

Anno 2021-2

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 XXVII n. 2, 2021

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: Catherine Deutsch (University of Lorraine)

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), Kerri Kotta (Estonian Academy of Music), Fabien Levy (Hochschule für Musik und Theater, Lipsia), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Susan McClary (Case Western Reserve University, Ohio), José Martins (University of Coimbra), 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: Matteo Catalano (Liceo Bragaglia, Frosinone), Gianluca Dai Prà (Licei Renier, Belluno), Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Giuseppe Sellari (Università Tor Vergata, Roma), Giovanni Vacca

Consulenti: Giovanni Albini (Conservatorio di Udine), Mario Baroni (Università di Bologna), Lee Barrow (University of North Georgia), Edmond Buharaja (Università di Tirana), Santi Calabrò (Conservatorio di Messina), Sonia Cannas (Università di Pavia), Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata), Giuseppina Colicci (Università della Calabria), Duilio D'Alfonso (Conservatorio di Latina), Carlo Delfrati, William Drabkin (University of Southampton), John Koslovsky (Amsterdam University of the Arts), Ciro Longobardi (Conservatorio di Salerno), Andrea Malvano (Università di Torino), Marco Mangani (Università di Firenze), Gianluigi Mattietti (Università di Cagliari), Nicolas Meeus (Conservatoire Royal de Bruxelles), Paolo Petazzi, Friedemann Sallis (University of Calgary), Massimiliano Raffa (Università IULM), Carlo Serra (Università della Calabria), Gaetano Stella, Ivanka Stonianova (Université de Paris VIII), Giorgio Taccani (Conservatorio di Torino), Joannella Tafuri (Conservatorio di Bologna), Marco Targa (Conservatorio di Como), 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: Anna Maria Bordin

Comitato scientifico: Anna Rita Addessi, Anna Maria Bordin, Gabriele Cecchetti, Fabio De Sanctis De Benedictis, Francesco Maschio, Marina Mezzina, Massimo Privitera, Simonetta Sargenti, Marco Stassi, Giovanni Vacca

Consiglio direttivo: Anna Bordin, Marina Mezzina (vice-presidente), Simonetta Sargenti (segretario-tesoriere)

Collegio dei Sindaci: Maurizio Giannella, Paolo Geminiani, Silvano Mangiapelo



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani.

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2022 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 978-88-5543-136-1

INDICE

Paolo Teodori	
<i>Dissonanze in cadenza e tirate di legature nelle Sonate a tre, op. 3 di Arcangelo Corelli: le regole del contrappunto e l'invenzione</i>	7
Alessandro Bertinetto	
<i>Improvvisare l'emozione nel suono. L'espressività musicale tra teoria della persona ed enattivismo</i>	41
Massimiliano Locanto	
«Scala naturale e scala temperata».	
<i>Le tonalità neutre di Domenico Alaleona tra positivismo e idealismo</i>	67
Andrea Stefano Malvano	
<i>Athematic Cyclicism "à la Debussy".</i>	
<i>Construction, function, and perception of some recurring intervals in the Sonata for Flute, Viola, and Harp</i>	117
 Notizie sugli autori / Notes on contributors	 147

RECENSIONI

CARLO SERRA, <i>Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler</i> , di Santi Calabrò	151
KYLE GANN, <i>The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the Impractical Musician</i> , di Gianluca Dai Prà	160

Dissonanze in cadenza e tirate di legature nelle *Sonate a tre*, op. 3 di Arcangelo Corelli: le regole del contrappunto e l'invenzione

Lo studio di alcuni aspetti della tecnica compositiva impiegata nelle *Sonate a tre* dell'op. 3 (Roma, 1689)¹ vuole tentare di spiegare alcuni orientamenti dello stile di Corelli restando vicini ai riferimenti del suo tempo: all'esperienza musicale degli ultimi decenni del Seicento quindi, alle indicazioni dello stile corrente e agli indirizzi di scuola contenuti nei manuali di contrappunto pubblicati in quegli anni. L'analisi intende far luce su alcuni specifici usi della dissonanza in sincope, sul modo in cui viene inserita nel tessuto polifonico e sugli effetti che il procedimento che ne regola l'uso ha nei confronti della scrittura della musica.

Non sono numerosi gli studi di analisi musicale che si sono occupati di Corelli. L'obiettivo di una parte di essi è stato quello di spiegare, secondo la prospettiva teorica adottata, il frequente ricorrere nella sua musica di motivi e modelli; una circostanza nota, che fu segnalata da Charles Burney già nel Settecento, all'interno della *General History of Music*, sollevando alcune riserve sul reale valore dell'opera corelliana.² Gli studi che si sono occupati della musica di Corelli con questa finalità si possono raccogliere in tre gruppi; nel primo, in cui si distinguono quelli di Dennis Libby [1973] e Cesare Corsi [1990, 1996], confluiscono gli studi che intendono individuare e descrivere le ricorrenze e l'uso di motivi, temi, o modelli di basso; in un secondo gruppo vanno le ricerche orientate dalla teoria schenkeriana — cito qui Christopher Wintle [2017]³ e William Rothstein

1. Ecco l'intestazione dell'opera: *Sonate à tre, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto col Basso per l'Organo Consecrate all'Altezza Ser.^{ma} di Francesco II Duca di Modena, Reggio & c. da Arcangelo Corelli da Fusignano detto il Bolognese. Opera Terza. In Roma per Gio. Giacomo Komarek Boemo con licenza de sup.* 1689.
2. Dice Burney che «there seems some justice in Geminiani's opinion, that Corelli's continual recourse to certain favourite passages betrays a want of resource. They were so many bars rests for his invention» [1789, 558]. Sull'argomento è intervenuto autorevolmente Peter Allsop nel suo saggio su Arcangelo Corelli [2007].
3. Lo studio di Wintle fu pubblicato la prima volta nel 1982, nei *Nuovissimi studi corelliani*, *Atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*. Si veda la bibliografia per i riferimenti completi.

[2006] — che hanno spiegato alcune ricorrenze col soggiacente riferimento a modelli di progressione cadenzale. Nel terzo gruppo si possono raccogliere poi gli studi pubblicati negli ultimi anni dedicati al basso continuo, ai partimenti e agli schemi della musica galante: pur non essendo rivolti specificamente alla musica di Corelli, questi studi la chiamano costantemente in causa, poiché in essa inizierebbe a manifestarsi la tendenza della musica tonale a cristallizzare procedimenti di scrittura, modelli e schemi. A fianco di questi, vi sono altri studi che non si interessano di ricorrenze: Mario Baroni [1982] e Rossana Dalmonte [1982] si sono occupati del fraseggio e dei procedimenti di chiusa per individuare, tramite l'analisi della gestione dei motivi, alcune delle strategie di forma impiegate da Corelli nelle *Sonate a tre*; Egidio Pozzi [2000], infine, ha analizzato il Largo della *Ciaccona* della *Sonata* op. 3 n. 12 di Corelli per spiegare il significato analitico che hanno le successioni lineari nella teoria di Schenker.

Anche in questo breve studio toccherò il tema delle ricorrenze nella musica di Corelli; tuttavia, secondo la prospettiva scelta, proporrò di spiegare alcune di tali ricorrenze, più che col riferimento a modelli o schemi di vario tipo, come effetto dell'adozione di determinati procedimenti contrappuntistici. La distanza lessicale tra i termini — da una parte “modello/schema”, dall'altra “procedimento contrappuntistico” — sta nel fatto che il modello o lo schema forniscono una traccia ai fini della riproduzione o dell'imitazione nella realizzazione di un segmento compositivo dotato di una estensione già organizzata, mentre il procedimento contrappuntistico è un elemento compositivo aperto e disponibile a differenti, benché limitati usi; un procedimento contrappuntistico, ad esempio, può trovarsi applicato in differenti modelli o schemi.

Potrà quindi essere un risultato di questo studio l'individuazione della strategia adottata da Corelli per determinare, sulla base delle tecniche compositive correnti, un efficace e originale punto di sintesi tra l'applicazione di formule idiomatichette e l'esercizio della fantasia. Va da sé che i frutti di quest'indagine potranno poi essere utili anche per una migliore comprensione della musica del Settecento e per spiegare il ricorrere in essa di alcuni passaggi senza dover necessariamente ipotizzare il riferimento a schemi o modelli di basso determinati.

La dissonanza in sincope

Negli anni di Corelli, le regole sull'uso della dissonanza che cade sul tempo erano in buona sostanza le stesse che vediamo applicate nella musica polifonica del secolo precedente; così, infatti, si trovano descritte ancora nei manuali di contrappunto degli ultimi decenni del Seicento [Berardi 1687, 135 sgg.; Bononcini 1673, 62 sgg.; Penna 1679, 74 sgg.]. La dissonanza in sincope, che cade sul tempo

accentato, deve essere preparata con legatura all'unisono da una consonanza posta sul tempo precedente e deve risolvere, ancora su consonanza, per grado congiunto discendente sul tempo successivo a quello su cui cade. In contrappunto a due, le dissonanze possibili sono di 2^a, 4^a, 7^a e di 9^a; le dissonanze di 7^a e di 9^a sono necessariamente disposte nella parte superiore; quelle di 2^a e di 4^a si collocano invece sia nella parte inferiore che nella parte superiore. L'Es. 1 mostra i casi possibili:



Es. 1. I casi possibili di dissonanza in sincope.

Le dissonanze in sincope 2-1 e 4-5, pur elencate tra i casi possibili nei manuali, sono scarsamente impiegate nella musica di Corelli e del suo tempo.

Il rispetto delle regole d'uso della dissonanza in sincope si inserisce nel quadro di una ricerca di perfezione stilistica che qualifica la musica di Corelli nel suo complesso.⁴ Rispetto a tali regole, l'unica espansione, comune nella musica di Corelli come in quella dei contemporanei, è nella risoluzione rinviata della dissonanza; la forma ricorrente (Es. 2a) è quella in cui la dissonanza, posta sul tempo forte, salta di quinta discendente prima di approdare sulla nota di risoluzione. Una soluzione simile era conosciuta anche nello stile di Palestrina, dove tuttavia il salto discendente poteva essere solo di terza [Jeppesen 1946, 265 sgg.]. Nell'op. 3 vi sono alcuni casi in cui lo stesso intervallo di quinta è inserito in contesti elaborati con diversi tipi di diminuzione; l'Es. 2b sintetizza a due voci un passaggio tratto dal quarto movimento, Allegro, della Sonata op. 3 n. 7.⁵

4. Ricorda Franco Piperno [1992] come, per volontà testamentaria, Corelli avesse desiderato che fosse distrutto tutto ciò che delle proprie composizioni non avesse superato un rigoroso esame autocritico. Le poche opere mandate alle stampe dimostrano quindi la consapevolezza di puntare a livelli stilistici e compositivi di assoluta perfezione, in grado di proporsi ai posteri come modello di esemplare e normativa classicità (una delle figure allegoriche sul frontespizio dell'op. 3 è in atto di scrivere appunto la parola *posteritati*).
5. Il trattamento della dissonanza, nello stile di Palestrina, è sempre per grado congiunto, anche nel caso delle note dissonanti non accentate (note di passaggio/volta). È conosciuta solo la *cambiata* come caso piuttosto frequente che eccede tale regola [Jeppesen 1946, 211 sgg.]. La formula prevede che la nota consonante accentata, posta sul tempo forte, venga seguita, per grado congiunto discendente, da una nota dissonante non accentata; tale dissonanza, anziché proseguire sempre per grado congiunto discendente o risalire per grado congiunto, salta di terza per invertire quindi la direzione e salire di grado. Per "nota cambiata", nella trattatistica del tempo di Corelli, si intende altro; trascrivo da Angelo Berardi: «Nota cambiata altro non vuol dire, solo che si piglia la bona, per la cattiva, cioè in cambio mettere una semiminima consonante, se ne pone una dissonante, e viceversa: mà però si deve avvertire, che la modulazione di detta semiminima vada per grado, con osservare che le parti caminino per moto contrario.» [1689, 142]. Eccezioni alle regole sul trattamento



Es. 2 a-b. Risoluzione rinviata della dissonanza in sincopa.



a) A. Corelli, Sonata op. 3 n. 9, Largo, b. 29–32



b) A. Corelli, Sonata op. 3 n. 8, Largo, b. 19–21

Es. 3 a-b. Risoluzione per scambio della dissonanza in sincopa.

Più raramente la dissonanza viene risolta per scambio in una parte differente rispetto a quella in cui vien fatta cadere; l'Es. 3 a-b presenta due di questi casi. Il primo di essi è tratto dal Largo della Sonata op. 3 n. 9 (bb. 29 sgg.): qui, il *si^b* del primo violino, che crea una dissonanza di settima col basso (Es. 3a, b. 3), non muove scendendo di grado sul *la^b* nella stessa parte di violino; la risoluzione viene data per scambio al basso, un'ottava sotto, sul terzo tempo della battuta. Più notevole il caso successivo (Es. 3b): nel Largo della Sonata op. 3 n. 8 (bb. 19 sgg.) la dissonanza di nona del secondo violino col basso — il *si* della seconda battuta dell'Es. 3b — trova risoluzione nella parte del continuo; la numerica 9–8, segnata sopra il basso e presente già nella prima edizione del 1689 delle *Sonate*, mostra a riguardo un'intenzione precisa dell'Autore.⁶ I casi di risoluzione per scambio

della dissonanza descritte nel testo sono conosciute nella teoria degli ultimi decenni del Seicento; avverte Bononcini che «l'accennate però sono le proprie, e migliori.» [1673, 63]

6. L'Es. 3b riporta un caso del tutto eccezionale, tanto nella musica di Corelli come, più in generale, in quella dei decenni a cavallo tra Sei e Settecento. È interessante notare, tuttavia, che qualcosa di assai simile si trova nel mottetto concertato a due di Francesco Foggia *Immortali et invisibili coelorum*, pubblicato a Roma nel 1675 (riporto l'intestazione della

della dissonanza sono rarissimi nell'op. 3 di Corelli; appare opportuno, quindi, parlare di eccezione alla regola più che di estensione della regola.

A lato dell'oggetto specifico di questa breve ricerca, va notato il fatto che l'uso frequente e regolare della dissonanza predispone la musica alla ripetizione di determinati tipi di successione armonica, normalizzati all'interno dello stile tonale; è determinante, infatti, l'obbligo di far precedere e seguire l'armonia che contiene la dissonanza da altre armonie che includono i suoni adatti alla sua preparazione e alla sua risoluzione.

Due usi della dissonanza in sincope nell'op. 3 di Corelli

La dissonanza in sincope ricorre frequentemente nelle *Sonate* dell'op. 3; nei tempi lenti Corelli esalta l'attitudine retorica delle 'durezze' e la loro capacità — ben nota ai musicisti e ai teorici del Seicento — di incidere duttilmente sulla dimensione affettiva dell'espressione musicale; ancora nei tempi lenti come in quelli veloci, è apprezzata l'efficacia con cui tale tecnica irrobustisce il senso di proiezione delle frasi, grazie alla tendenza naturale della dissonanza a proseguire su consonanza. In questo studio concentrerò lo sguardo su due contesti nei quali compare la dissonanza in sincope, quello cadenzale e la catena discendente di dissonanze (Es. 4 a-b), che Lorenzo Penna chiama *tirata di legature* [1679, 86–87].⁷



Es. 4 a-b. Uso della dissonanza in cadenza (a) e nella catena di dissonanze (b).

silloge che contiene il mottetto: *Scelta di Mottetti Sacri Raccolti da diversi Eccellentissimi Autori... da Gio. Battista Caifabri. In Roma nell'anno del Giubileo. M.DC.LXXV, Per il Soccessore al Mascardi. Con licenza de' Superiori.*): a b. 177 (lo stesso passaggio è ripetuto più avanti, a b. 192) si trova una dissonanza in sincope di settima che prosegue, esattamente come nel caso riportato nell'Es. 3b, prima saltando di quinta discendente, quindi risalendo di ottava; la parte del basso per l'organo, su cui è segnata la numerica 7-6, realizza la risoluzione della dissonanza secondo norma.

7. Il termine *tirata*, per indicare una successione di valori uguali, è impiegato anche da Silverio Picerli [1631, 184].

Entrambe le tecniche contrappuntistiche trovano adeguato e concorde riflesso nei vari metodi per la realizzazione del basso continuo pubblicati negli anni di Corelli; particolarmente indicativi — perché vicini al Bolognese per motivi cronologici e geografici — sono le *Regulae Concentuum Partiturae*, 1699, di Georg Muffat [1991, 93-bis, 126-bis], e *L'Armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini [1708, 41, 45].⁸ Non meno significativi sono poi gli scritti di Bartolomeo Bismantova e di Lorenzo Penna, rispettivamente il *Compendio musicale* [Bismantova 1677, 58, 72, 76]⁹ e *Li primi Albori Musicali, Terzo libro* [Penna 1679, 147, 165].

1. Uso della dissonanza in cadenza

Negli ultimi decenni del Seicento erano comunemente impiegati vari tipi di cadenza per articolare in differente modo il percorso musicale. Mi occuperò di quel tipo di cadenza che Corelli usa come procedimento di chiusa inequivoco; quella cadenza, cioè, attraverso cui viene conclusa una frase lungo il percorso della musica, al termine di una sua sezione, o al termine di un movimento. Le cadenze che svolgono questa funzione nelle *Sonate* dell'op. 3 sono costruite pressoché sistematicamente con i due violini che raggiungono all'unisono la finale del tono in cui si conclude la frase, mentre il basso cade di quinta, o sale di quarta sul I. Il caso tipico è quello presentato dall'Es. 5:



Es. 5. A. Corelli, Sonata op. 3 n. 1, Allegro, bb. 20–21.

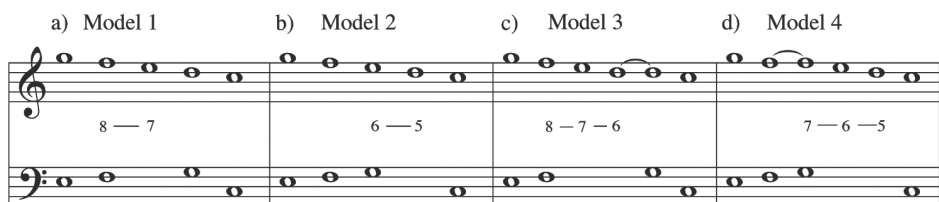
Nelle *Sonate* dell'op. 3 ho potuto contare 235 cadenze conclusive, 215 delle quali sono realizzate nella forma indicata; in una parte di quelle restanti i violini non

8. Francesco Gasparini visse a Roma dal 1682 al 1701 e successivamente dal 1716 al 1726; più breve, ma intenso, fu il soggiorno romano di Georg Muffat, coetaneo di Corelli: tra il 1681 e il 1682, oltre a conoscere il Bolognese, ebbe modo di studiare sotto la guida del più famoso dei cembalisti romani, Bernardo Pasquini.
9. Il *Compendio Musicale* di Bartolomeo Bismantova è arrivato a noi in un manoscritto del 1677, privo di numerazione delle pagine. Per le indicazioni bibliografiche è stato ritenuto utile fornire il numero della pagina del *file* PDF disponibile al collegamento riportato in bibliografia.



Es. 8. C. Wintle, i modelli cadenzali impiegati da Corelli.

Anche William Rothstein si è dedicato alle cadenze usate comunemente da Corelli [2006]; in particolare, sempre all'interno della prospettiva schenkeriana, ha posto la sua attenzione sulla trasformazione delle formule cadenzali impiegate dal Bolognese. Mentre Wintle, come mostrato, ha ritenuto opportuno produrre il modello in una realizzazione già declinata a tre parti — vicina quindi alla scrittura corelliana delle *Sonate* — Rothstein lo presenta nella versione costituita solo dal basso e dalla parte superiore, estendendo tuttavia il modello e includendo una porzione maggiore del movimento delle due parti verso la cadenza [*ibid.*, 6]: nella sintesi proposta da Rothstein la voce superiore scende di quinta per grado congiunto verso la finale del tono, mentre il basso sale dal I⁶ al V per grado congiunto, prima di cadere di quinta sulla tonica. A seconda dell'allineamento contrappuntistico delle parti, la sovrapposizione dei movimenti delle due parti dà luogo a quattro possibili modelli, che riprendo così come vengono presentati nell'articolo di Rothstein (Es. 9):

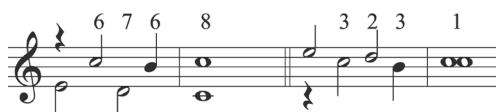


Es. 9. W. Rothstein, modelli di formule cadenzali.

I risultati delle analisi condotte da Wintle e Rothstein sono convincenti nel quadro della teoria che adottano; rispondono adeguatamente, ovvero, alla domanda “come è fatto?” dal punto di osservazione che hanno scelto per condurre l'indagine. Tuttavia, Corelli non compone le cadenze delle *Sonate a tre* propriamente a partire da questi modelli, poiché nel suo procedimento compositivo

il basso non è un presupposto, ma ciò che consegue dalla disposizione di una formula cadenzale nei due violini.

Corelli si muove sulla base di indirizzi sedimentati nell'esperienza musicale del suo tempo, seguendo convenzioni di stile che trovano puntuale descrizione nei manuali di contrappunto pubblicati intorno ai suoi anni. Il procedimento su cui viene basata la costruzione delle cadenze nelle *Sonate* dell'op. 3 era noto già nella polifonia cinquecentesca; in tale procedimento, mentre la parte inferiore — tipicamente il tenore — scende per grado congiunto sulla finale, la parte superiore, dopo aver risolto su consonanza imperfetta di sesta maggiore una dissonanza in sincope di settima, raggiunge la consonanza perfetta di ottava procedendo per moto contrario rispetto alla parte inferiore. Come accennato, nella musica di Corelli il procedimento viene applicato il più delle volte con gli intervalli rivoltati e i due violini che terminano all'unisono, mettendo percettivamente in evidenza il movimento per grado congiunto discendente della parte più esposta; delle due versioni presentate nell'Es. 10, la prima riproduce il procedimento normalmente impiegato nella polifonia del '500, la seconda mostra la realizzazione comune nelle *Sonate* corelliane.



Es. 10. Formula cadenzale in contrappunto a due.

La cadenza viene spiegata in questo stesso modo nei manuali di contrappunto del tempo; così, infatti, l'illustra Lorenzo Penna (Es. 11) nei suoi *Primi albori* [1679, 124].



Es. 11. Cadenza a due secondo Lorenzo Penna.

Penna sottolinea quindi che la «buona, e vera cadenza» non è in contrappunto semplice, nota contro nota, ma in contrappunto composto, facendo uso della dissonanza in sincope. Nello stesso manuale, poco prima, Penna aveva spiegato infatti che la cadenza «che si fa di note simili [...] cioè di consonanze senza

dissonanze [...] non è troppo buona, anzi, propriamente non deve dirsi cadenza; essendo la vera, e germana Cadenza quella, che è composta di consonanze, e dissonanze» [*ibid.*, 123].¹¹

In un'altra parte dei *Primi Albori* [*ibid.*, 85] ci viene illustrato (Es. 12) come si debba costruire una cadenza a tre parti e troviamo conferma a quanto prima si è affermato: la cadenza è costruita attorno alla coppia di parti che raggiungono per grado congiunto la finale; la terza parte si aggiunge secondo quel che il contrappunto consente, a seconda di dove tale coppia sia collocata. Sicché, se la formula contrappuntistica cadenzale è disposta nella coppia di parti superiori, il basso è la terza parte ed è dunque una parte conseguente. Convieni riprendere l'esempio così come lo troviamo nel trattato di Penna:

Es. 12. Cadenza a tre secondo Lorenzo Penna.

Questo è quel che fa Corelli in effetti: disponendo il procedimento contrappuntistico cadenzale nei due violini e componendo successivamente la parte del basso entro i limiti di quel che concedono le regole del contrappunto, si ottengono le formule cadenzali comuni nello stile del Bolognese. L'Es. 13 presenta queste formule senza fare ricorso a note di fioritura sulla suddivisione; l'uso di tali note, per altro, non altera la sostanza delle cose.

11. È interessante notare che anche Johann Joseph Fux nella spiegazione del contrappunto di quinta specie (contrappunto florido) adotta sistematicamente la dissonanza in sincope per realizzare la cadenza [1725, 76 sgg.]. Nella spiegazione delle cadenze, i manuali di basso continuo già citati dedicano la maggior parte dello spazio all'illustrazione di quelle composte, che includono l'uso della dissonanza in sincope; Muffat chiama questo tipo di formula *cadenza major ligata* [1991, 93-bis].



Es. 13. Forme possibili di realizzazione a tre della cadenza finale.

In un certo numero di casi Corelli estende il segmento discendente per grado congiunto e utilizza una dissonanza di quinta diminuita, collocata nelle parti dei violini, per indirizzarne la condotta verso la cadenza; nel procedimento, occasionalmente attestato anche nella polifonia cinquecentesca, la quinta diminuita risolve per moto contrario su una terza (è possibile sebbene meno frequente la realizzazione con gli intervalli rovesciati, con la quarta aumentata che risolve su una sesta), mentre la voce in contrappunto il più delle volte ripete la salita della sensibile sulla prima del tono, la prima volta facendo cadere quest'ultima in posizione metrica debole, la seconda volta conclusivamente, sul tempo forte. Anche questo tipo di approccio alla cadenza è testimoniato nella trattatistica del tempo; nell'Es. 14 a-b lo presento prima con le parti che chiudono all'unisono, di seguito così come viene proposto ancora da Lorenzo Penna [*ibid.*, 76].¹²



a) Formula cadenzale con quinta diminuita

12. Ecco le indicazioni che ci dà Lorenzo Penna sull'uso della quinta diminuita: «...quanto alla quinta falsa, si operi come nella Regola nona di questo Capitolo, cioè avanti di dare la quinta falsa, si facci sesta Minore, puoi quinta falsa, e finalmente la terza maggiore» [*ibid.*, 68]. Poco più avanti troviamo la descrizione altrettanto puntuale del movimento della quarta aumentata, che Penna chiama «Tritono, ò quarta Maggiore» [*ibid.*, 76]. Giovanni Maria Bononcini sull'uso della quinta diminuita e della quarta aumentata fornisce indicazioni che non si discostano da quelle di Penna [Bononcini 1673, 63]. Anche Gasparini include la *quinta falsa* tra le dissonanze e ne raccomanda conseguentemente la risoluzione discendente di grado [1708, 58]. Nel contesto descritto, tenendo conto del movimento ascendente della sensibile, la quinta diminuita è tenuta a scendere per evitare di incorrere nell'errore di quinte per moto retto. L'uso della quinta diminuita e della quarta aumentata nelle *Sonate* dell'op. 3 di Corelli concorda con le descrizioni che sono state qui riportate; ho potuto riscontrare un'unica eccezione, nella quale la quinta diminuita sale: si trova nella Sonata op. 3 n. 11, quarto movimento, Allegro, bb. 30–31.



b) Uso della quinta diminuita secondo Lorenzo Penna

Es. 14 a-b. Uso della quinta diminuita in cadenza.

