica), per arrivare a *si*^b in un modo che lo dichiara come V grado inequivocabile, e per scendere poi su *la*^b (V⁷).⁶⁸ Questo basso, sempre con il trillo (che insieme alla sua risoluzione rafforza il senso di cadenza), è accompagnato da note, a grande distanza di registro, in successione ascendente per grado congiunto (già dalla b. 20 si registra una pervasiva presenza del grado congiunto).

Questa modulazione più che eloquente, ultrabeethoveniana e spettacolare, delinea un'esposizione dove non è corretto identificare un "secondo tema" — concetto che ingloba da una parte l'affermazione della nuova tonalità, dall'altra l'evidenza di un gesto tematico paragonabile e contrapponibile al tema iniziale. Proprio per questo, naturalmente, queste misure non trovano pareri unanimi nelle descrizioni analitiche, laddove la modulazione principale dell'esposizione sonatistica a nostro avviso resta una questione spinosa della teoria anche dopo gli apporti della cosiddetta *New Formenlehre*. David Beach offre una lettura condivisibile:

Because of the harmonic progression in these measures, the A^b chord in bar 20 is no longer heard as a tonic, but as the subdominant in E^b, the key of the dominant. There is something special and yet peculiar about this idea beginning in bar 20. Its statement here and its repetitions in the Reprise are certainly vital to the design of the piece. Yet it is difficult to hear bar 20 as the beginning of the second theme area, primarily due to the instability of the harmony [1987, 7].

Nella temperie analitica degli anni '80 del XX secolo l'attenzione alle sottigliezze della modulazione nella forma sonatistica (aspetti su cui per primo già negli anni '20 insisteva Donald F. Tovey, criticando il postulato del bitematismo associato alle due tonalità dell'esposizione) dava apprezzabili risultati di questo tipo.⁶⁹ Di solito la fallacia della identificazione a tutti i costi del secondo tema e

68. La successione VI-V (al basso) è un sicuro marcatore della nuova tonalità nelle modulazioni di Beethoven [Calabrò 2018, 133]. In questo caso, a b. 26 il VI grado è armonizzato con un accordo di settima di D in 2° rivolto. Come si mostra nel testo citato, questa è una delle armonizzazioni utilizzate — spesso ai fini della polarizzazione del tono alternativo dell'esposizione — per sottolineare inequivocabilmente che l'accordo successivo è proprio una dominante.

69. *Second subject* è per Tovey «la più fuorviante tra tutte le espressioni» [1988, 32]; «in un gran numero, ma non certo nella maggioranza delle sonate, appaiono due temi ben evidenti»

quella di non rilevare le condizioni progressive della modulazione tendono ad accoppiarsi. Nel testo riportato Beach purtroppo non si libera del tutto da una di esse, la ricerca del “vero” secondo tema; ma almeno non lo identifica dove c’è solo il gesto di un tema, mentre la modulazione non ha stabilizzato la nuova tonalità: «Instead, I hear this passage as still transitional, that is, as a prefix to the real second theme, which begins in bar 28» [*ibid.*].⁷⁰ Al solito, Rosen centra molto bene la questione: «Lo stile classico richiedeva una chiara gerarchia delle energie tonali. Tovey e altri hanno fatto notare la differenza fra l’essere *su* una tonalità e l’essere *in* una tonalità [...] sfortunatamente manchiamo di una adeguata terminologia tecnica» [1979, 64]. Fortunatamente, invece, non manchiamo della capacità di utilizzare per quanto possibile la vecchia terminologia — senza ricorrere alla nozione di secondo tema quando proprio non è il caso —, come fa lo stesso Rosen descrivendo la sezione dell’op. 110 che stiamo esaminando:

Gli arpeggi conducono direttamente [...] a una varietà di motivi espressivi, tutti legati tra loro. Senza interruzione della continuità, dopo un certo lasso di tempo, compare alla battuta 28 una cadenza decisiva sulla dominante, e un’altra alla misura 34. Qui parte una brevissima sezione conclusiva, un breve nuovo tema cadenzale [...] che formalmente completa e chiude l’esposizione [2008, 259–260].⁷¹

[*ibid.*].

70. Come è noto, le situazioni più controverse nella descrizione tradizionale delle sonate classiche sono: 1) *la presenza di materiale tematicamente molto definito in zone ancora instabili a livello tonale*, e viceversa 2) *l’assenza di qualcosa che possa essere chiamato “tema” quando la situazione armonica afferma in modo chiaro una nuova tonalità*. Molti gli studiosi che, riguardo la Sonata op. 110, non si soffermano sul processo di graduale tonicizzazione e identificano un “secondo tema” a b. 20: «[t]here is no doubt that the second theme, by its very nature cantabile and espressivo, must be played with intense, intimate expressiveness» [Schenker 2000, 40]. Giusta la rilevazione sull’interpretazione del segno *p*, ma per Schenker a b. 20 c’è senza fallo il secondo tema. Erika Ribeiro, nel suo per molti versi pregevole lavoro, cita Rosen a proposito dell’unità tematica dell’intera sonata e dichiara di seguire Tovey cambiando solo qualche sigla, ma il diavolo si annida nei dettagli: mentre Tovey riscontra da b. 20 una «sequence falling from subdominant to position over tonic» [Tovey 1998, 256], per Ribeiro le bb. 12–19 vanno semplicemente da *La*^b *Magg.* a *Mi*^b *Magg.* e poi dalla b. 20 alla b. 39 ci sono tre temi: B₁, bb. 20–27, B₂, bb. 28–33, e una codetta alle bb. 34–39 [Ribeiro 2009, 87]. Lo stesso cambiamento delle sigle dei temi rispetto a quelle utilizzate da Tovey tradisce la nostalgia verso un bitematismo accoppiato a tonalità ben distinte: «Tovey utilizza le lettere A e B per i temi A₁e A₂, C per la transizione, D e E per i temi B₁e B₂, e chiama codetta il tema della cadenza. Abbiamo scelto di adottare le sigle A₁ e A₂, B₁ e B₂ perché si riferiscono a sezioni nella medesima tonalità, e “transizione” perché è una sezione modulante» [*ibid.*, trad. nostra]. Vale la pena di notare come P e S, sigle ormai correnti mutuata dalla teoria di Hepokoski e Darcy [2006], possano legittimare rimozioni (del ruolo dinamico della sottodominante) e partizioni (dualistiche) quali quelle di Ribeiro.
71. La cadenza “decisiva” è quella dopo i trilli che abbiamo poco più sopra richiamato, i temi sono definiti da Rosen una “varietà di motivi” e quello conclusivo — qui Rosen è memore dell’analisi di Tovey — è definito “tema cadenzale”. La rilevazione di più motivi o temi appena abbozzati di 4 battute non va ovviamente estesa al nostro tema archetipo: la sua

Le posizioni di Tovey, di Beach, di Rosen aprono alla comprensione di una progressiva tonicizzazione, cioè di quello che veramente *avviene in senso temporale* nella modulazione di una esposizione sonatistica beethoveniana, dove un *telos* di natura tonale regola l'interdipendenza tra struttura e superficie motivica in maniera ogni volta diversa (o meglio, tale da offrire nelle diverse sonate una *varietas in unitate*).⁷² In questo senso, non va persa di vista l'essenza della forma classica, il cui cardine stilistico è proprio la *modulazione* che diventa anche *dissonanza su larga scala*.⁷³ Osserviamo a tale proposito come entrambe le teorie oggi più accreditate rilancino strumenti dualistici: la coppia P/S e "subordinate-theme function".⁷⁴ Al pari del dogma tradizionale del bitematismo, ogni dualismo, in quanto tale, marginalizza in partenza il ruolo e l'estensione della funzione SD, il vero agente delle trasformazioni nel contesto di una sonata classica.⁷⁵

Quanto infine alla piena inclusione della penultima Sonata beethoveniana nel cosmo dello stile classico, all'insieme di ragioni addotte possiamo aggiungere

posizione, all'inizio della sezione centrale di sviluppo, lo differenzia in senso strutturale dagli altri temi.

72. Le due interpretazioni richiamate in questo lavoro sono molto diverse anche nella seconda parte dell'esposizione. Backhaus conferisce più tensione al percorso da b. 20 alla piena affermazione di Mi^b magg., per poi eseguire in modo quasi sbrigativo la parte finale. Il teleologismo più sereno di Schnabel è evidente sia nella successione di motivi in avvicinamento alla piena tonicizzazione di mi^b (bb. 20 sgg.), sia nel modo disteso con cui rende la conclusione dell'esposizione dopo la b. 28. Secondo Piero Rattalino, Schnabel considera la civiltà viennese classica «chiusa con l'ultimo Beethoven e l'ultimo Schubert, con il Beethoven e lo Schubert vissuti nella Restaurazione e profeti di un'eterna, trasfigurata razionalità» [1983, 160]. E ancora: «Beethoven, con Schnabel, è visione, racconto che viene dalla profondità dei tempi e non raccoglie dal presente stimoli emozionali» [*ibid.*]. Rapportando il percorso della modulazione beethoveniana a un "viaggio dell'eroe", è inevitabile pensare a uno dei romanzi più significativi dell'epoca, il *Meister* goethiano. Con Backhaus viviamo maggiormente la tensione di ciò che accade durante il percorso, con Schnabel presentiamo che alla fine il tutto sia controllato e regolato da una illuminata "Società della Torre". È interessante verificare le tesi critiche su Schnabel anche in senso analitico [Calabrò 2019].
73. Oltre che a Hepokoski e Darcy, ci riferiamo alla trattazione di Caplin sulla forma-sonata [2013a, 261–562].
74. Nella nozione capliniana di "tema subordinato" i temi possono essere diversi, ma il retaggio dualistico si condensa nel "subordine". La teoria di Caplin non ci appare tuttavia del tutto restia alla varietà e al senso delle modulazioni. Sostenendo che «unlike a main theme, subordinate themes display diverse motivic ideas, and toward the end of the exposition they tend especially to become highly energetic, dramatically charged, and dynamically aggressive as the music approaches the confirming PAC» [2013a, 354], vengono enunciate caratteristiche diffusamente riscontrabili, non lontane dalla linea seguita nel testo a proposito delle bb. 20 sgg. del I mov. della Sonata op. 110.
75. Tenzionalmente nell'esposizione classica la SD espande e favorisce la modulazione principale, nella ripresa può svolgere il ruolo di sostituire la T e ricoprire altri compiti sussumibili nelle occorrenze della risoluzione macroformale. Prescindendo da questi assunti, e fondando la teoria su un'altra prospettiva, si arriva a sostenere, a proposito della ultrasettecentesca SD utilizzata nella ripresa della Sonata in Do min. op. 10 n. 1 di Beethoven, che un secondo tema cominci «blithely and irresponsibly in F major» [Hepokoski – Darcy 2006, 238].

che la stessa modulazione a Mi Magg. nella ripresa del I mov. dell'op. 110 rientra in una concezione macroformale prettamente classica, in quanto speculare alla modalità tensiva (circolo delle quinte in direzione ascendente) con cui viene raggiunto il tono di Mi^b Magg. nell'esposizione: anche la distensione della forma nella ripresa percorre un altrettanto classico movimento (discendente) per quinte: *la^b – re^b (do[#]) – [fa[#]] – si – mi*.⁷⁶

In definitiva, a ridosso degli anni in cui l'estetica che definiamo romantica ha teorizzato una "poesia della poesia" (dove l'arte stessa è oggetto del procedimento artistico) e un'arte "trascendentale" (che riflette sulle sue condizioni) [D'Angelo 1997, 163–164], Beethoven costruisce un movimento su un tema assente — una sorta di "discorso dell'Altro" —, operando rispetto alle sue caratteristiche e alle sue implicazioni una trasmutazione che, hegelianamente, le supera conservandole. Come avviene in modi diversi nel suo ultimo periodo, la tradizione con cui si confronta Beethoven è anche il suo stesso stile precedente, con tutto il suo corredo morfologico e ideologico.⁷⁷ L'intero percorso di Beethoven, come ogni sua singola opera, si iscrive nel segno del "divenire" [Furtwängler 1950, 33 sgg.] in una maniera così densa e profonda che il diffuso e corrico concetto di arte "progressiva" può solo sfiorare, e più spesso fraintendere.⁷⁸

76. Niente a che vedere qui, perciò, con l'uso di medianti nel senso dei romantici. L'unico rapporto significativo fra intervalli di 3a è la discesa armonica da *fa* a *re^b* e poi a *si^b* (con tanto di cadenze) nello sviluppo: il IV grado di Fa min. diventa il II grado del relativo maggiore (La^b Magg.) ai fini della ripresa. Un normale e classicissimo scambio di sottodominanti. Se nella musica di Beethoven lo spostamento verso D aumenta la tensione della musica e quello verso SD la riduce, nella generazione romantica le cose vanno in modo diverso: l'allargamento del campo diatonico e il cromatismo non ci rendono più «sicuri di sapere quali accordi siano più lontani dalla tonica principale» [Rosen 1997, 275]. Quando invece Beethoven usa le medianti o le sopradominanti come principali tonalità di contrasto dell'esposizione, le prepara esattamente come una dominante, e anche «all'interno dell'intera composizione, hanno la funzione di dominante: creano cioè, una dissonanza su larga scala rispetto alla tonica» [Rosen 1986, 282].

77. Maynard Solomon ha descritto in modo particolarmente suggestivo questo aspetto centrale dell'arte di Beethoven: «Nella ri-creazione beethoveniana [...] la storia viene mantenuta aperta: quale ricerca dell'introvabile, di ciò che finora non è stato scoperto [...]» [1998, 38].

78. Desidero esprimere il mio ringraziamento ai due revisori anonimi per le accurate, puntuali e costruttive osservazioni.

BIBLIOGRAFIA

- BEACH D. (1987), *Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata Op. 110, Part I: The First Movement*, «Intégral» 1, pp. 1–29.
- CALABRÒ S. (2018), *La lezione metodologica hegeliana e il “dramma” tonale del sonatismo classico*, in L. Michielon (cur.), *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 129–153.
- CALABRÒ S. (2019), *Artur Schnabel and the Harmonic Functions*, in M. Soveral e S. Zurletti (cur.), *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, pp. 141–159.
- CAPLIN W. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York.
- CAPLIN W. (2013a), *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York.
- CAPLIN W. (2013b), *Teaching Classical Form: Strict Categories vs. Flexible Analyses*, «Dutch Journal of Music Theory», 18/3, pp. 119–135.
- CAPLIN W. – HEPOKOSKI, J. – WEBSTER, J. (2009), *Musical Form, Forms, & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, Leuven University Press, Leuven.
- D'ANGELO P. (1997), *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna.
- FURTWÄNGLER W. (1950), *Dialoghi sulla musica*. Ed. Curci, Milano; ed. orig. *Gespräche über Musik*, Humboldt, Wien 1948.
- GADAMER H. G. (1983) *Verità e metodo*, Bompiani, Milano; ed. orig. *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.
- GRANDE A. (2011), *Il moto e la quiete*, Aracne, Roma.
- HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory*, Oxford University Press, New York.
- KOCH H. C. (2001), *Musikalisches Lexicon*, Bärenreiter, Kassel (ristampa anastatica); ed. orig. Frankfurt, 1802.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF J. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge MA.
- POUNDIE BURSTEIN L. (2015), *The Half Cadence and Other Analytic Fictions*, in Pieter Bergé and Markus Neuwirth (eds), *What is a Cadence?*, Leuven University Press, Leuven.
- RATTALINO P. (1983) *Da Clementi a Pollini*, Ricordi/Giunti Martello, Milano – Firenze.
- RATZ E. (1968), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien.

- RIBEIRO E. (2009), *Aspectos interpretativos da Sonata op. 110 de Beethoven* (Dissertazione), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e artes, São Paulo.
- ROSEN C. (1979), *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano; ed. orig. *The Classical Style*, The Viking Press, New York 1971.
- ROSEN C. (1986), *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano; ed. orig. *Sonata Forms*, Norton, New York 1980.
- ROSEN C. (1997), *La generazione romantica*, Adelphi Edizioni, Roma; ed. orig. *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1995.
- ROSEN C. (2008), *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, Astrolabio-Ubaldini, Roma; ed orig. *Beethoven's Piano Sonatas. A Short Companion*, Yale University Press, New Haven 2002.
- SCHENKER H. (2000), *The Art of Performance*, Heiribert Esser (ed.) & Irene Schreier Scott (tr.), Oxford University Press, New York – Oxford.
- SCHMALFELDT J. (2011), *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press, Oxford.
- SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano; ed. orig. *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber limited, London 1967.
- SOLOMON M. (1998), *Su Beethoven: musica mito psicoanalisi utopia*, Einaudi, Torino; ed. orig. *Beethoven Essays*, Harvard University press, Cambridge MA 1988.
- TOVEY D. F. (1988), *Alcuni aspetti della forma artistica beethoveniana*, in G. Pestelli (cur.), *Beethoven*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Some aspects of Beethoven's Art forms*, «Music & Letters», 8/2, pp. 131–155, 1927.
- TOVEY D. F. (1998), *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, ABRSM, London (revised edition); ed. orig. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, The Associated Board of the R.A.M. and the R.M.C., London 1931.
- VENTURINI P. (2006), *Beethoven rilegge il proprio passato: alcune riflessioni sul rapporto tra le ultime due sonate e l'op. 10 n. 1*, «Analitica», 3/1.
- WOLFF K. (1972), *Schnabel's interpretation of Piano Music*, Norton, New York.

DISCOGRAFIA

- Backhaus W. (pf.), L. van Beethoven: Sonata in La^b Magg. op. 110 – Victoria Hall, Geneva, ottobre 1963, Decca.
- Backhaus W. (pf.), L. van Beethoven: Sonata in Do Magg. op. 2 n. 3 – Victoria Hall, Geneva, aprile 1969, Decca.
- Schnabel A. (pf.), L. van Beethoven: Sonata in La^b Magg. op. 110 – Abbey Road Studios, London, 21 gennaio 1932, HMV.
- Si fa riferimento alle incisioni originarie senza indicare alcuna delle tante ristampe, facilmente reperibili.*

Abstract

L'articolo muove dall'*incipit* della Sonata in La bemolle maggiore op. 110 di Beethoven. Si ipotizza che le prime battute derivino dalla trasformazione di una struttura melodica preesistente tipicamente classica e molto frequente anche nel primo Beethoven. Si osserva come la fisionomia delle prime battute sia del tutto particolare: l'unione delle funzioni di *presentazione* e *introduzione* è un *topos* classico, ma qui tali funzioni sono già in partenza profondamente segnate da trasformazioni. Pertanto l'inizio della Sonata può essere pienamente compreso solo riconoscendolo come derivato per elisione ed elaborazione da una semifrase "assente". L'analisi dello sviluppo conferma le ipotesi avanzate e apre a una rilettura dell'intero movimento. Nell'insieme si mostra come l'evoluzione beethoveniana sia coerente in sé stessa e nei termini dello stile classico, scoraggiando di converso le tesi di continuità tra il tardo stile di Beethoven e il romanticismo. Si dimostra infine come le esecuzioni di due interpreti beethoveniani storici — Schnabel e Backhaus — tematizzino aspetti connessi alla particolare fisionomia del primo mov. dell'op. 110, restituendo due letture diverse ma ambedue congruenti con gli assunti formali.

Parole chiave: Beethoven, Archetipo, Incipit, Trasformazione, Interpretazione

The paper focuses on the beginning of Beethoven's *Sonata op. 110*. The main hypothesis is that the first measures derive from the transformation of a pre-existent melodic structure, typically classical and very frequent in Beethoven's first period. I demonstrate that the beginning of *op. 110* has a particular shape: the synthesis of *presentation* and *introduction* functions, here found, is a classical *topos*, but I suggest that these functions are touched by transformations since the very beginning. As a matter of fact, the first part of the Sonata is understandable only considering it as derived, by elision and transformation, from an "absent" group of four measures. The analysis of the development confirms this hypothesis and allows to reconsider in this light the entire first movement. The whole analysis suggests that Beethoven's evolution is coherent in itself and in the terms of classical style; on the contrary, it discourages a thesis of continuity between late Beethoven's style and Romanticism. I conclude by showing how two greatest Beethoven interpreters of twentieth century — Schnabel and Backhaus — underline features relied to the particular shape of the first movement, producing two different performances, though both in accordance with formal implications.

Keywords: Beethoven, Archetype, Beginning, Transformation, Performance

Un'indagine analitico-performativa sui 72 *Studi Carnatici* per pianoforte di Jacques Charpentier (1933–2017)

1. Introduzione

L'approccio teorico e analitico degli studi musicali in questo nostro XXI secolo sta subendo delle importanti evoluzioni. Se gli aspetti storico-stilistici inerenti alle tecniche compositive [Cook 1992; Bent 1990; Nattiez 1987] e gli elementi di semiotica musicale [Reybrouck 2001; Stefani 1974] costituiscono le tradizionali fondamenta da cui partire per un'analisi della partitura, oggi gli studi musicologici guardano sempre più al fenomeno musicale nella sua totalità, quindi non solo come testo scritto, ma anche come atto performativo [Soveral – Zurletti, 2019; Arbo 2019, Doğantan-Dack, 2015; Borio 2003; Rink 2002]. La prospettiva d'analisi indicata, per esempio, nello storico modello tripartito di Nattiez-Molino si focalizza sui processi che riguardano l'analisi e interpretazione dei segni musicali come forme simboliche a livello neutro (immanente della partitura), poietico (dell'atto creativo del compositore) ed estesico (della fruizione da parte dell'ascoltatore) [Nattiez 1987]. Nel modello Nattiez-Molino il rapporto tra la dimensione analitica interpretativa e quella più propriamente performativa non risulta, però, ancora ben inquadrato.

Sarà successivamente Peter Kivy ad interrogarsi su questo aspetto, nella sua riflessione filosofica sul concetto di *autenticità* nell'interpretazione e nell'esecuzione musicale. Se da un lato la partitura rappresenta una manifestazione scritta della creatività del compositore (*composer authenticity*), dall'altro la messa in opera della partitura stessa si concretizza solo attraverso il lavoro dall'artista/esecutore che lascia il proprio segno inconfondibile in ogni sua interpretazione (*personal authenticity*) [Kivy 1995]. Il discorso di Kivy invita gli studiosi di musica a estendere il focus d'indagine sulla delicata relazione compositore–partitura–esecutore.

In realtà, una prima prospettiva di analisi musicale che contemplasse anche il momento performativo era già stata proposta negli anni settanta nell'ambito degli studi di etnomusicologia. Gli etnomusicologi, trovandosi di fronte a tradizioni musicali per lo più tramandate oralmente, quindi prive del segno scritto sulla partitura, sono dovuti ricorrere ad un metodo d'analisi che si riferisse alla musica principalmente come atto sonoro, ossia come frutto dell'atto performativo in un determinato contesto socio-culturale [Blacking 1971].

Negli anni novanta, Danuser riconsidera questa necessaria relazione tra interpretazione ed esecuzione musicale sottolineando che la dimensione analitica storica va attualizzata nella pratica esecutiva, contemporanea ad ogni epoca (*aktualisierender Modus*) [Danuser 1992, 17]. Nicholas Cook e John Rink, nei loro testi su *music performance*, si soffermano ancora su questo importante cambiamento di prospettiva, sostenendo che il solo orientamento di definizione e interpretazione formale del segno scritto dal compositore non è sufficiente a inquadrare tutti i molteplici aspetti della musica come processo legato anche all'atto performativo in sé, quindi alla dimensione artistica e creativa dell'esecutore che interpreta una partitura o, nel caso di altri generi come il jazz e la *popular music*, la improvvisa [Cook 2013; Rink 2002].

Nella musica "colta", fissata nella scrittura di uno spartito, l'interpretazione si basa su scelte di carattere estetico che derivano da una parte dall'analisi teorica della partitura stessa e dall'altra dal personale processo artistico intrapreso da ciascun singolo esecutore [Cook 2013; Dreyfus 2007]. In questo processo di comprensione del segno musicale, l'esecutore viene guidato sia da informazioni di carattere analitico che dalla propria esperienza, dalla propria espressività e dal proprio stile creativo [Hubrich 2016; Chaffin 2007]. In una prima fase, l'esecutore è normalmente impegnato in un'esplorazione intuitiva di lettura e apprendimento del testo musicale [Rink 2002; Neuhaus 1973], definito da Chaffin *scouting-it-out* della partitura [Chaffin e al. 2003]. Successivamente subentra l'approccio più propriamente analitico al fine di motivare e contestualizzare le scelte interpretative ed esecutive, confrontandosi con la prassi esecutiva convenzionale, documentata da testi scritti o da preesistenti registrazioni audio (detta anche HIP: *historically-informed performance*) [Cook 2013; Yih 2013]. Cook enfatizza le potenzialità di questo processo interpretativo ricavato dalla pratica esecutiva sostenendo che tutte le informazioni provenienti dall'esperienza performativa in sé forniscono una serie di contenuti cruciali al discorso analitico sulla musica come atto sonoro (*music as performance*) e propone il modello di esecuzione informata dall'analisi della pratica esecutiva stessa (detta anche AIP: *analytically-informed performance*) [Cook 2013].