Il basso si aggiunge secondo quel che il contrappunto consente; ecco le combinazioni possibili senza far uso di note di passaggio (Es. 15):



Es. 15. Formule di cadenza con uso della quinta diminuita.

Le varie realizzazioni del basso, presentate negli Es. 13 e 15, si devono dunque considerare correttamente come conseguenza della disposizione della formula cadenzale nelle parti dei violini; il fatto che ognuna di esse ricorra con una certa frequenza nelle *Sonate* di Corelli si spiega come effetto della limitazione delle opzioni concesse dalle regole del contrappunto. È una cosa che si comprende definitivamente cercando soluzioni alternative.

I procedimenti contrappuntistici cadenzali illustrati sottintendono e manifestano due orientamenti del gusto; il primo è di far scaturire la consonanza finale al termine di un percorso verso la perfezione scandito dall'uso metricamente orientato di consonanze imperfette e dissonanze: l'apprezzamento per la stabilità della consonanza perfetta, insomma, si accresce per contrasto con l'instabilità degli intervalli che la precedono. Il secondo è la preferenza per il grado congiunto: in cadenza quasi sistematicamente è posto in maggior rilievo quello discendente verso la finale, guidato proprio dall'applicazione delle regole d'uso della dissonanza, mentre spesso il basso raggiunge per grado congiunto il V.

La limitazione delle opzioni non impedisce a Corelli di caratterizzare la costruzione della cadenza in modo da scandire con chiarezza la forma musicale. L'uso di differenti tipi di cadenza, collocati in luoghi strategici della forma (l'inizio, la

fine, le cadenze intermedie); la caratterizzazione dei contesti cadenzali attraverso l'uso di note di passaggio e di figurazioni ritmiche particolari; soprattutto il gioco delle ripetizioni, anche a distanza, e delle alternanze: tutto questo facilita l'orientamento di chi ascolta, permettendo di attribuire a ciascuna cadenza — e alla frase che attraverso di essa si conclude — una funzione specifica nel dispiegamento della forma. Nell'Adagio della Sonata n. 4 troviamo una cadenza in Si min. che Corelli impiega nella stessa identica realizzazione per chiudere la prima frase (bb. 7–9) e l'ultima (bb. 51–53), prima che con una breve semicadenza il movimento si apra al Presto conclusivo. Le altre cadenze all'interno dell'Adagio — una in Re Magg., l'altra in Fa# min. — sono realizzate diversamente. Ponendo in relazione la prima con l'ultima cadenza perfetta della musica e differenziando le cadenze intermedie, Corelli realizza semplicemente ed efficacemente l'effetto cornice che garantisce e rinforza il senso di unità della forma. L'Es. 16 mostra la cadenza in Si min., caratterizzata dalla discesa veloce in sedicesimi del primo violino verso la seconda del tono, e la cadenza intermedia in Re Magg.; quest'ultima, come spesso accade nei tempi ternari, adotta la formula dell'emiola, assai comune nella polifonia rinascimentale come nella prassi compositiva del XVII secolo (lo spostamento ritmico è ben visibile seguendo la parte del secondo violino).



Es. 16. A. Corelli, Sonata op. 3 n. 4, Adagio, bb. 7–9, 24–26.

Nel suo studio sui procedimenti di chiusura delle sonate a tre di Corelli, Rossana Dalmonte [1982] ha ritenuto opportuno mettere in relazione la frase conclusiva dei movimenti di sonata con la tipologia di inizio degli stessi movimenti; ha notato quindi come le chiuse delle sonate realizzino differenti forme di interazione con ciò che le precede. Quanto ora brevemente notato, riguardo la caratterizzazione dei contesti cadenzali, conferma che anche le cadenze intermedie, realizzate secondo distinte forme in superficie e collocate opportunamente lungo il percorso, contribuiscono a definire la mappa formale delle *Sonate a tre* e a esaltare la chiarezza della narrazione musicale.¹³

13. La dimensione narrativa della musica strumentale secentesca è garantita per un verso dalla analogia con le formule, i gesti e le disposizioni architettoniche della musica vocale, per l'altro viene promossa e spiegata dalla ricerca sulla retorica musicale. Athanasius Kircher — a Roma dal 1635 all'anno della morte, nel 1680 — dette un forte impulso a questo genere di

La ricostruzione del procedimento compositivo seguito da Corelli per realizzare la cadenza e la considerazione della parte del basso come terza parte, aggiunta alla formula contrappuntistica originaria collocata nei due violini, permettono di comprendere più facilmente la presenza di una particolare armonia dissonante — la settima sul IV non preparata, subito prima del V — usata da Corelli solo nel contesto cadenzale (Es. 17 a-c).



Es. 17 a-c. Uso della settima sul IV.

La settima sul IV scaturisce dall'uso di una nota di volta del V al basso, nota di volta che Corelli dispone sempre correttamente sul tempo debole, al di sotto della formula contrappuntistica cadenzale collocata nei due violini, sia nella versione elementare che in quella più estesa (Es. 13, 15). Anche in questo caso Corelli attinge a convenzioni di stile piuttosto comuni nella musica della seconda metà del Seicento; passaggi come quelli mostrati, infatti, si riscontrano ad esempio nella *Sonata a 3* in Re min. (ante 1669), di Antonio Bertali, alle bb. 92–94 (Es. 17a), nella *Sonata a tre* in Re min. di Giovanni Maria Bononcini (1666), alle bb. 26–28 (Es. 17b) e a b. 82 (Es. 17c).¹⁴

2. Tirata di legature

La catena di dissonanze in sincope viene impiegata estesamente da Corelli nelle *Sonate* dell'op. 3; una circostanza notata anche da Mario Baroni, che ha sottolineato la ripetitività, «a dire il vero un po' ossessiva, di questa figura» [1982, 82]. Le *tirate di legatura* si possono ricondurre quasi totalmente alle formule presentate nell'Es. 18; la frequenza con cui tali procedimenti sono utilizzati in ogni *Sonata* rende superfluo indicarne le ricorrenze.

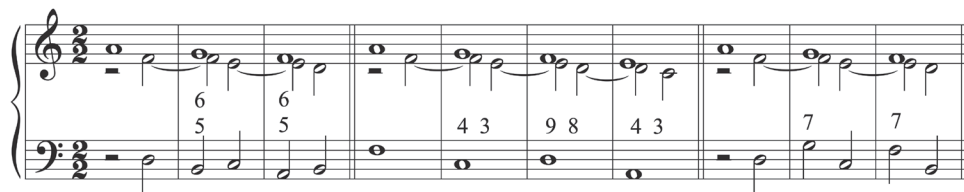
studi nella *Musurgia Universalis*, pubblicata nella Città pontificia, per i tipi degli eredi di Francesco Corbelletti, nel 1650.

14. Le ricorrenze nelle *Sonate* dell'op. 3 sono segnate con tre numeri; il primo indica il numero della sonata, il secondo quello del movimento, mentre il terzo indica il numero della battuta. Ad esempio, 1.2.20 si legge: Sonata n.1, secondo movimento, battuta 20. Es. 17, ricorrenze nell'op. 3 di Corelli: Es. 17a: 4,1,1; 4,2,38; 5,3,19; 6,2,12; 9,1,24; 9,2,27; Es. 17b: 3,1,15; 5,1,5; 5,1,20; 7,1,17; 9,1,18; 10,3,9; 11,1,8; 11,1,16; 12,1,18; 12,5,20; 12,5,24; 12,6,35; Es. 17c: 2.4.14; 3,4,25; 5,3,34; 11,4,39.

Impiegando quelli di seconda e settima, Corelli mostra di prediligere intervalli dissonanti dotati di chiara evidenza percettiva; infatti, c'è un unico passaggio dell'op. 3 (Es. 19) in cui i due violini, senza l'appoggio del basso, realizzano una sequenza basata sulla dissonanza di quarta che risolve in terza, alternata al suo rivolto, con la quinta che risolve in sesta



Corelli conferma solo occasionalmente l'attitudine della catena di dissonanze in sincope a generare forme di *contrapunto d'un sol* passo, ovvero contesti sequenziali.¹⁵ Quando li adotta, i modelli di sequenza scaturiscono dalle possibilità che il contrappunto ammette, dopo che la *tirata di legature* sia stata disposta in una qualsiasi coppia di parti. Riprendo sinteticamente e sistematicamente (Es. 20 a-d) tali modelli in contrappunto semplice, tenendo presente che il *contrapunto d'un sol* passo presuppone una disposizione dei motivi e delle imitazioni coerente col principio assunto, ovvero della ripetizione del modello a diversa altezza.



15. Penna definisce la sequenza *contrapunto d'un sol passo*: il «contrapunto d'un sol passo, è quello, che sempre replica l'istesso passo, ma sopra differenti corde» [1679, 21].



b) sequenza con *tirata di legature* 2–3 tra parti superiori in sequenza ascendente



c) sequenza con *tirata di legature* 2–3 tra basso e una parte superiore



d) sequenza con *tirata di legature* 7–6 tra basso e una parte superiore
Es. 20 a-d. *Tirata di legature* in sequenza.

La catena di dissonanze 2–3, posta nelle parti superiori (più frequente piuttosto che 7–6), si traduce automaticamente in una doppia linea melodica discendente per grado congiunto dei violini. Volendo adottare un procedimento sequenziale, la composizione della parte inferiore non può che dar luogo ai tre modelli presentati dall'Es. 20a. Il secondo di questi modelli si potrebbe identificare con il basso di romanesca; ipotesi plausibile, già proposta da Robert Gjerdingen [2007, 25 sgg.].¹⁶ Tuttavia è da valutare attentamente che la realizzazione in sequenza della parte di basso, al di sotto della catena di dissonanza nei violini, non dà alternative, oltre quelle mostrate; in altre parole, potrebbe darsi che Corelli non usi uno schema, ma applichi semplici e ineludibili regole di contrappunto.

La *tirata di legature* 2–3 tra parti superiori, inserita in un testo sequenziale ascendente (Es. 20b), è una soluzione piuttosto frequente nell'op. 3 di Corelli, mentre assai più rara è quella con dissonanza in sincope 2–3 tra il basso e una

16. È interessante notare che, tra gli esempi prodotti da Gjerdingen, compare un passaggio di un partimento di padre Stanislao Mattei nel quale lo stesso modello di basso viene impiegato al di sotto di una catena di dissonanze 2–3 posta nelle parti superiori [2007, 25].

parte superiore (Es. 20c), che sarà, al contrario, uno dei modelli di sequenza preferiti nella prima metà del XVIII secolo (le ricorrenze sono in 1,2,26; 8,2,15; 12,7,16; in tutti questi casi, tuttavia, è evitata una realizzazione regolare della sequenza). È opportuno notare, per altro, che la stessa figura del basso in sincope è tutt'altro che frequente in questa raccolta di *Sonate*.

Assai frequente, al contrario, è la catena di dissonanza in sincope 7-6 tra il basso e uno dei violini; il procedimento, nell'interpretazione che a volte ne dà Corelli, suggerisce la probabile origine della sequenza di cadute di quinta al basso (basso che scende di quinta e sale di quarta), una delle più comuni nella nostra musica; in diversi casi, infatti, la *tirata di legature* 7-6 prosegue quasi spontaneamente in questo tipo di sequenza, così come mostrato dall'Es. 21a-b:



a) Dalla *Tirata di legature* 7-6 alla sequenza di settime



b) A. Corelli, *Sonata* op. 3 n. 1, *Allegro*, bb. 13-15
Es. 21 a-b. *Tirata di legature* 7-6 in sequenza.

La presenza solo occasionale del modello presentato dall'Es. 20c, tra le *Sonate* dell'op. 3, ci fa intuire l'attitudine rigorosa ma non sistematica dello stile compositivo corelliano: è il gusto che guida l'opzione tra realizzazioni possibili secondo regola. È anche interessante notare, sotto questo aspetto, che la sequenza di quinte discendenti al basso non viene mai adottata come modello nella possibile realizzazione a tre parti di una catena di dissonanze 2-3 collocata nelle parti superiori, così come proposto nella terza versione dell'Es. 20a. Evidentemente, oltre a non avere interesse per l'applicazione sistematica delle opzioni ammesse dal contrappunto, Corelli non aveva ancora una percezione del modello armonico

come lo intendiamo noi, ovvero come modello di basso disponibile a priori per la successiva disposizione dei movimenti delle parti superiori.

Si tocca quindi ancora una volta la questione della ricorrenza, nella musica di Corelli, di certi modelli e delle sue possibili origini. È una questione di un certo rilievo, perché ha a che fare col modo di disporsi all'invenzione: supponendo che il compositore avesse come riferimento regole piuttosto che schemi, siamo in grado di cogliere intuitivamente lo stato di apertura della creazione musicale e di apprezzare differientemente i casi in cui, poste certe premesse (com'è il caso della sequenza), se ne potevano eludere le conseguenze più comuni. In effetti, questo suggerisce l'analisi della musica di Corelli.

Come accennato, la maggior parte delle volte Corelli non asseconda la naturale tendenza della catena di dissonanze a distendersi all'interno di contesti sequenziali; spesso preferisce neutralizzarne la potenziale meccanicità collocando la *tirata* in una coppia di voci e componendo la terza parte in modo da disallineare la ripetitività, per attribuire un senso di frase più ampio alla successione di dissonanze in sincope. È quanto avviene — solo per fare un esempio — nel Grave della Sonata n. 1 (il passaggio è mostrato dall'Es. 22b): il basso, che procede per grado congiunto ascendente, contraddice il movimento delle parti superiori, spinte a scendere per grado congiunto dall'uso della dissonanza; così, i brevi respiri reiterati delle sincopi vengono imbrigliati all'interno di un'unica, più ampia frase, conclusa con la cadenza in Re min. Si tratta di un passaggio tipico nello stile di Corelli: il movimento delle parti superiori scorre con una certa prevedibilità per l'orecchio, che viene guidato dall'automatismo del trattamento della dissonanza; al di sotto, il basso si muove senza riferimento a possibili schemi, disallineando il prevedibile e nello stesso tempo inquadrando tonalmente e inequivocabilmente (si noti l'uso della sensibile di Re min. anche prima della cadenza) la dinamica delle condotte lineari nel percorso verso la cadenza. La frase è realizzata con massima attenzione per la metrica: è efficacissimo, ad esempio, l'effetto di blocco ottenuto inserendo al basso il *re*₂ con semiminima puntata, che isola il contesto cadenzale da quanto l'ha preceduto. L'Es. 22a presenta lo stesso passaggio in una versione ridotta, per evidenziare la geometria delle linee orizzontali; il confronto tra le due versioni dello stesso passaggio fa emergere la tendenza di Corelli a realizzare il contrappunto rigorosamente, ma spingendo sullo sfondo le geometrie che ne sorreggono e garantiscono la tenuta.



Es. 22 a. Riduzione del passaggio presentato in Es. 22b.



Es. 22 b. A. Corelli, Sonata op. 3 n. 1, Grave, bb. 10-12.

Corelli appoggia quindi il procedimento compositivo alle tecniche del contrappunto, che vengono usate per tessere con varietà motivi e imitazioni su percorsi tonali orientati, direttamente o più velatamente, dalla dinamica della scala, tenendo conto delle opportunità messe a disposizione dalla metrica; la capacità di alcune formule di guidare l'orecchio attraverso il loro automatismo è apprezzata, perché resta sempre possibile intervenire su di esso per inquadrare quelle formule all'interno di percorsi più ampi, che disallineano percettivamente le ripetizioni, contribuendo a realizzare fraseggi eleganti e flessuosi. Mario Baroni, nell'occuparsi dei problemi di fraseggio delle sonate a tre di Corelli, ha sottolineato come l'individuazione delle ripetizioni stesse, all'interno delle frasi, sia spesso resa difficile dalle elaborazioni con cui Corelli continuamente interviene sulle figure e sui motivi, arrivando ad alterarne in profondità la fisionomia [1982, 78]. Corelli, insomma, più che ripetere, allude alla ripetizione eludendola.

L'analisi di un altro passaggio, tratto dal terzo movimento, Adagio, della Sonata n. 4 (riportato in Es. 23), conferma questa ipotesi interpretativa.



Es. 23. A. Corelli, Sonata op. 3 n. 4, Adagio, bb. 11–26.

Tutta quest'ampia frase è poggiata sostanzialmente su un'unica scala di Re Magg. che scende per più di due ottave, guidata dall'automatismo della dissonanza in sincope. La scala si avvia sul *fa*[#]₄ con il primo violino — dà inizio alla catena di dissonanze in sincope di settima col basso — e viene condotta in seguito, cambiando ottava, dal secondo violino, che scende ininterrottamente dal *re*₅ al *re*₃.

Corelli interviene su quest'impianto articolando l'ampio tragitto discendente in tre segmenti, che percettivamente si distinguono per il timbro — il segmento centrale è più chiaro, poiché nelle bb. 4–9 dell'Es. 23 il basso cambia ottava — e per l'intervento di figure ritmiche al basso caratterizzate dalla presenza di sedicesimi, sempre nel segmento centrale del passaggio. È efficace poi la realizzazione in sequenza della catena di dissonanze nell'ultimo segmento del tragitto — bb. 11–14 dello stesso esempio — che fa precipitare le parti, quasi ruzzolando, verso la cadenza conclusiva, col ritmo ternario che s'infrange sull'emìola, rompendo ogni precedente automatismo. Il riferimento alla scala di Re Magg. resta evidente e chiarisce l'orientamento dinamico dei movimenti, al di sotto delle note di fioritura e delle risoluzioni anche a distanza delle dissonanze che ne rendono flessuosa la cantabilità.

L'articolazione di questa parte della musica non si deve solo ai fatti richiamati; per tornare al tema di questo breve studio, anche la ricollocazione in differenti coppie di voci della dissonanza in sincope contribuisce alla definizione di un percorso più vario e imprevedibile. L'Es. 24 a-c mostra i tre segmenti del passaggio separati, rendendo manifesto il procedimento seguito da Corelli: nel primo e nel

terzo segmento la catena di dissonanze in sincope è collocata sul basso, al di sopra del quale viene reiterata la successione di intervalli 7-6; in questi due segmenti la terza parte (con l'esclusione delle prime due battute, è sempre il primo violino) si muove necessariamente per decime parallele col basso, al fine di evitare banali errori di contrappunto. Nel segmento centrale le dissonanze in sincope, sempre presenti a cavallo di battuta, sono più variamente disposte tra le coppie di voci, sia in successione di intervalli 2-3 (tra basso e uno dei violini, ma anche tra i due violini) che in successione 7-6 (tra i due violini). Il fine dell'elaborazione di questa sezione centrale del passaggio non è quello di stravolgere l'unità dell'insieme, ma di vivificarlo, spostando il gioco delle dissonanze in sincope tra le coppie di voci disponibili e su altezze differenti.

Corelli interviene insomma sulla meccanicità del procedimento per mantenerne gli effetti in un contesto diversificato e, in una certa misura, imprevedibile; le tecniche del contrappunto realizzano un'idea di narrazione in cui ordine e disordine, prevedibile e imprevedibile pongono equilibrato limite l'uno all'altro, sotto il controllo costante del gusto.

The musical score consists of two systems, each with three staves: Violino I (top), Violino II (middle), and Basso (bottom). The key signature is D major (two sharps). The first system shows a sequence of intervals: 5 (Violino I), 7 6 (Violino II), 2 3 (Violino II), 7 3 (Basso), 2 3 (Basso), and 2 3 (Basso). The second system shows a sequence of intervals: 7 6 (Basso), 7 6 (Basso), 7 6 (Basso), 7 6 (Basso), and 7 3 (Basso). The notation includes various note values, accidentals, and slurs.

Es. 24 a-c. I tre segmenti, ridotti, del passaggio presentato nell'Es. 23

Uno sguardo nei dintorni

Uno sguardo di volo sul fenomeno musicale degli ultimi decenni del Seicento rende lecito supporre una sostanziale affinità con quanto osservato riguardo il procedimento normalmente adottato da Corelli nella composizione. Nel corso del XVII secolo lo stile tonale progredisce e lentamente si stabilizza, senza tuttavia entrare in conflitto con la prassi compositiva tradizionale; piuttosto si adatta ad essa, mantenendone i riferimenti essenziali all'interno dei vincoli che il nuovo stile imponeva. La descrizione dell'approccio alla composizione delle cadenze nelle *Sonate* di Corelli e quella delle *tirate di legatura* conferma in effetti la centralità delle tecniche del contrappunto in ogni fase della creazione musicale, dalla migliore sovrapposizione delle linee alla disposizione più opportuna delle figure in ogni parte della composizione.

Peter Allsop ha indagato su alcuni aspetti della sonata secentesca alla ricerca delle premesse necessarie per la migliore comprensione della musica di Corelli [1999, 69 sgg]. Potrebbe essere utile allargare la prospettiva, includendo nello sguardo i mottetti in stile concertato a due/tre voci con basso continuo pubblicati lungo il corso del Seicento a Roma; si tratta, infatti, di un repertorio di musiche — affini nella scrittura alla sonata a tre — col quale il Bolognese dovette avere assoluta confidenza, che può aiutarci a valutare con maggior attenzione i legami del suo stile con la tradizione. Alla realizzazione delle sillogi che contengono tali mottetti¹⁷ collaborarono tutti i più importanti autori romani: dai seguaci del Palestrina nei primi decenni del secolo (Giovannelli, Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Bernardino Nanino, per esempio), ai musicisti con cui Corelli entrò

17. Un quadro indicativo delle pubblicazioni romane secentesche di mottetti concertati è offerto da uno studio di Saverio Franchi sugli editori romani del XVII secolo [2011].

in contatto nel 1675, anno in cui per la prima volta è testimoniata la sua presenza nella Città pontificia; diversi maestri di questi (Corelli nomina Francesco Foggia e Matteo Simonelli, ma il numero deve includere tutti i più influenti autori attivi a Roma nella seconda metà del Seicento) ebbero un'importanza fondamentale nella sua formazione di compositore [*ibid.*, 27 sgg.]. La vicinanza di tanti tratti di questi mottetti allo stile di Corelli è palese; riporto nell'Es. 25 a-c alcuni passaggi di *Coeli chori festinare*, pubblicato da Paolo Lorenzani proprio nel 1675, all'interno della *Scelta di Mottetti Sacri* curata da Giovanni Battista Caifabri.¹⁸

Coe-li cho-ri fe-sti-na-re plau-sus hym-nos ge-mi-na-te

Cae-li cho-ri fe-sti-na-re plau-sus hym-nos ge-mi-na-re

Cae-li cho-ri fe-sti-na-re plau-sus hym-nos ge-mi-na-re

9 6 7 5 7 5 #

ni-tent li-li-a

ni-tent li-li-a

ni-tent li-li-a

7 6 9 8 4 3

18. La silloge in cui è inserito il mottetto di Lorenzani (si veda l'intestazione riportata nella nota 6) contiene opere di alcuni tra i più importanti musicisti romani della seconda metà del Seicento; accanto a Lorenzani compaiono per esempio Alessandro Melani, Francesco Foggia e Giacomo Carissimi.

lae - ti vo - ces fun - di - te

lae - ti vo - ces fun - di - te

lae - ti vo - ces fun - di - te

6 4 3

Es. 25 a-c. P. Lorenzani, *Coeli chori festinare*.

Vi è una *koinè* stilistica e linguistica, in evidente contatto con la tradizione della polifonia del Cinque e Seicento, nella quale Corelli si inserisce coerentemente; nel rispetto di tale tradizione, egli esprime la propria personalità. Per restare ai contenuti di questo studio, sembrano caratteristiche che distinguono lo stile di Corelli delle *Sonate* dell'op. 3 l'uso frequente delle catene di dissonanze e l'azione della fantasia con cui sono realizzate in contrappunto; le opere stampate nella raccolta citata del 1675 e i mottetti inclusi nelle sillogi pubblicate attorno a quell'anno impiegano assai più raramente le *tirate di legatura* e la realizzazione di quelle che s'incontrano è quasi sempre in sequenza. L'Es. 26 mostra un passaggio di *Vivere sine te* di Alessandro Melani, pubblicato nella stessa silloge che contiene il mottetto di Lorenzani citato.

me - um do - nec in te in te re-qui - es - scat

me - um do - nec in te te re-qui - e - scat

ci-sti me ad te et in - qui - e-tum in - qui-e-tum in - qui - e-tum est cor me - um

6 5 6 5 6 7 6 5

Es. 26. A. Melani, *Vivere sine te*.

Più vicino allo stile di Corelli è il passaggio della *Symphonia à 2 Violini è Basso* di Alessandro Stradella mostrato dall'Es. 27; ma è da notare la realizzazione semplice, ancora sostanzialmente in sequenza, della tirata di legatura 7-6 disposta nei due violini, mentre la parte del basso, senza seguire il modello dei violini, stenta a trovare una chiara traiettoria lineare verso la cadenza.¹⁹



Es. 27. A. Stradella, *Symphonia à 2 Violini è Basso* (bb. 1-6)

Conclusioni

Pur nella parzialità dei risultati, quanto qui è stato osservato consente di avanzare alcune ipotesi credibili sui procedimenti adottati da Corelli nella composizione e sollecita e rende lecite alcune riflessioni sui modi con cui generalmente viene avvicinata la sua musica e, più in generale, quella a cavallo tra Sei e Settecento. Due osservazioni, in particolare, possono avere una certa rilevanza: la prima interessa le ricorrenze che caratterizzano lo stile di Corelli, la seconda riguarda invece la funzione che nella sua musica ha la parte del basso.

La questione della ricorrenza di taluni passaggi all'interno della produzione corelliana, come ricordato, ha suscitato l'attenzione dei critici fin dal XVIII secolo e oggi s'accresce d'interesse per la sua disponibilità a confluire nell'ambito degli studi sull'uso degli schemi o di modelli di basso nella musica del Settecento. L'analisi delle *Sonate* dell'op. 3 fa propendere per l'idea che, sul finire del '600 (ma è da valutare l'ipotesi che ciò valga anche per le epoche successive), non si componesse collocando, variando o mascherando schemi già predisposti, quanto piuttosto impiegando talune procedure tradizionali e interpretando le regole del contrappunto in campo tonale. La richiamata distanza tra schema — già organizzato

19. La *Symphonia* di Stradella da cui è tratto l'Es. 27 è conservata in un manoscritto di cui riporto la collocazione: ms. Modena, Universitaria, MUS. F. 1129, ff. 53v-57r.

nella sua estensione — e regola di contrappunto — aperta a diverse, benché limitate applicazioni — non resta confinata in un piano meramente tecnico, ma apre sull'orizzonte estetico della pratica compositiva nei decenni a cavallo tra Sei e Settecento: ci lascia cioè intuire quel fare artigianale, tipico del musicista di allora, che forgia la musica sapientemente, a partire da elementi disponibili a differenti impieghi nell'atto creativo.