Allo stato attuale, il discorso sulla musica assume, quindi, un carattere molto più complesso che l'abbraccia nella sua totalità, cioè come processo in divenire determinato non solo dall'interpretazione analitica e teorica del testo scritto, ma anche dalla sua dimensione sonora, quindi performativa. In che modo i due campi di analisi possono incontrarsi e generare contenuti atti a sostenere l'uno e l'altro settore? Quali sono i punti di contatto e di interazione tra analisi teorica e analisi performativa?

Partendo da queste domande, l'obiettivo di questo articolo è quello fornire un contributo attraverso un metodo d'indagine interdisciplinare. Il caso studio si rivolge all'interpretazione ed esecuzione dei *72 Studi Carnatici* del compositore francese Jacques Charpentier (1933–2017). L'opera è stata esaminata seguendo l'orientamento bidirezionale analitico-performativo [Rink 2015], così come suggerito nei modelli di Cook (AIP: *analytically-informed performance*) e di Agawu, che definisce l'analisi musicale come atto creativo pari all'atto compositivo (*analysis as composition*) e all'atto esecutivo (*analysis as performance*) [Agawu 2004].

Sebbene la notazione dei *72 Studi Carnatici* sia occidentale a tutti gli effetti e il compositore abbia lasciato delle note esplicative nell'edizione Alphonse Leduc [Charpentier 1985], il presente articolo si focalizza sui parametri analitici e performativi che sono stati maturati durante la mia esperienza di ricerca artistica,¹ cioè quella ricerca che, partendo da esigenze legate all'atto pratico esecutivo, segue un metodo d'analisi effettuato dallo stesso esecutore (vedi *performer-based analysis method* [Caruso e al. 2016]).

Il metodo di indagine adottato si è basato principalmente sull'intreccio di informazioni derivanti da fonti scritte, interviste e discussioni tenute direttamente con il compositore, e da informazioni raccolte durante la mia esperienza pratica, per esempio del solfeggio indiano, con esperti di musica indiana² [Caruso e al. 2018]. Avendo la possibilità di instaurare questa collaborazione creativa e artistica, specialmente con il compositore, le fonti audio esistenti sul mercato — solo un paio di vinili registrati dallo stesso Jacques Charpentier e due precedenti registrazioni dell'opera integrale effettuate dai pianisti Anne Gaëls (1992) e Michael Schäfer (2012) — non hanno inciso dal punto di vista metodologico, ma costituiscono sicuramente un riferimento alternativo per il lettore che vuole confrontarsi con ulteriori versioni interpretative ed esecutive rispetto

1. L'autrice, pianista e musicologa, ha condotto una ricerca artistica sul rapporto tra intenzionalità e gesto pianistico prendendo come caso studio la propria interpretazione ed esecuzione dei *72 Studi Carnatici* di J. Charpentier, nell'ambito del dottorato nelle arti performative presso la *School of Arts of Ghent* (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica – IPEM – dell'Università di Ghent in collaborazione con il Conservatorio Reale) [Caruso e al. 2018].
2. Si veda su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=rUNDvyUCzxo>

a quella definita in questo articolo. Per questo motivo, la retrospettiva storica e teorica, coadiuvata dalla pratica musicale indiana, ha fornito gli elementi essenziali e decisivi per l'esplorazione dell'influenza della musica indiana nei 72 *Studi Carnatici* di Jacques Charpentier, al fine di determinarne un approccio analitico-performativo orientato ad una interpretazione ed esecuzione quanto più fedele alle intenzioni del compositore e, nel contempo, allo stile tipicamente ibrido di questa opera, che integra nella scrittura occidentale le scale carnatiche e una elaborazione di alcuni piedi metrici indostani.

Per inquadrare gli elementi di musica indiana presenti nell'opera di Charpentier, in questo articolo verrà stilata un'introduzione teorica, in cui ci si soffermerà sull'aspetto simbolico delle strutture musicali che caratterizzano i 72 studi, collegandoli alla tradizione e alla pratica musicale indiana. I contenuti desunti da questo approccio teorico costituiranno i parametri analitici per accedere, a livello formale, al significato delle scelte stilistiche del compositore e verranno supportate dai parametri performativi inerenti alle scelte stilistiche dell'esecutore [Rink e al. 2011]. Il confronto pratico con il compositore ed esperti di musica indiana ha dunque aggiunto informazioni relative all'aspetto più performativo dell'opera, i cui contenuti hanno avuto una ricaduta anche sull'approccio analitico.

Dopo aver fornito una visione generale dell'opera di Charpentier per ciò che concerne i simboli della musica indiana presenti nella partitura, si passerà ad un'esplorazione più dettagliata della sua struttura facendo riferimento ad alcuni passaggi e ai cicli più significativi della raccolta (in particolare l'ottavo e il dodicesimo ciclo) per offrire alcuni esempi concreti su come l'aspetto teorico di analisi della partitura si combini alla pratica esecutiva e, viceversa, come la pratica esecutiva possa aggiungere ulteriori dettagli all'analisi teorica. Verranno illustrati possibili orientamenti interpretativi ed esecutivi, dando spazio all'approccio enattivo (*enactment*) della partitura [Leman 2016; Rink 2015] cioè a quegli elementi esperiti come azione corporea di riflesso alla percezione e alla pratica esecutiva, in simbiosi col compositore e con gli altri musicisti, che hanno determinato la configurazione senso-motoria dell'esecuzione (per esempio nell'articolazione metrica, nel tocco, nel gesto, nell'uso del pedale, nella scelta timbrica, etc.) influenzandone anche le scelte analitiche. I contenuti derivati da questo orientamento analitico-performativo agli studi carnatici di Charpentier costituiscono gli elementi di un approccio creativo che è stato altresì documentato in formato audio/video con mie registrazioni disponibili sul web e con l'incisione dell'integrale dell'opera³ [Caruso 2018].

3. Incisione pubblicata in un cofanetto contenente 3 CD dall'etichetta discografica americana Centaur.

2. Strutture e simboli della teoria musicale indiana nei 72 *Studi Carnatici* per pianoforte

L'impatto e il fascino della tradizione musicale orientale è una matrice che accomuna diversi compositori contemporanei [Vedabala 2016; Farrell, 1997; Cage 1946, 15]. Da Debussy in poi, la generazione post-impressionistica si appropria dell'uso di scale pentatoniche, scale a toni interi, approcci modalì, rielaborazioni di piedi metrici provenienti da diversi sistemi musicali. I 72 *Studi Carnatici per pianoforte* di Jacques Charpentier, composti in un arco temporale che va dal 1957 al 1985, ne rappresentano un esempio. La scrittura di Charpentier non propone meri richiami a sonorità esotiche. La permanenza di due anni in India (1953–54), e la collaborazione con Olivier Messiaen, lo induce ad integrare in maniera sistematica nel linguaggio occidentale le strutture melodiche e ritmiche desunte dalla tradizione musicale indiana.

«L'India ci offre una delle teorie musicali più interessanti di tutti i tempi»,⁴ dichiara il compositore, considerando le 72 scale carnatiche del Sud dell'India un sistema in grado di rinnovare e rigenerare l'approccio occidentale, fornendo una possibile alternativa al tonalismo e alle “dittature” della dodecafonia e del serialismo [Caruso 2015, 54].

Da queste premesse, il tipo di scrittura dei 72 *Studi Carnatici* presuppone un approccio analitico e performativo transculturale. In primo luogo perché l'organizzazione della partitura si basa su un sistema musicale, di scale e di ritmi, provenienti da una tradizione musicale non occidentale; in secondo luogo perché la realizzazione esecutiva deve seguire un contesto estetico e stilistico coerente all'introduzione di questi elementi musicali indiani. Il primo approfondimento necessario è, dunque, strettamente legato alla componente teorica della musica indiana e il secondo alla componente più prettamente performativa.

2.1 Il sistema musicale indiano

In Occidente, un vecchio retaggio culturale assimila la musica extraeuropea alla tradizione musicale popolare, quindi trasmessa oralmente, priva di strutturazioni perché basata principalmente sull'improvvisazione. Gli studi di etnomusicologia hanno invece annoverato la teoria musicale indiana tra i sistemi musicali della storia della musica: è il “terzo sistema” insieme a quello occidentale e al jazz [Perinu 1982, 8]. Accostandosi allo studio della teoria musicale indiana ci si ritrova, infatti, di fronte a una categorizzazione precisa di strutture melodiche (dette *ragas*) e di piedi metrici (detti *talas*) che, se pur legati alla tradizione

4. «L'Inde nous offre une des plus étonnantes théories musicales de tous les temps» [Charpentier 1956, 23]

filosofica e cosmologica vedica, tramandata oralmente o attraverso la mitologia, trovano un loro fondamento storicamente definito.

Nella musica indiana, la parola *raga* ha una connotazione simbolica e metafisica poiché deriva dal Sanscrito *ranj* (“colore”) che nell’induismo significa la reazione dell’anima alle emozioni, per cui ad ogni *raga* viene associato un significato in relazione allo stimolo emotivo o al sentimento che riesce a suscitare nell’ascoltatore [Perinu 1982, 178]. La reazione emotiva o estetica, legata alla percezione di un *raga* (che rappresenti il tempo, le stagioni, un momento della giornata, i colori etc.), viene definita *rasa*. Il legame tra *raga* e *rasa* deriva dall’antica cosmologia vedica di cui la musica costituisce un aspetto del rituale [Perinu 1982, 48]. Nel corso dei secoli, i *ragas* sono stati raccolti da parte degli studiosi indiani e classificati in sistemi chiamati *Melakarta* (*melas* = *ragas*). In generale, esistono due sistemi principali legati uno alla tradizione musicale del nord (detta indostana) e uno alla tradizione musicale del sud (detta carnatica). Nel *Melakarta*, i *ragas* sono di due specie: principali (detti *janaka*, che in sanscrito significa “genitori”) e secondari (detti *janya*, che in sanscrito significa “nato” o “derivato da”) [Perinu 1982, 53]. Il sistema *Melakarta* è un riferimento necessario per l’intonazione della successione delle altezze nelle scale. Nel trattato *Caturdaḍi Prakāśikā* (1660), Venkatamakhi, uno dei maggiori teorici musicali indiani, classifica le scale del sud dell’India in un sistema di 72 *Melakarta ragas* [Vijayakrishnan 2007, 1]. Si tratta di una ripartizione sistematica delle melodie che venivano utilizzate in quei secoli, secondo un criterio personale dello stesso Venkatamakhi.

I 72 modi del *Melakarta* che ho proposto sono senza dubbio il prodotto del mio impulso creativo. Questo non è l’unico criterio. Se fosse così peccherei d’ingenuità. E nemmeno voglio sostenere che, questo sistema, nel suo complesso, sia praticabile qui e ora. A dire il vero, esso ricopre solo alcuni dei *ragas* in circolazione al momento.⁵

Venkatamakhi organizza i *ragas* in dodici gruppi, ciascuno comprendenti sei scale, *melas/ragas*, per un totale di 72 scale. Ogni *mela/raga* viene suddiviso in due tetracordi. Il tetracordo inferiore presenta quattro suoni fissi, mentre in quello superiore viene variata l’altezza di un suono per volta. Ciascun *raga* ha un nome simbolico che rappresenta una particolare divinità indiana.

- *Indu*: Luna, come UNA luna sulla terra
- *Netra*: Occhi, come DUE occhi
- *Agni*: Fuoco, come affermato nei Veda che ci sono TRE tipi di fuochi

5. «The 72 Melakartas I have suggested are doubtless the product of my creative urge. That is not their sole criterion. If it were so, it is a waste of ingenuity. Nor do I claim that the scheme as a whole is practicable here and now. True, it covers only a few ragas in circulation at present» [Vijayakrishnan 2007, 78]

- *Veda*: Veda, come le QUATTRO scritture
- *Baana*: Freccia, perché Kama o Cupido possiede le frecce con CINQUE fiori
- *Ritu*: Stagioni, come le SEI stagioni nel calendario indiano
- *Rishi*: Saggi, come i SETTE saggi indiani chiamati Rishi
- *Vasu*: Vasu, come gli OTTO elementi della natura (figli di Gange)
- *Brahma*: Brahma, come i NOVE cicli dell'Universo
- *Disi*: Indicazioni, come le DIECI direzioni
- *Rudra*: Rudra, come l'insieme degli UNDICI membri divini della classe *Devas* guidati da *Shiva*
- *Aditya*: Aditya, come i DODICI *Surya* (divinità del sole) nell'Universo cosmico secondo i testi sacri di *Brāhmaṇa*

Al di là dei collegamenti con la simbologia e la numerologia vedica, i 72 *Mela-karta ragas* si presentano in un sistema molto ben congeniato anche a livello teorico. La scala musicale indiana è formata da sette suoni, chiamati *swaras* SA-RE-GA-MA-PHA-DA-NI, così come la scala diatonica occidentale. Nella scala indiana i suoni SA e PHA sono fissi e hanno la stessa funzione del primo e del quinto grado della scala occidentale nel senso modale, come due note cardine del sistema. La nota MA comprende due possibili intervalli fissi (M₁-M₂) e le note RE-GA-DA-NI comprendono altri tre intervalli fissi (R₁-R₂-R₃ / G₁-G₂-G₃ / D₁-D₂-D₃ / N₁-N₂-N₃). I suoni fissi relativi alla scala indiana possono essere riportati su una tastiera accordata secondo il temperamento occidentale [Bhairavi], così come si può vedere nella Fig. 1.

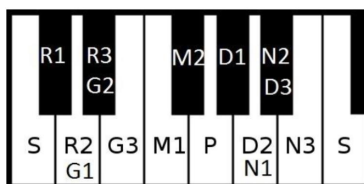


Fig. 1. Una possibile trasposizione a suoni fissi della scala indiana su una tastiera occidentale.

Originariamente, gli antichi canti vedici presentavano solo tre *swaras*, ma nel corso dei secoli si arrivò all'attuale suddivisione dei *ragas* in sedici *swaras* (S / R₁-R₂-R₃ / G₁-G₂-G₃ / M₁-M₂ / P / D₁-D₂-D₃ / N₁-N₂-N₃). Mentre le scale occidentali hanno un'intonazione fissa secondo il sistema temperato, la musica indiana è da sempre rimasta legata ad un'intonazione relativa. Pertanto, la prima nota — SA — ricopre un ruolo di primaria importanza, in quanto è la nota fissa

di base da cui partono gli altri suoni della scala. Le scale indiane derivano, dunque, dai suoni determinati dalla prima nota SA. Durante l'esecuzione, ciascun suono della scala viene normalmente arricchito da ornamentazioni basate su microintervalli, chiamate *gamakas*. La tradizione indostana differisce da quella carnatica sia per il sistema di classificazione delle scale che per l'articolazione dei *gamakas* [Swift 1990].

Nel sistema carnatico, i 72 modi vengono suddivisi in due classi: la prima classe è formata dai 36 modi che presentano l'intervallo di quarta perfetta, la seconda classe è formata dai 36 modi relativi che contengono l'intervallo di quarta aumentata. Nell'enciclopedia della musica di Lavignac [1931] esiste una trascrizione dei 72 *Melakarta ragas* in notazione occidentale (vedi in appendice). Nella trascrizione nel sistema temperato occidentale vengono, dunque, riportati nella notazione i suoni fissi della scala, mentre si perdono le relazioni intervalari microtonali, caratteristiche dei *gamakas*. Considerando questo limite della trascrizione occidentale, le 72 scale carnatiche offrono un ventaglio di possibilità relazionale tra i suoni nuovo e interessante dal punto di vista compositivo occidentale.

2.2. Parametri analitici e performativi: tra modalità carnatica e ritmica indostana

Lo studio di una partitura presenta un'attitudine investigativa implicita le cui conoscenze, acquisite durante il processo di indagine teorico, costituiscono un *know-how* non separabile dalla pratica stessa [Klein 2010]. Lo stile unico di ciascuna esecuzione musicale fornisce la traccia delle precise scelte interpretative attuate rispetto alle potenzialità performative che una partitura può offrire. La reciprocità del segno scritto e del risultato uditivo dipende dal significato che ogni esecutore vuole attribuire a ciascun segno, sulla base di un pregresso teorico e pratico sviluppato durante un personale processo di interpretazione musicale [Wason 1987]. In questo senso, l'analisi musicologica di una partitura fornisce il materiale di partenza su cui basare l'esecuzione musicale, ma non è l'unica risorsa [Cook 2013b]. In accordo con questa visione, e con l'approccio proposto da Reina nell'affrontare l'interpretazione della musica contemporanea, si è ritenuto essenziale anche per l'indagine sui 72 *Studi Carnatici* la conoscenza teorica e pratica della musica indiana, al fine di avere una chiave di lettura creativa e utile sia a livello analitico che a livello performativo [Reina 2015].

Charpentier esplora tutti i 72 *Melakarta ragas* come fece Bach per il *Clavimbalo Ben Temperato* e Chopin per i 24 *Preludi*. Rifacendosi allo schema *Melakarta*

ragas del teorico indiano Venkatamakhi⁶ (disponibile in appendice), il compositore francese suddivide la sua raccolta di 72 studi in dodici cicli. Ciascuno dei sei studi di ogni ciclo viene composto su una scala del sistema carnatico enunciato all'inizio della partitura, per un totale di 72 studi. Ogni studio presenta un differente tipo di carattere e di scrittura e porta la denominazione in sanscrito del modo carnatico corrispondente, secondo la lista del *Melakarta ragas*.

Sulla base dei classici parametri analitici di melodia, armonia, ritmo e forma [Bent 1990; Nattiez 1987] e dei parametri performativi di timbro, dinamica, pedale, articolazione e approccio motorio [Rink e al. 2011], verrà stilata una descrizione generale dell'opera, con qualche esempio pratico ripreso dalla partitura.

2.2.1 Parametri Analitici

Melodia. Seguendo il modello della pratica esecutiva indiana di *Alap*, i modi carnatici vengono generalmente esposti all'inizio di ogni studio non in sequenza melodica scalare, ma con ampi intervalli, sia ascendenti che discendenti, su tutti i registri della tastiera. La tessitura allargata, con grandi salti e alcuni passaggi a parti late, ricordano la scrittura organistica, strumento principalmente praticato da Charpentier. La ricerca indefinita di un suono che trapassi i confini della determinatezza del sistema temperato, verso orizzonti microtonali altrimenti impossibili da realizzare su uno strumento ad accordatura fissa come il pianoforte, porta ad una scrittura melodica spesso contornata da acciaccature, ornamentazioni e melismi che evocano le fioriture e arabeschi del canto indiano, detti *gamakas*. Molto spesso appaiono dei glissandi, con note ravvicinate che richiamano sul pianoforte le tecniche esecutive del *sitar*. Su quest'ultimo punto ci si soffermerà, in particolare, nel prossimo paragrafo nella sezione dedicata ai parametri performativi.

Armonia. Gli studi presentano per lo più la staticità armonica e il carattere monodico orizzontale, tipico delle atmosfere musicali orientali [Cage 1946, 17]. Solo alcuni passaggi compaiono nella forma contrappuntistica di canone o di fugato, con imitazioni di frasi melodiche o piedi metrici nei diversi registri del pianoforte. Gli accordi, per lo più cluster, sono formati da agglomerati di suoni ripresi dalle rispettive scale carnatiche su cui è basato ogni studio. Il carattere prettamente modale dell'opera si evince anche dall'assenza di concatenazioni armoniche e di procedimenti analoghi alla modulazione. Nelle composizioni troviamo spesso lunghi pedali sulla prima nota della scala, che nella teoria indiana rappresenta il Sole di cui tutte le altre note sono i pianeti che vi ruotano intorno; o lunghi

6. Dei modi carnatici esistono diverse traduzioni nelle lingue europee dal sanscrito. In questo articolo, ci si riferisce alle traduzioni e trascrizioni usate da Charpentier nei *72 Studi Carnatici* pubblicati da Alphonse Leduc [1985].

accordi alternati a momenti di pause che valorizzano il silenzio, inteso come respiro del suono, ed enfatizzano la riproduzione e l'ascolto delle risonanze, concepite come richiamo delle vibrazioni dell'energia cosmica [Charpentier 1956, 6].

Ritmo. Benché l'opera di Charpentier sia dedicata ai modi carnatici, alcuni studi presentano un'elaborazione di piedi metrici tratti della tradizione indostana del Nord dell'India, organizzati nei 120 *deçî-tâlas*. Alcuni studi sono caratterizzati da ritmiche ostinate in cui il compositore vuole ritrarre la figura di *Shiva Nataradja*, divinità indiana della danza a cui viene dedicata la Sinfonia n. 3 (1968). Lo scopo principale di questi passaggi è quello di esaltare il carattere percussivo del pianoforte ed evocare l'accompagnamento delle *tablas* che, nei concerti indiani, assumono un ruolo determinante non solo nel sostenere l'andamento degli schemi ritmici, detti *talas*, ma anche nell'enunciazione di fraseggi solistici, i cui virtuosismi accrescono l'attenzione dell'audience, proiettandola verso l'idea di un moto cosmico di creazione, nascita, morte e rigenerazione. Nella musica indiana il piede metrico *tala* è organizzato in misure, dette *matras*. Ogni misura è suddivisa da un numero pari o dispari di "battiti" e, alla fine di ogni ciclo di "battiti", si ripresenta il primo battito del ciclo successivo creando una sovrapposizione (*overlapping*) continua [Perinu 1982]. Alla maniera di Messiaen, Charpentier riprende questi piedi metrici nella notazione occidentale, così com'è riportata dall'*Encyclopédie de la Musique* di Lavignac [1931], a volte in forma originale e a volte in rielaborazioni spesso caratterizzate da aumentazioni e diminuzioni. Di conseguenza, i 72 studi sono una combinazione della modalità carnatica della tradizione del Sud dell'India e della ritmica indostana della tradizione del Nord dell'India, in notazione occidentale.

Forma. Nello sperimentare le potenzialità dei 72 modi carnatici, Charpentier utilizza la forma "studio". Se tradizionalmente lo studio ha assunto una funzione "didattica" sullo strumento, cioè finalizzata a sviluppare e accrescere le tecniche d'esecuzione (come, per esempio, gli studi di Chopin, di Liszt e di Debussy), nel XX secolo esso viene adoperato per illustrare e affrontare nuovi schemi compositivi. Esempi sono i 100 *Études transcendantes* di Kaikhosru Shapurji Sorabji (1940-44) che approcciano e propongono l'esecuzione di difficili combinazioni poliritmiche, o i *Quatre études de rythme* (1949-50) di Olivier Messiaen che estendono la sperimentazione alle durate, dinamiche, figurazioni, colori e altezze.

Gli studi di Charpentier hanno questa stessa caratteristica esplorativa, rivolgendosi all'applicazione sistematica dei modi carnatici e all'elaborazione di ritmiche indostane. Gli studi di ciascun ciclo hanno una propria autonomia dal punto di vista formale (generalmente tripartito, in A-B-A') e possono essere eseguiti singolarmente secondo una selezione libera. Solo nei cicli 2, 8 e 12, che sono stati concepiti senza soluzione di continuità, i sei studi devono essere eseguiti come

un unico movimento. Il ciclo ottavo, che verrà esaminato in dettaglio in seguito, porta il titolo *Quasi Una Sonata*. I brani di musica indiana si basano solitamente su uno schema fisso: introduzione (detta appunto *Alap*), in cui il musicista presenta il raga nella sua struttura e con le sue caratteristiche emozionali, senza una struttura ritmica definita che verrà introdotta solo nello *jor*, in un tempo lento e poi più veloce nella sezione denominata *jhala*, a cui seguirà un finale virtuosistico introdotto dall'uso delle *tablas* [Perinu 1982, 189]. Charpentier si rifà in linea generale a questo schema, enunciando sempre nei suoi studi la scala carnatica di riferimento, nella parte iniziale e per lo più con un andamento lento (*Alap*); questa esposizione è susseguita poi da una elaborazione ritmica concitata del *raga*, con una ripresa o coda finale. Tale struttura si ritrova molto spesso sia all'interno di uno stesso studio che nei cicli concepiti come unico movimento.