Il modo di trattare il contrappunto nella trattatistica del tempo di Corelli si allinea sostanzialmente a quanto è contenuto nei trattati del Cinquecento, ma la prassi compositiva interpreta le regole e applica le strategie della scrittura imitata sulla spinta di indicazioni di stile nuove, che qualificano tonalmente le proiezioni orizzontali delle voci e la prima sovrapposizione a due parti dell'atto compositivo, con la conseguente armonia che essa genera. È da valutare con attenzione — e per l'importanza il tema merita un adeguato, futuro approfondimento — quanto la ricorrenza di taluni passaggi, nella musica di Corelli e oltre, possa essere conseguenza dell'applicazione in campo tonale delle regole classiche del contrappunto. Sembra essenziale, in questa prospettiva, l'ancoraggio chiaro dell'invenzione alla scala di sette suoni, con l'obbligo per la sensibile che cade sul tempo, e non inserita in sequenza, a salire sulla prima del tono (si preferisce di conseguenza che la prima del tono sia preceduta dalla sensibile in una delle parti del tessuto contrappuntistico) anche all'interno della frase, oltre che in cadenza. Se ancora nel corso del XVIII secolo la teoria continuerà a riproporre il modello degli esacordi, nel nuovo stile tonale sarà impossibile considerare il semitono univocamente come *mi-fa*.²⁰ La scala di sette suoni, in effetti, grazie all'evidenza percettiva e alla grande adattabilità di cui è dotata, risulta essere lo strumento risolutivo sia per la realizzazione del tessuto imitativo all'interno di ogni frase, che nella definizione dell'impianto formale, attraverso l'affermazione dei toni di cornice e di quelli intermedi nei movimenti delle *Sonate*.

Su un altro fronte, l'analisi delle *Sonate* dell'op. 3 di Corelli rende lecito affermare che la parte del basso non ha precedenza rispetto alle altre nella scrittura musicale. Il basso è una delle parti del tessuto polifonico, le cui figure e i cui motivi scorrono su linee flessuose e ben orientate dalla dinamica della scala,

20. Il confinamento delle regole del contrappunto entro il campo tonale limita le possibilità combinatorie dei movimenti sovrapposti delle voci. Osserva Susan McClary che un compositore della prima parte del Seicento si sarebbe stupito e forse preoccupato nel constatare la riduzione di possibilità a disposizione per un contrappuntista dell'inizio del XVIII secolo [2007, 93]. La limitazione delle possibilità nel contrappunto tonale, rispetto a quello modale, è un fatto oggettivo: alla fine del XVIII secolo, il maestro napoletano Nicola Sala spiegava infatti che, col crescere delle difficoltà tecniche, «si devono fuggire i toni mag. e min., che nelli rivolti ci vengono delle difficoltà, perciò è di bisogno che si facciano in toni naturali.» [1794, 8]. Sul saggio manoscritto di Sala si veda lo studio di Gaetano Stella [2009].

tracciate e intrecciate in orizzontale verso la cadenza, avendo cura di realizzare armonie piene e percorsi corretti contrappuntisticamente. Anche quando il basso è parte della formula contrappuntistica su cui viene costruito un certo passaggio (come abbiamo visto che può capitare nella *tirata di legature*) non ha uno statuto speciale, viene trattato come parte del contrappunto che si realizza a partire da quella formula.

La quantità di studi sul basso continuo e sui partimenti prodotta negli ultimi decenni; la nostra visione della musica, fortemente concentrata sull'armonia e sul ruolo che all'interno di essa e nella struttura musicale svolge il basso fondamentale; la stessa pratica attuale, comune nella *popular music*, di comporre a partire da un giro di accordi: tutto questo può velare una più ampia e corretta visione e interpretazione della pratica compositiva nei decenni a cavallo tra XVII e XVIII secolo; può cioè indurre a pensare che la parte del basso, o taluni modelli di basso significativi sul piano dell'armonia tonale, potessero costituire la base di partenza della successiva elaborazione polifonica delle parti superiori;²¹ o può indurre a considerare il basso come parte integrante e necessaria di modelli o schemi, in genere sintetizzati a due parti, caratterizzati dall'adozione di determinati movimenti melodici e successioni armoniche; infine, potrebbe incoraggiare una visione della musica di Corelli e di quella vicina ad essa nella quale il basso costituisse il centro di gravità da cui scaturisce, per emanazione dalla fondamentale dell'accordo, la tessitura della polifonia e la logica strutturale della forma musicale. Tutte queste prospettive sono naturalmente ammesse e in molti casi possono essere corrette, purché sia chiaro il fine con cui le si adotta; attribuirle a Corelli nel senso che il suo pensiero compositivo coincidesse con esse — se non occasionalmente, a seconda dei casi — può essere sbagliato. Appare per esempio inopportuno l'uso di segnare il basso fondamentale nell'analisi della musica di Corelli, se si ha per fine quello di indagare sul suo stile compositivo; al contrario, tale pratica si può accettare — sempre con prudenza, anche relativamente alla musica del XVIII secolo — nei casi in cui il fine dell'analisi sia quello di esplorare, in prospettiva storica, gli esiti di determinate premesse di stile.

In effetti il basso e l'armonia occupano un posto di rilievo nella musica del tempo di Corelli; come si dice *in lode dell'Autore* nella presentazione del *Musico pratico* di Bononcini, il basso è fondamento di ogni armonia [1673]. Né c'è da dubitare circa l'importanza che il basso continuo ha avuto nell'evoluzione della musica lungo il corso del XVII secolo e nella prima metà del secolo successivo: nell'evoluzione dello stile e della prassi musicale, certamente; nell'evoluzione

21. Solo occasionalmente Corelli impiega con certezza modelli di basso ostinato. Sulla considerazione del basso continuo come percorso su cui poggiare la composizione si può vedere lo studio di Joel Lester [2007].

della prassi pedagogica, anche successivamente agli anni di Corelli, quando il basso continuo diventò prassi del partimento. Non si deve poi sottovalutare l'impulso che la pratica del basso continuo dette ai cambiamenti di prospettiva nella teoria musicale, preparando il terreno alla rivoluzione di Rameau [Christensen 2010]. Tutto questo non toglie che, nel procedimento compositivo, il basso debba essere considerato normalmente come una tra le parti e che in molti casi definirne la condotta potesse consistere per il compositore nell'optare tra le possibilità, numericamente limitate, concesse dalle regole del contrappunto tonale, stanti un determinato soggetto o una determinata formula collocati inizialmente in una delle parti o in una coppia di parti superiori.

I manuali di riferimento per la formazione dei compositori al tempo di Corelli — ma anche precedentemente e successivamente per un buon numero di decenni — erano quelli dedicati all'arte del contrappunto, mentre il basso continuo e poi il partimento, centrali nei vari aspetti della pratica musicale, nel quadro delle strategie pedagogiche avevano una rilevante importanza per l'esercizio e lo sviluppo di differenti attitudini musicali.²²

Nei manuali di contrappunto, dopo la spiegazione delle regole fondamentali, lo studio era sempre avviato e sviluppato considerando il movimento di una parte rispetto all'altra, quindi disponendo il soggetto ora nella parte acuta, ora in quella grave, indifferentemente. L'approccio successivo a determinate tecniche, come quella della dissonanza in sincope e, soprattutto, dell'imitazione e della fuga, prevedeva necessariamente lo studio di formule o passaggi costituiti da un nucleo di due parti: composto un soggetto, si completava in contrappunto a due (ma l'invenzione poteva già partire da una formula a due voci, come nel caso della dissonanza in sincope, o da un insieme costituito da un breve soggetto con la sua imitazione); si completava quindi il tessuto polifonico attorno a quel movimento, aggiungendo le altre parti. Si proseguiva quindi nello stesso modo, eventualmente ricollocando la formula in una coppia differente di parti, sempre mantenendo viva l'attenzione su motivi e imitazioni e intervenendo eventualmente su di essi tramite l'introduzione di varianti, note di fioritura e definizioni ritmiche particolari.

22. Il basso continuo e successivamente il partimento occupano un posto fondamentale nella prassi musicale e in quella pedagogica tra la fine del XVII secolo e in quello successivo. Appare tuttavia opportuno considerare tale prassi nell'ambito specifico che le appartiene, quello dell'accompagnamento; d'altra parte, ancora negli anni '80 del Settecento Paisiello avrebbe intitolato il suo manuale dedicato alla prassi del partimento *Regole per ben accompagnare il partimento*. E, se è vero che la prassi dell'accompagnamento favorisce l'acquisizione di capacità e competenze nel campo della composizione, resta fermo che saper accompagnare (un partimento predisposto da un compositore, per altro) non è ancora comporre e che se si vuol bene accompagnare si devono conoscere al meglio la composizione e il contrappunto.

La presenza di queste tecniche è estesa nella musica di Corelli e tale era il comune approccio alla composizione tra i musicisti romani, come abbiamo accennato, già ben prima del suo arrivo nella Città pontificia. Della lezione della polifonia classica resta traccia ben visibile nella musica di Corelli.²³

Lo stile del Bolognese, insomma, emana dal contrappunto, dalla varia disposizione nel suo tessuto di formule e imitazioni, distese lungo linee ancorate alla dinamica della scala, in un quadro di chiari riferimenti metrici. La modernità di Corelli, l'aspetto così "tonale" del suo stile non devono far dimenticare che il musicista trova riferimenti, più che nelle teorie (mai in ogni caso in quelle del futuro), nella prassi musicale del proprio tempo, con le memorie della musica del passato di cui essa si nutre e le suggestioni fibrillanti del presente; si muove di lì, dal suono della musica che ascolta, dalle convenzioni, dai modelli di approccio disponibili attorno a lui.

Non si tratta di affermare la prevalenza della prassi sulla teoria o viceversa, ma di sottolineare la distanza tra le due prospettive.

Ha ragione Rothstein quando ci ricorda come possa essere sbagliato ritenere che la descrizione di un determinato repertorio di musiche sia credibile solo se riferita alle teorie del suo tempo [2006, 2]; ma altrettanto è necessario usare prudenza quando le teorie sono quelle di epoche successive, soprattutto se molto successive; in questi casi si deve mantenere chiarezza su quali siano le finalità dell'analisi. Osservare che una musica sia fatta in un certo modo, impiegando determinati riferimenti teorici, non rende sempre lecito affermare che la musica sia stata composta effettivamente in quel modo; i modelli che possiamo elaborare a posteriori nella descrizione della musica del passato non sono necessariamente le strategie impiegate dai musicisti nell'atto compositivo: l'apprezzamento della coincidenza dei risultati e la riflessione su di essi si deve accompagnare sempre alla prudente considerazione di quanto possano essere distanti le premesse.

C'è qualcosa di più, infatti, che rimanda alla differenza tra i termini "schema/modello" e "procedimento". Quando si analizza una partitura, si tende a rispondere alla domanda "com'è fatta?" in termini oggettivi, non solo perché la musica si presenta in qualche modo come un "dato di fatto" (in certi termini a volte ricostruibile come tale), ma perché essa si deve inquadrare nel sistema di assiomi e modelli corrispondenti che la teoria di riferimento pone (il dato di fatto è quindi la teoria); il compositore (Corelli in questo caso) legge la domanda nel senso di un'altra, simile domanda: "come si fa?". La risposta a quest'ultima domanda, rimandata alla natura empirica e non sistematica dell'atto compositivo, viene

23. La vicinanza dello stile di Corelli al contrappunto vocale spiega il tentativo di adattare alcune sonate dell'op. 3 e 4 per un organico vocale di 3-4 voci, compiuto dall'emiliano Antonio Tonelli nel Settecento [Privitera 2007].

data secondo quel che, appunto, si fa comunemente nella prassi, non per via di deduzione da modelli teorici assunti a priori.

Le premesse possono essere importanti nella ricostruzione del senso di una partitura. Ha senso, ad esempio, notare la vicinanza della musica di Corelli al mondo della polifonia tradizionale; un riferimento che non resta astratto e limitato all'adozione di determinate regole, ma che va in profondità, animando i gesti dell'elaborazione del tessuto polifonico e nutrendo il pensiero nell'atto della composizione musicale; sotto la guida, sicura e ineffabile, del gusto.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2007), *Towards Tonality, Aspects of Baroque Music Theory*, Orpheus Institute, Leuven University Press, Leuven.
- ALLSOP P. (1999), *Arcangelo Corelli, New Orpheus of our Times*, Oxford University Press.
- ALLSOP P. (2007), "Nor great fancy or rich invention", in Barnett-D'Ovidio-La Via (cur. 2007), pp. 23–38.
- BARNETT G. – D'OVIDIO A. – LA VIA S. (cur. 2007), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. Atti del congresso internazionale di studi*, «Historiae Musicae Cultores», 3.
- BARONI M. (1982), *Problemi di fraseggio nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli*, in Durante-Petrobelli (cur. 1982), pp. 71–95.
- BERARDI A. (1687), *Documenti armonici*, Monti, Bologna.
- BERARDI A. (1689), *Miscellanea musicale*, Monti, Bologna.
- BISMANTOVA B. (1677), *Compendio Musicale*, ms., Ferrara (disponibile al seguente collegamento: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP500785-PMLP510627-Bismantova_%E2%80%94_Compndio_Musicale_1677.pdf).
- BURNEY C. (1789), *A general History of Music*, vol. III, Londra.
- CHRISTENSEN T. (2010), *Thoroughbass as music theory*, in D. Moelants (cur.), *Partimento and continuo playing in theory and in practice*, Leuven University Press, Leuven, pp. 9–41.
- CORSI C. (1990), *Formule di ostinato nelle sonate a tre e nell'Opera V di Arcangelo Corelli*, in Petrobelli-Staffieri (cur. 1990), pp. 55–84.
- CORSI C. (1996), *Gli "affetti del patetico italiano" negli "squisiti gravi" corelliani: analisi del primo movimento della sonata op. III n. 9*, in S. La Via (cur.), "Studi corelliani, V", *Atti del Quinto Congresso Internazionale (Fusignano, 9–11 settembre 1994)*, «Quaderni Rivista Italiana di Musicologia», 33, pp. 211–226.
- DALMONTE R. (1982), *Procedimenti di chiusa nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli*, in Durante-Petrobelli (cur. 1982), pp. 97–117.
- DURANTE S. – PETROBELLI P. (cur. 1982), *Nuovissimi studi corelliani: Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano, 4–7 settembre, 1980)*, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 7.
- FRANCHI S. (2011), *Cartolai editori di musica nel Seicento romano*, in S. Franchi-O. Sartori (cur.), *Il giardino Armonioso, Studi e testimonianze in onore di Giancarlo Rostirolla*, Ibimus, Roma, pp. 31–67.

- FUX J.J. (1725), *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem*, [...], J.P. Van Ghelen, Vienna.
- GASPARINI F. (1708), *L'Armonico pratico al cimbalo*, Bortoli, Venezia.
- JEPPESSEN K., (1946), *The style of Palestrina and the dissonance, with an introduction by Edward J. Dent*, Second revised and enlarged edition, Oxford University Press, London.
- LESTER J. (2007), *Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century*, in AA.VV., 2007, pp. 145–168.
- MCCLARY S. (2007), *Towards a History of Harmonic Tonality*, in AA.VV., 2007, pp. 91–117.
- MUFFAT G. (1991), *Regulae Concentuum Partiturae, 1699*, a cura di B. Hoffmann e S. Lorenzetti, Associazione Clavicembalistica Bolognese, Bologna.
- PENNA L. (1679), *Li primi albori musicali, per li principianti della musica figurata* [...], G. Monti, Bologna.
- PETROBELLI P. – STAFFIERI G. (cur. 1990), *Studi corelliani IV: Atti del Quarto Congresso Internazionale (Fusignano, 4–7 settembre, 1986)*, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 22.
- PICERLI S. (1631), *Specchio secondo di musica*, Nucci, Napoli.
- PIPERNO F. (1992), *Corelli, l'invenzione temperata dal gusto*, «Musica e Dossier», 56.
- POZZI E. (2000), *Concetto teorico e significato analitico delle successioni lineari: il Largo della Ciacona op. III n. 12 di Arcangelo Corelli*, «Analitica – Rivista online di studi musicali», 1/1, pp. 47–73.
- PRIVITERA M. (2007), «*Corelli trasformato: un arrangiamento vocale settecentesco dall'opera III e dall'opera IV*», in Barnett-D'Ovidio-La Via (cur. 2007), pp. 485–505.
- ROTHSTEIN W. (2006), *Transformations of Cadential Formulae in the Music of Corelli and his Successors*, in A. Cadwallader (cur.), *Essays from the Third International Schenker Symposium*, Olms Verlag, Hildesheim.
- SALA N. (1794), *Regole del contrappunto pratico*, ms. autografo (disponibile online all'indirizzo: [https://imslp.org/wiki/Regole_del_contrappunto_pratico_\(Sala%2C_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/Regole_del_contrappunto_pratico_(Sala%2C_Nicola)))
- STELLA G. (2009), *Le regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/1, pp. 121–143.
- WINTLE C. (2017), *Corelli's Tonal Models: The Trio Sonata Op. 3, No. 1*, «Intégral», 31, pp. 31–49 (disponibile online all'indirizzo: <https://www.esm.rochester.edu/integral/31-2017/31-wintle-3/>).

Abstract

Scopo dello studio è di analizzare alcuni aspetti specifici dello stile di Corelli, rimanendo vicini ai riferimenti del suo tempo, considerando quindi le tendenze dello stile corrente e il cristallizzarsi di tali tendenze nella trattatistica coeva dedicata al contrappunto.

L'analisi è stata condotta sistematicamente su due contesti nei quali Corelli usa comunemente la dissonanza in sincope: la cadenza finale e la catena discendente di dissonanze in sincope. Nel caso della cadenza la formula viene quasi sempre affidata alle parti superiori, mentre nelle catene di dissonanze viene disposta in una qualsiasi coppia di voci; la realizzazione della terza parte è seguente, come già era comune nella pratica della polifonia cinquecentesca. La composizione della parte del basso — secondo le possibilità concesse dall'interpretazione delle regole del contrappunto in campo tonale — precede quella delle altre voci solo nel caso in cui ad essa sia affidato il soggetto, negli altri casi è successiva.

Nelle catene di dissonanze in sincope, le parti, vincolate dalle regole d'uso della dissonanza, si distendono naturalmente su movimenti scalari che danno coerenza e traiettoria alle condotte. Corelli elude il più delle volte l'automatismo che sarebbe implicito nell'applicazione della formula.

Tra schemi — dotati di un'estensione già potenzialmente organizzata — e regole del contrappunto — aperte a diverse, benché limitate applicazioni — Corelli sceglie le seconde.

Parole chiave

Corelli, Cadenza, Dissonanza, Contrappunto, Schema

The aim of the study is to analyze some specific aspects of Corelli's style, remaining close to the references of his time, i.e. by considering the trends of the current style and the crystallization of these trends in contemporary treatises on counterpoint.

The analysis was systematically conducted on two contexts in which Corelli commonly uses suspended dissonance: the final cadence and the descending chain of suspensions. In the case of the cadence, the formula is almost always placed in the upper parts, while in the chains of dissonances it is arranged in any pair of voices; the implementation of the third part follows, as was already common in the practice of sixteenth-century polyphony. The composition of the bass part — according to the possibilities granted by the rules of counterpoint in the tonal field — precedes that of the other voices only in the case in which it is entrusted with the subject, in other cases it is subsequent.

In the chains of suspended dissonances, the parts, bound by the rules of use of dissonance, naturally stretch out in scalar movements that give coherence and trajectory to the conducts. Corelli most often avoids the automatism that would be implicit in the application of the formula.

Among schemes — endowed with an already potentially organized extension — and rules of counterpoint — open to various applications, even if limited — Corelli chooses the latter.

Keywords

Corelli, Cadence, Dissonance, Counterpoint, Scheme

Improvvisare l'emozione nel suono. L'espressività musicale tra teoria della persona ed enattivismo

Introduzione

Probabilmente nella storia del pensiero musicale su nessun tema si è versato più inchiostro che sulla questione dell'espressività e, più in generale, sul rapporto tra musica ed emozioni. Questo rapporto, oggi oggetto di ricerche innovative anche nel campo della psicologia e delle scienze cognitive, è, insieme al tema dell'ontologia, uno dei due principali campi d'indagine nel recente dibattito in filosofia della musica.

A interessare non è soltanto l'incidenza dell'espressività sugli stili di interpretazione. Piuttosto, a partire dal riconoscimento del potere emotivo che la musica ha sugli ascoltatori, la questione riguarda anzitutto le cause di questo potere e la possibilità di spiegare il carattere espressivo della musica, cioè come la musica possa portare a espressione sentimenti e affetti [Bertinetto 2019a; 2019b]. Sono due problemi diversi e, come tali, possono essere analizzati separatamente [Kivy 2007, 24]. Si può cioè indagare come la musica possa muovere gli affetti — il che sembra essere un fatto riconosciuto sin dall'antichità [Barker 2005; Boccadoro 2013] — senza dover necessariamente discutere se, e in che senso, la musica possa esprimere emozioni, o essere descritta in termini espressivi, e viceversa.¹ Eppure, soprattutto a livello di *folk psychology*, i due temi sono spesso confusi tra loro: il che potrebbe dipendere dal fatto che i due argomenti possano essere intesi come rinviati a un unico campo esperienziale.

In questo articolo, dopo aver introdotto gli orientamenti teorici di riferimento nel dibattito filosofico contemporaneo in tema di espressività musicale, presenterò brevemente quella che, anche considerando recenti sviluppi nell'ambito della psicologia musicale, sembra essere la soluzione più interessante alla questione dell'espressività in musica: la *teoria della persona*. Infine, coinvolgendo le

1. In Kania [2020] alle due questioni sono dedicati due capitoli diversi.

teorie *enattiviste* della mente, suggerirò che all'espressività musicale inerisce una dimensione (in senso lato) improvvisativa, legata alla concreta situatività dell'(inter)azione performativa.

1. Isomorfismo e disposizionalismo

Due sono i principali orientamenti teorici in tema di filosofia dell'espressività musicale: l'*isomorfismo*² e il *disposizionalismo*. Entrambi muovono dalla constatazione, ovvia, che la musica non è un essere senziente e quindi non può avere emozioni, affetti e sentimenti (né altri stati mentali) da portare a espressione. Perché e in che senso, allora, attribuiamo alla musica qualità espressive? L'*isomorfismo* affronta la questione tendenzialmente sostenendo che l'espressività musicale *non* è dovuta al potere della musica di suscitare emozioni. Le reazioni emotive *eventualmente* causate dalla musica non sono connesse alle sue qualità espressive, le quali dipendono non dalle risposte emotive degli ascoltatori, bensì da proprietà strutturali della musica che, solitamente, sono qualità percettive, eventualmente integrate da condizioni di tenore culturale [Kivy 1981 e 2007; Davies 2003]. Tradizionalmente queste teorie intendono evitare la *fallacia* (o *eresia*) *dell'esperienza separata*, in cui cadrebbero le teorie disposizionaliste che, questa l'obiezione, invece di focalizzarsi sulla musica, mettono a tema sentimenti, affetti ed emozioni soggettivi provati dall'ascoltatore e slegati dall'oggetto musicale [Bertinetto 2012, 123–126; Benenti 2020, 97–99]. Il carattere espressivo delle qualità musicali — cioè il fatto che determinate proprietà relative a melodia, armonia, ritmo, timbro, dinamiche, ecc. siano percepite come manifestazione di emozioni — andrebbe invece spiegato in virtù della *somiglianza* strutturale tra la manifestazione esteriore dell'espressione delle emozioni umane (nel comportamento e/o nella voce) e le caratteristiche asettuali della manifestazione musicale delle emozioni.³ Per esempio, le caratteristiche asettuali di una musica che esprime tristezza sono tempo lento, disegno melodico discendente, modo minore, brevi salti intervallari o gradi congiunti; l'allegria viene manifestata dal modo maggiore, un tempo rapido, un ritmo scandito incalzante, salti di quarta e

2. Il termine è parzialmente fuorviante, perché anche alcune teorie che riconoscono l'importanza del coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore sostengono che al riconoscimento dell'espressività contribuisce la somiglianza tra aspetti della musica e aspetti dell'espressione "ordinaria" delle emozioni. Qui intenderò come isomorfiste quelle teorie che, negando la rilevanza dell'impatto emotivo della musica per l'espressività musicale, *riducono* quest'ultima alla somiglianza.
3. Tra le teorie che individuano nelle strutture musicali la spiegazione dell'espressività, esistono rilevanti eccezioni. Per esempio, Benenti [2020] sostiene che alcune proprietà espressive della musica sono riconducibili a meccanismi operanti sotto la soglia della coscienza e non legati al riconoscimento di somiglianze tra la musica e l'espressione delle emozioni.

quinta (salti di gioia!), una tessitura a densità e spessore elevati; la paura è segnalata dal tempo affrettato, da un disegno melodico ascendente, dal volume basso, e dalla ripetizione di figurazioni ritmiche. Ebbene, queste caratteristiche somiglierebbero a quelle degli esseri umani quando sono sotto l'effetto delle corrispondenti emozioni. Nel caso della paura, le caratteristiche musicali descritte esprimono paura perché somiglierebbero ai sintomi espressivi della paura: ad esempio, l'alzamento del sopracciglio, l'irrigidimento della fronte, le palpebre tese, la bocca semiaperta, il labbro inferiore arretrato, il volto contratto, una generale tensione muscolare, una postura rannicchiata.