2.2.2 Parametri Performativi

Timbro. Come lo stesso Charpentier spiega nella sua tesi sulla filosofia e sulla musica indiana [1956], l'aspetto timbrico delle sue opere vuole allinearsi alle teorie presenti nell'antico trattato di *Sangita-Makaranda*, secondo cui il suono rappresenta una manifestazione della vibrazione dell'energia dell'universo [Charpentier 1956, 7]. Il compositore entra in sinergia con questa visione filosofica del suono e sperimenta diverse strategie per renderla attraverso la timbrica del pianoforte. Tra le tecniche utilizzate ritroviamo, per esempio, la risonanza di un unico suono, o di agglomerati di suono, molto spesso su pedali particolarmente prolungati, ma anche di acciaccature, melismi, cluster e glissandi, che richiamano gli effetti microintervallari tipici del canto e di alcuni strumenti indiani. Come si diceva nella sezione dedicata alla melodia, i glissandi, in particolare, sono applicati come tecnica esecutiva per trasporre sul pianoforte il timbro del *sitar*. A tal proposito, riportiamo un esempio tratto dallo studio n. 19 *cavarhârdâni* del quarto ciclo, con note tenute e legate da eseguire con un attacco di dito molto vicino al tasto, sfruttando le risonanze del pedale e del sistema di doppio scappamento del pianoforte.



Es. 1. Glissandi dallo studio n. 19 *cavarhârdâni*.

Gli studi di Charpentier presentano un grande contrasto timbrico: si passa dalle suddette velate risonanze a ripetizioni ritmiche ostinate che enfatizzano, invece, l'aspetto più percussivo del pianoforte. Il ricorrente uso di accentuazioni dinamiche di alcuni passaggi, per esempio, potrebbe allinearsi al tipo di scrittura della scuola russa, ma con un diverso approccio performativo percussivo, quindi non secco e violento, ma rotondo ed espressivo, a voler riprodurre i morbidi effetti modulanti delle *tablas* indiane. Numerosi esempi saranno illustrati nell'analisi completa dell'ottavo ciclo di studi in cui si consiglierà un coordinamento tra avambraccio, polso e dito in modo da generare queste specifiche sonorità percussive.

Dinamica. Ciò che colpisce nell'opera di Charpentier è una meticolosa indicazione dei segni di dinamica. Ogni nota della frase viene contraddistinta da un preciso colore, dal *ffff* di alcuni cluster, al *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* e *ppp*, di cui si vedranno alcuni esempi nell'analisi dell'ottavo ciclo nel prossimo paragrafo. Molto spesso le note in *ff* presentano in più degli accenti dinamici che, come si diceva nella sezione dedicata al timbro, sono indice di un carattere esecutivo percussivo, ma da realizzare sempre con un tocco vibrante e mai secco o tagliente. In altri passaggi, le accentuazioni di specifiche note assumono anche un significato strutturale in quanto vengono marcati quei suoni di riferimento alla scala carnatica d'impianto dello studio o ai piedi metrici. Altri passaggi, invece, presentano il colore indefinito dell'impressionismo musicale francese, con dinamiche velate e al limite del percettibile. Nelle frasi contrappuntistiche, in particolare, anche quando non è esplicitamente indicato, è raccomandabile creare diversi livelli di dinamica, enfatizzando i temi principali che provengono dall'enunciazione del modo, eseguendo in *mf* o in *pp* le altre voci di accompagnamento.

Pedale. Non potendo riprodurre sul pianoforte quel sapore microintervallare tipico della musica indiana, Charpentier lavora sulle risonanze del pedale, di cui molto spesso non si trovano segnalazioni esplicite. In una delle interviste rilasciate,⁷ il compositore spiega come il pedale non vada cambiato alla maniera romantica nelle fasi di transizione armonica, ma vada piuttosto tenuto, anche in frasi lunghe, in modo da creare un amalgama di suoni e provocare l'effetto della risonanza delle corde "per simpatia". La pratica esecutiva del pedale prolungato e il gioco delle risonanze di lunghi passaggi o di una sola nota, avvicina Charpentier a Giacinto Scelsi, altro compositore contemporaneo affascinato dalle atmosfere orientali [Castanet-Cisternino 2001]. Il principio di ricerca dell'effetto di risonanza di un suono, condiviso da Charpentier e da Scelsi, nasce dalla necessità di superare i limiti di uno strumento ad accordatura fissa, come il pianoforte,

7. Dall'intervista rilasciata all'autrice dell'articolo disponibile su youtube: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Dn7jJdwCFTY

per riprodurre gli effetti microintervallari. La sperimentazione sulle strategie di risonanza attraverso l'uso del pedale, di abbellimenti e agglomerati di suoni (cluster), non soddisfa Scelsi che, ad un certo punto, abbandona il pianoforte e preferisce la scrittura per archi o per ondiola. Charpentier, invece, rimane ancorato alla produzione per pianoforte e organo allargando lo sguardo a nuove tecniche, come per esempio l'effetto di risonanza senza pedale, con note tenute che permettono di far vibrare le corde per "simpatia", così come si può vedere nell'Es. 2, tratto dallo studio n. 56 *çanmuraprya* del decimo ciclo:

Lent ♩ = 60

(sans pédale)

sf simile

8 bassa.....

Es. 2. Incipit dello studio n. 56 *çanmuraprya*.

Ciascuna nota quadrata del basso deve essere eseguita prima della nota in chiave di sol, premendo molto lentamente il tasto, il cui martello corrispondente, per un gioco del doppio scappamento all'interno della meccanica del pianoforte, non farà risuonare la corda, ma determinerà il sollevamento dello smorzatore corrispondente, lasciando la corda libera di vibrare. Subito dopo aver abbassato in "modo silente" il tasto corrispondente alle note quadrate nella mano sinistra, con la mano destra viene suonata la nota corrispettiva che farà vibrare per "simpatia" gli armonici della nota tenuta alla mano sinistra, creando così l'effetto di risonanza naturale.

Articolazione e approccio motorio. Recenti studi nel campo del cognitivismo musicale [Leman 2007], in particolare in relazione alle teorie sull'*embodiment*, cioè sulla inscindibile interazione mente-corpo [Varela e al. 1991], mostrano come l'attività motoria dell'esecutore sullo strumento è legata allo svolgimento delle azioni interpretative intenzionali per la produzione del suono [Caruso e al. 2018; Gødoy & Leman, 2010]. Il *gesto musicale* [Delalande 1988] ha caratteristiche sia idiosincratiche [Buck e al. 2013] che generali, funzionali all'esecuzione musicale. Una prima categorizzazione per quanto riguarda il movimento dell'esecutore è

stata redatta da Jensenius [2007] in base a: la funzione di produzione di suono (*sound-producing gesture*); la facilitazione di specifiche azioni posturali sullo strumento musicale, come le azioni preparatorie alla produzione del suono (*sound-facilitating gesture*); l'efficienza del movimento che accompagna la produzione del suono (*accompanying gesture*); la comunicazione ed espressione musicale (*expressive gesture*) [Camurri e al. 2001]. Nel complesso, i gesti musicali sono influenzati da diverse informazioni che derivano dalle strutture musicali dello spartito [Desmet e al. 2012; Wanderley e al. 2005], o sono associati a stati emotivi [Dahl & Friberg 2004], o a ragioni espressive che accadono spontaneamente durante il contesto di un'esecuzione musicale [Davidson 2007]. Essere consapevoli di una possibile categorizzazione di gesti nell'esecuzione musicale è un primo passo verso lo sviluppo di specifici parametri legati all'approccio motorio di una partitura e quindi a un collegamento sistematico tra i parametri analitici e performativi. I 72 *Studi Carnatici* richiedono una gestualità precisa che accompagni il suono nella realizzazione delle articolazioni richieste, oltre che alla realizzazione del timbro e della dinamica.

Solo per citare un esempio sul legame tra parametri analitici (analisi ritmica) e parametri performativi (articolazione e l'approccio motorio), prendiamo in esame la prima parte dello studio n. 16 *chakavaka*, dal terzo ciclo di studi (Es. 3 e 4). Lo studio, che come gli altri è organizzato in una forma tripartita (A-B-A'), presenta un fluire ritmico continuo non delimitato da battute. La dimensione indefinita e asimmetrica della prima parte comporta una certa difficoltà di strutturazione analitica e di articolazione, se non viene inquadrata prendendo come riferimento i piedi metrici indiani (*deçî-tâlas*). Avendo portato avanti un periodo di pratica del solfeggio cantato indiano (*konnakol*), nell'analizzare ed eseguire il presente studio, si è riscontrato un chiaro riferimento al piede metrico indiano *rangapradipaka* come materiale strutturale delle frasi. Per fronteggiare l'asimmetria di tutta la prima parte dello studio, che costituisce il momento di presentazione del modo, ossia il cosiddetto *Alap* indiano, si è applicato il piede metrico *rangapradipaka* per riorganizzare questa parte dello studio in semifrasi e incisi. La direzione performativa è stata, quindi, determinata dall'articolazione delle farsi secondo questa struttura ricavata dall'applicazione del *rangapradipaka*, in modo da evidenziare le sue entrate, come tema ricorrente nei diversi registri del pianoforte. Come si può vedere nell'Es. 3 e Es. 4, il piede metrico *rangapradipaka* è già presente nel primo inciso dello studio, dove nel registro medio/alto vengono presentate, a intervalli larghi, le sette note del *raga* del modo corrispondente (*chakavaka*), ma trasposte partendo dalla tonica *re* (re, mi^b, fa[#], sol, la, si, do) con

una ripetizione di due note.⁸ Nel registro medio/basso si ritrova, invece, una concatenazione di ritmi sincopati in *overlapping*. Il secondo e il terzo inciso partono con un *overlapping* ritmica (tipica delle concatenazioni di *talas* indiani) in cui il compositore ripropone la parte finale del primo inciso nel registro medio/alto, sempre con l'accompagnamento sincopato che si ripete nel registro medio/basso. Anche la seconda semifrase, annunciata dall'inciso con il piede ritmico *ranga-pradipaka*, entra in *overlapping* sulla finale di quella precedente. A questo inciso seguono una serie di incisi secondari, tratti sempre dalla parte finale dello stesso piede. In particolare, nel secondo inciso della seconda semifrase viene utilizzato un piccolo allargamento ritmico, secondo la tecnica del *valeur ajout  * di Messiaen, indicato nell'esempio con una freccetta [Messiaen 1944, 10]. La terza semifrase presenta invece cinque incisi, in cui il quarto, nel registro alto,   la ripetizione del primo creando cos  un palindromo, mentre il quinto inciso risulta essere una coda finale. Nella quarta semifrase, il tema appare nel registro basso con l'accompagnamento sincopato nel registro medio/alto. Il secondo inciso di questa quarta semifrase riprende la struttura dell'accompagnamento sincopato con un valore aggiunto, com'  stato per la seconda semifrase. La prima parte dello studio pu  essere separata in due sezioni (demarcata da una linea spessa nell'esempio). Le prime tre semifrasi si ripetono successivamente uguali fino ad una coda finale introdotta da una lunga variante di incisi aggiunti alla quarta semifrase finale. In questa coda, il piede metrico compare nel primo e nel terzo inciso, mentre il quarto inciso, rispetto al secondo, viene decurtato di un valore.

Ad eccezione della semifrase iniziale, da eseguire come enunciazione della scala *chakavaka*, le note di entrata in *overlapping* dei vari incisi sono marcate in maniera sistematica da un accento (vedi gli accenti cerchiati nell'Es. 3 e nell'Es. 4). Altre note con accenti, marcati nell'Es. 3 e 4 con un rettangolino, hanno invece una funzione pi  espressiva, come suoni percussivi aggiuntivi che, provocando uno spostamento di accenti, si sovrappongono alla melodia principale. Il compositore raccomanda di eseguire questa parte con una dinamica sempre sul *f* e un carattere duro e violento, enfatizzato da questi spostamenti di accenti, che   utile articolare tramite un tocco del dito ravvicinato alla tastiera (che potremmo definire *performative gesture*, vedi Jensenius 2007), accompagnato da un movimento del polso (che potremmo definire *accompanying gesture*, vedi Jensenius 2007), in modo da differenziarlo dal tocco del portato assecondato da un movimento della mano (che potremmo definire *facilitating gesture*, vedi Jensenius 2007) per produrre due sonorit  distinte nelle entrate dei diversi temi all'interno

8. Charpentier fa riferimento a questa trasposizione nella prima pagina del terzo ciclo di studi Ed. Alphonse Leduc.

24 | rangapradipaka..... | 10 | 

16.. CHAKAVAKA

I semifrase
I inciso II inciso III inciso

II semifrase
I inciso II inciso III inciso

III semifrase
IV inciso V inciso VI inciso VII inciso I inciso II inciso III inciso

IV semifrase
IV inciso V inciso I inciso II inciso III inciso I inciso II inciso

II semifrase
III inciso I inciso II inciso III inciso IV inciso V inciso VI inciso

III semifrase
I inciso II inciso III inciso IV inciso V inciso II inciso

IV semifrase
I inciso V inciso II inciso

Très vif (♩ = 184 environ)
PIANO
dur et violent



Es. 3. Il piede ritmico originale n.24 rangapradipaka nella prima sezione dello studio n. 46 chakavaka.

The musical score is divided into several systems, each with specific markings above the staff:

- System 1:** Labeled with "III inciso", "IV inciso", "V inciso", "VI inciso", "VII inciso", "VIII inciso", and "coda". It features a series of eighth notes and quarter notes with various articulation marks.
- System 2:** Labeled with "II inciso", "III inciso", and "IV inciso". It includes a measure with a circled "4" and a final measure with a circled "4".
- System 3:** Features a series of triplets marked with "8" and "fff". It includes a measure with a circled "3" and a final measure with a circled "3".
- System 4:** Continues the triplet patterns with "8" and "fff" markings. It includes a measure with a circled "3" and a final measure with a circled "3".
- System 5:** Continues the triplet patterns with "8" and "fff" markings. It includes a measure with a circled "3" and a final measure with a circled "3".

Es. 4. Seconda sezione dello studio n. 46 *chakavaka*.

delle semifrasi. La seconda parte dello studio nell'Es. 4, presenta alcuni arpeggiati in terzine basate sulle note del modo di riferimento che si concludono con un approccio motorio che accompagna gli accordi tenuti (*accompanying gesture*, vedi Jensenius 2007).

3. L'Ottavo e il Dodicesimo ciclo dei 72 *Studi Carnatici* di J. Charpentier

I parametri analitici e performativi delineati in generale nei paragrafi precedenti saranno presi in rassegna nei cicli in forma unica, in particolare l'ottavo e il dodicesimo, come esempi dell'entità stilistica (interpretativa ed esecutiva) dell'intera opera, che in totale ha una durata di 3 ore.

Ottavo Ciclo. L'ottavo ciclo di studi è stato concepito in forma *Quasi Una Sonata* e il primo studio dei sei, il numero 43 della serie dei 72, è stato strutturato come una sua "esposizione". Le prime otto battute dello studio enunciano le 7 note del modo corrispondente *gavambodi*, secondo la struttura della sezione di apertura, *Alap*, propria delle esecuzioni di musica indiana di cui si è parlato nei paragrafi precedenti. La scala viene presentata con un andamento ritmico lento e con una linea melodica che dal basso verso l'alto attraversa tutti registri del pianoforte con larghi intervalli dalla seconda battuta in poi di nona minore, maggiore ed eccedente, quali rivolti degli intervalli della scala *gavambodi do, re^b, mi^b, fa[#], sol^b, la^b, si^b*.⁹ Il passaggio richiede una dinamica sempre sul *ff* con un crescendo che si estende sino alla nota di arrivo, formando diversi archi musicali, insieme ad accentuazioni su ogni nota, così come si può vedere nell'Es. 5.

A livello analitico, questo passaggio rivela chiaramente un tipo di accentuazione dinamica ad enfatizzare le note indicate. Dal punto di vista performativo, ciò che colpisce immediatamente è il fatto che ogni nota della frase viene contraddistinta da un accento, nonostante il compositore indichi già dal principio di eseguire il passaggio con una dinamica *ff* (*sempre*). Quale sarebbe allora il valore aggiunto di questi accenti? Qual è il suo significato a livello sia analitico che performativo?

A fornire una direzione interpretativa ed esecutiva di questo passaggio, come sottolinea il compositore in una delle interviste,¹⁰ subentra la dimensione filosofica ed estetica indiana, unita alla simbologia propria dei *Melakarta ragas*, il cui ottavo ciclo rappresenta la divinità *Vasu*, cioè l'insieme degli otto elementi della natura che danno vita all'energia e alla vibrazione cosmica. L'idea di suono, inteso

9. L'ultimo suono della scala *gavambodi si^b* viene riportato in partitura con il suono enarmonico *la^b*, vedi nell'Es. 5.

10. Intervista rilasciata all'autrice dell'articolo disponibile su: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Dn7jJdwCFTY

Presque vif ♩ = 126

The musical score is for a piece titled 'Presque vif' with a tempo of 126 beats per minute. It is written for piano and bass. The score is divided into three systems. The first system starts with a forte (ff) dynamic and includes markings for 'loco', 'ff sempre', 'm.d.', and 'm.g.'. The second system includes 'm.g.', 'm.d.', and '8va'. The third system includes '8va' and '8va'. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Es. 5. Battute iniziali dello studio n. 43 *gavambodi*.

come energia, aiuta a dare un significato a queste accentuazioni che non saranno eseguite con un timbro percussivo secco, alla maniera della scuola russa, ma con una sonorità aerea, agevolata da un uso prolungato del pedale su ogni battuta, così come riportato nella partitura.¹¹ Dal punto di vista motorio, utilizzando la categorizzazione dei gesti ripresa da Jensenius [2007], questo approccio analitico-interpretativo richiede un attacco ampio con un coordinamento elastico tra avambraccio e polso, come gesto che produce il suono (*sound-producing gesture*) e lo accompagna (*accompanying gesture*) al fine di ottenere un timbro rotondo e risonante che si espande naturalmente nella cassa armonica del pianoforte.

11. Si prenda come riferimento audio l'interpretazione dell'autrice disponibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=TXIzP39cAZw

L'aspetto performativo di questo passaggio richiede, dunque, una gestualità lenta che faciliti (*sound-facilitating gesture*) l'intenzionalità prescritta nell'analisi della partitura e renda il passaggio espressivo (*expressive gesture*). Dopo varie sperimentazioni sulla resa sonora del passaggio, attraverso diverse diteggiature, si è deciso di utilizzare non un'alternanza del primo e del quinto dito, che avrebbero ostacolato la resa timbrica richiesta, ma l'attacco morbido e vibrante del pollice su tutte le note, legando il più possibile i salti con il pedale.

A questa parte introduttiva segue un'elaborazione del modo *gavambodi*, presentata con diminuzione ritmica in una sequenza scalare ascendente di semicrome, con accenti presenti sulla prima nota di ogni due quartine. Risalendo alla linea profonda di questo passaggio, si può notare che tutte le sette note accentate, esposte nei diversi registri, costituiscono l'intero modo carnatico *gavambodi* (*do, re $\flat$, mi $\flat$, fa $\sharp$, sol $\natural$, la $\flat$, sib $\flat$*).¹² Dal punto di vista dell'articolazione delle note, l'approccio motorio presuppone un attacco di polso tale da caricare le accentuazioni del passaggio di una certa espressività. In più, il segno di dinamica del crescendo, la lunga legatura e il lungo pedale, tenuto in tutto questo passaggio, dovranno essere rispettati in modo che l'approccio motorio alle accentuazioni non freni il carattere direzionale della scala ascendente, ripetuta tre volte, nelle dinamiche *forte*, *piano* e *fortissimo*, così come si può vedere nell'Es. 6.

43. Gavambodi

Jouer 3 fois
1ère fois *forte*
2ème fois *piano*
3ème fois *fortissimo*

Pédale ouverte jusqu'à la fin de la 3ème fois

(*fff*)

8 basses
R.h. 3
R.h. 5

Es. 6. Passaggio tratto dallo studio n. 43 *gavambodi*.

12. Nella scala viene utilizzato il suono omologo $\text{sol}\flat = \text{fa}\sharp$

Riferendosi alla scala carnatica d'impianto, le accentuazioni hanno un significato sia strutturale che dinamico e forniscono, quindi, contenuti utili sia dal punto di vista analitico che performativo.

All'esposizione del modo *gavambodi* viene giustapposta una parte ritmica ostinata di bicordi ribattuti nei due registri estremi del pianoforte, che echeggiano le sonorità di Stravinsky, ma non hanno lo stesso carattere parossistico. Rispetto alle ritmiche martellanti, secche e aggressive di stampo stravinskiano, anch'esse cariche di una certa espressività ritmica, questo passaggio di Charpentier presenta ancora accenti e dinamiche molto meticolose. Si è visto nel paragrafo precedente che la raccolta di studi di Charpentier, se pur basata sullo schema dei 72 *Melakarta ragas* della tradizione carnatica, ripropone un'elaborazione di alcuni ritmi tratti dalla tradizione indostana dei *deçî-tâlas*. Lo stesso compositore sottolinea che in questo passaggio le note accentate — prese singolarmente, ma decurtate di un valore — si riferiscono al piede metrico indiano n. 119 *niççanka*, generatore di questo passaggio, così come si può vedere nell'Es. 7.

The image shows musical notation for Example 7. At the top, there is a sequence of notes and rests representing the 'niççanka' rhythm, with a measure number '119' and a sequence of notes with accents. Below this, a piano score for two staves (treble and bass clef) shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score includes dynamic markings 'sf', 'mf', and 'sf', and the word 'simile'. The bass staff is labeled '8bassa'.

Es. 7. La struttura indiana originale *niççanka tala* e l'elaborazione fatta da Charpentier.

Prendendo come riferimento il sistema di strutture ritmiche dei *deçî-tâlas*, Charpentier elabora questo piede metrico in forma di palindromo alla maniera di Messiaen, ne elimina quindi un valore e crea una struttura "a specchio" [Messiaen 1944, 9]. Il compositore raccomanda di prestare attenzione agli accenti per conferire la giusta articolazione di questo passaggio: «...rispettare bene le durate [...] qui c'è un'imitazione delle *tablas* [...] del ritmo *niççanka*...».¹³ Le accentuazioni utilizzate nella scrittura di Charpentier si vestono ancora di una connotazione performativa precisa che aggiunge un significato al solo aspetto analitico.

13. «...respectez bien les durées [...] ici c'est une imitation de tabla [...] du rythme niççanka...». Intervista disponibile su https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Dn7jJdwCFTY

Gli accenti di questo frammento sono quindi da intendersi allo stesso tempo in senso metrico e articolatorio, ma anche dinamico e timbrico. Essendo il passaggio un'elaborazione del ritmo *niṣṣanka* e un richiamo alle timbriche delle *tablas* indiane, tra le tante possibilità di attacco del tasto, nell'esecuzione degli accenti, la corretta articolazione impone un approccio motorio tale da produrre un suono rotondo e vibrante, che porta ad un leggerissimo prolungamento delle durate dei bicordi accentuati.

A questa sezione viene riproposta un'elaborazione della scala *gavambodi* che il compositore tratta come tema principale e ricorrente di questo ottavo ciclo, nell'intenzione di voler richiamare la struttura formale occidentale della sonata ciclica. La frase iniziale, nella sua originale versione, viene infatti ripresa come collante tra le diverse sezioni del ciclo (che corrispondono a diversi studi) o rielaborata attraverso il piede metrico *niṣṣanka*, strutturato in forma di palindromo, come nell'Es. 8.

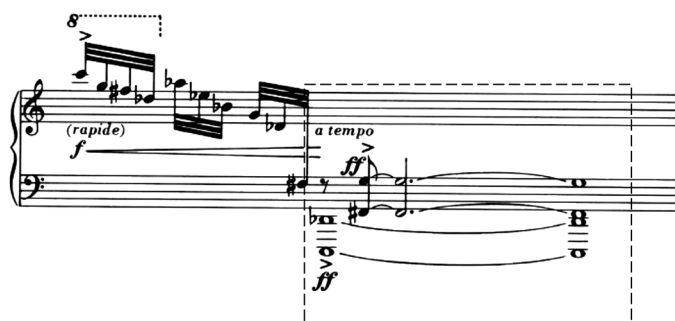


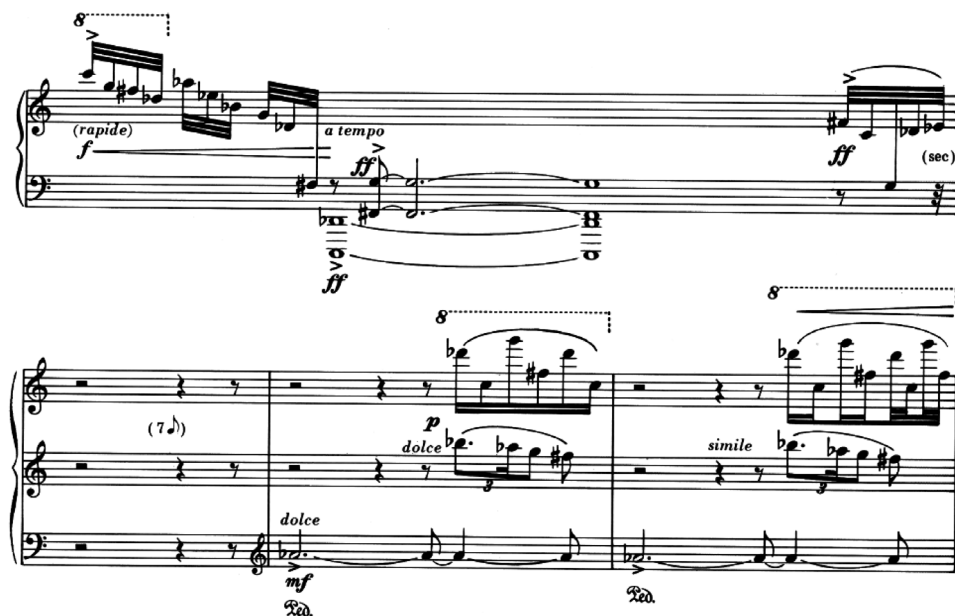
Es. 8. Elaborazione ritmica del modo *gavambodi*.

Lo studio successivo n. 44 *bhāvaprya* si apre con l'enunciazione del modo corrispondente, che costituisce il tema secondario di questa "quasi sonata". Nell'ornamentazione, che rappresenta un chiaro richiamo ai *gamaka* indiani, l'accento sulla prima nota (*mib*) conferisce al gruppetto una funzione performativa espressiva, come si può vedere nell'Es. 9.

Es. 9. Incipit dello studio n. 44 *bhâvaprya*.

Le note di fioritura di questo passaggio che culminano sulla nota accentata *la*^b, a distanza di una quarta giusta rispetto alla nota di partenza accentata *mi*^b, richiamano ancora la pratica vocale indiana del *gamaka*, le ornamentazioni intorno a una nota. In questo passaggio, non risultano chiare indicazioni di pedale. Secondo quanto detto nei paragrafi precedenti, il compositore predilige una pedalizzazione prolungata atta a provocare un effetto di amalgama di suoni, al fine di richiamare le sfumature microintervallari proprie della musica indiana. Charpentier stesso, per esempio, raccomanda: «... non si tolga il pedale [...] qui c'è la risonanza di tutto ciò che precede...»,¹⁴ specificatamente nell'esecuzione della parte riportata nell'Es. 10.

Es. 10. Passaggio tratto dallo studio n.44 *bhâvaprya*.14. *Ibid.*



Es. 11. Passaggio tratto dallo studio n. 44 *bhâvaprya*.

La lunga pedalizzazione viene richiesta per due motivi: in primo luogo perché i bicordi tenuti sono il punto di arrivo della scala discendente, formata dalle note del modo *bhâvaprya* (*do, reb, mi♭, fa♯, sol♯, lab, sib*); in secondo luogo perché Charpentier, con le scale discendenti eseguite in maniera repentina, vuole echeggiare l'effetto timbrico del *sitar* (altra caratteristica comune in tutti i 72 studi). Se il pedale venisse cambiato in maniera tradizionale, sulla prima nota accentata della scala e poi sul bicordo *reb-do*, si perderebbe la percezione di un suono “contaminato” dalle sue risonanze. Al carattere rigoroso tipico del modo *gavambodi* viene opposto, quindi, il modo *bhâvaprya*, scala d'impianto di questo studio n. 44. Il primo elemento motivico dello studio *bhâvaprya* — che ha un carattere più espressivo e drammatico rispetto al tema eroico del *gavambodi* — lo ritroveremo come tema secondario di questo ciclo ottavo, ispirato alla costruzione ciclica della sonata occidentale.

La pedalizzazione tenuta sulla prima scala discendente nel passaggio dell'Es. 10 si conclude con un melisma interrotto in maniera secca a cui segue una lunga battuta di pause in 7/8 e la ripresa della nota *lab*, che appare come nota fondamentale di questo studio. Il ritmo irregolare, che sottolinea quasi il carattere improvvisativo del piccolo motivo discendente nel registro medio/alto, è formato da note adiacenti che ruotano sempre intorno al suo fulcro, la nota *lab*, accompagnata da un altro *lab* tenuto nel registro medio/basso. Nella parte più acuta, invece, viene sovrapposto un altro motivo a intervalli di nona minore, in cui le note *reb-sol-reb*

riprendono l'espressività del salto degli ultimi due bicordi della sezione precedente, sempre a distanza di nona minore. Si raccomanda di creare in questo passaggio tre livelli di dinamica eseguendo, dunque, il motivo nel registro acuto in pianissimo (Es. 11).

Dopo una breve enunciazione del tema principale *gavambodi*, lo studio *bhâva-prya* prosegue con delle variazioni sulle idee esposte all'inizio, intervallate sempre da battute in 7/8 in cui viene tenuto il *lab*, che rimane la nota centrale su cui ruotano tutte le altre.

Il ciclo ottavo continua con lo studio n. 45 *sâbhapantovarâli*, la cui omonima scala viene presentata per moto contrario (sia dal punto di vista melodico che ritmico) nel registro grave e nel registro acuto del pianoforte, con valori ritmici allargati che ne rallentano l'andamento. Charpentier definisce in maniera dettagliata le dinamiche di questo passaggio. Ogni nota presenta infatti un preciso colore dal *ff* al *f* al *mf* al *p* al *pp*; le note in *ff* hanno, in più, un accento che denota, anche in questo caso, un carattere percussivo da eseguire con un tocco vibrante e mai secco o tagliente, con un uso del pedale che viene segnato in maniera esplicita sulla partitura, come si può vedere nell'Es. 12.

La seconda parte dello studio *sâbhapantovarâli* si sviluppa, invece, in forma di ricercare contrappuntistico imitativo¹⁵ i cui temi, presentati ancora in moto contrario sia dal punto di vista melodico che ritmico, si alternano nelle tre voci, facendo emergere una scrittura a parti late di tipo organistico, strumento principalmente praticato da Charpentier. L'introduzione del procedimento compositivo di ricercare, dal punto di vista formale, è un altro interessante parallelismo con la sonata occidentale, specialmente quella dell'ultimo Beethoven che introduce talora forme contrappuntistiche, quali la fuga. Charpentier elabora in forma di ricercare le note della scala di riferimento *sâbhapantovarâli* che si giustappongono alla riproposizione del tema principale, *gavambodi*, introdotto anche qui come collegamento tra questo studio e quello successivo, *çadivedamagini*, così come si può vedere nell'Es. 13.

Alcuni modi carnatici, nella loro trascrizione in notazione occidentale, hanno una corrispondenza con le modalità usate nel nostro sistema, specialmente nella scrittura musicale del novecento. Per esempio, il modo *çadivedamagini* (*do, reb, mib, fa#, sol, la, sib*) su cui è basato questo studio, richiama un'ottatonica difettiva di un suono, corrispondente al set 7-31 nella notazione di Allen Forte [1973]. Lo studio n. 46 *çadivedamagini* rappresenta, insieme allo studio *sâbhapantovarâli*, il momento centrale del ciclo. Il ritmo è ancora irregolare, in 13/8, e riprende

15. In una delle interviste, rilasciate all'autrice dell'articolo, Charpentier specifica di essersi ispirato al ricercare di Palestrina.

45. Sâbhapantovarâli
tempo sempre simile

The score for '45. Sâbhapantovarâli' is in 4/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, often marked with *ff* (fortissimo), and a more melodic line in the left hand. The vocal part enters with the instruction *ne pas presser* (do not rush) and is marked with *ff*. Dynamics include *ten.* (tension), *f sub.* (subito forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *8bassa* (8 basses) and *8bassa* (8 basses) with a dotted line indicating a continuation.

Es. 12. Incipit dello studio n. 45 sâbhapantovarâli.

The score for 'Es. 13' is in 4/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, often marked with *f* (forte), and a more melodic line in the left hand. The vocal part enters with the instruction *ne pas presser* (do not rush) and is marked with *ff*. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *8bassa* (8 basses) and *8bassa* (8 basses) with a dotted line indicating a continuation.

Es. 13. Il tema dal modo gavambodi utilizzato come collante tra i diversi studi.

l'elaborazione del piede metrico indiano *niṣṣanka*, proposto in maniera speculare con l'eliminazione di un valore. La scrittura minimalista e l'andamento estremamente lento richiedono una gestualità che accompagni il suono (*accompanying gesture*) nelle limitate dinamiche richieste, che vanno dal *p* al *pp* al *p* con piccoli crescendo e diminuendo. La materia sonora diventa rarefatta e si dissipa in lunghi silenzi in cui si avvertono le risonanze di una sola nota, *la*. A queste risonanze si aggiungono, man mano che si va avanti con la scrittura, altre poche note a distanza di nona minore, come il *sib*, e poi nel basso il *reb* e il *do*, così come si può vedere nell'Es. 14.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass staff. The second system features a treble staff with a key signature change to B-flat major (one flat) and a bass staff; the dynamic marking 'pp sempre' is present below the bass staff. The third system also has a treble and bass staff, with 'pp sempre' marked below the bass staff. The notation is minimalist, characterized by long, sustained notes and significant rests, creating a meditative and sparse atmosphere.

Es. 14. Passaggio polifonico minimalista nello studio n. 46 *çadivedamagini*.

L'atmosfera meditativa e sospesa di questo passaggio viene bruscamente interrotta dalla ripresa del tema principale *gavambodi*, sia nella ritmica percussiva proposta con bicordi rivoltati rispetto alla versione originale (quindi a distanza di nona minore), che nella scala ascendente culminante in un lungo cluster dalla dinamica dirompente (*fff* più un accento), basato sulle note del modo *gavambodi*. Nell'esecuzione di questo cluster, che come scrive il compositore dovrà essere estremamente lungo, si predilige una gestualità drammatica e ampia che consenta un attacco morbido e non violento delle corde, lasciate risuonare liberamente con l'accompagnamento di un pedale unico sin dall'inizio della scala. Sull'alone lasciato da questo lungo cluster, entra nuovamente l'idea iniziale dello studio *çadivedamagini*, come si può vedere nell'Es. 15.

fff
extrêmement long

8bassa.....

p

(13)

p

Es. 15. Transizione tra il tema principale dal modo *gavambodi* e il tema d'apertura del modo *çadivedamagini*.

47. **Suvaranângi**

Tempo lent ♩ = 40

p dolce

pp

p dolce

pp

8bassa.....

p

mf

p

8bassa.....

Es. 16. Incipit dello studio n. 47 *suvaranângi*.

Il carattere contemplativo dello studio precedente si completa con un bicordo il cui *si* annuncia l'ingresso del nuovo modo *suvaranângi*. Tutte le battute di questo studio n. 47 sono interamente basate su cluster formati dalle note della scala a cui vengono giustapposti, sempre per moto contrario melodico-ritmico, due temi omofonici nei due registri estremi, grave e acuto, del pianoforte. Il compositore raccomanda un suono velato, con dinamiche che ancora una volta vanno dal *p* al *pp*. Il tocco sarà estremamente morbido e privo di qualsiasi pressione eccessiva nell'attacco del tasto, con un legato naturale, enfatizzato ancora una volta dall'uso di lunghi pedali indicati nella partitura. L'attacco sarà sostenuto da una sospensione muscolare (*facilitating gesture*) che faciliterà un movimento lento del martello, quasi a sfiorare le corde del pianoforte e lasciarle vibrare. L'approccio esecutivo di questi passaggi rimane in linea con l'idea interpretativa di suono come vibrazione dell'energia cosmica, per cui si sospende un'espressività eccessiva delle frasi per dar spazio ad un'eloquenza naturalmente evocata dalle distanze intervallari tra le note, specialmente di nona minore e quarta aumentata ascendente e discendente, come si può vedere nell'Es. 16.

La ripresa dei melismi (*gamakas*) del tema secondario *bhâvaprya* si alterna a note con accenti sul fortissimo e un bicordo a distanza di nona maggiore, in *fff*, che echeggia il riverbero di un gong e del sacro suono OM, mentre cluster in *pp* risuonano lontani, così come si può vedere nell'Es. 17.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. Each system has a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff marked *ff* and a bass staff marked *fff*. There are melodic lines in both staves, with some notes marked *m.d.* (melodic descending) and *m.g.* (melodic ascending). A cluster of notes in the treble staff is marked *pp*. The second system continues the theme, with the treble staff marked *ff simile* and the bass staff marked *fff*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff marked *ff* and a bass staff marked *fff*. There are melodic lines in both staves, with some notes marked *m.d.* (melodic descending) and *m.g.* (melodic ascending). A cluster of notes in the treble staff is marked *pp*. The second system continues the theme, with the treble staff marked *ff simile* and the bass staff marked *fff*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. 17. Ripresa con qualche variazione del secondo tema *bhâvaprya*.

Jeu le plus rapide possible ad libitum à partir du mode écrit.

Es. 18. Incipit dello studio n. 48 *dâvyamâni*.

A chiudere lo studio *suvaranāṅgi* e ad aprire l'ultima sezione del ciclo ottavo, basato sul modo *dāvyamāni*, è ancora una volta il tema della scala ascendente tratta dal primo studio *gavambodī*. Nello studio n. 48, finale di questo ciclo ottavo, la scala *dāvyamāni* viene esposta in modo contrario nelle due mani nell'estremità acuta del pianoforte: la mano destra parte dalla prima nota della scala (*do*) e la mano sinistra dalla seconda nota della scala (*reb*). Il passaggio richiede grandi salti per eseguire le ottave che si alternano nel registro basso, nella mano sinistra e poi con le due mani. La partitura richiederebbe di avere in *loop* le due scale

(No. 43) Tempo I (♩ = 126)

fff avec fureur

8bassa

15

15

15

15

8bassa

Es. 19. Coda finale dell'intero ottavo ciclo.

del modo *dāvvyamāni* in modo contrario nel registro acuto, da eseguire in modo libero, il più rapidamente possibile, contestualmente alle ottave basse eseguite con le due mani, come si può vedere nell'Es. 18.

Nell'esecuzione *live* di questo passaggio non si può far altro che interrompere il flusso continuo di queste scale nel registro acuto, trovando dei punti efficaci di salto per la disgiunzione delle mani e ricongiunzione nell'esecuzione delle scale. Ad esempio, si può avere come riferimento d'interruzione della scala della mano sinistra e consentire il salto sull'ottava, la nota *si₅* della mano sinistra. Quando

le due mani dovranno eseguire contemporaneamente le ottave, si interromperà necessariamente il *loop* nella parte acuta che verrà ripreso subito dopo. Charpentier in questa sezione ancora una volta non fornisce indicazioni di pedale. Il pedale sarà allora tenuto in maniera prolungata per consentire di creare un effetto continuativo del *loop* di scale nel registro acuto. Le ottave tenute con le due mani, corrispondono alla scala ascendente del *dâvyamâni* con una diminuzione ritmica che va da 7/4 a 6/4, 5/4 e 4/4, fino alle due battute finali che ripropongono, in maniera sempre più incalzante, la scala ascendente del *dâvyamâni* con un ritmica organizzata in 13/16. La scala presenta la dinamica di un violento *ff*, costellato da accenti, che fa da ponte con l'ultima sezione, coda finale del ciclo ottavo, basata sulla ripresa delle ritmiche percussive del tema principale *gavambodi*, così come si può vedere nell'Es. 19.

Quel che resta della sonata ciclica occidentale, in realtà, è solo l'utilizzo dei due modi carnatici *gavambodi* e *bhâvaprya* rispettivamente come tema principale e tema secondario, che però non presentano una relazione armonica funzionale tra di loro di tonica e dominante, ma una giustapposizione modale. Nei due studi centrali del ciclo viene collocato lo sviluppo, in cui nuove idee, derivanti dall'introduzione degli altri modi, vengono elaborate fino alla ripresa dei temi, in prima istanza il tema secondario *bhâvaprya* e poi il tema principale *gavambodi*, che ancora una volta fa da collante con la parte conclusiva del ciclo. L'ottavo ciclo *Quasi una Sonata* si conclude con una coda finale basata sul una parte del piede metrico presentato nello studio n. 43 *gavambodi*.

La Fig. 2 propone uno schema riassuntivo a conclusione di questa esposizione analitico-performativa dell'ottavo ciclo in forma "Quasi una Sonata" a fronte dello schema formale tradizionale di esposizione, sviluppo e ripresa con coda finale. Il discorso formale risulta condotto con maggiore libertà, mantenendo la prima frase del *gavambodi* come tema ricorrente e collante tra gli studi *sâbhapan-tovarâli*, *çadivedamagini* e *suvaranângi*.

Dodicesimo Ciclo. Sebbene Charpentier nella maggior parte degli studi rispetti i canoni occidentali di forma tripartita e, in particolare, nell'ottavo ciclo introduca una *Quasi Una Sonata*, nell'ultimo ciclo propone una forma aperta che richiama i procedimenti a carattere improvvisativo, tipici della pratica musicale indiana. I primi cinque studi di questo ciclo sono, infatti, strutturati in cinque sequenze di frasi predefinite (A-B-C-D-E), basate ciascuno sul modo carnatico di riferimento. Il compositore lascia l'interprete libero di intersecare queste cinque sequenze seguendo il percorso dato dalle cinque punte di una stella, *Etoile* (Fig. 3).¹⁶

16. La foto è tratta dal cofanetto di 3 CD, 72 *Studi Carnatici* di Jacques Charpentier, pubblicato da Centaur Records [Caruso 2018].

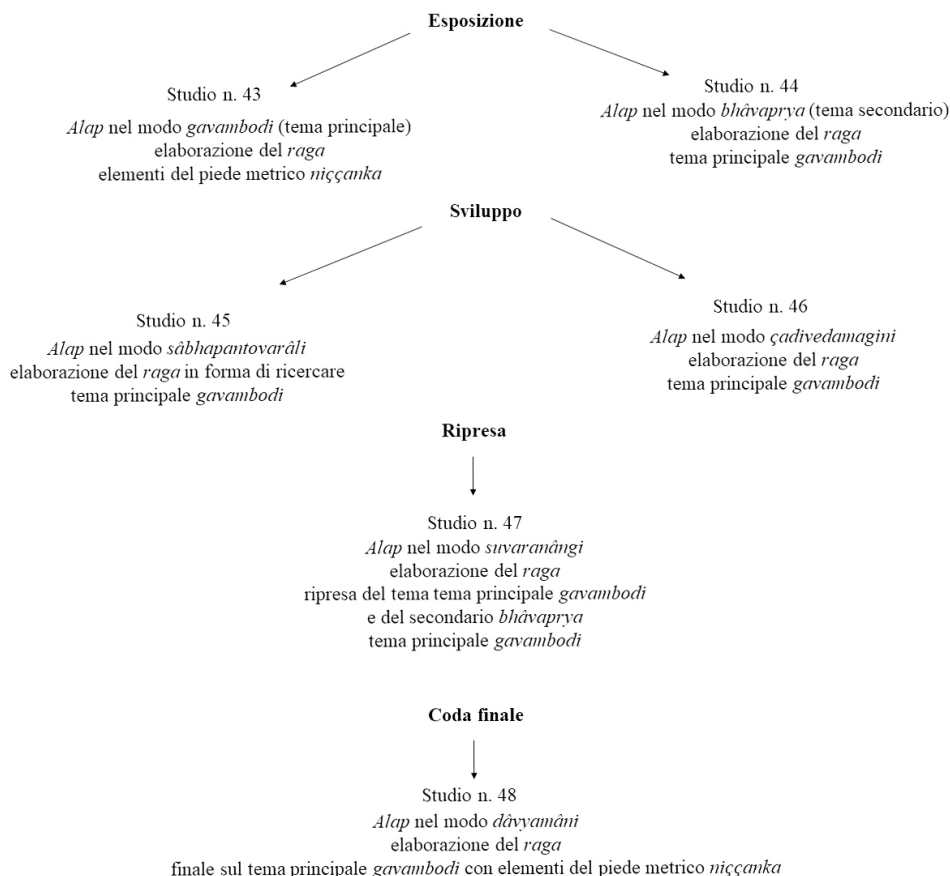


Fig. 2 Il presente schema presenta in forma riassuntiva la struttura dell'ottavo ciclo di studi *Quasi una Sonata* in forma ciclica tripartita A-B-C, dove A corrisponde all'esposizione del modo (ricordando la forma indiana di *Alap*), B corrisponde allo sviluppo e C al ritorno del tema principale *gavambodī*, nonché collante tra i diversi studi e elemento motivico della coda finale.

Si tratta di una partitura strutturata in maniera non convenzionale, che richiede una reale co-creazione da parte dell'esecutore. Nella pagina introduttiva al dodicesimo ciclo, Charpentier fornisce una linea guida, raccomandando all'esecutore di seguire un proprio percorso, ripetendo tre volte ogni sequenza dello studio corrispondente, per un totale di 15 sequenze per i primi 5 studi. Ciascuna sequenza può essere eseguita una dietro l'altra o può essere alternata all'esecuzione di una sequenza di un altro studio e corrispondente modalità. Per passare da una modalità all'altra è necessario suonare uno degli accordi nelle punte della stella. L'esecutore può riprodurre tutta la sequenza di accordi della stella solo una volta e, in totale, può assemblare 75 sequenze (15 per ognuno dei 5 studi) più una

The image shows a handwritten musical manuscript for a twelve-tone cycle. The manuscript is written on ten staves, each containing musical notation and lyrics in Sanskrit. The staves are connected by a complex network of lines, suggesting a non-linear or cyclical structure. The text includes 'SUCHARITRA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA', 'KALASALA'. The manuscript is dated '1915' at the bottom right.

Fig. 3. Foto del manoscritto del dodicesimo ciclo tratta dal cofanetto di 3 CD pubblicato da Centaur Records [vedi Caruso 2018].

sequenza finale costituita dall'ultimo studio, il n. 72. La partitura dello studio n. 72 si presenta, infatti, in forma grafica di stella a cinque punte in cui sono stati inseriti gli accordi da eseguire in maniera consecutiva, con ritmiche e dinamiche a piacimento, così come si può vedere nell'Es. 20.

72. RÂSIKAPRYA

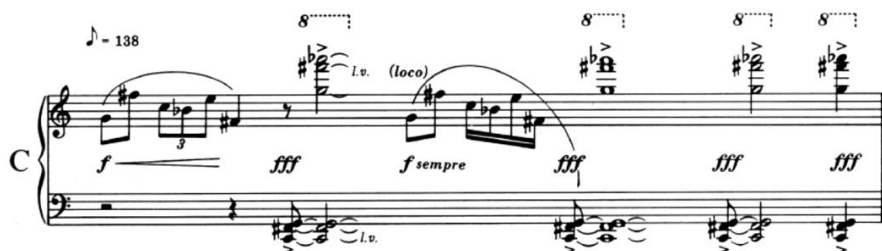
L'ETOILE

Es. 20. Partitura dell'ultimo studio, n. 72 *râsikarprya*

Si propone una possibile strutturazione del dodicesimo ciclo secondo le scelte analitiche e interpretative legate al mio processo artistico e alle esigenze di registrazione *live* dell'intera raccolta durante la maratona concerto di 3 ore che mi ha vista protagonista come pianista interprete a Carcassonne nel 2016, alla presenza del compositore.¹⁷ Per questioni di durata del concerto, in accordo col compositore stesso, ho eseguito ciascuna sequenza di questo ultimo ciclo una sola volta, senza ripeterle tre volte, come effettivamente richiesto nella partitura. Ho optato per una struttura che presentasse una coerenza formale e stilistica con

17. Il concerto *Hommage à Charpentier*, in presenza del compositore presso l'Auditorium Francis Huster, Carcassonne 26 novembre 2016, è stato registrato *live* e pubblicato per l'etichetta discografica americana Centaur.

tutta la raccolta degli studi e rispettasse, dunque, sia la scrittura del compositore che la tradizione della pratica musicale indiana. Come si evince dall'analisi formale degli studi presi in esame in questo articolo, Charpentier, in linea con l'esecuzione musicale indiana, apre ciascun studio con una declamazione lenta del modo richiamando, per l'appunto, l'utilizzo dell'*Alap* indiano. L'introduzione prosegue normalmente con delle elaborazioni ritmiche del modo e si conclude con una coda finale. Dalle 5 sequenze totali proposte dal compositore (5 per ciascuno dei 5 studi che compongono il dodicesimo ciclo, vedi la Fig. 3), ho deciso di iniziare con la sequenza C del modo n. 68 *jotisvarapeni*, proprio per il carattere lento e declamatorio di questa frase.



Es. 21. La sequenza C dallo studio n. 68 *jotisvarapeni*.