Oltre a dover giustificare la tesi che esista una reale e rilevante somiglianza tra la musica e il comportamento umano, queste teorie devono argomentare che la somiglianza è la *causa* del riconoscimento della musica come espressiva (di una certa emozione), difendendosi dall'obiezione che la (percezione della) somiglianza tra espressione musicale ed espressione delle emozioni non sia in realtà un *effetto* del riconoscimento dell'espressività [Levinson 1996, 104 e 2006, 96; Scruton 1997, 140–70]. Questa sarebbe dovuta così ad altri fattori, tra cui in particolare la reazione emotiva dell'ascoltatore. Il punto è che la struttura dinamica della musica (segnatamente in termini melodici, ritmici, armonici) può essere percepita come simile alla struttura dinamica di molte entità e fenomeni diversi: il mare calmo o in tempesta, i flussi del traffico, l'andamento delle borse, ecc. Per sostenere che la somiglianza rilevante è quella tra la musica e le dinamiche di un'emozione, per esempio tra la tensione tipica dell'espressione ordinaria della paura e quella percepibile nell'espressione musicale di questa emozione, occorre spiegare che cosa fa sì che un dato passaggio musicale sia percepito come simile proprio alle caratteristiche dinamiche che caratterizzano l'espressione di un'emozione: per esempio, la tensione percepita in musica dev'essere simile alla tensione emotiva (quella che si prova quando si ha paura) e non alla tensione di una fune o di una molla. L'isomorfismo non sembra in grado di per sé di rispondere a questa obiezione, anche se può accogliere elementi da altre teorie (per esempio dalla teoria informazionale di Meyer 1992 — poi sviluppata tra gli altri da Huron 2006 — secondo cui le emozioni di sorpresa, tensione, soddisfazione, provate dagli ascoltatori nel seguire lo sviluppo di un brano musicale, contribuiscono ad articolarne l'espressività).

La tesi del secondo orientamento teorico circa il rapporto tra musica ed emozioni, il *disposizionalismo*, è la seguente. A spiegare perché la somiglianza è tra la musica e le emozioni e non tra la musica e altri fenomeni è precisamente la capacità che ha la musica di muovere gli affetti, anche qualora questa capacità dipenda proprio dalle somiglianze tra la musica e l'espressione ordinaria delle emozioni [Young 2014]: la causa dell'espressività della musica dev'essere

ricercata nell'impatto emotivo che essa ha sull'ascoltatore o, per lo meno, nella disposizione che la musica percepita come espressiva ha di suscitare affetti ed emozioni negli ascoltatori. Lungi dal comportare la fallacia di un'esperienza slegata dall'oggetto musicale, le emozioni sentite attraverso l'ascolto sono la via indispensabile per fare esperienza dell'espressività della musica.

Soprattutto in ambito psicologico le reazioni emotive degli ascoltatori sono tema di studio specifico, indipendente dall'indagine sull'espressività musicale. Non sembrano esserci dubbi che la musica possa davvero suscitare emozioni dello stesso tipo di quelle di cui facciamo esperienza nella vita ordinaria [Juslin 2019, 229]. È noto che suoni particolarmente acuti, assordanti, improvvisi, dissonanti o pattern sonori particolarmente rapidi possono generare sorpresa o eccitazione tramite i riflessi automatici del tronco cerebrale (il che dipende dalla funzione di allerta che questi suoni assumono a livello evolutivo [Juslin 2019, 265–274]). Le modalità che la musica possiede per provocare emozioni sono tuttavia molto più ampie [Juslin 2019, 205–397]: il *contagio* emotivo, per cui l'esposizione a musica triste o allegra provoca corrispondenti reazioni di carattere affettivo (come l'*em-patia*) negli ascoltatori, anche al di sotto della soglia della coscienza [Davies 2011; Juslin 2019, 287–302]; fenomeni di associazione dipendenti dall'esperienza passata dell'ascoltatore [Higgins 1997]; l'*entrainment* come sincronizzazione tra i movimenti degli ascoltatori (inclusi movimenti involontari, battito cardiaco e respirazione) e il ritmo musicale [Juslin 2019, 275–286];⁴ il *brivido* (o la “pelle d'oca”) che alcuni eventi sonori possono provocare [Levinson 2006, 220–236]; le reazioni di sorpresa o soddisfazione derivanti dal modo in cui le attese cognitive di un ascoltatore sono o meno soddisfatte dallo sviluppo della musica [Meyer 1992; Huron 2006].

Quelli appena menzionati sono tra i fenomeni emotivi derivanti dall'esperienza musicale che possono essere osservati e analizzati senza tematizzare l'espressività musicale e, più in generale, senza necessariamente implicare considerazioni di ordine estetico (ma anche queste possono essere rilevanti; Juslin 2019, 401–508). Tuttavia, alcune teorie dell'espressività musicale [Matravers 1998; Robinson 2005] sostengono che la considerazione delle risposte emotive dell'ascoltatore alla musica è non solo rilevante, ma necessaria per spiegare come la musica possa essere espressiva. Trascurare le reazioni affettive dell'ascoltatore, sulla base dell'idea che non siano parametri oggettivi, bensì variabili idiosincratiche non misurabili né riconducibili a una tipologia affidabile capace di produrre spiegazioni causali e offrire dati oggettivi, sarebbe fuorviante: soltanto il sentire (nei due sensi del termine) dell'ascoltatore è capace di ascrivere espressività a

4. Per Leman «Entrainment can be defined as a specific form of interaction; namely, one that propels human rhythm to synchronise with musical rhythm» [2016, 99].

qualità musicali la cui eventuale somiglianza con il comportamento umano può essere percepita solo *dopo* la risposta affettiva. Così come nella vita reale è spesso la nostra risposta emotiva a farci comprendere (anche a livello subcosciente) le emozioni espresse da altre persone, è la reazione emotiva dell'ascoltatore a consentire la percezione della musica come espressiva. La diversità delle risposte emotive individuali non costituisce un problema teorico insormontabile: poiché l'espressività è una qualità *response-dependent*, la sua articolazione non dipende solo da qualità strutturali della musica (che consentono sicuramente di discriminare, per esempio, tra un'espressività dalla valenza positiva e un'espressività dalla valenza negativa), ma anche da come queste qualità sono attivate dagli ascoltatori. A qualcuno una stessa musica dalla valenza negativa sembrerà triste, ad altri malinconica, ad altri ancora disperata, tetra, e via dicendo.

Personalmente propendo per un *disposizionalismo moderato*. Anzitutto ritengo che i due temi sopra menzionati, l'espressività e il potere emotivo della musica, benché analizzabili separatamente, debbano essere coordinati in un unico orizzonte di indagine. Il potere emotivo della musica sembra poter essere spiegato solo prendendo in considerazione la relazione tra caratteristiche specifiche della musica e strutture e processi cognitivi/affettivi degli ascoltatori e, per altro verso, le qualità espressive della musica, anche se *riconducibili* a proprietà oggettive della musica, non sono ad esse *riducibili*: richiedono sia la considerazione dei contesti culturali relativi alle pratiche di produzione e fruizione della musica, sia la tematizzazione delle risposte soggettive degli ascoltatori come possibile condizione dell'articolazione dell'espressività musicale. Più precisamente, il riconoscimento percettivo dell'espressività musicale richiede un'esperienza emozionale da parte dell'ascoltatore. Tuttavia — e in ciò consiste il carattere *moderato* di questa versione del disposizionalismo — questa esperienza non dev'essere necessariamente *online*: l'ascoltatore non deve effettivamente provare durante e grazie all'ascolto affetti, sentimenti o emozioni tramite cui può individuare la musica come espressiva. In altri termini, la causa dell'espressività non è sempre il diretto impatto emotivo della musica sull'ascoltatore: può bastare anche il riconoscimento della *capacità* della musica di attivare emozioni. Dunque, l'esperienza emozionale dell'espressività deve necessariamente essere almeno *offline*: l'ascoltatore deve cioè sapere — non necessariamente in termini proposizionali, ma sicuramente in termini esperienziali-fenomenologici — in che consiste provare quegli affetti, sentimenti o emozioni grazie a cui sente l'espressività musicale, cioè grazie a cui sente la musica *come* espressiva (anche in modo non esplicitamente tematico).⁵

5. Tema filosoficamente controverso è naturalmente capire come si formi questo sapere e da che cosa dipenda. Ritengo che, per quanto non scvre di problemi, spiegazioni evoluzionistiche connesse a descrizioni della valenza emotiva dell'evento musicale, e a considerazioni

Questa tesi comporta la valorizzazione del contributo della *performance* all'espressività musicale, nonché la dimensione *partecipativa* e *(en)attiva* dell'ascolto.

2. La teoria della persona

Tra le diverse teorie filosofiche circa l'espressività musicale riconducibili a un modello disposizionalista, quella che mi sembra la più convincente è la cosiddetta *teoria della persona*. È una teoria che prende le mosse dall'*espressivismo* tradizionale, di origine settecentesca, secondo cui, dato che la musica non è un essere senziente e le emozioni che sentiamo espresse dalla musica (tristezza, gioia, malinconia, ecc.) non sono realmente espresse dalla musica, si può allora supporre che la musica presenti l'espressione della tristezza o della gioia del compositore o dell'esecutore. In questa forma tradizionale, questa teoria si espone tuttavia a una serie di obiezioni che denunciano soprattutto la differenza tra le emozioni espresse nella musica che è l'oggetto dell'attenzione dell'ascoltatore e l'azione dell'esprimere emozioni da parte dei compositori [Bertinetto 2012, 131–136]. Il punto principale è che il risultato espressivo — il fenomeno sonoro che gli ascoltatori percepiscono — non dipende necessariamente dalla vita emotiva dei compositori o degli esecutori: non sono qualità di una persona reale che si esprime musicalmente, ma proprietà intrinseche della musica.

Ciononostante, l'espressivismo coglie un punto importante: nel caso ordinario, l'espressione di emozioni sembra richiedere un agente che si esprime. Le proprietà aspettuali che segnalano una determinata espressione — ad esempio: fronte aggrottata, occhi strizzati, angoli della bocca rivolti verso il basso, denti scoperti, volto corruciato — funzionano da segnali di un'emozione — in questo caso della rabbia — quando li sentiamo come tali, cioè come manifestazione di uno stato d'animo a tenore affettivo di una persona. Il che avviene anche attraverso la nostra risposta affettiva: percepiamo l'emozione espressa, e non solo i tratti aspettuali che la manifestano, grazie al modo in cui siamo coinvolti affettivamente — o perché siamo obiettivo dell'emozione (l'agente è arrabbiato con noi) o perché invitati a condividere questa emozione rivolta a qualcun altro.⁶ Altrimenti percepiremmo solo il volto corruciato, gli occhi strizzati ecc., ma

del contesto culturale, possano offrire soluzioni convincenti. Ringrazio Marta Benenti per un commento su questo punto — nonché per la lettura attenta di una versione precedente di questo articolo (dei cui errori non è responsabile) — e rinvio al suo studio per una articolata discussione della questione [Benenti 2020, 1–54].

6. La causa di questa condivisione potrebbe essere spiegata dalla celebre teoria dei “neuroni specchio”, che si attiverebbero non solo quando compiamo un'azione, o proviamo un'emozione, in prima persona, ma quando osserviamo altri compiere un'azione o provare/esprimere un'emozione.

non la rabbia che essi manifestano. Come osservato in precedenza, non occorre che gli affetti siano realmente mossi in risposta all'espressione emotiva, dato che anche nel caso ordinario, a seconda delle circostanze, possiamo riconoscere che un aspetto fisico esprime un'emozione in modo distaccato. Ciò che occorre è la *disposizione* a rispondere affettivamente alla manifestazione espressiva, qualora si diano le condizioni adeguate. Analogamente una musica caratterizzata da una dinamica esplosiva, un tempo rapido, un volume potente, un suono distorto e armonie contrastanti è percepita come espressione di rabbia e non come rappresentazione sonora di un processo o fenomeno naturale con quelle caratteristiche (una violenta eruzione di un vulcano, un assordante scarico di rifiuti...), qualora venga sentita come un'espressione emotiva di un agente che ci coinvolge affettivamente chiamandoci a condividere, respingere o comunque tematizzare, sebbene non sempre esplicitamente, l'emozione espressa. Anche in questo caso basta la disposizione a essere coinvolti emotivamente, dato che in alcune circostanze, come l'ascolto assorto e silenzioso in una sala da concerto, la risposta emotiva non è quella convenzionalmente accettata come adeguata. Se però anche questa disposizione è assente, quella che facciamo non è un'esperienza dell'espressività in quanto tale, cioè in quanto manifestazione di emotività. Resta il fatto che l'espressività musicale non è spiegabile necessariamente come effetto dell'espressione di una persona reale. Come è allora possibile intendere perché ascoltiamo la musica come espressiva?

La *teoria della persona* offre una risposta a questo problema. I sostenitori di questa teoria — filosofi [Levinson 2006; Robinson 2005; Rinderle 2010], musicologi [Hatten 2010; Monahan 2013], antropologi [Blacking 1973] e psicologi [Watt – Ash 1998; Tolbert 2001; Brandt 2009; Leman 2016; Juslin 2019] — ritengono che «ascoltiamo la musica come presenza socialmente significativa di un'altra persona» [Tolbert 2001, 86], una «persona virtuale» [Watt – Ash 1998, 49] o un «agente virtuale» [Leman 2016, 67, 147; Juslin 2019, 331]. In altri termini, la persona cui attribuiamo, per lo più inconsapevolmente, emozioni, sentimenti e affetti che sentiamo espressi in musica è una *persona musicale*: un'entità immaginaria consistente nei gesti espressivi che riconosciamo ascoltando la musica. Nell'ascolto musicale (1) riconosciamo *gesti espressivi* nelle articolazioni formali dei brani [Robinson 2005, 326; Robinson – Hatten 2012]; (2) mediante l'immaginazione (sensoriale, piuttosto che necessariamente proposizionale) li attribuiamo a una *persona musicale* che esprime le sue emozioni attraverso gesti musicali che sono elementi costitutivi delle stesse emozioni; (3) la conseguente risonanza emotiva dell'ascoltatore [Rinderle 2010, 157–185; cfr. Robinson 2010] contribuisce a specificare il carattere espressivo della musica [cfr. Ridley 1995]. Si può sostenere che una proprietà specifica del suono musicale sia incorporazione di vita

umana.⁷ Facciamo esperienza dell'espressività musicale quando percepiamo la musica come "viva", come "vitale", ovvero in termini di *agency*, di movimenti e dinamiche che non appaiono come frutto del caso, ma come dotati di *senso*, di una qualche forma di autoorganizzazione.⁸

(1) Questo accade perché e allorché percepiamo la musica in termini *gestuali*. Come sostiene Robert Hatten, *gesto* è un «significant energetic shaping through time» [Hatten 2004, 95]. Il gesto è cioè l'articolazione dinamica di una configurazione di senso attraverso il tempo. Non riducibile né a significato (nel senso del riferimento di un significante alla realtà), né a espressione (nel senso della manifestazione di un'emozione già strutturata), gesto è «transizione senza substrato costitutivo, [...] forma che si articola in modo continuativo nello spazio e nel tempo» [Grüny 2014, 151]. Il gesto *non* è soltanto lo spostamento spaziale di un oggetto; piuttosto è il sorriso per così dire sottratto dal volto che sorride: un processo che, articolando una carica espressiva, configura e manifesta un'energia di senso in quanto presa di posizione valutativo-apprezzativa rispetto alle circostanze in cui è prodotto (più in generale, rispetto "al mondo"). È «un movimento continuativo carico dal punto di vista motorico e affettivo, che nel suo carattere di risonanza presenta un atteggiamento verso il mondo e come tale è percepito» [Grüny 2014, 151]; un movimento diventa un gesto se è percepito come tale ovvero se invita a una risposta [Hatten 2006]: un gesto è un'*affordance* per una risposta emotiva. È allora plausibile sostenere che la musica espressiva sia da intendersi proprio come un processo gestuale o una serie di processi gestuali — connessi ai gesti fisici effettuati dai musicisti nel suonare i loro strumenti [Levinson 2006, 77–90; in generale, sui gesti musicali, Godøy – Leman 2010]. I pattern musicali espressivi, in quanto *gesti*, non sono solo presentazioni sonore di affettività vitale [Stern 2010; Juslin 2019, 93–4], ovvero delle forme dinamiche della vita emotiva (in termini di configurazione, movimento, intensità, profilo): non si tratta solo dell'espressione di emozioni date, ma di una «presentazione che è essa stessa una forma di realizzazione» di vitalità affettiva [Grüny 2014, 167].⁹ Un gesto può

7. Certamente questo non vale per tutta la musica: alcuni orientamenti musicali — in particolare le Avanguardie del Novecento — hanno, infatti, lavorato nella direzione contraria, tendenzialmente spogliando la musica della sua dimensione umana per offrire un suono più "oggettivo", "materico", "naturale", magari al prezzo, paradossale, di rinunciare proprio alla musica come attività umana (si pensi a Cage). Ma anche queste tendenze sembrano manifestare un tipo di espressività: l'espressività, negativa, dell'inespressivo, cifra di una condizione esistenziale storica diffusa nel Novecento. L'inespressivo sarebbe dunque da intendersi come espressione di una crisi dell'espressività dovuta a una crisi del soggetto.
8. Il che presumibilmente accade perché è evolutivamente vantaggioso percepire i suoni come espressioni che segnalano la presenza di un essere vivente.
9. In tal senso, seguendo Grüny, si può accostare la nozione di gesto a quella di «simbolo presentativo» di Suzanne Langer [1972]: segno il cui significato non dipende da un riferimento convenzionale-discorsivo, ma dall'analogia strutturale tra l'articolazione formale

quindi consistere in un lungo brano musicale, in un tema musicale, ma anche in un unico brevissimo suono. L'attivazione del suo potere espressivo dipende dal modo in cui l'ascoltatore è disposto a reagire emotivamente alla percepita *agency* musicale.

(2) Se nella vita ordinaria riconosciamo l'espressione di emozioni attribuendola a un agente che si esprime, in musica facciamo esperienza di espressività quando l'ascolto ci porta a immaginare una persona configurata dalla gestualità musicale. Il gesto espressivo è attribuito, anche in modo inconsapevole e non tematico, a una "persona musicale". Così un crescendo esplosivo può essere ascoltato come azione aggressiva di un agente virtuale [Juslin 2019, 331]. Certamente la persona musicale è assai più indeterminata delle persone reali e anche dei personaggi fittizi che possiamo incontrare a teatro, al cinema o in un romanzo, sebbene il contesto della composizione e della performance, le indicazioni dell'autore, le caratteristiche formali del brano, nonché la considerazione dei *topoi* e dei repertori espressivi di un certo genere o di una certa tradizione possano offrire indicazioni per determinarne le caratteristiche [Bertinetto 2014; 2015]. È senz'altro una persona minimale, caratterizzata dalle emozioni che percepiamo e dai gesti musicali con cui le esprime: ma questo è proprio tutto ciò che la *person theory* richiede [Levinson 2006, 93]. Infatti, la debolezza raffigurativa è compensata dalla precisione con cui la musica grazie alla sua natura temporale e dinamica può riuscire ad articolare la temporalità e le dinamiche dei processi emotivi: la capacità della musica di esprimere la vita emotiva è riconducibile al suo potere di presentare la dimensione energetica dei flussi emozionali, senza limitarsi a offrire lo stato di un'emozione o di un affetto in un dato istante. La fluidità dei *moods* — tonalità affettive grazie a cui l'essere umano valuta le condizioni del suo interagire con il mondo, senza richiedere necessariamente un oggetto intenzionale ben definito come loro fonte [Carroll 2003] — è precisamente espressa dal gesto musicale. Articolando gli sviluppi, le sovrapposizioni, i contrasti tra dimensioni affettive diverse, la musica è inoltre in grado di presentare, e tematizzare, emozioni riflessive e complesse (pietà, speranza, orgoglio...) o anche una fredda mancanza di espressività.

(3) Ciò dipende anche dall'impatto emotivo che la musica ha sull'ascoltatore. L'ascoltatore può semplicemente essere contagiato dall'espressività della musica in modo non- o pre-riflessivo, ovvero anche senza prestarvi consapevole attenzione. Oppure può prestare attenzione consapevole all'articolazione dell'espressività musicale ed empatizzare con l'espressività della musica; può

delle dinamiche musicali e l'articolazione formale del riferimento che esso presenta. La musica, secondo questa tesi, è espressiva in virtù di un isomorfismo di carattere rappresentazionale — non di tipo non percettivo, com'è invece nelle concezioni di Kivy e Davies.

cioè rispondere al riconoscimento delle emozioni espresse provando le emozioni che — in virtù dell'espressività musicale *sentita* — immagina stia provando la persona musicale: instaurando con questa "persona" una sorta di "comunione emozionale", l'ascoltatore s'identifica con essa in modo consapevole. Ciò contribuisce alla comprensione e alla valutazione riflessiva dell'espressività del brano e anche all'esplorazione della dinamica delle emozioni. Inoltre, l'ascoltatore può reagire con *simpatia* o *antipatia* alle emozioni espresse dalla persona musicale, ovvero mediante emozioni riflessive o meta-emozioni che hanno come oggetto o causa le emozioni della persona musicale: può reagire con compassione alla tristezza espressa oppure con indignazione, ironia o disprezzo a emozioni sentite come inopportune o false. Insomma, la difficoltà strutturale della musica nel *rappresentare* l'oggetto intenzionale specifico dell'emozione espressa non impedisce l'articolazione di una gestualità sonora espressiva capace di offrire immagini musicali di stati e processi emozionali i quali, a loro volta, possono suggerire informazioni rilevanti per configurare, anche in modo inconsapevole e non intenzionale, un'interpretazione sufficientemente robusta e condivisibile intersoggettivamente circa la "persona" o le "persone" immaginarie presentate dalla musica. Su questa base Jenefer Robinson [2005, 337–347] offre per esempio un'interessante applicazione della teoria della persona nella sua interpretazione dell'Intermezzo op. 117 n. 2 di Brahms come un mini-dramma musicale costruito dal contrasto tra due temi dal diverso carattere espressivo che possono essere intesi come manifestazione di due aspetti diversi di una personalità.

Tuttavia, la *teoria della persona* non rende conto dei fenomeni espressivi soltanto in riferimento a generi musicali particolarmente propensi a questo orientamento teorico, come la musica romantica. La tesi, almeno in alcune versioni della teoria come quella di Levinson, ha una portata più generale: l'ascolto della musica come espressiva richiede di riconoscere immaginativamente nell'articolazione sonora — costruita attingendo a repertori espressivi tipici di una tradizione culturale, e magari anche contribuendo alla loro (tras)formazione — un *expresser*, un agente virtuale con cui entriamo in contatto attraverso l'esperienza musicale. In particolare, in questa versione generale, la *teoria della persona* riesce dove altre teorie dell'espressività musicale falliscono, perché tiene insieme l'esteriorità della configurazione espressiva dinamica propria delle emozioni e l'interazione emozionale-affettiva caratteristica dei rapporti reali tra persone. Se è vero che il gesto musicale è riconosciuto anche grazie al suo isomorfismo rispetto ai gesti dell'espressione ordinaria e può essere organizzato in grammatiche e retoriche, è anche vero che la sua comprensione come gesto dipende dal fatto di essere emotivamente recepito come invito a un'interazione espressiva, ovvero in termini di relazioni comunicative.

Il punto, su cui oggi insistono soprattutto alcuni studi di psicologia, è proprio che l'esperienza della musica comporta una rilevante dimensione di comunicabilità [Juslin 2019, 447], dipendente non solo dal fatto che la musica è spesso di fatto usata come strumento di comunicazione [Imberty 2001], ma, più radicalmente, dal fatto che l'essere umano è esposto a interazioni proto-musicali ancor prima della nascita [Trevarthen – Malloch 2009] e, come appare evidente in tutte le pratiche musicali che richiedono un'attiva co-partecipazione, promuove cooperazione sociale, consentendo di esercitare un'intenzionalità comune [Bertinetto 2017a]. Insomma, una tra le principali ragioni per cui ascoltiamo musica è che la musica non ci fa sentire soli. Non solo perché possiamo ascoltare musica insieme ad altri — e questa comunitarietà nell'ascolto è rilevante per intonare il nostro comportamento emotivo in rapporto alla musica [Cross – Morley 2009] —, ma perché attraverso la musica facciamo esperienza di *umanità*. Insomma, la percezione dell'espressività musicale manifesta il carattere sociale e umano dell'esperienza musicale, basato sull'ascolto della musica come agente animato. Così come le persone che incontriamo nella nostra vita, i brani musicali sono legati a certi periodi della nostra esistenza [Juslin 2019, 328] e la relazione che instauriamo con essi è spesso un rapporto d'intimità: è vissuta come una relazione d'amicizia e persino d'amore che si approfondisce a ogni ascolto e che ci dà conforto; in altri casi si tratta invece di una familiarità superficiale, destinata ad affievolirsi col passare del tempo, magari per riaffiorare successivamente. Più in generale, la musica ci fa sentire in compagnia, compensando la solitudine, perché vi sentiamo l'espressione viva di emozioni [Juslin 2019, 302].

3. Improvvisare l'espressione

Certamente si può ancora indagare più a fondo di quanto non faccia la teoria della persona quali siano gli elementi o gli aspetti della musica responsabili della generazione di emozioni nell'ascoltatore, nonché i meccanismi grazie a cui la musica, anche in risposta alle reazioni emotive degli ascoltatori, è *sentita*, e non soltanto ritenuta, come espressiva di emozioni, magari per la sua capacità di modulare la “valenza” (positiva o negativa) e l'*arousal* del *core affect* (gli affetti di base della psiche umana) [Benenti 2020, 156–162]. Comunque, questa plausibile ipotesi teorica non contrasta con la possibilità che, a livello fenomenologico, questi elementi e meccanismi che operano a livello sub-personale possano poi essere integrati in un sistema analogo a quello dell'interazione espressiva tra persone nella vita ordinaria.

D'altronde, c'è ancora un'altra e decisiva ragione a favore della teoria della persona: la dimensione *performativa* della musica. In musica la produzione del

suono avviene grazie a esseri umani che da soli o insieme ad altri agiscono in un ambiente specifico. Anche quando si tratta di eseguire una partitura, frutto di una composizione in cui l'espressività della musica che sarà suonata è già predefinita nei suoi tratti generali, la musica scritta prende vita grazie a un'interpretazione che non solo affina, bensì realizza la concreta qualità espressiva della musica situativamente, nel momento dell'esecuzione, grazie a interazioni emotivamente connotate. Il modo in cui il suono si carica di espressività è funzione del sentire del musicista che, interagendo con uno strumento, con altri musicisti, eventualmente con una partitura e in generale con l'ambiente in cui opera, dà forma specifica all'espressione. Anche qualora sia già indicata nel testo musicale, la sua interpretazione se ne appropria (più o meno efficacemente a seconda del suo sentire musicale e affettivo), incorporandola nel suono che produce. Il punto che mi sembra importante rimarcare è che la specifica espressività riguarda l'*atto performativo*, l'atto con cui la musica diventa suono: un fare che, ancorché preparato, programmato, esercitato e previsto nelle sue linee generali, nella sua concretezza è unico e imprevedibile [Ruta 2017; Bertinetto 2017b]. Applicando alla musica quanto scrive Ernst Gombrich circa la pittura, «il fare precede l'imitare» [Gombrich 2003, 116]. Se in pittura ciò significa che anche nella rappresentazione figurativa tradizionale il dipinto dipende dal gesto pittorico materiale dell'artista, piuttosto che dal modello imitato, in musica ciò comporta che la qualità della musica suonata, e soprattutto le caratteristiche espressive che danno vita alla persona musicale, dipendono anzitutto dall'(inter)azione situata del performer, piuttosto che (unicamente) dall'espressività già articolata nella notazione: sono soggette alla contingenza della particolare circostanza performativa.

Il ruolo degli interpreti nel plasmare il modo in cui gli ascoltatori fanno esperienza della musica come espressione di emozioni è cruciale [Juslin – Timmers 2010, 453]. Nel realizzare la specificità espressiva del brano, attraverso la performance gli interpreti comunicano le loro proprie intenzioni emozionali in funzione della concreta circostanza performativa, evocando risposte emozionali da parte degli ascoltatori. Lo fanno, oltre che realizzando (la loro interpretazione del)le intenzioni espressive del compositore, infondendo nelle performance musicali qualità espressive che comunicano la loro affettività musicale. L'emozione espressa musicalmente influisce sulle funzioni psicofisiche del musicista che a loro volta contribuiscono a configurare il risultato sonoro, sulla cui qualità espressiva retroagisce a sua volta la risposta affettiva del pubblico [Woody – McPherson 2010, 409–414].

Così ogni performance, per quanto accuratamente studiata, è esposta a un grado di incontrollabilità grazie a cui si articola la specificità espressiva della musica suonata. Su questa base, alcuni hanno sostenuto che ogni interpretazione

è improvvisativa, sebbene si tratti di un'improvvisazione di tipo non-intenzionale e inconsapevole [Gould – Keaton 2000]. Questa tesi è stata criticata perché dilata eccessivamente la nozione di improvvisazione e non coglie la specificità della pratica improvvisativa come produzione musicale consapevole e intenzionale. Eppure, pur sottolineando la cruciale distinzione tra l'interpretazione di musica composta (basata sul *medium* visivo della scrittura) e l'improvvisazione consapevole (basata sul *medium* audiotattile del corpo-strumento [Caporaletti 2005]), la tesi della inevitabile dimensione improvvisativa dell'interpretazione potrebbe essere rivalutata qualora si consideri (1) il *carattere intrinsecamente improvvisativo dell'espressione* stessa, intesa come risultato del fare situato del performer e, di conseguenza, (2) la *dimensione pragmatica dell'espressività*.

(1) Soprattutto appoggiandosi a quelle teorie che intendono le emozioni non (almeno: non esclusivamente) come il risultato consapevole di un giudizio relativo a un oggetto intenzionale, bensì come risposta affettiva a una valutazione pragmatica della situazione ambientale in cui l'essere umano agisce [Robinson 2005, 1–116], si può sostenere che l'emozione si esprime sempre in modo improvvisato, ovvero come componente fondamentale dell'interazione situata dell'organismo con un ambiente percepito in termini di *felt affordances* [Gibson 2014]. Una tesi che, in questa forma, sembra una variazione della tesi di Collingwood [1938], derivante da Croce [1902] e a sua volta ripresa da Peter Kivy, secondo cui ogni espressione (linguistica e non) e ogni gesto espressivo non soltanto, per il suo carattere di comunicazione, è un'«opera d'arte», ma ha anche una qualità improvvisativa. Si configura in una risposta «on the spot, to what always must be in part surprising» [Kivy 1991, 71]: perciò tutti, in quanto esseri espressivi, siamo in un certo senso «improvisatory artists: artists who create and perform in a single act» [*ibid.*]. Applicando quest'idea all'esperienza musicale [Kruger 2011; Benenti 2020, 78], ciò comporta che la concretezza affettiva dell'espressione musicale è funzione dell'improvvisazione involontaria che caratterizza l'atto interpretativo.

In questo quadro mi paiono caricarsi di significato le tesi che Giorgio Colli proponeva nella sua *Filosofia dell'espressione* nel 1969:

Esprimere in generale vuol dire [...] manifestare che cos'era l'immediatezza attraverso serie di rappresentazioni che si sgranano per un inarrestabile capriccio, un arbitrio che impone, un gioco che violenta. Il ritmo delle concatenazioni espressive è segnato di volta in volta dal trasparire di una prevalenza dell'elemento imprevedibile che traluce su quello costrittivo, traboccando pur nella confluenza, o viceversa. [Colli 2016, 29]

Propongo di interpretare questa tesi nel senso che l'espressione concreta non è calcolabile o predeterminabile prima del suo realizzarsi, non è la manifestazione di un contenuto già disponibile, sebbene si diano configurazioni espressive fortemente strutturate e codificate in cui il contributo dell'«elemento imprevedibile» è ridotto. È il caso, in generale, dell'esecuzione di una partitura rigorosamente vincolata all'ideale normativo della fedeltà all'opera. Eppure, benché scarso, l'«elemento imprevedibile» è anche qui presente e ineliminabile [Høffding – Satne 2019]. Caratterizza, ad esempio, gli imprevedibili micro-aggiustamenti espressivi — rilevabili e misurabili *post factum* — che i componenti di un quartetto d'archi realizzano sul momento nel corso di una performance insieme [Glowinsky et al. 2013]. L'aspetto interessante, sottolineato da Colli e confermato anche da recenti indagini empiriche, è questo prodursi della concretezza espressiva nell'immediatezza, «nella forma dell'attimo, dell'istantaneità» [Colli 2016, 39], ovvero nella dimensione dell'ἐξαιφνης: termine avverbiale che nel *Parmenide* e nel *Simposio* di Platone significa insieme «immediatamente» e «istante»¹⁰ e che contraddistingue l'emergere improvviso della bellezza [Platone 1966, vol. 1, 562–563 (*Parmenide*, 156c8–157b3), 707 (*Simposio*, 210e4); cfr. Lavecchia 2012]. Analogamente Colli [2016, 32–33] sottolinea questo aspetto di incalcolabilità e imprevedibilità dell'espressione artistica che sembra apparire evidente nella musica (e nelle altre arti performative).

Quella che Colli chiama «immediatezza» può essere declinata nei termini della (neo-)fenomenologia e delle scienze cognitive, come «pre-riflessività» [Gallagher – Zahavi 2019]. L'intenzione consapevole che guida l'esecuzione di un passaggio musicale, in cui è iscritta (dal compositore) una semantica espressiva, è scavalcata, per così dire, da un'intenzionalità incorporata, fungente in modo non tematico a livello sensomotorio, che rende viva e *moving* la composizione ed è estesa tra il corpo del musicista, lo strumento tramite cui produce il suono, e l'ambiente con cui interagisce: un'intenzionalità espressiva che si articola attraverso l'interazione con l'ambiente culturale (relativo alle coordinate della specifica pratica musicale), sociale (relativo alle caratteristiche del contesto umano in cui la performance si realizza), fisico (relativo alla situazione ambientale della performance) e sonoro (relativo alla compagine musicale cui il musicista contribuisce).

Sono le involontarie e imprevedibili fluttuazioni nel tempo e nelle dinamiche ad attivare il carattere espressivo della performance, rendendo umana, vitale e *moving* la composizione. Questo carattere d'improvvisazione, involontaria ed

10. Bisogna tuttavia notare, come acutamente osserva Chiurazzi 2021 [61], che la traduzione di origine latina del termine reca con sé il significato dello «stare-in», ovvero del permanere, che contrasta con la dimensione dinamica del «venire-fuori», indicata dall'originale greco, peraltro più consona alla qualità processuale dell'improvvisazione.

inevitabile, dell'esecuzione — la sua «imprevedibilità stilistica» [Juslin 2019, 197] — è condizione dell'espressività. Insomma, la creatività espressiva di un'esecuzione di musica composta è di tipo improvvisativo. Ed è in questo senso che nel § 168 di *Umano, troppo umano* [Nietzsche 1990, 109] Nietzsche scrive che «il pianista che esegue l'opera di un maestro avrà suonato nel modo migliore se [...] avrà dato l'impressione di [...] star vivendo qualcosa proprio in quel momento», ovvero di improvvisare l'espressione. Tuttavia, non ritengo (come sostiene per es. Eric Clarke [2005] e, più implicitamente, anche Patrik Juslin [2019]) che il carattere improvvisativo dell'espressività dipenda dal fatto che la creatività della performance possa essere «misurata» in base al modo in cui le sue qualità espressive deviano (consapevolmente o meno) da qualche tipo di norma. Quest'idea dipende, infatti, dal pregiudizio secondo cui l'improvvisazione comporta imperfezione, una concezione fuorviante anche dal punto di vista estetico [Bertinetto 2021].

(2) Il punto che mi sembra importante è piuttosto questo: l'espressività musicale, così come quella ordinaria, si definisce in termini pragmatici in rapporto alla specifica situazione contestuale in cui si esercita. E in tal senso è caratterizzata da improvvisazione. Le emozioni, piuttosto che stati, sono flussi, che hanno decorso in relazione agli eventi cui si partecipa in interazione con altri agenti in specifiche circostanze. Sono poi categorizzate come emozioni specificamente definite *ex post*. Ciò vale anche per l'espressività musicale [Robinson 2005]. Certamente, l'espressione che l'opera manifesta è frutto di elaborazione, articolazione, composizione; non è lo sfogo immediato di chi sta patendo l'emozione che esprime; inoltre, la forma dell'espressione si declina in base ai codici di uno stile espressivo. Ciononostante, analogamente a quanto accade nell'espressione ordinaria di emozioni, in musica (e più in generale nell'arte) l'espressione dell'emozione si manifesta attraverso l'(inter)azione dell'artista con i materiali della sua pratica, articolandosi in base alla situazione che la attiva.

Le intenzionalità incorporate pre-riflessive dei diversi musicisti si configurano vicendevolmente dando vita, con minore o maggiore efficacia estetica, a una «joint intentionality» espressiva che si sviluppa sul momento [Keller 2008; Salice – Høffding – Gallagher 2019], in rapporto al contesto generale della performance — di cui sono parte *anche* il testo musicale, le tecniche e le pratiche strumentali e le competenze artistiche dei musicisti — e influisce su questo contesto. Come sostiene Marc Leman [2016], l'espressività è *enacted*, cioè agita nel suono musicale, che assume così un senso (un'intenzionalità) nell'interazione incorporata e situata.¹¹ L'espressività musicale è funzione dell'intenzionalità incorporata

11. Secondo la teoria enattivista — che ha oggi diversi sostenitori nell'ambito delle scienze cognitive — la cognizione non è una rappresentazione intracraniale del mondo, ma

e interattiva del musicista: il performer mette cioè se stesso in musica; ma ciò *non* significa che l'espressione musicale sia la manifestazione degli stati mentali *privati* dei musicisti. Piuttosto è componente *costitutiva* della *mentalità* estesa, incorporata, situata e agita (*enacted*) che prende forma *attraverso* la performance e *come* performance. Chiariamo: non si tratta della traduzione in suono di uno stato mentale di un soggetto inscatolato in un corpo, come suggerirebbe la versione classica dell'espressivismo. Si tratta della realizzazione attiva (*enactment*) di un'espressione che è dei musicisti proprio in quanto è un'espressione *musicale*. Le emozioni o i *moods* espressi hanno una realtà musicale, che è, tuttavia, certamente una realtà umana, una forma articolata d'espressione dell'umano.

Soprattutto in riferimento alla dimensione dell'espressività, la determinazione del significato musicale non è dovuta unicamente a rapporti di somiglianza e ad articolazioni sintattiche, ma richiede di considerare il riferimento pragmatico al contesto della sua esperienza [Bertinetto 2017a; Juslin 2019, 157]. Il significato musicale è l'esito emergente di continue interazioni cui l'espressione, soprattutto per il suo intervenire in processi cognitivo-affettivi a carattere motivazionale, contribuisce in maniera costitutiva. Piuttosto che in base a un modello comunicazionale di tipo semantico — codifica di uno stato mentale in una struttura sonora e sua decodifica mediante riconoscimento accompagnato da sentimento —, l'espressività musicale si configura grazie al coinvolgimento interattivo tra ascoltatori e musica anzitutto a livello di risposte immediate e pre-riflessive in un contesto specifico. Questo tipo di significato espressivo è *pragmatico*: l'espressione funziona cioè come un'«affordance for enactment» [Leman 2016, 29], ovvero come invito a una risposta affettivo/espressiva “a tu per tu” con la musica (ovvero, nella *prospettiva della seconda persona* [Gomila 2010]). L'espressione dipende senz'altro da schemi e norme culturali, nonché dall'occasione sociale della performance musicale. Ma l'espressione individuale può violare le norme sociali dell'espressione, magari trasformandole in nuove norme. Insomma — grazie all'inclinazione a connettere la dinamica delle forme sonore a movimenti — forme e pattern sonori sono intesi come segnali di azione, ovvero di gesti carichi di senso, e associati ad agenti virtuali con cui l'ascoltatore s'immagina di interagire, prevedendone e valutandone con maggiore o minore successo le “mosse” [Leman 2016, 66–93]. L'espressione musicale e l'azione espressiva formano un'unità, costituendo l'ingrediente di base di una attività di produzione *pragmatica* di senso [Leman 2016, 95].

La rappresentazione concettuale semantica di tipo descrittivo e riflessivo ha un'importanza secondaria e la sua mancanza non impedisce all'interazione che

un'attività costituita da interazioni circolari che avvengono tra un organismo e il suo ambiente [Stewart – Capenne – Di Paolo 2010].

si produce nell'ascolto di essere significativa. Le modalità di questa interazione variano a seconda delle diverse situazioni dell'ascolto. Se l'ascolto di musica registrata "scongela", riattivandola, l'espressività congelata nella registrazione, nella musica dal vivo l'interazione è appunto di per sé "calda", dato che i musicisti reagiscono alle risposte affettive degli ascoltatori [Leman 2016, 46–7]. Proprio perché caratterizzata dall'immediatezza pre-riflessiva (e incorporata) del configurarsi mentre si realizza, l'espressività della musica dal vivo, nella sua concretezza, è funzione anche della risposta affettiva dell'ascoltatore. L'ascolto ha, infatti, una duplice dimensione: per un verso, è percezione ricettiva di suoni (ad esempio, di un *la* e di un *do*); per altro verso, è un sentire che mette attivamente in relazione ciò che riceve configurando relazioni gestaltiche (ad esempio, un accordo di terza minore) che acquisiscono una dimensione espressiva. In alcune pratiche musicali questa risposta si incorpora in movimenti effettivi (in particolare la danza e i movimenti ritmici del corpo) e/o in un contributo musicale (si pensi al concerto rock in cui il pubblico canta insieme alla band); in altre, in cui la dimensione sociale ed estetica della pratica richiede un ascolto più contemplativo, i movimenti sono tendenzialmente inibiti: la risposta è allora per un verso più immaginativa e per altro verso si articola in una «joint attention» [Cochrane 2009] pateticamente connotata, che i musicisti sentono (pre-riflessivamente) come *affordance* (dalla valenza positiva o negativa) per l'esecuzione, contribuendo così a strutturare l'atmosfera espressiva dell'evento musicale. Sebbene si basi su sostanziosi elementi predeterminati (come il testo della composizione, la struttura sociale del concerto e la preparazione tecnica dei musicisti), nella sua concreta esecuzione espressiva l'evento performativo è un processo a carattere *autopoietico* di tipo improvvisativo [Bertinetto 2016a].

In questa prospettiva, insomma, l'espressività musicale non può essere ridotta né alle proprietà percettive esterne della musica, né alle reazioni emotive interne degli ascoltatori e le emozioni musicali non possono essere comprese sulla base di una relazione meccanicistica tra impulso e risposta come quella implicita nell'idea che la percezione di un pattern percettivo sia la causa diretta dell'esperienza dell'espressività. L'esperienza dell'espressività musicale è di tipo *partecipativo*: le emozioni musicali emergono dall'interazione che intercorre tra i musicisti, gli ascoltatori e l'ambiente. Da un lato, suonare musica espressiva comporta agire musicalmente l'emozione; dall'altro, l'ascolto comporta la rievocazione sensorimotoria — a seconda delle situazioni contestuali *offline* od *online* — dei gesti (che s'immagina siano stati) effettuati per e nel produrre lo stimolo musicale [Schia-vio et al. 2017, 796–7]. La musica commuove gli ascoltatori proprio nel senso che la percezione musicale offre una risonanza in termini di impegno motorio, che ha una controparte immaginativa come quella suggerita dalla *teoria della persona*,

secondo la quale sentire la musica come espressiva coinvolge l'immaginazione non intenzionale di un agente espressivo musicale.

Ciò spiega anche l'apparente paradosso per cui fa piacere essere esposti a musica triste. Se, dal punto di vista semantico, la tristezza ha valenza negativa — e solo un masochista potrebbe provare piacere dall'essere esposto a musica triste, se questa esposizione rende tristi [Kivy 2001, 131; Bertinetto 2012, 108] —, l'*approccio pragmatico-enattivista all'espressione* nella prospettiva della *teoria della persona* spiega che comunque la valenza dell'espressione di tristezza è positiva proprio perché, in quanto espressione, è incontro con l'altro: la ri-attivazione (*re-enactment*) della tristezza codificata in un brano musicale è un'attività a valenza positiva perché, per la sua effettiva dimensione espressiva, comporta intrinsecamente un'apertura di socialità, un esercizio di comunicazione. In altri termini, esprimere le emozioni in musica rende tollerabili le emozioni proprio in quanto espresse e condivise. Il piacere dell'espressione è dovuto anzitutto al suo «*pragmatic embedding in an interactive context*» [Leman 2016, 192] e al suo valore pro-sociale connesso, a livello biologico, alla sua funzione evolutiva.

4. Conclusione: l'espressione nell'improvvisazione

L'impatto emotivo che la musica ha sugli ascoltatori è un processo affettivo-motivazionale e dinamico che ha modalità di realizzazione specifiche e diverse a seconda del modo in cui gli ambienti musicali interagiscono con le storie personali e la corporeità situata dei partecipanti coinvolti. L'espressività musicale non è dovuta alla semplice percezione di pattern, ma va intesa in termini di interazione situata tra l'ascoltatore e l'ambiente in cui ha luogo l'esperienza dei e con i suoni. In altre parole, «gli effetti fisiologici misurabili» [Schiavio et al. 2017, 797]) dell'esperienza emotiva di un brano musicale possono essere gli stessi in tutti gli ascoltatori, ma le effettive esperienze concrete coinvolte sono fenomenologicamente individuate, e non predeterminabili, a causa delle caratteristiche specifiche della situazione contingente della performance e delle esperienze musicali degli ascoltatori. Senz'altro, l'espressività specifica di un'interpretazione è dovuta anche, e in gran parte, al modo in cui i musicisti, confrontandosi con la partitura e con la storia delle tradizioni interpretative, progettano di rendere il brano — consapevolmente, in base a scelte stilistiche ragionate, e inconsapevolmente, in base alla personalità stilistica maturata nel corso della propria vicenda professionale e artistica.¹² In tal senso, l'espressività dell'interpretazione di una sinfonia beethoveniana da parte di Toscanini è ben diversa, per esempio, da quella di Bernstein.

12. Ringrazio un revisore anonimo per avere rilevato questo punto.

L'opera si offre all'esecutore con un'«apertura interpretativa» [Fubini 2018, 1529] che non solo gli consente un margine di libertà, ma lo obbliga a tradurre i segni grafici della partitura in un progetto espressivo personale. E questo anche in considerazione dell'impatto che l'evoluzione tecnica degli strumenti musicali ha sui limiti e sulle possibilità espressive. In particolare, i modi in cui le indicazioni agogiche di una partitura — *presto, forte, piano, fortissimo, pianissimo, rallentando*, ecc. — possono essere seguite sono potenzialmente infiniti: la loro realizzazione concreta dipende da scelte e qualità interpretative dell'esecutore anteriormente al momento della performance — in considerazione della sua concezione del brano musicale, delle risorse strumentali a disposizione, dell'acustica della sala da concerto, ecc. Tuttavia, ciò non impedisce che queste scelte e qualità si configurino poi concretamente nel momento stesso di ogni singola performance, in cui ogni progetto interpretativo è messo alla prova della specifica circostanza performativa. Infatti, in ultima istanza, l'espressività si realizza in virtù di interazioni di tipo improvvisativo non legate esclusivamente all'intenzione di un compositore codificata in uno spartito, ma neppure dipendenti dall'intenzione soggettiva degli interpreti, né dal sentimento privato dell'ascoltatore. Il processo effettivo di realizzazione dell'espressione musicale avviene attraverso l'interazione situata tra chi partecipa all'esperienza musicale e l'ambiente, in modo analogo al modo in cui si articola il senso musicale di un'improvvisazione consapevole.

L'improvvisazione musicale è, quindi, un campo particolarmente significativo per chiarire le dinamiche dell'espressività. Qui l'esecutore non soltanto interpreta l'espressione musicale preparata da un compositore e semanticamente veicolata da una partitura (o da un altro supporto di codifica o registrazione) articolandola in modo “improvvisato” in relazione alla specifica situazione performativa e imprimendovi così una vitalità espressiva imprevedibile e potenzialmente sempre diversa. Nell'improvvisazione i performers elaborano una propria espressione musicale, nell'interazione con altri performers e più in generale con la situazione in cui la performance si svolge. Certamente, se, per un verso, l'esecuzione di musica scritta o comunque già elaborata prima della performance non ostacola, come poco sopra osservato, l'imprevedibilità espressiva della performance, per altro verso l'improvvisazione musicale non è mai *ex nihilo* e richiede competenze pre-acquisite ed elementi pre-strutturati su cui costruire la performance.¹³ Ciò riguarda anche l'espressività specifica della musica improvvisata: essa non è del tutto inventata *on the spot*, ma articola lo stile musicale, ovvero la personalità espressiva del musicista, che eredita esperienze pregresse (tras)formandole nell'interazione performativa.

13. Per questi aspetti rinvio a Bertinetto 2016a.

Pertanto, per quanto ciò possa sembrare paradossale, l'espressività di una performance d'improvvisazione è anche, in certa misura, progettata. È progettata e configurata prima della performance, anzitutto in modo non intenzionale: già prima della sua esibizione l'improvvisatore dispone di un repertorio tecnico e stilistico che orienta il risultato espressivo. Per esempio, quando Charlie Parker interpreta *Body and Soul*,¹⁴ attraverso la sua improvvisazione al sassofono contralto si confronta con il brano composto da John Green nel 1930, oltre che con la tradizione delle sue interpretazioni (fra cui quella celeberrima di Coleman Hawkins del 1939), rendendone i contenuti espressivi — esplicitati anche nel testo di Edward Heymann, Robert Sour e Frank Eyton — attraverso il filtro della propria personalità espressiva, dei propri *riffs* e *leaks*, delle proprie frasi formulari, delle proprie caratteristiche melodiche, ritmiche, armoniche e timbriche. Ma l'espressività di un'improvvisazione può essere progettata anche in modo intenzionale, magari come il contenuto o l'obiettivo artistico stesso della performance. Anche in sede di improvvisazione "libera" i musicisti possono porsi intenzionalmente l'obiettivo, che diventa un vincolo esecutivo, di conseguire una certa espressività attraverso il loro *interplay*. Nella musica di Ornette Coleman, ad esempio, il rapporto tra tema e improvvisazione non dipende dal modo in cui in quest'ultima il solista reinterpreta una serie prefissata di accordi per un numero stabilito di battute: la coerenza è di tipo più emotivo che formale. Ad esempio, in *Lorraine*,¹⁵ lamento per la scomparsa della pianista Lorraine Geller, Coleman lega la sua improvvisazione al tema proprio grazie al carattere espressivo di entrambi, e situazioni analoghe si verificano anche in altri brani del sassofonista [Jost 2006, 76]. In tal senso, la progettazione del carattere espressivo di una performance non è in contrasto con la natura improvvisativa della stessa.

Ciò non esclude che nell'improvvisazione, almeno tendenzialmente, le emozioni espresse dalla musica siano più direttamente, e più significativamente, connesse a quelle che il musicista prova nel corso stesso della pratica performativa: qui, infatti, l'improvvisatore non ha il compito di interpretare emozioni musicali codificate in una partitura dandovi vita espressiva, ma si esprime musicalmente nella propria performance. In altri termini, nella situazione performativa dell'improvvisazione, il coinvolgimento affettivo ed emotivo dei musicisti partecipa in modo *sostanziale* alla configurazione delle qualità espressive della musica, in modo che i sentimenti espressi dalla musica possono essere effetto e traccia degli stati emotivi dei musicisti. Così la musica può essere oggetto e causa dello stato emozionale del musicista e, al contempo, anche la risposta emozionale

14. Sto qui pensando all'incisione del 1941 nell'album JSP Records *Charlie Parker: A Studio Chronicle*.

15. Il brano è incluso nel disco *Tomorrow Is the Question!*, Contemporary Records, 1959.

all'oggetto dell'emozione — che può consistere, per esempio, nelle sensazioni che il musicista prova per il modo stesso in cui sta suonando. In altri termini, la concreta situazione della performance può suscitare emozioni espresse dalla e nella musica stessa: c'è un *feedback* costitutivo tra le modulazioni dell'affettività del musicista e il carattere espressivo che egli, ma anche il pubblico, percepisce nella musica [Cochrane 2008, 336–7]. Infatti, l'improvvisazione è caratterizzata dalla concomitanza tra il flusso musicale e il flusso emozionale che sottende alla generazione della musica da parte dei musicisti [Canonne 2013, 339]. In modo più esplicito dell'interpretazione di un brano pre-esistente, l'improvvisazione mostra che la musica non è soltanto immagine espressiva di emozioni caratterizzata da una particolare aspettualità oggettiva, bensì anche articolazione espressiva che si realizza e prende forma *in interazione con la situazione del momento* performativo: e anche il progetto, consapevole o meno, di una caratteristica espressività come contenuto o scopo artistico di un brano di fatto si modula e plasma nel corso stesso della sua realizzazione performativa. L'espressione affettiva e corporea dei musicisti, che nei loro gesti manifestano il *flow* dell'energia musicale, ha anche forza formativa: l'esteriorizzazione corporea dell'affettività con cui il musicista reagisce all'espressività della propria musica (o della musica suonata dagli altri componenti del gruppo), essendone a sua volta espressione, torna a influire sulle qualità espressive della musica generata, in un processo di *auto-stimolazione* — ben descritto da Clément Canonne [2013, 341] in riferimento all'esempio di Keith Jarrett — integrato nelle dinamiche della *creatività distribuita* tra musicisti, strumenti, pubblico e ambiente [Clarke – Doffman 2017]. L'espressività non è, almeno non esclusivamente, manifestazione di un'intenzione privata, bensì emerge attraverso l'interazione tra gli agenti che a vario titolo popolano un ambiente. Nel performer l'espressività della musica provoca reazioni affettive manifestate dalla sua espressione corporea e questa diventa, a sua volta, stimolo per la produzione di particolari espressioni musicali. Il musicista partecipa al carattere espressivo della musica che suona, reagisce emotivamente alle *affordances* da essa offerte e queste reazioni retroalimentano il carattere espressivo della musica [Seibert 2016, 248–259]. A sua volta il “sistema espressivo” del performer interagisce con i sistemi espressivi degli altri performer e con quelli degli ascoltatori. Mentre gli interpreti di musica composta devono rendere le emozioni di qualcun altro [Ferrari 2006], nell'improvvisazione l'espressività musicale sembrerebbe dunque *trasparente* rispetto alle emozioni provate dai musicisti *in the course of the performance*. Il che dev'essere inteso non nel senso espressivista tradizionale, di tipo mentalista, secondo cui la musica è la manifestazione esteriore di un'intenzione interna, ma in senso *enattivista*: la trasparenza espressiva è il farsi dell'emozione musicale attraverso l'interazione performativa. In altri

termini, l'emozione musicale non è uno stato interno che, per dir così, si veste di musica e di manifestazioni comportamentali, ma emozione che si realizza in quanto suono cui corrisponde anche una gestualità corporea.