Successivamente, ho eseguito la sequenza B dello stesso modo n. 68 *jotisvarapeni* perché presenta un'elaborazione ritmica e perché si conclude con un accordo, che viene poi collegato all'accordo nella punta della stella in corrispondenza del modo n. 67 *sugharitra* (Es. 20). Tale accordo consente di spostarsi nel modo e studio relativo, di cui ho scelto la sezione percussiva B collegandola alla sezione A, eseguita con la dinamica *ff* (Fig. 3). Dalla sequenza A, sono passata all'accordo nella punta corrispondente allo studio n. 69 *dhartovarapeni* ed esegue la sequenza C dello studio relativo, poi congiunto nuovamente all'accordo nella punta della stella relativa allo studio 67 *sugharitra*. Di tale studio ho scelto le sequenze E-C-D, come sviluppo della prima parte e, quindi, suonate senza soluzione di continuità. Sono passata poi all'accordo nella punta corrispondente allo studio n. 69 *dhartovarapeni*, per eseguire, ancora una volta senza soluzione di continuità, le sequenze D-E da me considerate come coda finale della prima parte di questa sua struttura (10 sequenze consecutive, su un totale di 25). La sequenza E dello studio n. 69 *dhartovarapeni* è costituita da note tenute discendenti nel corrispettivo modo *dhartovarapeni* i cui glissandi richiamano il timbro del *sitar* (Fig. 3). Tale sequenza termina con un accordo tenuto che ben si addice a concludere la prima parte. A seguire, ho deciso di passare sull'accordo nella punta corrispondente al modo n. 71 *kosala* che le consente di arrivare alla sezione C dello stesso

studio, il cui carattere lento e declamatorio è affine all'*Alap* di apertura di questa seconda parte del dodicesimo ciclo, articolata ancora una volta seguendo i principi formali indiani, cioè di enunciazione del *raga*, elaborazione ritmica e coda finale. Riscontrando una certa affinità di scrittura con l'ottavo ciclo (vedi Es. 18), ho considerato la sezione D dello studio n. 71 *kosala* come incipit della coda finale di questo dodicesimo ciclo (Es. 22).

The musical score for Section D of Studio 71 'kosala' is presented in piano notation. It begins with a tempo marking of '♩ - 40' and a time signature of 8/8. The right hand (RH) plays a continuous scale, while the left hand (LH) plays chords. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like 'très vif - ad lib.' and 'loco'. The piece ends with a final chord marked *ff*.

Es. 22. Sezione D dallo studio n. 71 *kosala*.

L'esecuzione del *loop* di scale ascendenti e discendenti con le due mani nella parte superiore del pianoforte comporta le stesse difficoltà esecutive della coda dell'ottavo ciclo poiché richiede dei salti (*accompanying-gesture* e *falicitating-gesture*) su accordi nella mano sinistra che interrompono il fluire continuo delle due scale che si avvicinano per moto contrario. Il metro è libero, ma molto preciso nei salti degli accordi della mano sinistra, e ciò impone un certo rigore ritmico al passaggio. La sezione D dello studio n. 71 *kosala* viene collegato all'accordo nella punta della stella in corrispondenza dello studio n. 69 *dhartovarapeni* e, quindi, alle sezioni A-B dello stesso studio, considerate come momento di transizione della parte finale del dodicesimo ciclo. In questa sezione aperta, ho eseguito in maniera consecutiva tutti gli accordi che compongono la stella, creando dinamiche diverse (*performative-gesture*). Per una questione di coerenza formale e di richiami a strutture già presenti nei 72 studi, ho concluso questo ciclo con una mia libera improvvisazione prendendo spunto ancora una volta dalla parte

finale dell'ottavo ciclo. Ho quindi riproposto una sezione percussiva, caratterizzata da ribattuti di accordi, che richiama quell'elaborazione ritmica a "specchio" del piede metrico *niṣṣanka* di cui si è parlato nell'analisi dell'ottavo ciclo. Da questa sezione libera, sono passata alla piccola "cadenza" di accordi presenti nel centro della stella e poi all'accordo della punta corrispondente allo studio n. 68 *jotisvarapeni*: ciò ha consentito di muovermi nella sezione E di questo studio e di concludere in maniera coerente, con una nota tenuta finale in *ff*, questa originale struttura del dodicesimo ciclo.¹⁸

4. Conclusione

L'indagine analitico-performativa sui 72 *Studi Carnatici* per pianoforte di Jacques Charpentier proposta in questo articolo, in particolare nell'esame dell'ottavo e del dodicesimo ciclo, si profila essere un contributo allo sviluppo della teoria e analisi musicale volto a favorire una congiunzione con la pratica esecutiva. Il metodo di studio è stato condotto in maniera creativa e interdisciplinare, combinando l'analisi teorica alla pratica esecutiva, sostenuta dalla mia collaborazione col compositore ed esperti di musica indiana. Partendo da questa collaborazione creativa, si lascia al lettore fare riferimento alle versioni audio preesistenti. Avendo Charpentier concretamente applicato in maniera sistematica e strutturale i *ragas* e i *talas* indiani nel linguaggio musicale occidentale, la pratica collaborativa sulla musica indiana si è rivelata un valore aggiunto alla sola analisi teorica della partitura. Pertanto, l'interpretazione ed esecuzione di alcuni passaggi di quest'opera pianistica, che segna una tappa importante nell'evoluzione delle tecniche di composizione della musica colta contemporanea occidentale, è stata notevolmente agevolata dallo studio pratico degli elementi musicali indiani, elaborati e implementati da Charpentier nei parametri analitici occidentali di melodia, armonia, ritmo e forma, e nei parametri performativi di timbro, dinamica, pedale, articolazione e approccio motorio. Le informazioni legate ai parametri analitici e ai parametri esecutivi sono state, quindi, rilevanti per la comprensione della partitura nella sua totalità, come testo scritto e testo da eseguire. Lo scopo è stato quello di raggiungere un codice stilistico ed esecutivo coerente rispetto ai molteplici potenziali significati che il testo musicale avrebbe potuto offrire.

Lo studio analitico-performativo applicato all'opera di Charpentier ha mostrato quanto la musica indiana sia un terreno fertile da cui far emergere questa combinazione tra teoria e pratica [Reina 2015], per esempio nella concezione

18. L'intero ciclo viene così aperto con la sezione C n. 68 *jotisvarapenie* e concluso con la sezione E dello stesso modo.

estetico-filosofica del sistema di modi carnatici, in particolare nella relazione tra melodia (*raga*) e significato percettivo (*rasa*) che deriva dall'esecuzione stessa; nella corrispondenza tra i piedi metrici (*deçî-tâlas*) e la realizzazione pratica del solfeggio cantato, il *konnakol*. La conoscenza e la pratica della musica indiana è stato, quindi, lo strumento principale ad orientare questa dimensione analitico-performativa dell'opera di Charpentier, aggiungendo elementi indispensabili alla strutturazione ed esecuzione dell'intera raccolta. Nell'ottavo e nel dodicesimo ciclo, in particolare, e negli altri esempi riportati, si è visto come l'aspetto strutturale-analitico sulla melodia, armonia, ritmo e forma sia stato supportato dall'atto performativo nell'articolazione metrica, nella strutturazione formale, nell'uso del pedale, nella scelta timbrica e del tocco degli accenti dinamici, che rimarrebbero fine a se stessi qualora non vi fosse una indicazione stilistica performativa precisa. Nell'ultimo ciclo di studi, Charpentier ha richiesto una rimodulazione dell'approccio tradizionale d'interpretazione della partitura, proponendo una forma aperta che conferisce all'esecutore un ruolo di primo piano e lo fa divenire co-creatore dell'opera.

I contenuti dell'opera di Charpentier sono stati tratti, dunque, sia dallo studio teorico che dalla pratica esecutiva, puntando all'interpretazione del segno musicale "oltre la partitura" [Cook 2013], considerando quindi anche il suo risultato sonoro, il cui approccio enattivo, di percezione interpretativa e azione performativa, può essere così generalizzato e schematizzato:

Accenti dinamici e ritmici: tocco del dito (*performative-gesture*) ravvicinato alla tastiera, accompagnato da un movimento del polso (*accompanying-gesture*) e ampio gesto di avambraccio sui lunghi accordi e cluster a evidenziare l'articolazione ritmica delle frasi.

Portati: movimento della mano (*falicitating-gesture*) assecondato dal movimento del polso e limitato gesto di avambraccio.

Effetti di risonanza naturale: da eseguire senza pedale, tenendo premuti i tasti per ottenere l'effetto di risonanza per simpatia.

Pedalizzazione: lungo uso del pedale in modo da arricchire di armonici i vari passaggi di accordi e cluster che solo in alcuni casi vanno distinti con una pedalizzazione alla maniera romantica, come, per esempio, per far emergere una sequenza melodica che deriva da una successione accordale.

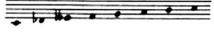
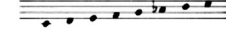
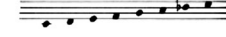
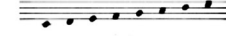
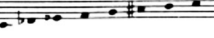
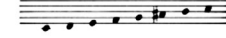
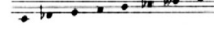
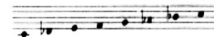
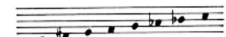
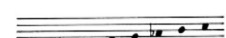
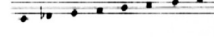
Il filo conduttore interpretativo e performativo definito nell'articolo, come principio di riferimento enattivo [Rink 2015] all'opera, consiste nella realizzazione di timbriche risonanti, mai percussive e secche, e di contrasti dinamici e pedalizzazioni prolungate, attraverso un coordinamento tra braccio e polso in relazione al significato analitico/formale e poetico della partitura, determinato dall'influenza della tradizione musicale indiana.

In conclusione, il modello analitico-performativo proposto in questo articolo guarda allo spartito come testo i cui significati e contenuti sono tratti dall'indagine semantica e pratica allo stesso tempo, poiché nessuna analisi potrà mai fornire unica risposta esecutiva [Dogantan-Dack 2015; Sanguinetti 1999, 10]. I nuovi scenari che si stanno aprendo nella teoria e nell'analisi musicale invitano, dunque, a proiettarsi verso questa nuova dimensione che combina interpretazione ed esecuzione e che si profila essere un nuovo terreno di sperimentazione volto al superamento delle barriere tra i due settori di studio. L'interazione tra artisti (compositori ed esecutori) e analisti vuole essere foriera di un rinnovamento di metodi d'indagine e di linguaggi atti a favorire una svolta verso la comprensione della musica come fenomeno culturale che si determina nell'atto performativo.

APPENDICE:
Trascrizione dei 72 *Melakata Ragas* in notazione occidentale tratta
dai 72 *Études Karnatiques* Ed. Alphonse Leduc.

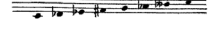
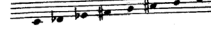
A.1

72 Modi Carnatici
I gruppo

1.. Karnakangi		19.. Canhāradvāsi	
2.. Rhātāngi		20.. Nātabhātravi	
3.. Gānamurti		21.. Kyravāni	
4.. Vānaspati		22.. Kārāhāraprya	
5.. Mānavati		23.. Gaurimanohari	
6.. Tānarupi		24.. Varunaprya	
7.. Sanapati		25.. Mārāṅgini	
8.. Hanumatodi		26.. Charukāli	
9.. Danuka		27.. Sarasangi	
10.. Natakaprya		28.. Harikambogi	
11.. Kokilaprya		29.. Dehraṇkarabarna	
12.. Rupavati		30.. Naganandini	
13.. Galakaprya		31.. Yāgaprya	
14.. Vakhulabarna		32.. Ragavardini	
15.. Mayamalavagaula		33.. Graṅgōyabhusani	
16.. Chakavaka		34.. Vagadeçvari	
17.. Suryakanta		35.. Skulini	
18.. Hatakambari		36.. Chalanāta	

A.2

72 Modi Carnatici
Il gruppo

37. Salananga		55. Syamalangi	
38. Salanāva		56. Çanmukaprya	
39. Jālavarāli		57. Çrimahandra	
40. Nāvanita		58. Hāmovasantha	
41. Pavāni		59. Dharmovati	
42. Ragonprya		60. Nettiatti	
43. Gavambodi		61. Kantāmani	
44. Bhāvaprya		62. Rishavaprya	
45. Sābhapanavarāli		63. Lalāngi	
46. Çadivedamangini		64. Vachaspati	
47. Suvaranāngi		65. Matsyakaliāni	
48. Dāvyamāni		66. Chintāmani	
49. Duvalāmbheri		67. Sugharitra	
50. Nāmanagini		68. Jotisvarapeni	
51. Kāmavardini		69. Dhartovardani	
52. Rāmaprya		70. Nācikaabharna	
53. Gamanaprya		71. Kosala	
54. Visvambari		72. Rāsikaprya	

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU K. (2004), *How We Go Out of the Analysis, and How to Get Back in Again*, «Music Analysis», 23/2, pp. 267–286.
- ARBO A. (2019), *Quelques réflexions sur le statut de la performance musicale*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 50, No. 1/2, pp. 123–142.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino.
- BLACKING J. (1971), *Music and the Historical Process in Vendaland*, in Klaus P. Wachsmann, ed., *Essays on Music and History in Africa*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 185–212.
- BORIO G. (2003), *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica – Online», 2/1 (consultato il 23 Gennaio 2020).
- BUCK B. – MACCRITCHIE J. – BAILE N.J. (2013), *The interpretive shaping of embodied musical structure in piano performance*, «Empirical Musicology Review», 8/2, pp. 92–119.
- CAGE J. (1946), *East in the West*, «Asian Music», 1968–1969, 1/1, University of Texas Press, pp. 15–18.
- CAMURRI A. – DE POLI G. – LEMAN M. – VOLPE G. (2001), *A Multi-layered Conceptual Framework for Expressive Gesture Applications*, «Proceedings of the International MOSART Workshop», Barcelona.
- CARUSO G. – NIJS L. – LEMAN M. (2018), *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance. An interpretation of 72 Etudes Karnatiques*, Ugent Press, Gent.
- CARUSO G. – LEMAN M. (2015), *Le patrimoine musical indien dans le répertoire pour piano d'Olivier Messiaen et de Jacques Charpentier* «Cahiers internationaux de symbolisme», 140–142 (Patrimoines), Ed. Lejeune, pp. 23–56.
- CARUSO G. – COOPREVITS E. – NIJS L. – LEMAN M. (2016), *Gestures in contemporary music performance: a method to assist the performer's artistic process*, «Contemporary Music Review», 35/4–5, pp. 402–422.
- CASTANET P.A. – CISTERNINO N. (2001), *Giacinto Scelsi, Viaggio al centro del suono*, Luna, La Spezia.
- CHAFFIN R. – INMREH G. – LEMIEUX A.F. – CHEN C. (2003), “Seeing the big picture”: *Piano practice as expert problem solving*, «Music Perception», 20, pp. 461–485.
- CHAFFIN R. (2007), *Learning Clair de Lune: Retrieval Practice and Expert Memorization*, «Music Perception», 24, pp. 377–393.
- CHARPENTIER J. (1956), *Introduction à l'étude des lois de la Musique de l'Inde*, documento privato.

- CHARPENTIER J. (1985), *72 Etudes Karnatiques*, 1–12, Alphonse Leduc.
- COOK N. (1992), *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. (1999), *Analysing Performance and Performing Analysis*, «Rethinking Music», 8, pp. 239–61.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music As Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. (2013b), *Between art and science: Music as performance*, «Journal of the British Academy», 2, pp. 1–25.
- DAHL S. – FRIBERG A. (2004), *Expressiveness of musician's body movements in performances on marimba*, in A. Camurri – G. Volpe (Eds.), *Gesture-based communication in human-computer interaction*, LNAI 2915, Springer Verlag, Berlin, pp. 479–486.
- DANUSER H. – BINKLEY T. (1992), *Musikalische Interpretation*, LaaberVerlag, Laaber.
- DAVIDSON J.W. (2007), *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: A case study approach*, «Psychology of Music», 35/3, pp. 381–401.
- DELALANDE F. (1988), *La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical*, in G. Guertin, ed., *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Québec, pp. 85–111.
- DESMET F. – NIJS L. – DEMEY M. – LESAFFRE M. – MARTENS J.P. – LEMAN M. (2012), *Assessing a Clarinet Player's Performer Textures in Relation to Locally Intended Musical Targets*, «Journal of New Music Research», 41/1, pp. 31–48.
- DOĞANTAN -DACK M. (2015), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, University of Oxford, Ashgate UK.
- DREYFUS L. (2007), *Beyond the interpretation of music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», 12/3, pp. 253–272.
- FARREL G. (1997), *Indian Music and the West*, Oxford University Press, Oxford.
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London.
- GODØY R. – LEMAN M. (2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York.
- GRIFFITHS P. (2014), *La musica del Novecento*, Einaudi, Torino.
- HAROLD S. (1970), *An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas*, «Selected Reports», 1/3, University of California, Los Angeles.
- HEATON R. (2012), *Contemporary Performance Practice and Tradition*, «Music Performance Research», 5, pp. 96–104.
- HUBRICH S.G.B. (2016), *The Performer's Body in Creative Interpretations of Repertoire Music*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15/3–4, pp. 337–352.
- JENSENIUS A.R. (2007), *Action–Sound: Developing Methods and Tools to Study Music-Related Bodily Movement*, PhD thesis, University of Oslo.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.

- KLEIN J. (2010), *The Other Side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity*, in Flach S.-Soeffner J. (cur.), *Habitus in Habitat II – Other Sides of Cognition*, 121–137, Verlag Peter Lang, Bern.
- LAVIGNAC A. (1931), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Librairie Delagrave, Paris.
- LEMAN M. (2007), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, The MIT Press, Cambridge MA.
- LEMAN M. (2016), *The Expressive Moment: How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*, The MIT Press, Cambridge MA.
- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, Leduc 1999, Paris.
- NATTIEZ J.J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino.
- NEUHAUS H. (1973), *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers Inc., New York.
- PASTICCI S. (2017), *L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive*, Rivista di Analisi e Teoria Musicale, XXIII n. 2, LIM, pp. 219–255.
- PERINU R. (1982), *La Musica Indiana*, Zanibon, Milano.
- RAHAIM M. (2008), *Gesture and Melody in Indian Vocal Music*, «Gesture», 8/3, pp. 325–347.
- RAHAIM M. (2011), *That Ban(e) of Indian Music: Hearing Politics in The Harmonium*, «The Journal of Asian Studies», 70/3, pp. 657–682.
- RAHAIM M. (2012), *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music*, Wesleyan University Press, Middletown CT.
- REINA R. (2015), *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Ashgate, now Routledge Taylor & Francis Group.
- REYBROUCK M. (2001), *Biological Roots of Musical Epistemology: Functional Cycles, Umwelt, and Enactive Listening*, «Semiotica», 134, pp. 599–633.
- RINK J. (2002), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (2015), *The (F)utility of Performance Analysis*, in Mine Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Ashgate, Aldershot.
- RINK J. – SPIRO N. – GOLD N. (2011), *Motive, Gesture and the Analysis of Performance*, in Anthony Gritten and Elaine King (ed.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot, pp. 267–292.
- ROWEL L. (1992), *Music and Musical Thought in Early India*, University of Chicago Press, Chicago.
- ROWEL L. (2000), *Scale and Mode in the Music of the Early Tamils of South India*, «Music Theory Spectrum», 22/2, pp. 135–156.
- SANGUINETTI G. (1999), *La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana*. In Id., *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza, pp. 9–36.
- SHERLAW R.J. (1975), *Messiaen*, J. M. Dent & Sons LT, London.

- SOVERAL M. – ZURLETTI S. (cur. 2019) *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, Cambridge Scholars Publishing.
- STEFANI G. (1974), *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 5/2, pp. 277–289.
- SWIFT G. (1990), *South Indian “Gamaka” and the Violin*, «Asian Music», 21/2, University of Texas Press, pp. 71–89.
- VARELA F. – THOMPSON E. – ROSCH E. (1991), *The Embodied Mind*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- VEDEBALA S. (2016), *Indian Classical Music in a Globalized World*, «Sangeet Galaxy», 5/1, pp. 3–9.
- VIJAYAKRISHNAN K.G. (2007), *The Grammar of Carnatic Music (Phonology and Phonetics)*, 8, Aditi Lahiri Ed., Mouton de Gruyter, Berlin - New York.
- WANDERLEY M.M. – VINES B. W. – MIDDLETON N. – MCKAY C. – HATCH W. (2005), *The Musical Significance of Clarinetists’ Ancillary Gestures: An Exploration of the Field*, «Journal of New Music Research», 34/1, pp. 97–113.
- WASON R.W. (1987), *Webern’s Variations for Piano, Op. 27. Musical Structure and the Performance Score*, «Integral», 1, pp. 57–103.
- YIH A. (2013), *Connecting Analysis and Performance: a Case Study for Developing an Effective Approach*, «Gamut», 6/1, New Found Press.

DISCOGRAFIA

- CARUSO G. (2018), *Jacques Charpentier: 72 Etudes Karnatiques pour piano*, 3 CDS, Centaur Records, USA.

SITOGRAFIA

- BHAIRAVI S. *The Scales of Sindhu Bhairavi*, <https://sujamusic.wordpress.com/sindhu-bhairavi/> (consultato in Febbraio 2020)
- SANGEETHA KALA ACHARYA S. – KALLIDAIKURUCHI VEENAI S., *A Confluence of Art and Music on 72 Melakarta ragas*, Corporate Communications Dept of L&T, ECC division Chennai. <http://www.indian-heritage.org/music/Melakarta%20Raga%20Booklet%20-%20new.pdf> (consultato il 05/05/2015)

Abstract

Il presente articolo propone un'indagine analitico-performativa prendendo in esame i *72 Studi Carnatici* per pianoforte del compositore francese Jacques Charpentier (1933–2017), un'opera contemporanea che integra il sistema di scale (*ragas*) della tradizione musicale del Sud dell'India (carnatica) e una elaborazione di alcune ritmiche (*talas*) della tradizione musicale del Nord dell'India (indostana). Lo scopo è quello di fornire un primo orientamento di studio che si allinea alle nuove tendenze di analisi musicale basate su un metodo interdisciplinare, cioè informato non solo da elementi strettamente teorici relativi ai parametri analitici (storiografici e formali), ma anche da elementi relativi ai parametri performativi (aspetti legati all'esecuzione).

Le basi storiografiche, filosofiche ed estetiche inerenti alla partitura, gli elementi di teoria musicale indiana, e la pratica collaborativa da me attivata in sinergia col compositore stesso e con esperti di musica indiana, hanno fornito le chiavi di lettura di questa titanica opera pianistica contemporanea, i cui significati e contenuti sono stati desunti da un approccio che ha voluto unire, dunque, le due dimensioni sia analitica che performativa.

Parole chiave: analisi della performance, musica indiana, gesti musicali, interpretazione, enazione

This article proposes an analytical-performative investigation of the *72 Etudes Karnatiques* for piano by the French composer Jacques Charpentier (1933–2017). This contemporary piano work integrates the scale system (*ragas*) from the South Indian musical tradition (carnatic) and an elaboration of some rhythms (*talas*) from the North Indian one (Hindustani). In accordance with the recent musical analysis perspectives based on interdisciplinary methods, this study presents a new orientation which combines analytical/theoretical parameters (historiographic and formal aspects) with performative parameters (enactive aspects). The historiographic, philosophical and aesthetic retrospective of the score together with the Indian musical theory and the artistic practice I undertook in collaboration with the composer and some Indian music experts, provided a reading key of this titanic contemporary piano work, whose meanings and contents are the results of both the analytical and performative dimensions.

Keywords: music performance analysis, Indian music, musical gestures, interpretation, enactment

The use of the electric guitar in David Bedford's *18 Bricks Left on April 21st*: Texture, immersive listening and rock influences

The introduction of electronic instruments in chamber music produced a change in the texture of many works of the late twentieth century, especially when this parameter becomes the backbone of the composition. Thanks to the possibilities of these instruments, a wide range of sonorities is obtained from reduced ensembles. An example of this process is seen in *18 Bricks Left on April 21st* (1967) by composer David Bedford, one of the leading examples of experimentalism and progressive rock in the United Kingdom. In this work, written for two electric guitars, electronics serves to create a texture that reaches the extremes of the audibility range. The use of effects such as distortion and feedback intensifies what Murray Schafer calls aural space, understood as the register of audible frequencies in which the sound is developed. In this way, Bedford proposes an immersive listening based on the experimentation with different amplitudes, densities and dynamics of texture. On the other hand, it should be borne in mind that many of the techniques and effects used in this composition come from rock music, so it is possible to appreciate how the electric guitar expands the sounds of chamber music with a texture created with the resources and sounds of popular music.