Nell'improvvisazione l'*espressivismo*, rivisitato in chiave enattivista attraverso la teoria della persona, trova il proprio terreno d'elezione. Le emozioni espresse dalla musica sono emozioni umane incorporate nel suono. Sono le emozioni *enacted* dai musicisti, che possono interpretare emozioni dei compositori codificate in un'annotazione o affidate a una registrazione, ma possono anche portare a espressione, come energia plasmatrice di senso musicale, l'affettività vissuta nel momento della performance, come accade più direttamente, per quanto in modi e secondo stili diversi, nelle pratiche improvvisative; e sono le emozioni *enacted* dagli ascoltatori che colgono l'espressività reagendovi emotivamente: insomma, sono le *nostre* emozioni, configurate nel e come suono.

L'esperienza dell'espressività musicale mette in scena le vicende della nostra vita affettiva. Il che sembra riproporre, in termini sicuramente rinnovati, una celebre tesi delle *Lezioni di estetica* di Hegel [1997, 157]: lo scopo dell'arte è reduplicare la soggettività umana, rappresentare l'essere umano a se stesso, esprimendo la prospettiva degli artisti sul mondo e su di sé. L'improvvisazione musicale, esibendo l'arte nel suo farsi, realizza questa espressione come emozione sonora [Bertinetto 2016b].

Bibliografia

- BARKER A. (2005), *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Guida, Napoli.
- BENENTI M. (2020), *Expressiveness. Perception and Emotions in the Experience of Expressive Objects*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- BERTINETTO A. (2012), *Il pensiero dei suoni*, Bruno Mondadori, Milano.
- BERTINETTO A. (2014), *Contemplating Music*, «Lebenswelt», 5, pp. 2–10.
- BERTINETTO A. (2015), *Tu chiamale se vuoi emozioni. Note sull'espressività musicale*, «Sistemi intelligenti», XXVII, 2, pp. 399–408.
- BERTINETTO A. (2016a), *Esegui l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma.
- BERTINETTO A. (2016b), *Musica assoluta e musica dell'assoluto*, «Verifiche», XLV (1–2), 2016, pp. 221–246.
- BERTINETTO A. (2017a), *Sound Pragmatics. An Emergentist Account of Musical Meaning*, «Rivista italiana di filosofia del linguaggio», 11/, pp. 1–29.
- BERTINETTO A. (2017b), *La sorpresa del suono. Improvvisazione ed esecuzione*, «De Musica», XXI (2017), pp. 38–61.

- BERTINETTO A. (2019a), "Sò far tranquillo ogni turbato core". *L'attuale dibattito filosofico su musica ed emozioni*, «Bruniana & Campanelliana», 1, pp. 217–234.
- BERTINETTO A. (2019b), *Parker's Mood. Emotional Atmospheres and Musical Expressiveness in Jazz*, «Studi di Estetica Verifiche», XLVII/IV/2/2019, pp. 23–41.
- BERTINETTO A. (2021), *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna.
- BLACKING J. (1973), *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle-London.
- BOCCADORO B. (2013), *The psychotropic power of music during the Renaissance*, in T. Cochrane, B. Fantini, K. Scherer (eds.), *The emotional power of music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 287–306.
- CARROLL N. (2003), *Art and moods*, «The Monist», 86/4, pp. 521–55.
- CANONNE C. (2013), *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, «Aisthesis, VI, pp. 331–356.
- CAPORALETTI V. (2005), *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CHIURAZZI G. (2021), *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- CLARKE E.F. (2005), *Creativity in Performance*, «Musica Scientiae», 9, pp. 157–182.
- CLARKE E.F. – DOFFMAN M. (eds. 2017), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, Oxford University Press, New York.
- COCHRANE T. (2008), *Expression and Extended Cognition*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 66, pp. 329–340.
- COCHRANE T. (2009), *Joint Attention to Music*, «The British Journal of Aesthetics», 49, pp. 59–73.
- COLLI G. (2016), *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano.
- COLLINGWOOD R.G. (1938), *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford.
- CROCE B. (1902), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo.
- CROSS I. – MORLEY I. (2009), *The evolution of music: Theories, definitions, and the nature of the evidence*, in S. Malloch, C. Trevarthen (eds.), *Communicative musicality*, Oxford University Press, Oxford, pp. 61–81.
- DAVIES S. (2003), *Themes in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- DAVIES S. (2011), *Musical Understanding and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- FERRARI E. (2006), *Esecuzione musicale e improvvisazione*, in F. Cappa, C. Negro (cur.), *Il senso dell'istante. Improvvisazione e formazione*, Guerini, Milano, pp. 119–136.
- FUBINI E. (2018), *Esecuzione e interpretazione: la vita dell'opera musicale attraverso il tempo*, «Revista Portuguesa de Filosofia», 74/4, pp. 1527–1534.
- GALLAGHER S. – ZAHAVI D. (2019), *Phenomenological Approaches to Self-Consciousness*, in E.N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition),

- URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/self-consciousness-phenomenological/>>.
- GIBSON J.J. (2014), *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Mimesis, Milano-Udine.
- GLOWINSKY D. et al. (2013), *The movements made by performers in a skilled quartet: a distinctive pattern, and the function that it serves*, «Frontiers of Psychology», 4.
- Godøy R.I. – M. Leman (2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York.
- GOMILA A. (2010), *Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de la segunda persona*, in M.J. Alcaraz, F. Pérez Carreño (eds.), *Significado, emoción y valor: Ensayos sobre filosofía de la música*, Antonio Machado, Madrid, pp. 193–215.
- GOMBRICH E. (2003), *Arte e illusione* (1960), Leonardo Arte, Milano.
- GOULD C.S. – KEATON, K. (2000), *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58, pp. 143–148.
- GRÜNY C. (2014), *Die Kunst des Übergangs*, Velbrück, Weilerswist.
- HATTEN R.S. (2004), *Interpreting Musical Gesture*, Indiana University Press, Bloomington.
- HATTEN R.S. (2006), *A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert*, in A. Gritten, E. King (eds.), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot, pp. 1–23.
- HATTEN R.S. (2010), *Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music*, «Music Analysis», 29, 2010, pp. 83–101.
- HEGEL G.W.F. (1997), *Lezioni di estetica* (1835), Einaudi, Torino.
- HIGGINS K.M. (1997), *Musical idiosyncrasy and perspectival listening*, in Robinson J. (cur.), *Musical meaning*, Cornell University Press, Ithaca-London, pp. 83–102.
- HØFFDING S. – SATNE G. (2019) *Interactive expertise in solo and joint musical performance*, «Synthese», 198 (Suppl. 1), pp. 427–445.
- HURON D. (2006), *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge MA.
- IMBERTY M. (2000), *The question of innate competencies in musical communication*, in N.L. Wallin, M. Björn et al. (eds.), *The origin of music*, MIT Press, Cambridge MA, pp. 449–462.
- JOST E. (2006), *Free Jazz* (1972), L'Epos, Palermo.
- JUSLIN P.–TIMMERS R. (2010), *Expression and Communication of Emotion in Music Performance*, in P.N. Juslin, J.A. Sloboda (eds.): *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford, pp. 453–489.
- JUSLIN P. (2019), *Musical Emotions Explained*, Oxford University Press, New York.
- KANIA, A. (2020) *Philosophy of Western Music*, Routledge, Abington.
- KELLER, P.E. (2008) *Joint action in music performance*, in F. Morganti et al. (cur.), *Enacting intersubjectivity: A cognitive and social perspective on the study of interactions*, IOS Press, Amsterdam, pp. 205–221.

- KIVY P. (1981), *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- KIVY P. (1991), *Opera Talk: A Philosophical 'phantasie'*, «Cambridge Opera Journal», 3/1, pp. 63–77.
- KIVY P. (2001), *New Essays on Musical Understanding*, Clarendon Press, Oxford.
- KIVY P. (2007), *Filosofia della musica. Un'introduzione* (20029, Einaudi, Torino).
- KRUGER J. (2011), *Enacting Musical Content*, in R. Manzotti (cur.), *Situated Aesthetics*, Imprint Academic, Exeter, pp. 63–85.
- LANGER S. (1972), *Filosofia in una nuova chiave* (1942), Armando, Roma.
- LAVECCHIA S. (cur. 2012), *Istante. L'esperienza dell'Illocalizabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano/Udine.
- LEMAN M. (2016), *The Expressive Moment*, MIT, Boston MA.
- LEVINSON J. (1996) *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- LEVINSON J. (2006), *Contemplating Art*, Oxford University Press, Oxford.
- MALLOCH S. – TREVARTHEN C. (eds. 2009), *Communicative musicality*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- MATRAVERS D. (1998), *Art and Emotions*, Clarendon Press, Oxford.
- MEYER L. (1992), *Emozione e significato nella musica* (1957), il Mulino, Bologna.
- MONAHAN S. (2013), *Action and Agency Revisited*, «Journal of Music Theory», 57/2, pp. 321–371.
- NIETZSCHE F. (1990), *Umano, troppo umano* (1886), Newton Compton, Roma.
- PLATONE (1966), *Opere*, vol. 1, Laterza, Bari.
- RINDERLE P. (2010), *Die Expressivität von Musik*, Mentis, Paderborn.
- RIDLEY A. (1995), *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53, pp. 49–57.
- ROBINSON J. (2005), *Deeper than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Clarendon Press, Oxford.
- ROBINSON J. – HATTEN R.S. (2012), *Emotions in Music*, «Music Theory Spectrum», 34/2, pp. 71–106.
- RUTA M. (2017), *Horowitz Does Not Repeat Either! Some Considerations about Free Improvisation, Repeatability and Normativity*, «Proceedings of the European Society for Aesthetics», 8, pp. 510–532.
- SALICE A. – HÖFFDING S. – GALLAGHER S. (2019), *Putting plural self-awareness into practice: the phenomenology of expert musicianship*, «Topoi», 38/1, pp. 197–209.
- SCHIAVIO A. – VAN DER SCHYFF D. – CESPEDES-GUEVARA J. – REYBROUCK M. (2017), *Enacting Musical Emotions. Sense-making, Dynamic Systems, and the Embodied Mind*, «Phenomenology and Cognitive Sciences», 16, pp. 785–809.
- SCRUTON R. (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York.

- SEIBERT C. (2016), *Musik und Affektivität*, Velbrueck, Weilerswist, pp. 248–259.
- STERN D.N. (2010), *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*, Oxford University Press, Oxford.
- STEWART J. – GAPENNE O. – DI PAOLO E.A. (eds. 2010), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, MIT Press, Cambridge MA/London, pp. 145–164.
- TOLBERT E. (2001), *Music and meaning: an evolutionary story*, «Psychology of Music», 29/1, pp. 84–94.
- WATT R.J. – ASH R.L. (1998), *A psychological investigation of meaning in music*, «Musicae Scientiae», 2/1, pp. 33–53.
- WOODY R.H. – MCPHERSON G.E. (2010), *Emotion and Motivation in the Lives of Performers*, in P.N. Juslin, J.A. Sloboda (cur.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford, pp. 401–424.
- YOUNG J.O. (2014), *Critique of Pure Music*, Oxford University Press, Oxford.

Abstract

Dopo aver presentato i principali orientamenti teorici nel dibattito filosofico contemporaneo sul tema dell'espressività musicale, in questo articolo discuterò la soluzione alla questione dell'espressività musicale che, considerando anche i recenti sviluppi nel campo della psicologia musicale, assumo come la più interessante e convincente: la teoria della persona. Infine, ricorrendo alle teorie enattiviste della mente, suggerirò che una dimensione improvvisativa, legata alla concreta situatività dell'(inter)azione performativa, sia tipica dell'espressività musicale.

Parole chiave

Espressività musicale, Musica ed Emozione, Improvvisazione, Teoria della persona, Enattivismo

After presenting the main theoretical orientations in the contemporary philosophical debate on the topic of musical expressiveness, in this article I will discuss the solution to the question of musical expressiveness that, also considering recent developments in the field of musical psychology, I take as the most interesting and compelling one: the person theory. Finally, by resorting to the enactivist theories of human mind, I will suggest that an improvisational dimension, linked to the concrete situativity of performative (inter)action, is proper to musical expressiveness.

Keywords

Musical Expressiveness, Music and Emotion, Improvisation, Person Theory, Enactivism

«Scala naturale e scala temperata». Le tonalità neutre di Domenico Alaleona tra positivismo e idealismo

Introduzione

I primi decenni Novecento conobbero una proliferazione senza precedenti di nuove riflessioni teorico-musicali sull'armonia. Alla base di questi studi vi era, chiaramente, la definitiva presa di coscienza del dissolvimento della tonalità tradizionale. Ancora più al fondo, tuttavia, essi riflettevano un mutamento di mentalità e di paradigmi epistemologici che investiva il significato e la funzione stessa della teoria musicale. Molti autori manifestavano chiari segni di reazione e di insofferenza nei confronti della teoria dell'armonia così come si era andata delineando nel corso del secolo precedente. A essere prese di mira erano soprattutto le eccessive pretese speculative e sistematiche dei teorici, ma anche il loro atteggiamento conservatore rispetto a ciò che, di fatto, avveniva nella pratica della composizione musicale [Christensen 2008, 11]. L'attacco a tutto campo alla pedanteria e ottusità della *Musiktheorie* intesa come disciplina pedagogico-musicale, sferrato da Arnold Schönberg nella prefazione alla terza edizione (1921) della sua *Harmonielehre* del 1911 [Schönberg 1984, 7–13], è uno dei casi più noti.

Ansia di rinnovamento e polemica contro le ristrettezze di vedute della vecchia teoria sono appunto gli elementi che più caratterizzano la teoria delle “tonalità neutre” esposta dal compositore e musicologo marchigiano Domenico Alaleona in una coppia di articoli apparsi nella «Rivista Musicale Italiana» del 1911 (lo stesso anno del trattato di Schönberg): *I moderni orizzonti della tecnica musicale: teoria della divisione dell'ottava in parti uguali* [Alaleona 1911a], e *L'armonia modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupore* [Alaleona 1911b].¹ Essi offrivano, nel

1. Il primo saggio è datato «Roma dicembre 1910», il secondo «Montegiorgio luglio 1911». Di seguito, quando saranno citati discorsivamente (non solo, cioè, mediante le sigle bibliografiche) saranno menzionati per brevità come *I moderni orizzonti* e *L'armonia modernissima*.

complesso, una delle primissime interpretazioni dell'armonia moderna basate su principi diversi da quelli della tradizionale armonia tonale. Certamente, la loro fortuna piuttosto limitata — fuori d'Italia non sembrano aver mai lasciato un segno significativo — è incomparabile alla vasta e duratura risonanza internazionale che ebbero gli scritti di Schönberg o di Heinrich Schenker. Nondimeno, i due saggi di Alaleona presentano molti tratti caratteristici della nuova *forma mentis* che si andava affermando in quegli anni, e pertanto si prestano bene a essere usati come un osservatorio per effettuare un'ampia panoramica sullo stato della teoria, e più in generale della cultura musicale ai primi del Novecento.

Alaleona, in realtà, dedicò alla teoria solo una piccola parte della sua vasta produzione di scritti, costituita per il resto da numerosi lavori di carattere storico e critico [Tampieri 1980, 75–81].² Eppure, nella letteratura musicologica il suo nome è rimasto legato quasi esclusivamente alla teoria esposta nel 1911, sul cui carattere innovativo in molti hanno attirato ripetutamente l'attenzione.³ Essa è stata più volte oggetto di commenti e descrizioni esaustive [Di Benedetto 1980, 95–123; Tampieri 1995, 27–67; Sanguinetti 1995, 171–211: 188–96], che hanno anche cercato di contestualizzarla nel più ampio panorama delle avanguardie musicali europee [Tampieri 1995] o, più specificamente, delle teorie musicali italiane [Sanguinetti 1995] della prima metà del Novecento. Mi sembra però che si sia prestata poca attenzione a un suo nodo teorico cruciale: la questione della base acustica, naturale o temperata, sottesa alla teoria dell'armonia moderna.

Nel discutere nuovamente della teoria di Alaleona, quindi, la riconsidererò nell'ottica di questo specifico problema. L'esposizione sarà articolata in tre parti. Dapprima (parte I) riassumerò brevemente la teoria delle “tonalità neutre”, cercando di mostrare la rilevanza che in essa assume il problema dell'intonazione naturale o temperata degli intervalli. Successivamente (parte II), mostrerò in che modo altri autori stranieri che scrivevano attorno al 1911 affrontarono la

2. Aspetti basilari di teoria musicale sono anche trattati da Alaleona nel manuale *Il libro d'oro del musicista. Fondamenti fisici, storici, estetici dell'arte* [Alaleona 1915], volume che ebbe poi numerose riedizioni fino al 1986. Il progettato *Secondo corso* di quest'opera non vide mai la luce [Tampieri 2000/1, 145–266].
3. Tra questi vi era Luigi Rognoni, che nel suo volume del 1954 sulla Scuola musicale di Vienna [1954, 84–85] sottolineava — forse eccessivamente — la vicinanza del pensiero di Alaleona a quella di Schönberg. Alla rivalutazione dell'opera complessiva di Alaleona ha contribuito il convegno nazionale di studi *Domenico Alaleona (1881–1928). Musicista marchigiano della 'Generazione dell'Ottanta'*. Nel 90° anniversario della morte, Fermo-Montegiorgio, 30 novembre – 1° dicembre 2018, organizzato dal Conservatorio di musica G.B. Pergolesi di Fermo in collaborazione col comune di Montegiorgio, che ha dato l'impulso alla prima elaborazione di questo intervento (si vedano i Ringraziamenti finali). Un impulso ancora più decisivo proverrà dalla recente acquisizione, nel 2019, del Fondo Alaleona da parte della Biblioteca del Conservatorio di Fermo, che metterà a disposizione degli studiosi gran parte dei materiali provenienti dalla biblioteca personale dello studioso marchigiano.

medesima questione. Infine (parte III), cercherò di mettere in evidenza alcuni aspetti del pensiero di Alaleona che riflettono le tendenze della musicologia italiana in un periodo in cui in essa si fronteggiavano approcci positivisti e nuove tendenze filosofiche idealiste.

Tutto ciò servirà a favorire una maggiore conoscenza delle teorie di Alaleona — auspicabilmente anche al di fuori della musicologia italiana e della cerchia ristretta dei teorici musicali — e a valutarne più obbiettivamente la portata innovativa, anche per sgombrare il campo da una certa aura “profetica”, avveniristica e avanguardista che si è creata attorno a esse e far meglio luce sugli aspetti che costituiscono, invece, i loro veri pregi.

1. La teoria delle tonalità neutre e il problema del temperamento

L'idea, semplice quanto decisiva, da cui Alaleona parte nel primo dei suoi due saggi è di ricavare le armonie dalla divisione dell'ottava in parti uguali (mediante divisori interi). Suddividendo, quindi, l'ottava in due, tre, quattro, sei e dodici intervalli identici si ottengono rispettivamente la «bifonia», «trifonia», «tetrafonia», «esafonia», e «dodecafonia» (Tab. 1, prima colonna). Nei termini di teorie più recenti, potremmo concepire le n -fonie (o accordi ' n -fonici') come costrutti ciclico-intervallari, formati cioè da un ciclo completo (da un suono alla sua ripetizione all'ottava superiore) di n intervalli identici. Gli n suoni ricavati da ciascuna suddivisione possono essere usati, secondo Alaleona, sia come “scale” sia come ‘accordi’, in quanto «ciascun sistema ha la sua scala e il suo accordo, risultanti, la prima dall'intonazione successiva, il secondo dalla interazione simultanea di tutti i suoni formanti il sistema» [1911a, 397]. Nel primo caso avremo una scala formata da n intervalli identici: 2 tritoni per la bifonia; 3 terze maggiori per la trifonia, 4 terze minori per la tetrafonia; 6 toni per l'esafonia; e 12 semitoni per la dodecafonia (Tab. 1, seconda colonna). Nel secondo caso avremo invece un “accordo n -fonico” (Tab. 1, terza colonna). Ad esempio: un “accordo tetrafonico” è un accordo basato sulla suddivisione dell'ottava in quattro parti uguali (o “tetrafonia”).⁴

L'idea di Alaleona che un medesimo gruppo di note possa essere usato sia melodicamente sia come accordo ha suggerito un accostamento alla visione “unitaria” dello spazio musicale di Schönberg, ma in realtà si tratta di cose molto diverse, perché in Schönberg ciò che può essere presentato in tutte le dimensioni

4. Si noti anche che per Alaleona i termini “arpeggio” e “scala” sono equivalenti in quanto identificano entrambi la disposizione in successione (in orizzontale) delle note di un'armonia, in quanto «[...] considerata però con due sentimenti diversi (melodico quando si dice scala, armonico quando si dice arpeggio)» ([1911a, 397]).

musicali non è solamente un insieme di suoni intesi come scala o accordo, ma una figura (*Gestalt*) musicale. In realtà l'idea di Alaleona non era nuova, e in un certo senso derivava da un aspetto della tradizionale teoria tonale, nella quale anche un accordo tonale di tre, quattro o cinque suoni può essere impiegato tanto in verticale quanto in senso melodico, come arpeggio. La vera novità delle *n*-fonie consisteva invece nel criterio col quale sono strutturate le armonie: la suddivisione dell'ottava in parti uguali in luogo della tradizionale sovrapposizione di terze (maggiori o minori).

In tal modo, la teoria di Alaleona introduceva costrutti affatto inediti e desueti nel linguaggio armonico tradizionale. In particolare, la possibilità di usare simultaneamente (come accordi) tutti i sei suoni dell'esafonia o tutti i dodici suoni della "dodecafonia" — senz'altro la proposta più ardita di Alaleona — era un aspetto innovativo giacché fino ad allora questi insiemi di note erano stati utilizzati molto raramente in questo modo. Ne *I moderni orizzonti* [*ibid.*, 401] l'"accordo dodecafonico" è definito «armonioso, anzi — vendendo la parola armonioso nel senso vero di ricco di suoni — il più armonioso accordo del sistema cromatico temperato». Tuttavia, il carattere avveniristico della "dodecafonia" di Alaleona non va troppo enfatizzato. Innanzitutto, è del tutto evidente — anche per ovvie ragioni cronologiche — che essa non abbia nulla a che vedere con l'omonima tecnica sviluppata a partire dai primi anni Venti da Schönberg e dai suoi allievi, né con quella, anch'essa simile solo nel nome, messa a punto da Joseph Matthias Hauer nello stesso periodo. Si tratta, in effetti, solamente dell'uso occasionale dei dodici suoni della scala in forma di accordo, all'interno di un contesto che, per il resto, può anche non avere nulla di "dodecafonico", e neanche di "atonale". Inoltre, a giudicare dagli esempi annessi ai due saggi, l'uso che Alaleona fa degli accordi "dodecafonici" somiglia molto a quelli degli accordi tonali: i suoni sono organizzati sistematicamente per terze, e le parti si muovono perlopiù secondo le regole tradizionali di condotta. Si vedano ad esempio le risoluzioni dell'accordo dodecafonico proposte nell'Es. 1.

Oltre alle suddivisioni dell'ottava in due, tre, quattro, sei e dodici parti uguali, tutte praticabili con i normali strumenti a temperamento equabile (i numeri 2, 3, 4 e 6 sono tutti sottomultipli di 12), nel primo dei suoi due saggi Alaleona teorizza la suddivisione dell'ottava in cinque, sette, otto e nove parti uguali ("pentafonia", "eptafonia", "octofonia" ed "ennefonia"), operazione che produce costrutti *n*-fonici che esulano persino dal sistema temperato equabile a base 12. A differenza delle precedenti *n*-fonie, che in maggiore o minore misura erano state già tutte impiegate nella musica tra fine Ottocento e primo Novecento, questi sistemi estranei al temperamento equabile rappresentano solo un'ipotesi teorica. Di essi Alaleona sembra aver impiegato la sola "pentafonia", nell'*Intermezzo* dell'opera

Mirra, dove rispondeva a una particolare esigenza espressiva e drammaturgico-musicale.⁵ Allo scopo, fece costruire un «harmonium penta-fonico»: un piccolo organo di due ottave in cui le lunghezze delle canne sono calcolate in modo da dividere ciascuna ottava in cinque parti identiche. Nei *Moderni orizzonti*, Alaleona [*ibid.*, 827–828] riportava un breve esempio dell’uso di questo strumento tratto dall’Intermezzo di *Mirra*. Nella partitura operistica, la parte dedicato a esso impiega una notazione su due pentagrammi, esattamente come descritto ne *I moderni orizzonti* [*ibid.*, 411 e 414].