This text will analyse how David Bedford uses the electric guitar in *18 Bricks Left on April 21st*, emphasising the way in which this instrument allows him to develop the texture of the work. Firstly, the different techniques used in the composition and their relationship to rock music are described. Secondly, the textural analysis is carried out by applying the methodology proposed by Brenda Ravenscroft, which consists in the identification and definition of the auditory streams that form the textures of the work. In turn, this procedure is based on two tools that allow one to specify and represent the results obtained. On the one hand, aural space visualisation, a sound notation system in which the main properties of the auditory streams that form the texture are represented. On the other hand,

Sonic Visualiser software is used to measure different aspects of the sound spectrum. This procedure is especially directed to the sound recording of this work, a type of source that has been the subject of many musicological investigations during the last decades and that Nicholas Cook defines as «integral elements of contemporary musical culture» [Cook 2009, 244]. With the application of the proposed methodology to the audio track of this recording, a balance between auditory perception and computer analysis is achieved:

The act of listening [...] is where all analysis of recordings must start [...] it is however possible to use new technology to create an environment that makes it easier to listen effectively, in the sense of moving around a recording to compare different parts of it, or moving between different recordings to hear one against another [*Ibid.*, 222].

The analysis of the recording also represents a vindication of the role of the different actors that participate in the musical creation, since recordings are products created from a collaboration between composer, performer, producer and sound engineer. In this sense, the analysed recording was produced in 1973 by David Bedford himself and performed by guitarists Mark Warner and Graeme Taylor.

The electric guitar in the music of David Bedford

Under the influence of composers such as John Cage and Luigi Nono [Dibelius 1998, 229], the music of David Bedford (1937–2011) is marked by experimentalism. Both his academic and popular compositions show features of the avant-garde of the mid-twentieth century: a) the inclusion of undetermined aspects that make the performer responsible for an important part of the final result of music; b) experiments based on public participation; c) the use of a free harmonic language that switches between tonality and atonality; d) sound exploration through new interpretation techniques and the introduction of electronic resources.

David Bedford began his career in the academic musical avant-garde but is mainly remembered for his dedication to progressive rock. During the 1970s and 1980s he made compositions and arrangements for some of the most prominent musicians of this genre. Among these projects, he did various collaborations with Mike Oldfield playing at the premiere of *Tubular Bells* (1973) and writing and adapting this work for symphony orchestra. Bedford also recorded his own albums with Virgin, having a significant commercial success. One of his most famous works is *Star's End* (1974), which became the best-selling “classical” album of 1974.

David Bedford's closeness to rock can be seen in various aspects of his music, such as the inclusion of instruments of this musical genre in several of his academic compositions. In this way, his catalogue includes ensembles in which the electric guitar, the steel-string acoustic guitar, the electric bass, the synthesizer or the drums appear (Tab. 1). These instruments, especially the electronic ones, provide a new range of sounds within the academic repertoire.

WORK	YEAR	INSTRUMENTATION
<i>Whitefield Music 1</i>	1966	12 metallophones, 12 bottles and 4 drums
<i>18 Bricks Left on April 21st</i>	1967	2 electric guitars
<i>You Asked for It</i>	1969	Acoustic guitar
<i>Nurse's Song with Elephants</i>	1971	10 acoustic guitars and voice
<i>Holy Thursday with Squeakers</i>	1972	Soprano, electric piano, viola/organ, soprano sax/bassoon, percussion
<i>A Horse, his Name was Hunry Fence-waver Walkins</i>	1973	Acoustic guitar, flute, clarinet, piano, violin, cello, double bass
<i>Star's End</i>	1974	Electric guitar, electric bass, percussion, orchestra
<i>The Ones who Walk Away from Omelas</i>	1976	Flute, oboe, clarinet, bassoon, kettle drum, electric guitar, electric bass, 2 violins, viola and cello
<i>Fridiof's Saga</i>	1980	Orchestra, choir, soloists, drum, crystal glass
<i>Verses and Choruses</i>	1986	2 acoustic guitars
<i>Memories of Ullapool</i>	1988	Flute and guitar
<i>The OCD Band and the Minotaur</i>	1990	Soprano, flute, clarinet, violin, cello, electric guitar and piano
<i>Like as the Waves Make Towards the Pebbled Shore</i>	1999	Recorder, guitar, cello and double bass
<i>Wake into the Sun</i>	2007/8	Orchestra, electric guitars, electric bass, synthesizer, drum, percussion and choir

Tab. 1. David Bedford's works that include steel-string acoustic guitar, electric guitar, electric bass, synthesizer or drums.

An example of this is found in *18 Bricks Left on April 21st*, a duet for two electric guitars premiered by Sebastian Jørgensen and Timothy Walker on 27 November 1967 at the Wigmore Hall in London [Fell 2017, 102]. It is a composition of some historical importance since it was one of the first chamber music compositions written for a group formed entirely by electric guitars. The only example that appeared before is *Galaxe* (1966), an electric guitar trio by the Norwegian composer Bjørn Fongaard. The electric guitar also appears in other chamber

works from the sixties, like Mauricio Kagel's *Sonant* (1960), Mestres Quadreny's *Invenció Mòbil II* (1961), Morton Feldman's *The Possibility of a New Work for Electric guitar* (1966) or Frank Martin's *Poèmes de la Mort* (1969), but in all these compositions there is a tendency to avoid aspects related to popular music. However, *18 Bricks Left on April 21st* shows many of the resources that characterise the sound of the electric guitar in popular music, which is explained through the relationship with rock of the different actors involved in its creation. Like Bedford, the premiere performers are also related to the hybridisation processes that characterised the English music scene of this period. As Simon Fell indicates, Jørgensen and Walker formed a guitar duo during the 1960s playing at both academic and popular music stages [*Ibid*, 102]. The clearest example in *18 Bricks Left on April 21st* is the use of distortion and feedback, which Robert Worby described as the two effects on which the rock guitar technique is based [Worby 2000, 150]. As is well known, distortion produces sound compression and amplification of the first harmonics of a sound. In addition, this effect adds residual sound throughout the register. In this way, distortion produces the density that characterises rock music from its beginnings. This is a very present effect in David Bedford's electric guitar music, also appearing in works such as *Star's End* (1974) and *The Ones Who Walked Away from Omelas* (1976) [Schneider 2015, 248]. As we will see later, in *18 Bricks Left on April 21st* a type of distortion characterised by a very high saturation is used. On the other hand, the effect of the feedback is obtained when the volume of the amplifier is so high that the sound is picked up again, creating a harmonic that sounds without interruption. As Thom Holmes indicates, the indefinite duration of feedback is not only one of the most characteristic features of the sound of the electric guitar but also of electronics in general [Holmes, 2016, 233]. In addition, it is a natural effect available on any type of microphone. With this work, Bedford became one of the first academic composers to use feedback with an electric guitar. In fact, the only example before *18 Bricks Left on April 21st* that has been found in this research is the work *Sonant* (1960) by Mauricio Kagel, in which the effect appears more discreetly [Kagel, 1960].

Distortion and feedback are quite related at a technical level, since the use of the first effect makes it easier to obtain the second. This happens especially when distortions are used with a lot of gain, with which the feedback appears at the minimum vibration of the strings. Although this usually involves technical problems, many guitarists take advantage of the dependence between these two effects to introduce them into their performances. Through this composition, Bedford introduces into the chamber repertoire two effects that Robert Worby finds fundamental in the development of twentieth-century popular music: «Feedback and distortion are crucial ingredient [...] in all radical pop music.

Distortion is accumulation, overdrive and mutation at the limits of a system and these extremes bring about change, be that in sound or in society» [Worby 2000, 161]. As Worby explains, the combination of distortion and feedback implies a «very neat system; complex sophisticated and inexhaustible but easily manipulated to great effect in the right hands» [Ibid, 150], recognising Jimi Hendrix as a pioneer and virtuoso in its use. By introducing these two effects in *18 Bricks Left on April 21st*, Simon Fell observes a clear influence of rock guitarists in Bedford's composition: «Rock musicians were in the process of developing a vocabulary for this conspicuously non-classical sound source» [Fell 2017, 102]. In fact, it seems quite likely that Jørgensen and Walker had something to do with their inclusion, considering that just two months before the premier of *18 Bricks Left on April 21st*, they had shared the stage with Jimi Hendrix at the Guitar-in Festival [Ibid. 102].

Another resource related to rock that appears in this composition is the slide, a technique produced by making *glissandi* with the sliding of a metal or glass object on the string. Thanks to this, the collision of the finger with the frets is avoided, in such a way that there is a continuous transition in pitch. This technique, originally developed in blues, was developed in rock thanks to guitarists such as Jimmy Page. Although the guitar electronics are not required to perform the slide, it is true that amplification helps to produce this effect at an adequate volume. In fact, in certain passages of *18 Bricks Left on April 21st* we find that the guitarists only sound the sliding of the metal or glass object on the strings, sound that would be very difficult to appreciate on an acoustic guitar.

In addition to distortion, feedback and slide, other techniques derived from the electronics of the instrument appear. An example is the volume controller, consisting of one or several potentiometers located on the body of the guitar whose function is to open or close the output of the sound signal. Thanks to this controller, it is possible to increase or decrease the volume of the amplifier from the instrument itself. In one passage of the composition, this resource is used to modify the timbre of chords and notes. In it, the strings are played with the volume at zero and then progressively raised, so that the attack of the events is softened. Another element that is introduced in this work is the pickup selector, which is also located in the instrument body. Each of the pickups of the electric guitar produces a different timbre, obtaining a brighter sound when using the pickup closest to the bridge. In this way, the composer indicates the realisation of rapid changes from one pickup to another to create timbre modulation. In the analysed recording, one of the guitarists leaves one of the pickups off, so that when they alternate a *tremolo* effect is obtained. Another interesting aspect of this passage is the fact that Bedford asks that «the click as the switch from P to

N (pickup selector) is made should be audible» [Bedford 1968, 7]. As in the case of feedback, this implies the introduction into the work of a normally unwanted sound within a musical performance or recording. In the words of guitarist John Schneider, «one way to solve the click problem is to make it part of the music, as David Bedford does» [Schneider 2015, 250].

As was seen in the case of the slide, the amplification system allows one to highlight sounds that would be very difficult to perceive with an acoustic guitar. Taking advantage of this possibility, Bedford uses an extended technique: «place the guitars on the floor. Vibrate glass object used previously on strings directly above pickup. Leave vibrating until sound has almost died away, then restart vibration with a push» [Bedford 1968, 7]. With this technique, there is a continuity of attacks at different pitches that would be almost inaudible without the amplification system. Bedford also uses this technique in *The One Who Walked Away from Omelas* (1976), which specifies that the glass object must be a milk bottle [Schneider 2015, 229].

Textural analysis methodology

The concept of texture applied to the analysis of this work comes from studies dedicated to auditory perception [McAdams, 2015]. This line of research has witnessed great advances since 1979, when Stephen McAdams and Albert Bregman enunciated the auditory stream formation theory, which explains the way in which the auditory system groups or segregates different acoustic events:

Auditory stream formation theory is concerned with how the auditory system determines whether a sequence of acoustic events results from one, or more than one. “source”. A physical “source” may be considered as some sequence of acoustic events emanating from one location. A “stream” is a psychological organisation that mentally represents such a sequence and displays a certain internal consistency, or continuity, that allows that sequence to be interpreted as a “whole” [McAdams-Bregman 1979, 26].

In a more recent text, McAdams, Depalle and Clarke differentiate three levels of perception: event, stream and texture [McAdams-Depalle-Clarke 2004, 184]. Following this classification, the event is considered as the minimum unit of perception, while the auditory streams consist of a series of events that, due to their acoustic characteristics, we perceive as a coherent sequence. Finally, the texture corresponds to the overall sounds of an instrumental ensemble and is formed by one or several auditory streams.

Starting from auditory analysis theories [Bregman 1990], Brenda Ravenscroft developed a textural analysis methodology based on the identification and definition of its auditory streams through three aspects that are evaluated from the listening and the score of the work: properties, behaviours and processes [Ravenscroft 1992]. Properties, such as timbre, register density, register range or dynamics, define a stream at a given point. Behaviours refer to aspects that are perceived over a period, such as rhythmic pulse, attack density, melodic profile or connection. Processes involve transformations of properties and behaviours and can lead to the emergence of a new stream. This proposal is applied in the analysis present in this text allowing one to determine the number of auditory streams that form the texture, its properties and behaviours and the functions that each of them fulfils (climax, structural articulation, etc.).

In order to optimise the presentation of the results obtained, Ravenscroft's methodology is combined with the visualisation of the aural space. That is a sound notation system proposed by Murray Schafer, in which audible frequencies appear on the horizontal axis and dynamics on the vertical axis, so that the figure resulting from placing one or more sounds in these two dimensions is considered its aural space [Murray Schafer 1994, 271]. As Murray Schafer explains, the larger this figure, the more intense the aural space of the analysed sound is considered. Applied to the textural analysis used, this representation allows one to see how the streams that form the texture are defined and differentiated through their distribution along the range of audible frequencies. Murray Schafer's aural space represents two properties that define the auditory streams, register range and dynamics. To show the main properties of the streams, in this analysis the representation of register density is also added, indicated from different degrees of colour tone; the darker the figure, the greater the density. On the other hand, software is also applied to analyse and visualise the audio track in order to obtain quantifiable data that support the results of the perceptual analysis. For this, the spectrogram is used, a three-dimensional image of sound spectrum in which frequencies are located on the vertical axis, time on the horizontal axis and the volume in the colour tone. Spectrograms were already used in musical analysis by Robert Cogan, under the name of sonograms, in his famous book *New Images of Musical Sound* [Cogan, 1984]. According to Nicholas Cook, this is the most flexible type of visualisation, in which all aspects of sound are represented [Cook 2009, 226]. The spectrogram allows one to accurately assess the register range of streams considering the entire spectrum and not just the fundamental frequencies. It also serves to compare the amount of different frequencies that make up the sound spectrum of each stream and evaluate the density changes. To obtain this visualisation, Sonic Visualiser is used.

Textural analysis

The texture of *18 Bricks Left on April 21st* is formed by four auditory streams. In the representation of the aural space (Fig. 1) it is observed how each stream is located in a different space of the audible frequencies, showing different degrees of register range, register density and dynamics. On the other hand, the four streams are also clearly differentiated through their behaviours (Fig. 2). Stream 1 has very high dynamics (*ff* to *ffff*), a wide register (80 to 7000 Hz) and high density (represented by the grey tone of the figure). These properties are achieved by combining distortion with a high volume of the amplifier. As for its behaviour, the events of this stream function as dense sound blocks that move along the frequency register. The high amplification causes the creation of feedback, which increases the connection behaviour of these streams (in Fig. 2 feedback is represented like horizontal lines). Streams 2 and 3 occupy the same aural space (Fig. 1), characterised by a dynamic range from *pppp* to *ff* and a register range (from 100 to 1500 Hz) and density more moderate than those of Stream 1. These two streams differ from each other from their behaviour; Stream 2 is composed of short duration notes showing a higher attack density, while Stream 3 is formed from *glissandi* that are chained in a connection behaviour (Fig. 2). They also present certain differences in timbre, since Stream 3 occasionally presents the attack of notes softened by the use of the volume controller. Stream 4 has a very small and polarised aural space, which means that it occurs in two separate registers. As we can see in Fig 1, a part of the events that form Stream 4 is developed in a very low register (around 80 Hz) and the other in a very high register (2000 Hz) always with low dynamics (*pp*). The absence of medium frequencies makes this the least dense stream of the texture. Due to the fact that this stream is created by a continuous vibration of a glass object on the strings, it presents a behaviour of high attack density and high connection (Fig. 2).

Both the representation of the aural space and that of the behaviours show a textural planning by which all auditory streams differ at least in one property or behaviour. For example, Stream 1 shares part of the register range of Streams 2 and 3, but it presents different dynamic range and register density from these. In terms of behaviour, Stream 1 shows a lower attack density than Stream 2 and a melodic contour different from Stream 3 (sound blocks in Stream 1 and *glissandi* in Stream 3). This differentiation between streams gives rise to a changing texture in which different properties and behaviours appear.

The four streams that form the texture do not remain immutable throughout the work, but instead undergo transformation processes that, on one occasion, give rise to the appearance of a new stream. The textural structure can be

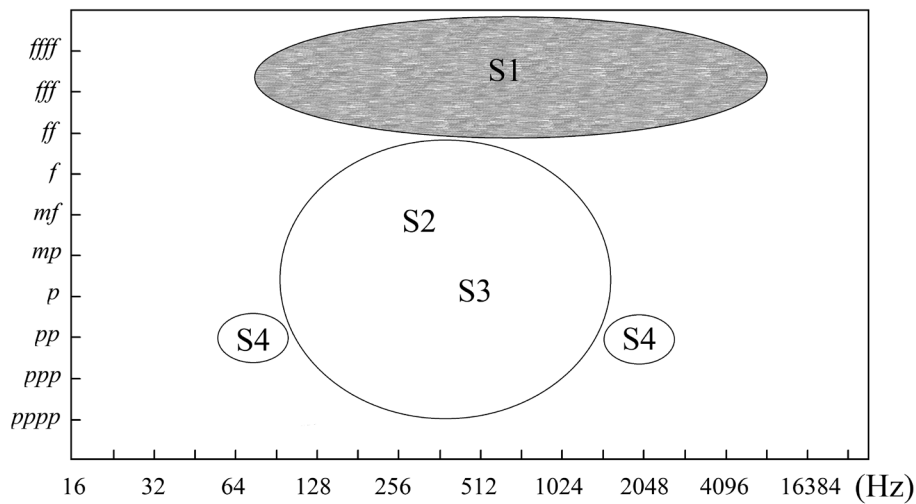


Fig. 1. Aural space of the auditory streams in *18 Bricks Left on April 21st*.

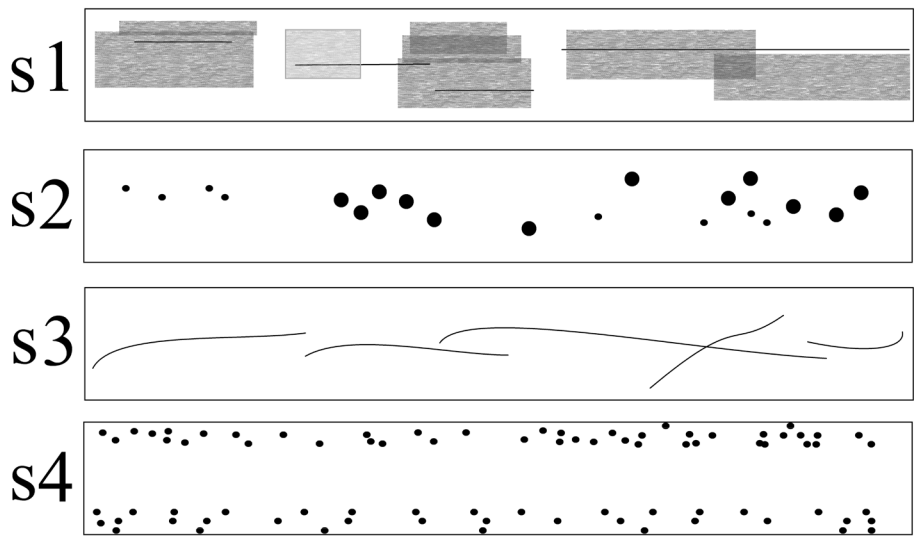


Fig. 2. Representation of the behaviour of the auditory streams.

understood as the way in which the streams combine and transform throughout the composition. The first half of the work shows a greater alternation between auditory streams (Fig. 3).

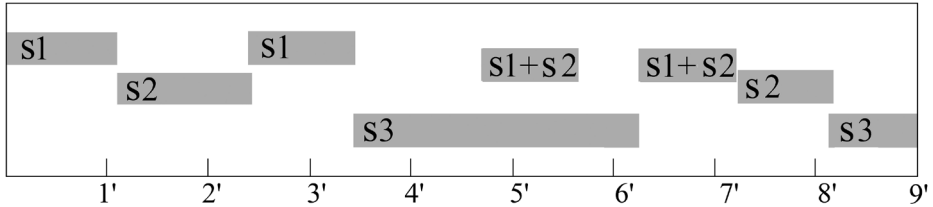


Fig. 3. Textural development of the first part.

Streams 1, 2 and 3 are presented during the first four minutes (Fig. 4). In this beginning, Stream 1 has greater prominence, not only for having more temporary presence but for appearing repeatedly. Between minutes four and six there is a passage dominated by Stream 3, which undergoes a transformation process through which the connection behaviour progressively increases; their events appear more and more overlapped until the stream ends up becoming an unbroken *glissando*. Around minute five, a fusion process appears from which a new stream emerges, that combines properties and behaviours of Streams 1 and 2. This stream is formed of notes of short duration and distorted events, showing high dynamics, attack density and register density.

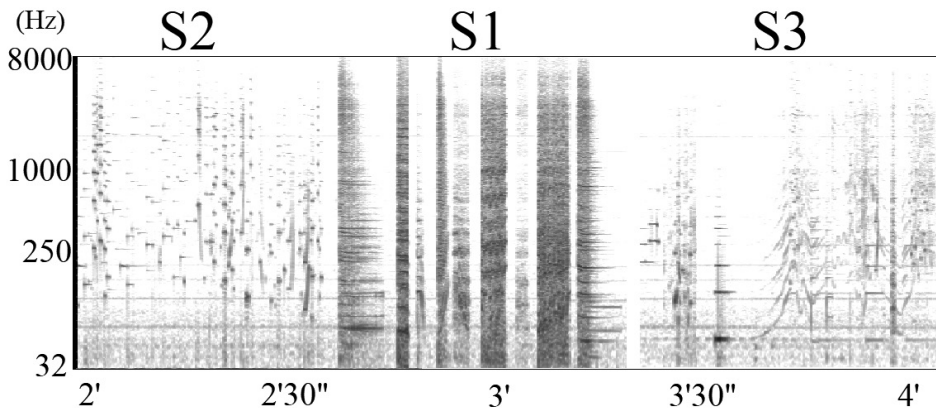


Fig. 4. Spectrogram between 2' and 4'.

The fusion process coincides with the only passage of the work in which two auditory streams sound simultaneously: the fusion of Streams 1 and 2 in one electric guitar and the Stream 3 in the other. This concurrence entails a focus process

whereby the fused stream stands out over Stream 3, which has lower density and dynamics.

In the second appearance of the fusion of Streams 1 and 2, an echo effect occurs between the two guitars, which consists in that one instrument performing exactly the same events that the other has just performed with a slight time lag. The resulting effect resembles the phase technique that the minimalist composer Steve Reich developed during the same 1960s in his experiments with tape recordings. As Thom Holmes explains, «as the sounds went in and out of phase with one another, they created new combinations of timbres, beats and harmonics» [Holmes 2016, 406].

The second half of the work shows a more constant texture in terms of the combination of the streams (Fig. 5). It begins with the first and only appearance of Stream 4, which fulfils a function of structural articulation by appearing at the middle of the piece and producing a very different aural space that the rest.

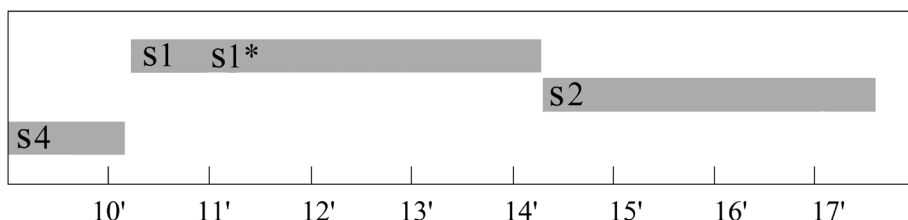


Fig. 5. Textural development of the second part.

The behaviour of this stream is similar to Ligeti's concept of micro-polyphony, in which a multiplicity of events forms a whole [Steiniz 2003, 15]. John Schneider describes the resulting texture as «very delicate»: «David Bedford uses a milk bottle to create a very delicate texture on the electric guitar [...] the bottle produces bi-tones when rocking on the strings, and the pickup amplifies both lengths of the string, producing a beautiful, ethereal sound» [Schneider 2015, 229]. Throughout its appearance, Stream 4 undergoes a rhythmic displacement process like that which occurs in the fused stream. At the beginning the two electric guitars perform the same rhythmic pulse that is gradually being phased out in two different pulses, all without losing the auditory coherence of this stream. The polarised aural space of this section is visible in the spectrogram (Fig. 6).

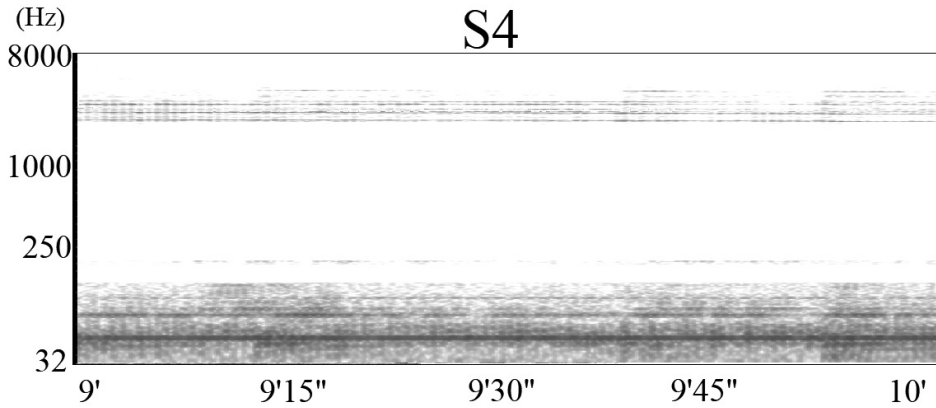


Fig. 6. Spectrogram between 9' and 10'.

The longest section of Stream 1 appears around 10'30", which also presents a transformation process (S1*). In this section, the feedback effect becomes more present, so that the connection behaviour increases. On the other hand, the increased presence of distortion and volume of the amplifier increases the dynamics and density of the stream. These changes make this fragment fulfil a climatic function of the work. This transformation also gives rise to a background-figure effect, whereby the uninterrupted harmonics of feedback create a figure that stands out above the rest of the residual events and frequencies of the distortion. This perceptual effect is visible in the spectrogram of the recording (Fig. 7), where the feedback appears like intense horizontal lines and the rest of the spots constitute the background of residual frequencies.

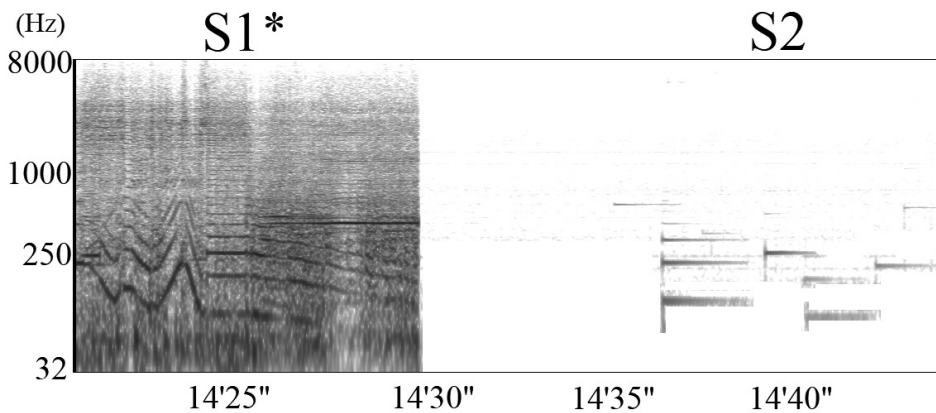


Fig. 7. Spectrogram between 14'20" and 14'45".

The work ends with a section in which the Stream 2 sounds with dynamics that are progressively diminishing practically until silence (from *p* to *pppp*), a behaviour that fulfils a closing function. In turn, the change from the transformed stream (*S*₁^{*}) to stream 2 implies a very strong contrast, going from the section of greater density, dynamics and register range of the composition to the one of lower density, dynamics and register. In fact, the contrast between Stream 1 and the rest of the streams, especially in the matter of densities, is a defining aspect of the texture of *18 Bricks Left on April 21st*. As can be seen in the spectrogram (Fig. 5), in the section of Stream 1 there are presence of sound in the entire register range, from 32 almost 8000 Hz. Stream 1 is interrupted in 14'30" and, after a few seconds of silence, Stream 2 appears, which only fills a few frequencies corresponding to the fundamentals and first harmonics of the notes. On the other hand, the sharpness with which the Stream 1 ends, an effect that seems created from a cut of the tape, is striking. This technique, which serves to favour the contrast in this transition, also demonstrates the use of musical production techniques for creative purposes.

By adding the aural spaces of the four auditory streams (Fig. 1), the aural space of the general texture is obtained. According to Murray Schafer's criteria, this texture can be described as intense because it covers a wide range of dynamics (from *pppp* to *ffff*), register range (from 60 to 8000 Hz) and different degrees of register density. In this way it is observed how the texture moves through a large part of the spectrum of audible sounds. It can be said that this intensification of the aural space is achieved from the use of amplification, which allows to create practically any frequency at very high dynamics, and distortion, with which high densities are obtained. All this serves to verify the thesis of Murray Schafer that states that electronic instruments have intensified the aural space of contemporary music to the point of exceeding the limits of the audible:

The growth in intensity of Western music is paralleled by a growth in frequency range. Throughout the past several hundred years new instruments have been designed to push the tonal range out toward the limits of audibility in both directions, until, with contemporary electronic music and hi-fi reproduction equipment, a complete range from approximately 30 hertz to 20000 Hz is available to the composer and performer [Murray Schafer 1994, 115].

In turn, this transformation of the aural space entails a change in musical listening that, according to Murray Schafer, goes from being directed to immersive. While directed listening involves concentrating on a particular sound or instrument, immersive listening consists in experiencing all the sounds that form the texture, so that «instead of facing the sound source the listener seems

to be immersed in it» [*Ibid*, 116]. Simon Emmerson also defends this idea by stating that with the use of electronic the feeling of being within a space created by sound is favoured [Emmerson 1998]. This phenomenon is not only reflected in electronic music, but from it arise musical trends that mimic the process of modulation of the aural space with acoustic instruments, as is the case of textural music.

In the same way, in *18 Bricks Left on April 21st* the electronic possibilities of the two electric guitars are used in order to immerse the listener in different aural spaces. Immersive listening is facilitated with Stream 1, whose high register range, register density and dynamics produces the sensation of being surrounded by sound and makes differentiation between events difficult. For Robert Worby, the combination of these effects not only causes an auditory immersion, but also a body immersion: «the intense power of volume, distortion and howling feedback created a visceral sensory overload resembling total body immersion» [Worby 2000, 150].

In later compositions, such as *The Ones Who Walk Away from Omelas* (1976), *Star's End* (1974) y *Wake into the Sun* (2007/8), David Bedford uses the electric guitar in a similar way. Distortion allows to create the same textures that induce to an immersive listening through high densities and dynamics. In the case of *The Ones Who Walk Away from Omelas* it also appears a section like that of the stream 4, characterized by a polarized aural space and obtained by the vibration of a glass bottle on the strings. However, in these works the electric guitar is included within larger ensembles, so it plays a less important textural role. This is especially observed in *Star's End*, written for symphony orchestra. Another difference is that the electric bass is included in these three compositions. This instrument considerably increases the dynamic range of the low register through amplification, so the immersive experience is even greater (Fig. 8).

Conclusion

After analysing the texture of *18 Bricks Left on April 21st* through the concepts of auditory stream and aural space, it has been possible to verify the way in which some of the most characteristic sound resources of the electric guitar are used to immerse the listener in a texture that develops over much of the spectrum of audible frequencies. The use of techniques related to the electronic component of the instrument allows the create four auditory streams differentiated by their aural space, generating contrasts between different properties and behaviours. In this way, the work proposes an immersive listening, in which the interest of music rests on experiencing the modulations of dynamics, register and density of

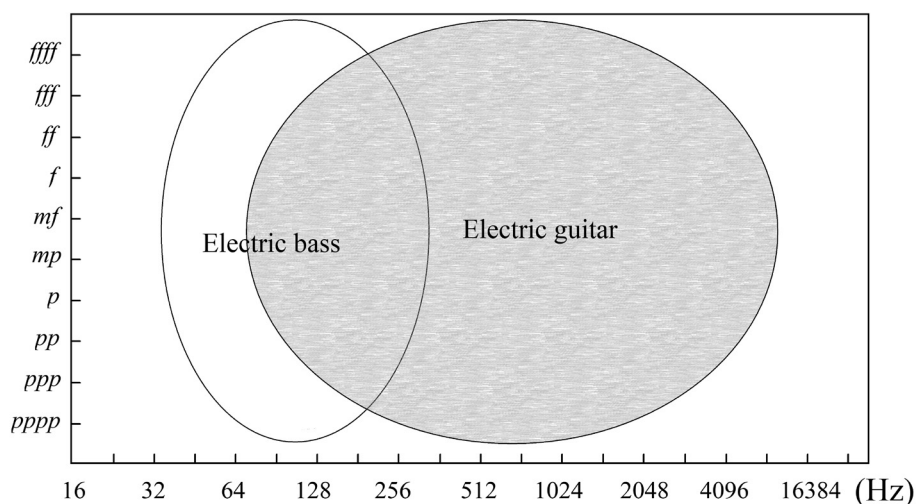


Fig. 8. Registrational and dynamic ranges of the electric bass guitar and the electric guitar.

texture, understood as the overall sonority of the composition. This experience is especially facilitated in Stream 1, due to the saturation caused by feedback and distortion.

In addition, this composition is an example of how rock influences the music of David Bedford, not only through the introduction of instruments such as the electric guitar in his works, but in the inclusion of sounds and techniques of this musical genre. We must not forget that, although distortion and feedback are now widely used effects, in the 1960s they were still innovative resources that very few academic composers introduced into their music. In the same way that feedback and distortion changed rock, its inclusion in works such as *18 Bricks Left on April 21st* produced an intensification of the aural space of chamber music. In this sense, this composition also shows a contrast between textures more typical of academic music and others that refer to popular music styles.

A final issue that is reflected in *18 Bricks Left on April 21st* is the versatility of the electric guitar, which gives to the performer and composer a wide range of sounds with which the different textural designs analysed are obtained. Both David Bedford and the performers demonstrate an important knowledge of the possibilities of the instrument, which is largely due to its proximity to rock guitarists such as Mike Oldfield or Jimi Hendrix. In fact, this study also serves as a vindication of the role of interpretation in musical creation by finding indications

that the particularities of this work arose from a collaborative process between composer and performers. To conclude, it must be said that *18 Bricks Left on April 21st* is an example of an important part of the repertoire of academic music written for electric guitar that is still lacks thorough a study. Considering that musicological research around this instrument has focused on popular guitarists, the study of this music opens a new field of research around the electric guitar focused on performers and composers of the academic field.

REFERENCES

- BEDFORD D. (1968), *18 Bricks left on April 21st*, Universal Edition, London.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press, London.
- COGAN R. (1984), *New Images of Musical Sound*, Harvard University Press, Harvard.
- COOK N. (2009), *Methods for Analysing Recordings*, in N. COOK (ed.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 221–245.
- DIBELIUS U. (1998), *Moderne Musik Nach 1945*, Piper Verlag GmbH, München; sp. trans. by I. GARCÍA ADÁNEZ, *La Música Contemporánea a partir de 1945*, Akal, Tres Cantos 2004.
- EMMERSON S. (1998), *Aural Landscape: Musical Space*, «Organised Sound», 3/2, pp. 135–140.
- FELL S. (2017), *A More Attractive “Way of Getting Things Done”: Freedom, Collaboration and Compositional Paradox in British Improvised and Experimental Music 1965–75*, University of Huddersfield, Huddersfield.
- HOLMES T. (2016), *Electronic and Experimental Music. Technology, Music, and Culture*. Routledge, New York.
- MCADAMS S.-DEPALLE P.- CLARKE E. (2004), *Analysing Musical Sound*, in CLARKE E.-COOK N. (ed.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford.
- MCADAMS S.-BERGMAN A. (1979), *Hearing Musical Streams*, «Computer Music Journal», 3/4, pp. 26–60.
- MCADAMS S. (2015), *Perception et Cognition de la Musique*. VRIN, Paris.
- MURRAY SCHAFER R. (1994), *The Soundscape. Our Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Vermont.
- RAVENS-CROFT B. (1992), *Texture in Elliot Carter's A Mirror on Which to Dwell*, The University of British Columbia, Vancouver.
- SCHNEIDER J. (2015), *The Contemporary Guitar*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- STEINITZ R. (2003), *György Ligeti: Music of the Imagination*, Northeastern University Press, Boston.
- WORBY R. (2000), *Cacophony*, in S. EMMERSON (ed.), *Music, Electronic Media and Culture*, Routledge, Oxford, pp. 138–166.

DISCOGRAPHY

BEDFORD D. (1973), *Guitar Workshop Volume 1*, Transatlantic Records, London.

SITOGRAPHY

David Bedford List of Works, in «David Bedford website», retrieved from <http://www.davidbedfordmusic.co.uk/>, 12 March 2019.

Abstract

This text presents an analysis of *18 Bricks Left on April 21st* (1967) by the English composer David Bedford, a work in which the sound possibilities of the electric guitar are used to create a texture that develops along the range of audible frequencies. The use of effects such as distortion and feedback intensify the aural space, resulting in an increase in the register range, register density and dynamics. This saturation facilitates an immersive listening with which the listener immerses himself in the set of sounds that form the texture. On the other hand, the inclusion of the electric guitar, its sounds and its techniques demonstrate the influences of popular music on the composer, who dedicated much of his career to collaborating with progressive rock artists. The analysis methodology, focused on the recording and the score, is based on the theories of perception developed by Stephen McAdams and Brenda Ravenscroft around the concept of auditory stream. In turn, we use Murray Schafer's visualisation of the aural space, a sound notation system in which register, dynamics and density are represented. All this is complemented by the use of *Sonic Visualiser*, which is used to measure different aspects of the audio track of the recording.

Keywords: Textural analysis, electric guitar, David Bedford, musical hybridization, aural space.

L'articolo presenta un'analisi di *18 Bricks Left on 21 April (1967)* del compositore inglese David Bedford, un'opera in cui vengono usate le possibilità sonore della chitarra elettrica per creare una trama che si sviluppa lungo la gamma delle frequenze udibili. L'uso di effetti come la distorsione e il feedback intensificano lo spazio sonoro, con conseguente aumento dell'ambito di registro, della densità del registro e della dinamica. Questa saturazione facilita un ascolto profondo in cui

l'ascoltatore si immerge nell'insieme dei suoni. D'altra parte, l'inserimento della chitarra elettrica, i suoi suoni e le sue tecniche dimostrano le influenze della *popular music* sul compositore che ha dedicato gran parte della sua carriera a collaborare con artisti del *progressive rock*. La metodologia di analisi, incentrata sulla registrazione e sulla partitura, si basa sulle teorie della percezione sviluppate da Stephen McAdams e Brenda Ravenscroft intorno al concetto di flusso uditivo. A sua volta, viene usata la visualizzazione dello spazio uditivo di Murray Schafer, un sistema di notazione sonora in cui sono rappresentati il registro, la dinamica e la densità. A ciò si aggiunge l'uso di *Sonic Visualiser* per misurare diversi aspetti della traccia audio della registrazione.

Parole chiave: Analisi testurale, chitarra elettrica, David Bedford, ibridazione musicale, spazio aurale.

Recensioni

Emanuele Pappalardo, *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria. I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono*, Introduzione di François Delalande, elaborazione dati della ricerca di Luca Marrucci, ETS, Pisa 2019, pp. 175, € 23,75. ISBN: 978-8846754851.

Questo volume, al di là del suo titolo, non si riferisce solo a esperienze didattiche, per quanto interessanti esse possano essere, ma racconta i risultati di una vera e propria ricerca, che ha tutti gli aspetti di scientificità che una ricerca deve avere. È vero che non ha la forma esterna di una ricerca scientifica, ma ne ha la sostanza. La tesi che discute, e che dimostra, è che un gruppo di 15 bambini di 10 anni (quinta classe della scuola primaria) dopo aver frequentato un corso di 9 lezioni di 90' ciascuna, è perfettamente in grado di comporre un piccolo brano di musica elettronica della durata di un minuto o poco più, ma soprattutto è in grado di discuterne il senso e la forma, in altri termini di analizzarlo e di capirlo. Si tratta di un risultato di grande interesse per i docenti di scuola primaria, anche se la musica elettronica è solo un segmento particolare delle tante musiche oggi esistenti. Resta aperto ovviamente il problema di capire se e come sia possibile estendere un'operazione didattica così specifica ad altri aspetti dell'esperienza musicale, ma prima di tutto è importante mettere a fuoco la natura di questo segmento e il metodo didattico e scientifico che ne ha reso possibili i risultati. E il volume che qui si sta discutendo offre tutti gli elementi necessari per poterlo fare.

Bisogna osservare, anzitutto, che in un libro di 175 pagine la parte specificamente dedicata alla ricerca ne occupa

una settantina nelle quali vengono minutamente descritte le nove lezioni più la decima che ha la funzione di concluderle. Per capire il senso della ricerca, tuttavia, è anche importante conoscerne le origini: se la ricerca si è svolta fra l'ottobre e il dicembre del 2017, le sue premesse risalgono infatti a quasi vent'anni prima e le pagine iniziali del volume sono dedicate proprio a questo. Il racconto parte dal 2001. Fu in quell'anno che i genitori di Silvia D'Augello, due musicisti amici dell'autore, chiesero a lui di avviare alla composizione la loro figlia assai promettente, che allora aveva 10 anni, che conosceva bene il pianoforte, che raccontava storie a sfondo musicale e che aveva qualche familiarità anche con il computer: quest'occasione, insieme alla sua esperienza di insegnante di composizione per la didattica della musica, fece nascere all'autore un'idea che poi ebbe un buon futuro. Se a questo si aggiunge che a Roma, dove allora egli abitava, erano ormai ben note le idee di Boris Porena, si può dire che il gioco fosse praticamente fatto. In breve tempo Silvia si impraticò del programma di editing sonoro *Cool Edit Pro* con il quale era possibile registrare dal vivo e importare registrazioni, tagliarne parti e modificarne dinamiche e frequenze, aggiungere riverberi, filtrarle, modificare timbri, retrogradarle e via dicendo. Un gioco da ragazzi, anzi da bambini, se si pensa che in poche settimane Silvia fu in grado non solo di comporre delle graziosissime sequenze sonore, ma anche di discuterle e di difenderle.

Il passo successivo avvenne nel 2003 nel Conservatorio di Frosinone, dove ancora l'autore del libro insegnò "Elementi di Composizione per didattica". Fu quella l'occasione per ripensare sistematicamente alla sua esperienza precedente: più che come un corso in cui si imparava

a comporre, il suo insegnamento si configurò come un corso di apprendimento di conoscenze e pratiche compositive che i suoi allievi avrebbero potuto applicare professionalmente nelle scuole dove avrebbero insegnato. Fu quella l'occasione per verificare che anche gli adulti erano perfettamente in grado di gestire disinvoltamente il software per la produzione musicale e fu inoltre l'occasione per cercar di capire quale fosse il numero di ore necessario perché diventassero in grado di applicarlo in una classe. Una terza esperienza avvenne a Pescasseroli nel 2009/10 quando l'autore ebbe l'occasione di sperimentare direttamente con un gruppo di bambini della quinta classe di scuola primaria il suo metodo didattico in una quindicina di incontri pomeridiani. Infine, una ulteriore tappa importante fu costituita da un corso straordinario per docenti scolastici in informatica musicale che si tenne presso il conservatorio di Latina, nel 2017. Due alunni di quel corso ebbero l'occasione di sperimentare ciò che avevano appreso in due classi di scuola media con risultati eccellenti, al punto che uno dei due partecipò al Premio Abbiati 2018 e ne ottenne una menzione di merito. In quel caso, il corso del Conservatorio di Latina si era articolato in due serie rispettivamente di 30 e 20 ore e questa, secondo Pappalardo, fu la prova effettiva, se non addirittura "scientifica" che quello era il numero necessario di ore d'apprendimento perché il corso potesse essere utilmente applicato in una effettiva classe scolastica.

I quasi vent'anni di attività, dal 2001 a oggi, non furono solo dedicati a sperimentare il metodo, ma ad approfondire lo studio di problemi che non erano solo didattici, bensì anche analitici, psicologici, linguistici e sociologici. Lo testimonia la bibliografia che completa il volume,

la quale in parecchi casi è stata accuratamente approfondita come dimostrano molte pagine del libro e come indicano le presenze dei collaboratori menzionati nel titolo: François Delalande e Luca Marrucci. Il primo non ha bisogno di presentazioni perché la sua produzione musicologica e didattica è stata ampiamente tradotta in italiano, a partire dalle *Condotte musicali* pubblicate nel 1993 e poi ancora dalla sua antologia su *La nascita della musica* che uscì nel 2009, per non citare altri casi altrettanto importanti. Delalande ha collaborato attivamente alla ricerca, non solo perché è stato presente più volte nei numerosi anni della sua gestazione, ma anche perché ha ricevuto regolarmente tutti i documenti che testimoniavano le sue fasi e ha contribuito a giudicarli, sia pure da lontano e con esemplare discrezione.

La ricerca è minutamente documentata nel volume stesso da una quantità di video e audio-registrazioni che permettono di seguirla con precisione e per le quali la casa editrice si è meritoriamente prodigata in modi diversi: ci sono i video di tutte le lezioni, gli audio di tutte le composizioni e dei materiali sonori da cui le composizioni partivano, oltre che vari altri esempi provenienti dalle fasi precedenti la ricerca. Per quanto riguarda la presenza di Marrucci, un giovane dottore di ricerca in Scienze della Formazione presso l'Università Cà Foscari di Venezia, le 10 pagine del suo intervento sono preziose per il contributo quantitativo e qualitativo che hanno dato all'analisi dei documenti sonori. Egli si è documentato sulla letteratura specialistica riguardante i metodi di analisi della ricerca didattica e li ha applicati scrupolosamente al presente contesto: ha studiato le risposte verbali che gli studenti davano durante i colloqui con i docenti del corso, applicando (e

misurando matematicamente) tre parametri di giudizio sulle loro risposte: un parametro “soggettivo” (valutazione della consapevolezza critica di ogni soggetto), uno “oggettivo” (valutazione del possesso degli strumenti tecnici proposti nel corso) e uno “intersoggettivo” (la capacità degli studenti di interagire con i loro “pari”). L’accumulo dei dati e la loro valutazione hanno dimostrato che i bambini sono stati capaci di prendere gradualmente coscienza del loro agire e di attuare corrette connessioni fra momento creativo, riflessione e analisi.

E veniamo ora a una descrizione più ravvicinata della ricerca. Le prime pagine della descrizione sono dedicate al modello della “ricerca azione”, teorizzato da Lewin e da Barbier, oltre che alla minuta elencazione di tutte le “regole di metodo” messe in atto per realizzarla: fasi e tempi, ambienti e attrezzature, strumentazione tecnica specifica, ruolo dei collaboratori, identità dei 15 bambini. Ogni incontro prevedeva un momento iniziale di accoglienza, domande sulle eventuali difficoltà incontrate negli esercizi fatti a casa, ascolto e discussione in gruppo dei lavori prodotti nella settimana, chiarimenti su nuove funzioni del programma con esercitazioni in aula, compilazione di una scheda contenente domande su tutte le attività compiute e sulla loro valutazione. La descrizione di questi aspetti avveniva in maniera aperta e semplice, come se il discorso non dovesse essere destinato a degli scienziati, ma a dei colleghi insegnanti. Il rigore della scienza esiste ed è inflessibile, ma non si trasforma in uno stile linguistico di tipo scientifico, la qual cosa può avere dei rischi, ma tutto sommato è anche apprezzabile. Lo stile espositivo del testo ha il suo punto forte soprattutto sulla trascrizione fedele dei dialoghi fra gli insegnanti/animatori e

i bambini: appunto da questa fedeltà il lettore può comprendere i progressi reali e talora anche sorprendenti che i bambini, e soprattutto alcuni di essi, hanno dimostrato di avere realizzato. Ma c’è da aggiungere che l’abitudine a scambiarsi pareri, a superare i contrasti, ad accettare i diversi punti di vista e a imitare i buoni risultati degli altri ha teso a equilibrare il livello collettivo della loro preparazione e ad attenuare le pur visibili differenze individuali, e ciò sia nella qualità delle composizioni, sia nell’approfondimento delle discussioni. È vero che la sovrabbondanza degli esempi rischia talora di rendere un po’ pesante la lettura, e che forse una maggiore selettività avrebbe giovato ad apprezzarne i risultati, ma basterà ora qualche esempio per comprendere il senso che si può trarre da queste letture.

A partire dalla terza lezione alcuni bambini hanno azzardato i primi tentativi di composizione, inizialmente ingenui, ma capaci di suscitare discussioni. I tre che hanno presentato composizioni hanno avuto un’idea simile: tutti sono partiti dal repertorio dei suoni strumentali che avevano avuto in dotazione. Si trattava di suoni di varie percussioni, oppure di scale cromatiche, lentamente ascendenti, di strumenti ad arco, di ottoni e di legni. Tutti e tre hanno utilizzato sovrapposizioni di scale di due o tre strumenti (con note contemporanee uguali o diverse, anche dissonanti), il primo solo nella versione ascendente, gli altri due anche discendenti, cioè retrogradati dal bambino. Tutti hanno aggiunto ripetuti suoni di percussione (il primo un solo suono abbastanza discreto, gli altri più suoni, anche talora robusti). Nella discussione i giudizi dei compagni erano concordemente abbastanza positivi sulle composizioni, ma le domande degli adulti tendevano a stimolare descrizioni, paragoni e risposte affettive: di solito le

risposte erano generiche e stereotipate, ma proprio per questo si prestavano a richieste di precisazioni. Così, alla fine furono messe in campo distinzioni fra andamento lento e veloce, fra dinamismo forte e debole, fra suoni che salivano e suoni che scendevano e fu messa a fuoco l'idea che una musica era capace di stimolare emozioni diverse a seconda di com'era costruita.