Proseguendo nella sua trattazione delle proprietà teoriche delle *n*-fonie, Alaleona nota che per ciascun sistema *n*-fonico esiste un numero limitato di forme (trasposizioni) differenti. Ad esempio: l’accordo tetrafonico *fa#-la-do-mib* può essere trasposto di un semitono verso l’alto solamente due volte (*sol-sib-reb-fa#* [*mi*]; e *sol#-si-re-fa*), dopodiché la trasposizione successiva (*la-do-mib-sol*) ripeterà complessivamente le stesse note del primo accordo (*fa#-la-do-mib*), con la sola differenza di partire da un differente suono (*la* invece di *fa#*). E così via per le trasposizioni successive, che corrisponderanno a una delle tre precedenti. La quarta colonna della Tab. 1 riassume il numero di accordi differenti per ciascuna *n*-fonia (che corrisponde a $12/n$). Infine, Alaleona osserva che per ciascun accordo *n*-fonico esistono *n* diverse disposizioni dei suoni che lo compongono, a seconda della nota scelta come fondamentale. Ad esempio, l’accordo tetrafonico *fa#-la-do-mib* ammette quattro forme: 1) *fa#-la-do-mib*; 2) *la-do-mib-sol* [= *fa#*]; 3) *do-mib-sol#* [= *fa#*]-*la*; 4) *re#* [= *mib*]-*fa#* [= *sol*]-*la-do*. Secondo Alaleona ciascuna di esse afferisce a una differente “tonalità”. Ad esempio: i quattro accordi tetrafonici appena elencati possono essere intesi come settime diminuite costruite sul settimo grado (rispettivamente *fa#*, *la*, *do*, e *mib*) di una scala (maggiore o minore) avente per tonica rispettivamente le note *sol*, *sib*, *reb*, e *mi*. La quinta colonna della Tab. 1 riassume il numero di tonalità differenti per le quali può servire ciascun accordo *n*-fonico, che corrisponde semplicemente al numero di suoni di cui è formato l’accordo.

5. «Lavorando alla mia tragedia lirica *Mirra*, a un certo punto ho sentito il bisogno di una melodia strana, ambigua, inaudita, che stesse a rendermi il torturante immane mostruoso dolore, represso e senza parole, e il disperato annichilimento di *Mirra*, e l’accurato transgoscio stupore dei familiari nel non sapersi dar ragione dello stato compassionevole in cui senza rimedio è ridotta la fanciulla. L’abusata scala esatonica (a toni interi) non mi era sufficiente. Allora ho pensato: si divide l’ottava in tre parti uguali (scala di bitoni), in quattro (scala di trisemitoni), in sei (scala di toni); oh perché non si potrà dividere in cinque?» [Alaleona, 1911a, 410]. Alaleona precisa che la teoria fu ricavata solo a valle della pratica, non viceversa: «Credo necessario avvertire che questi passaggi [dall’opera *Mirra*] furono composti da me circa tre anni fa, quando le teorie e le riflessioni da me esposti in questi scritti erano ben lontani dall’iniziare la loro apparizione sulla soglia della mia coscienza» [*ibid.*, 814, n. 1].

SISTEMA	SCALA	ACCORDO	Numero degli accordi	Numero delle tonalità per cui serve ogni accordo
Bifonia	di tritoni	bi-fonico	6	2
Trifonia	di bitoni	trifonico	4	3
Tetrafonìa	di trisemitoni	tetrafonico	3	4
Esofonia [sic]	di toni	esafonico	2	6
Dodecafonia	di semitoni	dodecafónico	1	12

Tab. 1: da Alaleona 1911a, 402. Schema riassuntivo dei sistemi *n*-fonici.

Gli esempi di Alaleona mostrano chiaramente i forti legami della sua teoria con l'armonia tonale tradizionale. Vi sono illustrate le cadenze in ciascuna delle varie tonalità cui un dato accordo *n*-fonico può afferire. Gli accordi sono ricondotti perlopiù a tradizionali triadi o quadriadi con funzione di dominante, e sono fatti risolvere sulle rispettive toniche. Gli "accordi bifonici", ad esempio, vengono considerati come quinte diminuite o quarte eccedenti incluse in un accordo di settima di dominante (ad es.: *do-fa#* è inteso come quarta eccedente dell'accordo *re-fa#-la-do*, che risolve sulla tonica *sol*; nella grafia *do-solb* è inteso come quinta diminuita di dominante *lab-do-mib-solb*, che risolve sulla tonica *reb*). Gli accordi trifonici sono intesi come accordi di dominante con quinta eccedente, e quindi risolti anch'essi sulla tonica; gli accordi tetrafonici sono trattati come settime diminuite sul settimo grado del modo minore. Meno agevole, invece, è l'interpretazione e risoluzione tonale degli accordi di sei e, soprattutto, dodici suoni. Nel primo caso la scelta della nota fondamentale mostra che l'accordo esafonico è inteso come un accordo di undicesima (alterato) su una dominante (secondaria) che risolve su un accordo di nona di dominante (Es. 1, lettera a); nel secondo caso l'accordo di dodici note è costruito come un accordo di tredicesima di dominante, con le restanti note della scala cromatica disposte nelle parti superiori a distanze di terze-quarte, che risolve su una nona di dominante sulla medesima fondamentale (Es. 1, lettera b). Le risoluzioni sono sempre realizzate facendo scendere o salire per grado congiunto le alterazioni discendenti e ascendenti, ed evitando i moti paralleli di quinta e ottava, come di norma nell'armonia tradizionale.

Prescindendo dalla plausibilità delle risoluzioni tonali degli accordi esa- e dodecafonicì e dal fatto che esse appaiono piuttosto arbitrarie,⁶ è importante notare che

6. Lo stesso Alaleona notava: «la forma e la risoluzione in cui presento l'accordo esafonico e l'accordo dodecafónico negli esempi illustranti il rapporto degli accordi stessi con le dodici tonalità classiche non sono certo le sole possibili» [Alaleona 1911a, 397]

a) [esaf. risol.] [ecc.]

b) [dodecaf. risol.] [ecc.]

Es. 1: da Alaleona 1911a, 398, 400: a) risoluzione degli accordi esafonici; b) risoluzione degli accordi dodecafonici.

la teoria esposta ne *I moderni orizzonti* contiene una contraddizione latente. Il suo punto di partenza è, come si è detto, la definizione di “accordo *n*-fonico”, ottenuto dividendo l’ottava in *n* parti identiche. I costrutti che ne risultano, quindi, sono per definizione — dato il metodo col quale sono stati generati — basati sul temperamento equabile, e *non* sugli intervalli naturali.⁷ Per questo motivo Alaleona insiste sul fatto che sarebbe errato considerare gli accordi *n*-fonici alla stregua dei tradizionali accordi tonali. Ad esempio, reputa errato considerare gli accordi trifonici (ad es. *do-mi-sol*♯) come delle ‘quinte eccedenti’; o gli accordi tetrafonici (ad es. *fa*♯-*la-do-mi*♭) come delle ‘settime diminuite’, in quanto «la settima diminuita presuppone la settima minore e in tanto esiste in quanto esiste il sistema diatonico di cui è derivazione; invece, la tetrafonia è un sistema formante un tutto a sé che con l’armonia diatonica non ha alcun rapporto di parentela» [*ibid.*, 393]; in nota si legge anche: «per comprendere la completa indipendenza di questi sistemi non solo bisogna dimenticare la vecchia nomenclatura, il vecchio modo di considerarli ma bisognerebbe anche cambiare i nomi dei suoni che li compongono» [*ibid.*, 393]. In altre parole, ciò che cambia è il sistema di riferimento: non più la scala diatonica a base intervallare naturale, bensì la suddivisione dell’ottava suddivisa in parti uguali (temperamento equabile). Al contempo, però, Alaleona ritiene che ciascun accordo *n*-fonico possa *anche* essere usato tonalmente, assumendo a tale scopo diverse forme, ciascuna delle quali identificata da *una* specifica nota fondamentale e da *una* particolare grafia enarmonica. In questo modo non si comprende più la differenza tra un accordo *n*-fonico e un accordo tradizionale equivalente (ad es. un accordo tetrafonico e una settima diminuita) nella teoria tonale tradizionale, dato che è proprio il fatto che i suoni enarmonici *non* siano equivalenti a conferire loro una funzione tonale univoca. Nell’accordo *fa*♯-*la-do-mi*♭ il *fa*♯, che funge da fondamentale, non può essere scambiato col *sol*♭; o il *mi*♭ che funge da dissonanza di settima diminuita da risolvere su *re*, non è scambiabile col *re*♯, ecc. Viceversa, l’identificazione dei suoni enarmonici, frutto del temperamento equabile, crea un’ambiguità tonale, nel senso dell’impossibilità di attribuire univocamente l’accordo a una sola tonalità. Se ci si basa sul temperamento equabile, in un accordo *n*-fonico come *fa*♯-*la-do-mi*♭ una qualsiasi delle sue note potrebbe indifferentemente essere scelta come fondamentale, perché l’accordo è del tutto simmetrico e quindi una grafia enarmonica vale l’altra. Delle due, quindi, una: se un costrutto è un “accordo *n*-fonico” e allora esso è, per

7. In apertura de *I moderni orizzonti* Alaleona afferma chiaramente che «tutta la musica moderna, dall’adozione degli strumenti a scala temperata in poi è basata su un principio pratico» e non più sul «principio fisico-armonico», termine, quest’ultimo, col quale egli identifica la teoria e la pratica dell’armonia fondata sugli intervalli naturali della serie armonica [*ibid.*, 385].

la definizione stessa datane da Alaleona, basato sulla suddivisione dell'ottava in parti uguali, e quindi sul sistema equabile; ma allora non può avere una funzione tonale *univoca* perché qualsiasi sua grafia enarmonica è del tutto equivalente alle altre. Se invece è intonato con gli intervalli naturali, allora assume una funzione tonale univoca a seconda della nota scelta come fondamentale, ma in questo caso non è — sempre per la definizione di Alaleona — un accordo *n*-fonico. Esso non può, in definitiva, essere un accordo *n*-fonico e avere, al contempo, una funzione tonale univoca.

È probabilmente per ovviare a questa contraddizione che Alaleona introdusse nel suo secondo saggio, *L'armonia modernissima* [1911b], una distinzione tra due tipologie di accordi *n*-fonici, definite rispettivamente «forma tonale» e «forma neutra» (o anche «forma atonale»), specificando ora più chiaramente che la prima di esse (forma tonale) sottende un'intonazione con intervalli *naturali*, non temperati, mentre la seconda presuppone l'uso di intervalli temperati. Le forme “tonali”, quindi, corrispondono a una delle possibili grafie enarmoniche che un accordo *n*-fonico assume a seconda della nota considerata come fondamentale, e fa quindi riferimento a una precisa tonalità. Al contrario, nella “forma neutra” — o “atonale” — un accordo *n*-fonico è concepito come un organismo perfettamente simmetrico e in equilibrio: nessuna delle note che lo compongono può assumere la funzione di fondamentale. In questa condizione l'accordo non appartiene ad alcuna tonalità, ovvero afferisce a una sorta di non-tonalità, ciò che Alaleona chiama «tonalità neutra» [*ibid.*, 779–796]. In questo modo si chiarisce che la somiglianza tra “forma tonale” e “forma neutra” di un accordo è, si può dire, solo apparente (esiste cioè sono nella notazione), perché tra le due forme vi è, per Alaleona, una differenza d'intonazione: le “forme tonali” tendono verso l'intonazione naturale; le “forme neutre” verso gli intervalli temperati.

Se non tenessimo conto di questa differenza sul piano acustico (dell'intonazione), “forme neutre” e “forme tonali” sarebbero di fatto identiche. Verrebbe allora da chiedersi che senso abbia definire “tetraфония” un accordo di settima diminuita, dato che anche la teoria tradizionale riconosceva il carattere tonalmente ambiguo di questo accordo, tant'è che moltissimi compositori dell'Ottocento ne hanno fatto grande uso proprio in questa funzione. Varrebbe cioè l'osservazione di Giorgio Sanguinetti [1995, 196], secondo il quale «[...] la tetraфония di Alaleona (forma atonale) viene a svolgere lo stesso compito che la settima di diminuita svolge nella drammaturgia musicale di Verdi; per quale motivo, allora, Alaleona dovrebbe rivendicarne la novità?». Il secondo saggio di Alaleona risponde appunto a questa obiezione, ipotizzando che un accordo tetrafonico neutro, in quanto risultato della suddivisione dell'ottava in parti uguali, tende a essere intonato con intervalli temperati, mentre una settima diminuita — una

volta stabilita quale, delle quattro possibili, sia la sua fondamentale, e assunta la relativa grafia enarmonica — propende a un'intonazione secondo i rapporti naturali, che evidenzia la tendenza delle alterazioni cromatiche ascendenti (die-sis) a risolvere verso l'alto, e quella delle alterazioni discendenti (bemolli) a risolvere discendendo. Non si tratta, quindi, solo di una differenza formale, ma anche di una differenza sostanziale (acustica).

A dispetto del carattere a prima vista puramente teorico-acustico di questa distinzione, Alaleona insiste molto sulla sua natura pratico-artistica. A suo avviso il differente modo — naturale o temperato — di immaginare, eseguire e udire gli intervalli da parte di compositori, esecutori e ascoltatori conferisce agli accordi *n*-fonici funzioni ora “tonali” ora “neutre”. Alaleona non pretende un'esattezza matematica in tal senso, ma una sensibilità dei musicisti verso un tipo di intonazione o l'altro. La sua non è una questione di fisica acustica, ma di patica artistica. Si può comprendere, quindi, come nel suo pensiero teoria, tecnica compositiva e pratica esecutiva siano strettamente connessi. Il seguente passo da *L'armonia modernissima* riassume molto chiaramente tutto ciò:

La scala e l'accordo di ciascun sistema [*n*-fonico] si possono presentare in due forme: in una forma tonale e in una forma atonale rispetto alle tonalità classiche. Nella prima forma i suoni componenti il sistema — come dissi — si precipitano avidamente sull'asse cadenzale di quella tonalità verso cui in quel momento — poiché tutti questi ordini fonici hanno la caratteristica di poter appartenere a *più tonalità* — amor li porta. E, s'intende, questi suoni assumono, secondo della tonalità verso cui si lanciano [...] un senso diverso, che porta anche con sé, qualora l'esecuzione si faccia su strumenti adatti come la voce umana o gli strumenti ad arco, un leggero spostamento di intonazione in forza del sentimento musicale naturale. Per gli strumenti a scala temperata, sui quali è impossibile ottenere tale spostamento, sopprime il senso tonale del compositore, dell'esecutore, dell'ascoltatore, il quale è tanto forte che, nell'afflato logico del discorso musicale, riduce, piega alla esatta visione da esso voluta i suoni leggermente inesatti [Alaleona 1911b, 771].

Nell'*Armonia modernissima* Alaleona insiste molto sull'importanza dell'intonazione e accenna spesso alle maggiori possibilità offerte dagli strumenti a intonazione libera, come la voce e gli strumenti ad arco, che consentono di passare dall'intonazione secondo i rapporti naturali, più adatta alla tonalità, a quella secondo i rapporti temperati, tipica delle tonalità neutre. Probabilmente questa spiccata sensibilità per l'esattezza dell'intonazione proveniva dalla pratica della direzione corale, attraverso la quale Alaleona aveva avuto modo di confrontarsi sia con composizioni moderne sia col repertorio polifonico rinascimentale.⁸ Si

8. Prima del 1911 Alaleona aveva insegnato Canto corale nella Scuola Nazionale di Musica diretta da Mascagni. Dal 1907 aveva diretto la Società corale «Guido Monaco» di Livorno,

consideri ad esempio i suoi commenti al passaggio riprodotto nell'Es. 2, al centro del quale la quadriade *fa#-la-do-mi^b* (la grafia enarmonica è indifferente) viene momentaneamente a perdere ogni riferimento chiaro a una tonalità, configurandosi quindi come un "accordo tetrafonico neutro" che crea momentanea sospensione all'interno di un più ampio contesto tonale:

Siamo in sol minore [...]. A un certo punto da [questa] tonalità si passa alla tonalità di *mi minore*: il passaggio avviene su un accordo tetrafonico prolungato, che dalla forma tonale di *sol minore* si cambia in quella di *mi minore*. Se l'esecuzione è affidata a voci umane o strumenti ad arco, e gli esecutori sono artisti, il passaggio — cambiamento di direzione del senso tonale degli esecutori e conseguente modificazione del senso e dell'intonazione dei suoni dell'accordo — [...] si produrrà con continuità, con insensibile gradazioni, con dolcissimo comportamento: in modo che ci sarà un momento del percorso in cui si avrà la sensazione di non essere più in sol minore e di non essere ancora entrati in mi minore, ci si troverà in bilico, sul punto di confine tra le due tonalità: arrestiamo questo momento — in cui i suoni dell'accordo vengono appunto a librarsi tra loro nella distanza risultante dalla divisione dell'ottava in quattro parti uguali — isoliamo, prolunghiamo: ecco l'accordo neutro, la tonalità neutra [Alaleona 1911b, 788].

In definitiva, introducendo la distinzione tra "forme tonali" e "forme neutre", Alaleona fa un passo avanti rispetto a *I moderni orizzonti*, cogliendo un aspetto fondamentale dell'armonia moderna: in essa gli accordi simmetrici non svolgono più alcuna funzione rispetto ad una tonalità specifica, anche quando da un punto di vista morfologico sembrano identici ad accordi che nel contesto tonale assolvono a delle precise funzioni. Il suo passo successivo è mostrare come dall'uso di "forme neutre" degli accordi sorgano delle "tonalità neutre", ossia zone che non possono essere ascritte ad alcuna tonalità particolare. Gli esempi forniti al riguardo in *L'armonia modernissima* si limitano a evidenziare brevi zone di transizione, tonalmente indefinite, poste tra una tonalità e l'altra. Alcuni brani esaminati, comunque, fanno un uso così estensivo di accordi neutri da far perdere effettivamente ogni riferimento tonale.

Il concetto di "tonalità neutra" è quindi il punto di arrivo della riflessione di Alaleona. È importante notare che esso sembra modellato per opposizione a una concezione della tonalità intesa come un sistema dotato di forze di attrazione (che le tonalità neutre annullano) legate soprattutto alle tensioni degli intervalli — ancor prima che delle armonie — se questi sono intonati secondo i rapporti naturali della serie armonica. Il ragionamento di Alaleona sembra essere il seguente: se la tendenza delle dissonanze a risolvere sulle consonanze e il senso di movimento delle armonie direzionato verso la tonica è un aspetto essenziale

e dal 1910 il Coro dell'Augusteo di Roma.

Lento espressivo

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Tonalità di sol minore
Basso fondamentale dimostrativo
Tonalità di miminore

momento neutro

forma tonale di sol min. dell'accordo tetrafonico I Si ritrae a poco a poco dalla ton. di sol min. Si piega a poco a poco verso la ton. di mi min. forma tonale di mi min. dell'acc. tetrafonico I

*

momento neutro

4 ← --- 3 --- 2 --- 1 --- 0

0 ← --- 1 --- 2 --- 3 --- 0

p dolce *rall.*

(1) (2)

Es. 2: da Alaleona 1911b, 787-8.

della tonalità, fondata sugli intervalli naturali (suddivisione non simmetrica dell'ottava), allora le tonalità neutre saranno, al contrario, quelle che eliminano o "neutralizzano" queste forze di attrazione e questo movimento, proprio in virtù della loro perfetta simmetria.

Ciò sembra suggerire un legame con la tradizione che fa capo soprattutto al *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* di François-Joseph Fétis, del 1844 — il trattato di armonia forse più influente dell'Ottocento, che Alaleona doveva certo conoscere: l'anno stesso dell'edizione originale era stato tradotto in italiano e da allora vi erano state numerose ristampe e riedizioni. Secondo Fétis [1844, 22] la tonalità «[...] si forma dal complesso dei rapporti necessari, successivi o simultanei, dei suoni della scala», intendendo per "relazioni" alcune forze di attrazione, la più importante delle quali è quella generata dalla quinta diminuita (tritono) tra il quarto e il settimo grado della scala, due note che "invocano" (appellent) le rispettive note di risoluzione (rispettivamente il terzo grado e l'ottava). Per Fétis le tendenze melodiche di questi suoni hanno implicazioni dirette sulle tendenze degli accordi: il quarto e settimo grado, infatti, fanno parte dell'accordo di settima di dominante, la cui tendenza a risolvere sulla tonica è il tratto distintivo della *Tonalité moderne*, ravvisabile già nella musica di Claudio Monteverdi. La teoria delle tonalità neutre, a ben vedere, non fa altro che ribaltare nel suo opposto questa visione dinamica della tonalità: Alaleona mantiene valida la visione di Fétis per quanto concerne la tonalità tradizionale, e costruisce il concetto di tonalità neutra come suo opposto. Se gli intervalli dissonanti come il tritono sono intonati secondo le relazioni naturali, allora si ha una "forma tonale" che deve risolvere; ma se sono intonati secondo i rapporti temperati, perché si è in un contesto di "tonalità neutra", si ha una "forma neutra" la quale non tende più a risolvere, ma resta sempre in perfetto equilibrio, del tutto priva di tensione.

Sarebbe interessante appurare se Alaleona, oltre a concepire la scala cromatica come il punto di partenza delle tonalità neutre, ponesse anche, come Fétis, la scala diatonica alla base della tonalità. Nel corso dell'Ottocento, infatti, si erano delineate due visioni opposte: quella che considerava le scale come la conseguenza di fenomeni armonici; e quella che considerava invece le scale stesse come l'origine delle armonie e il fondamento della tonalità moderna. La prima visione risaliva in ultima analisi Jean-Philippe Rameau e nell'Ottocento aveva avuto il suo ultimo e più importante esponente in Hugo Riemann [Rehding 2003, 122]. La seconda era invece stata rappresentata soprattutto dallo stesso Fétis, come si intuisce chiaramente dalla sua definizione di tonalità citata poc'anzi. Nei due saggi di Alaleona del 1911 non ci sono elementi sufficienti per poter dire con certezza se si opti per una visione o per l'altra. Tuttavia, possiamo facilmente ipotizzare che Alaleona

propendesse per la soluzione basata sulle scale. Il suo ragionamento potrebbe essere stato di tipo analogico: le tonalità neutre nascono dalla scala cromatica temperata esattamente come la tonalità tradizionale nasce dalla scala diatonica intonata secondo i rapporti naturali.

Il collegamento con Fétis è suggerito anche dal fatto che il musicologo belga aveva notoriamente preconizzato, sin dai primi anni Trenta dell'Ottocento, il trapasso finale della tonalità moderna a un "*ordre omnitonique*", ossia una condizione in cui il continuo passaggio da una tonalità all'altra produce, infine, una sorta di "tonalità unica" dei dodici suoni, seguendo una linea di argomentazione che presenta molte analogie con le idee espresse da Alaleona nei suoi scritti, anche sul piano della visione dell'evoluzione storica sottesa alla teoria. Nel terzo libro del suo *Traité* [1844, 151–200] Fétis aveva descritto una serie di tappe che culminavano teleologicamente nella musica del suo tempo: l'*ordre unitonique*, ossia la modalità (*tonalité ancienne*) del canto piano, ancora priva di tensioni interne tra le note e quindi priva di modulazioni; l'*ordre transitonique*, il cui avvento era intravisto da Fétis nella musica di Monteverdi attorno al 1600, in cui l'introduzione della settima di dominante dava un impulso decisivo alle modulazioni, segnando così la nascita delle *tonalités modernes*; e infine l'*ordre pluritonique*, il culmine della *tonalité moderne*, in cui l'uso pervasivo delle varie forme assunte dalla settima di dominante — tra le quali Fétis annoverava gli accordi vaganti di settima diminuita e sesta eccedente — producevano continue e repentine modulazioni, che corrispondevano alle istanze espressive tipiche dell'epoca. La logica progressione storica che Fétis intravedeva in queste tappe lo portava infine a predire che il cromatismo pervasivo dell'*ordre pluritonique* sarebbe infine sfociato in una condizione in cui ogni accordo di una certa tonalità poteva continuamente essere inteso, enarmonicamente, come parte di una tonalità differente, generando così l'*ordre omnitonique*. Chiaramente, il riferimento al continuo scambio enarmonico implicava una musica ormai interamente modellata sulla gamma cromatica temperata, come nelle tonalità neutre di Alaleona. Inoltre, in vista di quanto diremo nella terza parte sulla visione idealista di Alaleona, è interessante osservare come Fétis, pur giudicando inevitabile l'esito "omnitonico", ritenesse questo tipo di musica "decadente", corrotta e pericolosamente sensuale.

Possiamo fare, a questo punto, alcune considerazioni sulla "modernità" della teoria di Alaleona. Come si è detto, diversi suoi aspetti denotano un legame ancora molto forte con la tonalità. In effetti, vi è una profonda differenza non solo tra la "dodecafonia" di Alaleona e quella che i Viennesi avrebbero formulato circa un decennio più tardi, come si è già visto, ma anche tra le sue "tonalità neutre" e l'atonalità, intesa come una sospensione o annullamento di ogni forza di attrazione su una o più toniche che caratterizza una intera composizione musicale

(come avviene cioè, ad esempio, nelle musiche di Schönberg a partire dal 1908 circa) e non solamente alcuni momenti del brano. Alaleona non concepisce le “tonalità neutre” in questo senso, ma piuttosto come una condizione, che può essere più o meno protratta — prima che l’armonia riprenda il normale flusso cadenzale tonale — in cui non è più possibile stabilire una tonica. Per lo studioso marchigiano, quindi, le tonalità neutre non rappresentano affatto un nuovo linguaggio armonico che soppianta il precedente sistema, ma un elemento in più che va ad aggiungersi alla tavolozza di colori, per così dire, a disposizione del compositore. Il suo uso del termine “forma atonale” come equivalente di “forma neutra” non deve far pensare al concetto di tonalità nell’accezione del termine che nel 1911 si stava già affermando, da qualche anno, negli ambienti musicali viennesi, ma non ancora in Italia. Anche dagli esempi prodotti nei due saggi, sembrerebbe che l’armonia cui Alaleona rivolge la sua attenzione non sia, in realtà, “modernissima” come dichiarato nel titolo. Il repertorio considerato è costituito in gran parte dalle opere di Wagner, Verdi, Boito e degli operisti italiani della “Giovane Scuola” e, solo in misura ridotta, di Debussy e della musica francese del suo tempo.

Ciò detto, alcuni aspetti del pensiero di Alaleona denotano comunque una sua forte apertura verso le correnti più avanzate della musica di primo Novecento. Innanzitutto, è molto importante il fatto che Alaleona attribuisca alle tonalità neutre un carattere statico, non gravitazionale, che produce una stasi nella temporalità musicale. Nei termini di più recenti teorie del tempo musicale [Kramer 1988] si direbbe che egli associ alle armonie neutre una visione non direzionata e non lineare del tempo. Alaleona descrive questa condizione temporale usando termini immaginifici e suggestivi: «[...] l’immobilità, la mancanza di direzione, la sospensione, l’ambiguità» [Alaleona 1911b, 797]. La capacità di impiegare a fini espressivi questa sensazione di stasi e sospensione è ciò che egli definisce “arte di stupore”, dilungandosi a descriverne le associazioni e sensazioni che essa produce con un linguaggio abbondante di metafore: «incantamento, imbambolamento, disperazione, abbandono, estasi, incubo, delirio, follia, annientamento, abbruttimento, assopimento, sogno, ebbrezza». Non tutti, ai suoi tempi, sarebbero stati dello stesso avviso. Altri autori, come Bastianelli o Frazzi — sui quali ci soffermeremo in seguito — si sarebbero probabilmente sforzati di interpretare in senso “gravitazionale” anche ciò che Alaleona considerava “neutro”, coerentemente con una linea di pensiero teorica che considerava anche le armonie cromatiche moderne — comprese quelle simmetriche — intrise di forze dinamiche e tensioni interne che tendono continuamente alla risoluzione, seppure non trovandola mai. Alaleona si poneva invece più in linea con una tradizione ermeneutica — nella quale si iscrive anche Adorno — che intravede nell’uso di scale

simmetriche uno degli elementi che conferiscono alla musica staticità, immobilità, o carattere “spaziale” (non temporale) e mancanza del senso di sviluppo.