Durante le lezioni successive il repertorio dei materiali di partenza si arricchisce di contributi basati su registrazioni dal vivo, di voci, di oggetti o di altri strumenti, fra cui un pianoforte. Nella sesta lezione (siamo ormai a metà del percorso) Michele fa sentire una sua composizione in cui vengono usati materiali di varia provenienza. Nella parte iniziale alcuni elementi sono tratti dalle scale semitoni prima menzionate, sovrapposte in maniera abbastanza complessa in una specie di contrappunto a più voci in cui non sempre le voci erano scalari. Su questo contrappunto si inserisce dal basso un elemento timbrico diverso che durante la discussione si rivelerà costruito sulla base di suoni di pianoforte fatti sentire in forma retrograda. A poco a poco questo secondo elemento acquista sempre maggior peso, fino a quando elimina del tutto il precedente. La discussione si presta all'acquisizione da parte del gruppo di parecchi termini verbali che, a poco a poco, arricchiscono il lessico e la conoscenza dei materiali della musica. Anche in questo caso emergono immagini: una bambina, per la prima parte del brano, parla di "passi" che poi caratterizza con l'aggettivo "inquietanti" e a questa dichiarazione segue un'analisi collettiva sul perché del "passo" e sul perché dell'"inquietudine". Un'altra bambina presenta, in termini tecnici, l'idea che questo pezzo ha una forma che definisce A-A'-B, dove A' è il momento

in cui convivono la zona iniziale e la zona finale del brano. Questa forma si presta a sua volta a una discussione sul tema "sfondo/primo piano" e sulle caratteristiche sonore che distinguono una "figura" da uno "sfondo" e infine viene affrontato dai bambini, con perfetta conoscenza di causa, anche il tema primario della differenza fra le intenzioni espressive di chi compone e le interpretazioni di chi ascolta, che i bambini ("nattezzianamente") definiscono attività "poietica" e attività "estetica". Ma il punto culminante della discussione arriva nel momento in cui entra nel discorso anche un frammento di storia della musica elettronica: la cosiddetta "musica concreta" che si faceva in Francia molti anni fa. Quella musica si basava sugli stessi principi adottati dai bambini di oggi: partiva da suoni del mondo, da suoni realmente esistenti (cioè appunto "concreti"). Guarda caso, uno dei grandi della musica francese, Pierre Henry aveva utilizzato un pianoforte retrogradato, proprio come aveva fatto Michele. Non ho idea di quanto questa coincidenza sia stata casuale o lo sia stata un po' meno; resta tuttavia il fatto che ne è seguito l'ascolto di un frammento di Henry e un'utilissima discussione con i ragazzi. Penso che questi due esempi siano sufficienti a fornire un'idea sia pure approssimativa di come si è svolta la ricerca che qui ho presentato.

Ovviamente il metodo didattico seguito da Pappalardo non è nuovo: ha dietro le spalle un'ampia serie di esperienze che l'hanno preceduto, ma per rendersi conto degli aspetti di novità che pure esistono e che vanno messi in rilievo, può essere utile qualche considerazione sul quadro generale delle esperienze in cui la sua ricerca si colloca. Certo, si sa da molto tempo che i bambini, fin dalla più tenera età, sono in grado di manipolare alcune elementari strutture di base

del linguaggio musicale per creare brevi frammenti sonori di loro invenzione e da almeno una cinquantina d'anni sono ben note anche in Italia esperienze pratiche e ricerche scientifiche che lo dimostrano. La spinta iniziale verso queste esperienze fu probabilmente dovuta alla pubblicazione, nel 1970, di *Sound and Silence* di Paynter e Aston. Quelli erano anni particolari in cui, sotto l'influenza di Delfrati e Della Casa, emergevano nuove tendenze nell'ambito dell'educazione musicale italiana e in quegli anni anche la semiotica musicale, con i volumi che veniva pubblicando Stefani, contribuivano a dare un assetto teoricamente solido alle innovazioni nella didattica. A Roma un compositore di fama come Boris Porena si era dedicato alla sperimentazione di attività creative con bambini e ragazzi che furono poi sviluppate in una serie di scritti che iniziò nel 1973 e che si è continuamente aggiornata fino ai nostri tempi. A Bologna il "Collettivo Intermusica", composto da una ventina di giovani competenti ed entusiasti, si era distribuito in numerose scuole materne ed elementari con l'appoggio dell'amministrazione di alcuni quartieri cittadini e del Teatro Comunale e per tre anni aveva stimolato, in collaborazione con le insegnanti, attività di invenzione musicale che furono poi illustrate dal sottoscritto in *Suoni e Significati* nel 1978. Tutto ciò tendeva a rispondere a una domanda che si ponevano molti educatori di musica, i quali non riuscivano a capire come mai i bambini si dedicassero instancabilmente a disegnare e colorare le loro immagini di fantasia, ma non si dedicassero con altrettanto impegno a creare e fissare le fantasie sonore che pure sporadicamente usavano nei loro giochi.

Io credo che la risposta alla domanda sulle differenze fra bambini disegnatori e bambini musicanti (che si è posto anche Pappalardo nel suo volume) stia nella

diversità fra i vari tipi di linguaggi artistici e nella maggiore o minore continuità fra i materiali linguistici adulti e quelli infantili. Mi spiego: il piacere di descrivere le proprie fantasie sta dentro a ciascuno di noi fin da quando siamo bambini, e non è un piacere, ma è una necessità. Il gioco è l'attività in cui questa necessità si manifesta nella maniera più diretta e spontanea, e non è né sorprendente né improbabile che esista una sorta di continuità fra i giochi infantili e le attività artistiche e quelle sportive degli adulti. Ma le abilità del corpo e quelle della matita sembrano essere più immediatamente e facilmente praticabili rispetto a molte di quelle legate al suono. Certo il cantare e il danzare sono familiari alla pratica infantile, ma di solito sono gli adulti che esercitano la voce e le attività ritmiche quando cullano i bambini, mentre le risposte dei bambini agli adulti, almeno nei primi mesi di vita, sono tutto sommato abbastanza primordiali e selvagge... Poi pian piano qualcosa guadagnano, ma per avvicinarsi alle regole del canto e del suono devono superare difficoltà non da poco nel dominio del proprio corpo. Insomma, la musica sembra essere un'arte difficile da imparare e da praticare. Per non parlare di quell'attività che Pappalardo mette al primo posto nel titolo del suo libro: la "composizione". Ancora oggi questa parola è avvolta in una sorta di aura esoterica e il titolo di compositore viene usato nei curricula come titolo di particolare prestigio, come potrebbe essere "giudice", "ingegnere" o "astronomo". Ma si è mai visto un bimbetto di quattro o cinque anni che affermi di essere un astronomo? Infatti a qualcuno è sembrato negli anni scorsi (e purtroppo talvolta sembra ancora oggi) abbastanza scandaloso dire che i bambini "compongono musica". Nei conservatori, infatti, dove gli insegnanti di musica di solito si formano, il corso di

composizione tradizionale durava dieci anni. E non erano anni sprecati: per imparare il contrappunto, la fuga, l'armonia e la forma sonata servivano proprio tutti.

A questo punto diventa allora legittimo chiedersi anche perché sia così difficile comporre musica. E aggiungerei per la precisione: "comporre musica tonale", perché Pappalardo ci insegna che non è altrettanto difficile comporre musica elettronica, e anche perché le altre esperienze "creative" che ho citato non si ponevano, in genere, il problema specifico di comporre musica "tonale". Io credo di avere una risposta (quasi ovvia) al nostro interrogativo: in effetti, la teoria e la pratica tonale hanno impiegato quasi un millennio per passare dalla monodia del Medio Evo alla sua maturazione piena nel XVIII secolo e alla sua crisi nel XX secolo. Tante esperienze non furono solo intuitive e pratiche, diciamo di prassi tecnica, come potevano essere quelle letterarie o quelle figurative o quelle del ballo e della recitazione. Nel caso della musica si trattava anche di complesse teorie formali e matematiche, come quelle della definizione e del controllo delle consonanze, della tonalità, dei gradi tonali, dell'armonia e della natura degli accordi, per non parlare delle regolarità e irregolarità ritmiche. Si tratta di quegli aspetti dei quali i non musicisti sogliono scusarsi affermando di non sapere nulla di musica. Ma il paradosso è che spesso fra i non musicisti si trovano degli ascoltatori formidabili, con un orecchio finemente abituato a cogliere le più sottili sfumature del senso musicale e della sua esecuzione. Insomma, capire la natura del linguaggio musicale è veramente un rebus. E a mio parere tutto ciò spiega anche alcuni dei misteri dell'insegnamento musicale.

Se volessimo esprimerci in soldoni, come forse è necessario per capirci rapidamente in un contesto come questo,

potremmo affermare che in Italia (e forse non solo in Italia) l'insegnamento della musica da qualche decennio si è diviso in due tronconi separati che purtroppo sembrano aver poco a che fare l'uno con l'altro: esiste un insegnamento dedicato al fare musica (ed è quello che si pratica nei Conservatori) e un insegnamento dedicato all'ascoltare musica, che non si pratica esplicitamente nei Conservatori, ma si pratica (o si tenderebbe a praticare) nelle scuole non musicali: nelle scuole per l'infanzia e nelle scuole primarie, nelle scuole secondarie inferiori (cioè nei tre anni delle ex scuole medie) e nei cinque anni delle secondarie superiori (dove esiste anche un "liceo musicale") e in alcune facoltà universitarie (delle quali, come ex docente, ho esperienza diretta). In tutte queste scuole non musicali si insegna (o si dovrebbe insegnare) ad ascoltare, non a costruire o a eseguire musica. E se volessimo dar retta ai saggi consigli che ci vengono da una ricerca pubblicata da Johannella Tafuri, l'educazione musicale dei bambini dovrebbe iniziare non solo prima che comincino a frequentare qualche scuola, ma prima ancora che nascano. Dunque insisto a questo punto su un argomento che ritengo fondamentale: l'insegnare a fare musica richiede pratiche diverse da ciò che richiede l'insegnare ad ascoltare. So che apro una porta già spalancata, ma certe volte è ancora utile farlo, e purtroppo l'attuale situazione dell'educazione musicale ci consiglia a farlo.

Per ridurre all'osso ciò che intendo per didattica dell'ascolto dirò che il modello che a me sembra più funzionale e più naturale sia quello che si avvicina all'apprendimento della parola, e provo a dirlo nel modo più breve e semplice possibile. Occorre intanto una premessa, un "punto zero": bisogna finire di distruggere il peccato originale che ha fatto nascere

la didattica musicale italiana, cioè che l'apprendimento dovesse nascere dal solfeggio, magari parlato. Tutti diranno che questa è una precauzione inutile, che ormai nessuno più ci pensa, ma io credo che sia più prudente pensare che ancora qualcuno ci creda. Il punto "uno" è che l'inizio si basi su dialoghi a due (adulto-bambino), cioè su frasi basate su suoni, timbri, gesti e ritmi, così come si fa con i dialoghi a parole, oltre naturalmente che sugli ascolti "naturali" e le esecuzioni di tante canzoni esistenti: la musica si impara abituandosi alla sua lingua, rendendola un oggetto di consuetudine. Nelle scuole materne i bambini più piccoli potrebbero specializzarsi anche su questo, e non solo sul disegnare. Il punto "due" è che per imparare a leggere e scrivere c'è tempo, e che la lettura e la scrittura nel senso tradizionale del termine servono solo a chi vuol diventare un musicista professionista. La lettura e la scrittura possono servire anche a chi viene educato all'ascolto (a tutti fino a una certa età), ma la grafia che serve non è quella ufficiale (che non è necessaria come è necessario imparare a leggere un giornale o un libro). La grafia musicale impropria è solo una facilitazione e un orientamento per capire che la musica è un linguaggio e che come tutti i linguaggi ha le sue regole. Dunque le prime partiture da scrivere e leggere saranno quelle che i bambini stessi inventeranno sia per ricordarsi meglio una musica che già abbiano in testa, sia per comporne una nuova. In questa fase l'uso singolo o collettivo della voce anche intonata, così come l'uso del corpo per disciplinare il proprio senso del ritmo o l'uso delle mani per suonare facili strumenti, soprattutto percussivi, giustificheranno pienamente i relativi tipi di scrittura e lettura. Il "metodo Pappalardo" non comporta il bisogno di scrivere perché in quel caso la scrittura viene direttamente

fissata sul computer, ma potrebbe completare (verso i 10 anni) un iter già esistente e precedentemente maturato. Il suo metodo è però essenziale per quanto riguarda la concettualizzazione delle regole musicali: per la prima volta il tema dell'analisi acquista, nelle sue mani, la sua giusta importanza culturale e credo che sia utile la sua estensione anche al caso delle musiche non elettroniche. Imparare a immaginare mentalmente l'identità sonora dei propri segni grafici e, viceversa, imparare a tradurre correttamente in suoni ciò che si è tentato di grafizzare, è esattamente ciò che prima chiamavo "imparare a leggere e scrivere".

Niente vieta ovviamente che alcuni rudimenti della scrittura tonale possano venire inseriti in questa fase della didattica, ma io penso che il momento più adatto per cominciare ad agganciare le esperienze primarie ai mondi adulti sia quello delle ultime tre classi dell'obbligo in cui già la musica ufficialmente esiste e in cui già esiste la pratica di affrontare, per chi lo desidera, lo studio di strumenti musicali più complessi. Anche il patrimonio delle varie forme di creatività precedentemente acquisite dovrà necessariamente proseguire ed essere valorizzato soprattutto per quanto riguarda le attività collettive anche (quando sia possibile) autogestite, di composizione, di esecuzione e di spettacolo. Infine, nei licei (a parte il caso di quello musicale e ammesso che negli altri si riesca a introdurre la nostra disciplina) il compito primario sarà quello di completare il programma di educazione all'ascolto con un corredo di informazioni storiche, antropologiche e critiche, non solo "colte" e non solo europee, che permettano di "capire" le musiche del mondo che verranno proposte all'ascolto.

Ho approfittato dell'occasione di questa recensione per esporre quello che non

considero un programma, ma più che altro un sogno. Tuttavia non dispero che anche i sogni, se vengono perseguiti con decisione, si possano infine realizzare, e sia pure in tempi para-biblici.

Mario Baroni

Bibliografia

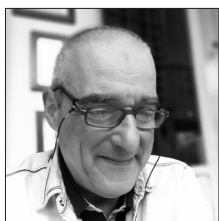
- ASTON P. – PAYNTER J. (1970), *Sound and Silence. Classroom Projects in Creative Music*, Cambridge University Press.
- BARBIER R. (2007), *La ricerca azione*, Armando, Roma.
- BARONI M. (1978), *Suoni e Significati*, Guarraldi, Rimini.
- DELALANDE F. (1993), *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna.
- DELALANDE F. (cur.) (2009), *La nascita della musica*, Angeli, Milano.
- DELFRATI C. (1973), *Gli orizzonti della musica*, Morano, Napoli.
- DELLA CASA M. (1972), *La musica e l'uomo*, La Scuola, Brescia.
- LEWIN K. (2005), *La teoria, la ricerca, l'intervento*, Il Mulino, Bologna.
- PORENA B. (1973), *Kinder Musik*, Suvini Zerboni, Milano.
- PORENA B. (2017), *Musica prima*, Lulu.com
- STEFANI G. (1976), *Introduzione alla semi-otica della musica*, Sellerio, Palermo.
- TAFURI J. (2007), *Nascere musicali*, EDT, Torino.

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Daniele Sabaino, diplomato in Pianoforte e in Composizione, laureato in Musicologia e dottore di ricerca in Filologia musicale, è professore di Modalità, e Storia della musica dei riti cristiani presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona), direttore della rivista "Philomusica Online" e membro del collegio del Dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale e del comitato scientifico di numerose riviste scientifiche. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano la filologia musicale e la critica testuale, l'organizzazione dello spazio sonoro e l'analisi della musica medievale e rinascimentale, l'opera di Juan Caramuel Lobkowitz e la musicologia liturgica nella storia e nell'attualità.

Daniele Sabaino has Master degree in Piano performance, Composition, and Musicology, and a PhD in musical Philology. He is Professor of Modality and History of music of Christian rites at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia@Cremona and director of the musicological journal "Philomusica Online". He is also a member of PhD program in Sciences of Literary and Musical Text and of the scientific committee of several academic journals. His research interests and publications concern musical philology and textual criticism, the tonal organization and analysis of Medieval and Renaissance music, the polymath Juan Caramuel Lobkowitz, and the liturgical musicology field.



Marco Mangani è professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Firenze e collabora regolarmente con la Universidad Autónoma de Madrid. Fa parte del Comitato Scientifico di «Philomusica on-line» e del Centro Studi "Luigi Boccherini" di Lucca; attualmente è inoltre direttore della Rivista Italiana di Musicologia. Ha scritto saggi sulla polifonia del Rinascimento, sulla musica strumentale italiana del Settecento, su George Gershwin e sul jazz.

Marco Mangani is Associate Professor of Musicology and History of Music at the University of Florence and collaborates regularly with the Universidad Autónoma de Madrid. He is a member of the Scientific Committee of «Philomusica on-line» and of the Centro Studi "Luigi Boccherini" of Lucca; he is also currently the editor-in-chief of the «Rivista Italiana di Musicologia». He has written essays on Renaissance

polyphony, on Italian instrumental music of the eighteenth century, on George Gershwin and on jazz.



Sarig Sela holds a B.Sc. degree in computer science and mathematics, a B. Mus. degree in music performance, and a Master's degree in musicology. He is a recorder virtuoso, performing in international music festivals in USA, Mexico, Russia, Spain, Germany, Italy, Switzerland, and England. Sarig plays with early music ensembles as well as with the classic-ethnic Modalius Ensemble which aspires to bridge the common separation between 'ethnic', 'classical', and 'contemporary' music. With more than 20 years of experience in Research & Development departments in various enterprises (specializing in cybersecurity and quantitative finance), he conducts computational based research in the area of performance practice, improvisation, and composition in early music (sarig.sela@gmail.com)

Sarig Sela è laureato in informatica e matematica, ha una laurea in performance musicale e un Master in musicologia. Virtuoso di flauto dolce si è esibito in festival musicali internazionali in USA, Messico, Russia, Spagna, Germania, Italia, Svizzera e Inghilterra. Suona in Ensemble di musica antica e nel Modalius Ensemble classico-etnico che punta a colmare la tipica separazione tra musica etnica, classica e contemporanea. Con un'esperienza di oltre 20 anni nella ricerca e nello sviluppo in varie aziende (in ambito di sicurezza informatica e finanza), Sela conduce ricerche di tipo computazionale nell'area della esecuzione musicale, dell'improvvisazione e della composizione nel campo della musica antica. (sarig.sela@gmail.com)



Santi Calabrò, pianista e musicologo, suona per prestigiose istituzioni, tiene concerti-conferenza per istituzioni concertistiche e accademiche ed è invitato a convegni musicologici. Nelle ultime stagioni ha eseguito con successo concerti per pianoforte e orchestra in Italia, Romania, Ucraina, Bulgaria, diversi recital in varie città italiane, e ha tenuto un seminario e un concerto al Politecnico di Porto (Portogallo) nell'ambito di un convegno internazionale dedicato all'interpretazione musicale. Svolge attività di critico musicale, pubblica articoli musicologici su riviste specializzate ed è autore di saggi per volumi collettanei. Le sue pubblicazioni vertono sull'analisi musicale, sulla drammaturgia musicale, sulla storia e analisi dell'interpretazione, sulla metodologia della tecnica pianistica. Fra le pubblicazioni recenti si segnalano uno studio su Lili Kraus interprete di Mozart (pubblicato in *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale contemporanea*), il saggio *La lezione metodologica hegeliana e il "dramma" tonale del sonatismo classico* (in *Il lamento dell'ideale. Beethoven e la filosofia hegeliana*, Eut, Trieste), il saggio *Artur Schnabel and the Harmonic Functions* (in *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, Cambridge Scholars Publishing) e il saggio *Analisi di interpretazioni beethoveniane e comparazione di modelli teorici* (in

uscita). Vincitore di concorso nazionale, insegna attualmente presso il Conservatorio di Messina.

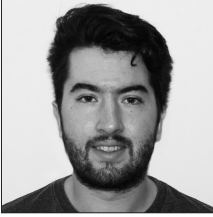
Santi Calabrò, pianist and scholar, plays for important institutions, gives lecture-concerts at musical and academic institutions, and presents papers in national and international musicological meetings. Recently he has successfully performed several concertos for piano and orchestra in Italy, Romania, Ukraine, Bulgaria, has given recitals in various Italian cities and was invited for a masterclass and a concert at the Polytechnique of Porto during an international meeting about performance analysis. He is a musical critic and publishes essays in specialized reviews and books. His essays focus on musical analysis, musical dramaturgy, history and analysis of performance, methodology of piano technique. Between his recent publications, there is a study about Lili Kraus performing Mozart (published in *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale contemporanea*) and the essays *La lezione metodologica hegeliana e il "dramma" tonale del sonatismo classico* (in *Il lamento dell'ideale. Beethoven e la filosofia hegeliana*, Eut, Trieste), *Artur Schnabel and the Harmonic Functions* (in *Performance analysis. A bridge between Theory and Interpretations*, Cambridge Scholars Publishing), *Analisi di interpretazioni beethoveniane e comparazione di modelli teorici* (to be published). Winner of the national competition, he currently teaches at the Conservatory of Messina.



Dottore nelle arti performative (Esecuzione Pianistica) presso l'Università e Conservatorio Reale di Gand, **Giusy Caruso** è pianista concertista e artista ricercatore post-dottorato affiliata all'Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica (IPEM) di Gand. La sua ricerca esplora nuove formule performative in progetti che combinano diversi linguaggi musicali d'oriente e d'occidente con danza e teatro, estendendosi all'introduzione della tecnologia per l'analisi del gesto pianistico e per la creazione di spettacoli multimediali. Tiene regolarmente concerti, masterclass di piano-forte e sulla ricerca artistica come docente ospite di Università e Conservatori in Europa, Asia, Russia, e America. La sua discografia, per lo più dedicata a valorizzare composizioni contemporanee, ha ricevuto notevoli consensi da parte della critica. È membro del comitato editoriale della rivista "ITAMAR" dell'Università di Valencia e critico musicale in diverse riviste internazionali, tra cui i *Cahiers Internationaux de symbolisme* dell'Università di Mons. www.giusycaruso.com

PhD in Arts (Piano Performance) at the University and Royal Conservatory of Ghent, **Giusy Caruso** is a concert pianist and a postdoctoral artist researcher affiliated to the Institute of Psychoacoustics and Electronic Music (IPEM) in Ghent. Her research explores new performative formats in projects that combine East and West musical languages with dance and theatre and implement technology for the analysis of gestures in piano playing and for the creation of multimedia performances. She holds concerts, piano masterclasses and lectures as a guest lecturer invited by universities and conservatories in Europe, Asia, Russia, and America. Her discography, mostly dedicated to highlight contemporary compositions, has received considerable acclaim from music

critics. She is a member of the editorial board of the journal "ITAMAR"-University of Valencia and a music critic in several international magazines, such as the *Cahiers Internationaux de Symbolisme* of Mons University. www.giusycarus.com



Iyán F. Ploquin (Tiñana, 1992) is pursuing a PhD at the University of Oviedo with a predoctoral fellowship from the "Severo Ochoa" program for research and teaching of the Principality of Asturias (Spain). His PhD "The Electric Guitar in European Chamber Music: Textural Innovations and Musical Hybridization" focuses on two main lines of research: The application of auditory perception for musical analysis in the context of Sonic Visualizer software for visualisation of sound spectrum measurements and musical hybridization. He attended and spoke at several international conferences and he is part of the research group Gimcel (*Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica Diapente XXI*). In 2016, he obtained a master's degree at the University of Barcelona.

Iyán Fernández Ploquin (Tiñana, 1992) sta conseguendo un dottorato di ricerca presso l'Università di Oviedo, con una borsa di studio pre-dottorato del programma "Severo Ochoa" per la ricerca e l'insegnamento del Principato delle Asturie (Spagna). Il suo dottorato "La chitarra elettrica nella musica da camera europea: innovazioni testuali e ibridazione musicale" si concentra su due linee principali di ricerca: l'applicazione della percezione uditiva per l'analisi musicale nel contesto del software *Sonic Visualizer* per la visualizzazione delle misurazioni dello spettro sonoro e l'ibridazione musicale. Ha partecipato come relatore a diverse conferenze internazionali e fa parte del gruppo di ricerca Gimcel (*Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica Diapente XXI*). Nel 2016 ha conseguito un master presso l'Università di Barcellona.



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 ·