In secondo luogo, oltre alle composizioni tonali che formano il cuore del repertorio oggetto del suo interesse, Alaleona accenna anche a composizioni che definisce «interamente basate sull’arte di stupore», ossia brani in cui le tonalità neutre non sono più impiegate come momenti di stasi transitoria all’interno di un discorso per il resto tonale e cadenzale, ma in modo ben più sistematico e pervasivo. Nessuna di esse è esaminata in dettaglio negli esempi musicali de *L’armonia modernissima*, né Alaleona fornisce molti nomi di autori o titoli di composizioni. Il suo unico riferimento esplicito è Debussy, oltre ad altri autori non meglio specificati, appartenenti alla «cerchia di compositori specialmente francesi di cui egli [Debussy] è l’uomo rappresentativo». Secondo Alaleona, questi autori «[...] per formarsi una personalità ed una originalità, [hanno] voluto tentare di costruire tutta un’arte speciale [...] che secondo me è tutta un’arte di stupore». [*ibid.*, 829]. Nelle loro composizioni lo studioso marchigiano ravvede soprattutto un uso sistematico della “trifonia neutra” ed “esafonia neutra” che, essendo incluse una nell’altra, lui chiama complessivamente “tri-esafonia neutra”. Con questi termini egli si riferiva evidentemente all’uso della scala esatonica (per toni interi) e delle due parti in cui essa è divisibile (due tricordi per terze maggiori a distanza di tono l’uno dall’altro) da parte di Debussy. La sua interpretazione di questa caratteristica del linguaggio armonico debussista, sebbene contenuta entro poche righe, è molto acuta:⁹

Claudio Debussy e la cerchia e di compositori specialmente francesi di cui egli è l’uomo più rappresentativo hanno recentemente introdotto con fortuna un’arte tutta basata, nella sua essenza caratteristica, sulla tri-esafonia neutra; arte che quindi al mio senso appare tutta un’arte di stupore”. Si guardi come il Debussy, con il suo finissimo intuito di artista, abbia sempre scelto oggetti più o meno misteriosi, fantastici, eterei, estatici (*Pelléas et Mélisande*, *L’après-midi d’un faune*, *Arabesques*, *La mer*, *Nuages*, *Sirènes*, ecc., ecc.,) quindi i meglio rispondenti al valore espressivo della lingua da lui presa ad usare [...] di qui si vede quanto sbagliano quei compositori italiani che, imitando il Debussy solo meccanicamente, usano gli stessi mezzi tecnici per esprimere sentimenti o situazioni veristi, borghesi, plateali, o che so io [Alaleona 1911b, 813–21].

Oltre alla visione del tempo musicale, l’altro portato fortemente innovativo della teoria di Alaleona consiste nel riconoscimento della simmetria quale criterio strutturante fondamentale dell’armonia moderna. Sebbene non tematizzi né

9. Stranamente, però, nessuno degli esempi del paragrafo dedicato alla tri-esafonia [Alaleona 1911b, 813–21] è tratto da Debussy: si tratta invece di brani dal *Mefistofele* di Boito, *Iris* di Mascagni, *La fanciulla del West* di Puccini e *Mirra* di Alaleona.

approfondisca il concetto di simmetria e si limiti a suddividere l'ottava in parti uguali senza sfruttare ulteriormente i numerosi procedimenti simmetrici consentiti dall'impiego del sistema temperato, Alaleona formula comunque una delle primissime teorie dell'armonia in cui criteri puramente geometrici soppiantano i tradizionali principi qualitativi — l'opposizione consonanza/dissonanza quale principio propulsivo — su cui si era retta l'armonia tradizionale. Forse Alaleona stesso non coglieva appieno tutte le conseguenze di questa sua intuizione. A ogni modo, costruendo il suo sistema unicamente sul principio della divisione simmetrica dell'ottava egli si poneva in sintonia con una tendenza generale della cultura del tempo, nella quale la simmetria era ormai divenuto un vero e proprio paradigma che investiva un po' tutti i campi delle arti e del sapere, dalla matematica, agli studi sulla percezione, alla psicologia della *Gestalt*, alle scienze naturali [Yaglom, 1988, v; Bernstein 1993, 379; Locanto 2007, 201–202]. Da lì a breve numerosi compositori avrebbero cominciato a sfruttare sistematicamente una gran quantità di procedimenti che la simmetria, intesa in senso matematico — cioè come operazione di trasformazione che produce un'invarianza — consente all'interno dello spazio cromatico temperato: inversioni, parallelismi, costruzioni ciclico-intervallari, traslazioni. Così concepita, la simmetria è alla base delle principali operazioni di trasformazione delle serie di altezze adoperate nella tecnica dodecafonica che pochi anni più tardi sarebbe stata elaborata da Schönberg e dai suoi allievi: retrogradazione, inversione, trasposizione delle intere serie, e vari tipi di invarianza e combinatorialità a livello di sottoinsiemi della serie (perlopiù esacordi). Ma anche limitandoci agli anni attorno al 1911, diversi altri autori proponevano già l'impiego sistematico di procedimenti fondati sulla simmetria. Si trattava spesso di pubblicazioni di carattere eminentemente pratico — rivolte alla tecnica compositiva — e dalla circolazione piuttosto ristretta, ma che sono nondimeno assai sintomatiche della *forma mentis* che si andava diffondendo. Si possono citare ad esempio i *Canonical Studies* di Bernhard Ziehn [1912], uno studio volto a descrivere le proprietà e le possibilità offerte dalla tecnica dell'inversione simmetrica rigorosa (cioè esatta, cosa che non può avvenire in un contesto tonale) degli intervalli, operazione che comportava l'impiego sistematico e indistinto di tutti i suoni della gamma cromatica. Anche Ziehn, come Alaleona, aveva manifestato espressamente la necessità di liberarsi dall'impostazione tradizionale fondata sugli intervalli naturali.¹⁰ I procedimenti illustrati nei suoi saggi ebbero un influsso sulle idee e la tecnica compositiva di Ferruccio Busoni (che aveva avuto modo di conoscere Ziehn nei suoi viaggi negli Stati Uniti). Busoni stesso divenne, a sua volta, un convinto sostenitore

10. Cfr. ad es. la sua lettera del 1912 cit. da Stevenson [1976, 10].

dell'importanza dell'inversione simmetrica, che considerava come una delle principali risorse per la costruzione di «nuovi edifici armonici» [Busoni, 1977, 89]. Ne aveva fatto uso, infatti, nella sua *Fantasia contrappuntistica* del 1910.

Un altro scritto di quegli anni, molto poco conosciuto, in cui la simmetria gioca un ruolo centrale è il *Traité d'harmonie ultramoderne* di Louis Villermin [1911]. L'idea centrale di Villermin era che tutte le armonie, scale e successioni accordali della musica moderna potessero essere ottenute dalle trasformazioni simmetriche di un accordo di sette suoni di tredicesima di tonica. Invertendo, ad esempio, gli intervalli di questo accordo a partire rispettivamente dalla sua nota più alta (*renversement symétrique supérieur*) e dalla sua nota più bassa (*renversement symétrique inférieur*), si ottengono due accordi distanti un tritono; da questi ultimi, continuando ad applicare ripetutamente il *renversement symétrique supérieur* e *inférieur*, si ottengono due serie di accordi di tredicesima lungo il cerchio delle terze minori. Inoltre, la somma di uno degli accordi inversi con l'accordo di tonica originario produce un «accordo generale» di dodici suoni diversi, che Villermin considera come «l'origine di tutti gli elementi musicali» [Villermin 1911, 10]. Nella teoria di Villermin l'equivalenza enarmonica è una premessa essenziale: le dodici note del temperamento, concepite come uno spazio perfettamente geometrico, simmetrico, circolare e privo di forze attrattive interne, fungono da base del sistema. Gli accordi che se ne ricavano sembrano entità prive di direzione, che possono essere usati a piacimento, «senza preparazione» e «secondo il proprio gusto» [Villermin 1911, 4]. Nella sua esposizione Villermin non accenna mai alla genesi dell'accordo originario della serie armonica e ogni considerazione di tipo fisico-acustico viene semplicemente omessa. Tutti aspetti, questi, che avvicinano molto la sua visione alla teoria delle tonalità neutre di Alaleona.

Un altro scritto teorico coevo che merita di essere menzionato a proposito dell'importanza della simmetria è *La struttura del discorso musicale* (*Strojenje muzikal'noj reči*) del russo Boleslav Javorskij, edito a Mosca nel 1908 [McQuere 1983]. In questo caso siamo di fronte a un vero e proprio tentativo di costruzione di una teoria generale del linguaggio musicale (come mostra lo stesso titolo del trattato) e non semplicemente a una descrizione di alcune tecniche compositive, come nei due casi precedenti.¹¹ Anche qui, però, il concetto di simmetria gioca un ruolo decisivo nella descrizione delle strutture musicali. In particolare, sopprime ai tradizionali concetti di “stabilità” e “instabilità” impiegati in ambito tonale.

11. La teoria dei “modi” di Javorskij, infatti, si presta bene a essere usata come strumento analitico, in particolare per la musica russa tra l'epoca dei Cinque e i primi decenni del Novecento. Il lavoro di Javorskij ha aperto la strada agli importanti studi analitici su Skrjabin pubblicati a partire dagli anni Cinquanta da Varvara Dernova.

Javorskij sostiene infatti che non esista alcun costruito armonico stabile o instabile in senso assoluto, ma solamente costrutti stabili o instabili relativamente al contesto. Questa premessa gli consente di considerare come “funzioni stabili” o “toniche” accordi come la triade eccedente (nel cosiddetto “modo aumentato”), la triade maggiore-minore (nel “modo a catena”) o la triade diminuita nel “modo diminuito”, qualora esse si trovino inserite in un contesto simmetrico. I “modi” di Javorskij, come le tonalità neutre di Alaleona, presuppongono la totale intercambiabilità dei suoni enarmonici e quindi la suddivisione dell’ottava in dodici parti uguali. Anche per Javorskij, quindi, il temperamento equabile costituisce il punto di partenza implicito nella costruzione di ciò che chiama il «discorso musicale». La sua teoria, inoltre, parte dal presupposto che nel contesto tonale alcuni intervalli, come il tritono, posseggano un’instabilità intrinseca dalla cui risoluzione si genera il movimento dell’armonia (come voleva anche Fétis). Tuttavia, mentre le tonalità neutre di Alaleona sono fondate sull’idea di annullare (“neutralizzare”) questa caratteristica degli intervalli tonali, in Javorskij essa è relativizzata, nel senso che non costituisce più una caratteristica degli intervalli in sé, ma dipende dal contesto dei vari “sistemi” e “modi” in cui sono collocati. Si può scorgere qui un’analogia con le teorie di Riemann, secondo il quale «in termini musicali, anche gli intervalli acusticamente consonanti possono risultare dissonanti», perché la dissonanza non è concepita come attributo degli intervalli ma come qualità dei suoni appartenenti alle varie sonorità (*Klänge*) cui appartengono; sicché «quale suono sia dissonante [...] dipende dall’accordo nel cui contesto l’intervallo è *percepito* (ad esempio: in *do-re* nel contesto di una triade di *do* maggiore, il *re* è *dissonante*; nel contesto di una triade di *sol* maggiore è invece dissonante il *do*)» [Riemann 1909, 328–329].¹²

L’ultimo e forse più importante aspetto innovativo della teoria di Alaleona consiste, infine, semplicemente nel porre il temperamento equabile alla base della teoria dell’armonia moderna. Per quanto questa idea possa sembrare oggi semplice e scontata, attorno al 1911 non lo era affatto. In quegli anni, infatti, in Italia venivano formulate diverse teorie che, al contrario, ricavano la scala cromatica (non solo quella diatonica) dagli accordi, non viceversa. Esse continuavano anche a considerare la scala cromatica come il risultato dei movimenti e delle tensioni delle armonie. Questo è il caso, ad esempio, delle “teorie naturali” di cui parlerò nella terza parte. Bastianelli [1914, 156], ad esempio, bollava come «falsa»

12. Un discorso analogo vale, in Riemann, per gli accordi, nei quali i concetti di consonanza e dissonanza non sono intesi in senso assoluto ma piuttosto in come “funzioni logiche”. Accordi che pure si direbbero in sé e per sé consonanti, se considerati in relazione alla tonalità in cui si collocano vanno considerati, secondo Riemann, «consonanze apparenti» (*Scheinkonsonanzen*).

l'idea stessa che la scala dei dodici semitoni fosse un «modo» la cui esistenza è indipendente dalle funzioni armoniche di tonica, sottodominante e dominante, che in realtà erano esse stesse all'origine della gamma cromatica. Si è visto anche come Javorskij, pur adottando il sistema temperato come riferimento e descrivendo dei «sistemi» e «modi» perfettamente simmetrici, li concepisca come entità dinamiche, non statiche; dotate cioè di tensione e movimento direzionato verso un punto di arrivo.

La visione che si sarebbe rivelata infine più feconda per lo sviluppo delle teorie della musica post-tonale, era comunque quella portata avanti da Alaleona: assumere la scala temperata a base del sistema e considerarla come un puro e semplice insieme complessivo «neutro» — privo di tensioni reciproche tra i suoni — dal quale possono essere ottenuti tutti i costrutti armonici desiderati. Come vedremo nella seconda parte, la priorità della scala temperata è la premessa essenziale su cui poggiano numerose teorie dell'armonia moderna formulate fuori d'Italia nei primi decenni del Novecento. Ciò vale, a ben vedere, anche per quelle teorie che sembrerebbero far derivare l'intero vocabolario armonico moderno da armonie «onnicomprendenti» generatrici, come, ad esempio il *Mutterakkord* teorizzato nel 1925 da Fritz Heinrich Klein (e anche impiegato in una sua composizione, *Die Maschine*, del 1921) e poi assimilato anche nella tecnica dodecafonica di Alban Berg [Headlam 1992] nella forma di una *Allinterallreihe*; o, per fare solo un altro esempio, l'«accordo generale» di dodici suoni che, come si è visto, Villermin [1911, 10] considera come «l'origine di tutti gli elementi musicali». In realtà anche queste teorie si fondano sulla possibilità di ricavare simili accordi generatori proprio dalla scala cromatica basata sul temperamento equabile, come mostra anche la totale intercambiabilità enarmonica dei suoni costitutivi di tali accordi — la quale è quindi sempre data, esplicitamente o meno, come un *a priori*. Più in generale, l'assunzione della scala temperata a sistema basilare di riferimento dell'armonia fu la vera svolta che nel corso del Novecento portò gradualmente alla formulazione delle teorie analitiche dell'armonia post-tonale fondate non più sul tradizionale concetto di accordo ma su quelli di collezione e insieme di note (*pitch class sets*) [Bernhard 1997; Locanto 2007].

2. Intervalli naturali e temperati nel dibattito di primo Novecento sull'armonia moderna

Data l'importanza attribuita all'intonazione degli intervalli nella distinzione tra «forme neutre» e «forme tonali», nell'*Armonia modernissima* Alaleona sentì la necessità di affrontare la questione in una sezione intitolata «digressione polemica: scala naturale e scala temperata» [*ibid.*, 771–777]. La sua «polemica» era

rivolta a coloro che avrebbero potuto muovere un'obiezione piuttosto prevedibile all'epoca. Secondo costoro, il fondamento *teorico* dell'armonia risiedeva negli intervalli naturali della serie armonica, non in quelli del temperamento equabile, i quali rappresentano solamente un accomodamento, un compromesso tra la teoria e la pratica, e non costituiscono la vera base teorica dell'armonia. Al lettore odierno, avvezzo a più di un secolo di musiche che sfruttano sistematicamente la gamma cromatica temperata, l'obiezione potrà sembrare insensata. Tuttavia, bisogna ricordare che fino ai primi decenni del Novecento l'idea che le basi teoriche dell'armonia risiedessero negli intervalli naturali (non in quelli temperati) era ancora pressoché universalmente condivisa. Oggi ci troviamo in un certo senso in una condizione opposta: tendiamo a identificare il temperamento equabile con la base teorica stessa dell'armonia, conferendogli una priorità concettuale rispetto ai costrutti armonici, e dimenticando che esso nacque e si affermò essenzialmente come un espediente per consentire la modulazione in tutte le tonalità negli strumenti a intonazione fissa. In realtà, sebbene l'adozione del temperamento equabile sia pressoché generalizzata in questo tipo di strumenti, ancora oggi le voci, molti legni e gli strumenti ad arco tendono spesso verso l'intonazione naturale. Nella polifonia vocale questa tendenza è particolarmente spiccata, a volte anche in modo consapevole, come parte di una pratica esecutiva storicamente informata. Persino molti strumenti a suono fisso si approssimano al temperamento equabile senza però ottenerlo con precisione, a causa di limitazioni tecniche o necessari aggiustamenti d'intonazione. Per comprendere appieno le ragioni della «digressione polemica» di Alaleona, quindi, è necessario ricostruire un quadro preciso delle idee sui presunti fondamenti “naturalisti” dell'armonia e sulla funzione del sistema temperato che circolavano ai primi del Novecento, in parte come eredità di teorie invalse nei due secoli precedenti.

Com'è noto, a partire perlomeno dalle teorie formulate da Jean-Philippe Rameau nel primo Settecento, una lunga tradizione teorica di impronta “fisicista”,¹³ propensa cioè a spiegare i fenomeni armonici nell'ottica delle conoscenze fisico-acustiche, aveva fondato l'armonia sugli intervalli naturali contenuti nella serie degli armonici naturali. Il clima di grande fiducia nelle scienze naturali che caratterizzò la seconda metà dell'Ottocento aveva poi fortemente rilanciato questa impostazione. Arthur von Oettingen e Hugo Riemann ritennero che la serie armonica potesse giustificare non solo l'origine della triade maggiore — la cui struttura è facilmente suggerita dalle prime tre armoniche dispari — ma anche

13. Userò spesso questo termine solo per comodità e brevità, senza riferirmi a un particolare orientamento filosofico e solamente nel senso generico di un atteggiamento di pensiero che tende a considerare ogni fenomeno (in questo caso i fenomeni musicali) come fatti prettamente fisici.

quella minore. Oettingen [1866, 32] pensò di poterlo dimostrare mediante i concetti di “tonicità” e “fonicità”: nella tonicità le note dell’accordo sono parziali di una fondamentale comune, mentre nella fonicità esse hanno una parziale superiore in comune. Riemann vide invece l’origine della triade minore nella serie di armonici inferiori (*Untertöne*), disposti in senso opposto, in modo perfettamente speculare, a quelli superiori (*Obertöne*), nella cui reale esistenza credette dapprima fermamente (a partire da un suo celebre saggio del 1875 [Riemann 1875]) per poi concedere ai suoi critici che simili armonici erano inudibili — ma non per questo inesistenti — a causa di fenomeni di interferenza tra le armoniche. Solo negli ultimi anni della sua vita, dopo il 1905, Riemann si risolse a fondare il rapporto dualista maggiore-minore interamente sul piano della psicologia, formulando una «teoria dell’immaginazione del suono» [Riemann 1914/1915] che gli consentiva di giustificare il suo sistema dualistico anche senza dover più fare appello alla natura fisica del suono. Questo suo cambio di vedute rifletteva il generalizzato mutamento di paradigmi epistemologici avvenuto al giro del secolo. Come riassume Alexander Rehding [2003, 34]: «l’epoca della psicologia si lasciava ormai alle spalle l’epoca dell’acustica».¹⁴ Anche al di là di Riemann, comunque, altri autori tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento riproposero la serie degli armonici inferiori come giustificazione del modo minore; tra i più noti e influenti Vincent D’Indy, che riespose la teoria nel primo libro del suo *Cours de composition musicale* del 1903 [D’Indy 1912, 98–100; 102]

Ciò che, nell’ottica di questo saggio, è interessante notare in queste teorie ottocentesche — alle quali qui ho potuto solo accennare — è che per quanto differissero l’una dall’altra, esse condividevano comunque un medesimo approccio epistemologico, in base al quale le ragioni più profonde delle leggi dell’armonia dovevano essere individuate nelle leggi fisico-acustiche, vale a dire negli intervalli naturali della serie armonica. Gli autori di lingua tedesca (tra gli altri Hermann von Helmholtz, oltre ai già menzionati Oettingen e Riemann) basavano la gamma complessiva dei suoni, nonché il sistema di relazioni armoniche tra essi, su una griglia di quinte giuste e terze maggiori naturali (non temperate) nota come *Tonnetz*, il cui modello era un sistema di temperamento a base naturale risalente al matematico Eulero. Il *Tonnetz* si adattava perfettamente all’intonazione delle triadi, consentendo l’intonazione naturale sia delle quinte che delle

14. Rehding [2003, 84–88; 107–198] interpreta la tendenza di Riemann a continuare a servirsi del modello degli armonici inferiori anche dopo aver riconosciuto che restavano comunque inudibili nell’ottica della filosofia dell’*Als ob* (“come se”) del filosofo kantiano Hans Vaihinger, secondo la quale, la scienza, pur riconoscendo che tra la realtà (la Natura) e il pensiero esiste una differenza inconciliabile, deve comunque procedere creando delle “finzioni” che le consentano di ragionare “come se” fosse possibile una conciliazione la sfera della natura e quella dell’esperienza.

terze contenute in esse. In Francia si optava invece spesso per un sistema pitagorico basato su una serie di trenta quinte giuste naturali estesa da Sol $\flat$ a La $\times$ che produceva una gamma teorica di trentuno suoni. Su di esso si basarono diversi trattati francesi di metà Ottocento come gli *Études sur l'origine du système musical* di Auguste Barbereau, del 1852, o la *Esthétique musicale. Technie, ou lois générales du système harmonique* di Camille Durutte, del 1855 [Orcalli 1996; 2000, 142]. La medesima serie di quinte naturali si ritrova ancora in apertura di diversi manuali di primo Novecento, come il *Traité d'harmonie théorique et pratique* di François-Auguste Gevaert, del 1905 [4–6] o l'*Étude sur l'harmonie moderne* di René Lenormand [1912, 2–3].

Oltre a costituire la base dell'armonia intesa come scienza teorica, gli intervalli naturali rappresentavano anche, per i teorici dell'Ottocento, il modello di intonazione da perseguire nella concreta pratica musicale, perlomeno nella misura in cui ciò era concesso dai limiti tecnici degli strumenti a intonazione fissa. A questo fine alcuni teorici progettaron persino strumenti a intonazione fissa in grado di produrre intervalli naturali in tutte le tonalità, come l'*Orthotonophonium* — uno strumento a tastiera in cui ogni ottava contiene 53 tasti che consentono l'intonazione naturale di tutte le terze maggiori e tutte le quinte, in tutte le tonalità — progettato da Arthur von Oettingen nel 1876 e definitivamente realizzato nel 1916. [Goldbach 2007]. Nella seconda metà del secolo, in Germania si assistette a un vero e proprio “revival”, dopo l'originaria fioritura rinascimentale, di tastiere “enarmoniche” a intonazione naturale. [Barbieri 2007, 175–236].

Quanto, invece, agli intervalli temperati, nella prospettiva fisicista essi erano ritenuti essenzialmente come un inevitabile compromesso volto ad agevolare le modulazioni in tutte le tonalità; un accomodamento della teoria, fondata sulla natura, alle ragioni e alle contingenze della pratica, che corrompeva però la purezza dell'intonazione naturale, la vera e sola base valida per una teoria delle relazioni tra suoni e accordi. Ciò valeva sia per gli autori dall'approccio più “empirista” sia per quelli che propendevano per una visione razionalista. Nella *Musikalische Logik* del 1874, ad esempio, Hugo Riemann aveva inizialmente adottato una prospettiva fondata sull'esperienza sensibile dei fenomeni acustici, e quindi sugli intervalli intonati secondo i rapporti naturali. Negli ultimi anni, assunse invece un approccio più razionalista, in base al quale la “forma logica” con cui la mente si rappresenta i rapporti tra i suoni è tanto importante, al fine della sensazione, quanto l'effettiva base fisico-acustica. Sulla scorta delle ricerche di Carl Stumpf, giunse alla conclusione che il significato di un intervallo non è determinato unicamente dalla sua concreta misura fisica, ma è il prodotto di un'attività logica [Rehding 2003, 52–54]. Data questa premessa, sia Riemann che Stumpf potevano asserire, ad esempio, che la terza maggiore viene concepita come intonata

naturalmente anche se viene di fatto realizzata in modo temperato, poiché la correzione dell'intervallo dovuta al temperamento non ne compromette il significato logico e la sua funzione all'interno del sistema di rappresentazione delle relazioni tra i suoni, fondato sul *Tonnetz* e pertanto sugli intervalli naturali. In definitiva questi ultimi restarono sempre, per Riemann, la base dell'armonia, tanto sul versante della natura, quanto su quello della "rappresentazione logica" [Riemann 1914–15, 1–26].

In una certa misura, l'approccio fisicista lasciò la sua impronta anche su influenti teorici musicali di primo Novecento. L'illustrazione della serie degli armonici naturali e la relativa spiegazione del fenomeno della consonanza e dissonanza in base alla posizione dei suoni all'interno della serie armonica costituisce, notoriamente, il punto di partenza della *Harmonielehre* di Schönberg [1988, 26–28]. Anche Heinrich Schenker legava l'origine della triade maggiore al modello degli armonici naturali già nella *Harmonielehre* del 1906 [33] — il concetto è più volte ribadito nei capitoli 1, 7 e 9 di *Der freie Satz* [Schenker 1935/56]. Ciononostante, pur pagando il loro tributo alla veneranda tradizione fisicista, sia Schönberg che Schenker se ne distaccarono nella misura in cui non ritennero la spiegazione secondo le "leggi di natura" sufficiente a giustificare *tutti* i fenomeni dell'armonia, intesa come pratica artistica. Per Schönberg, ad esempio, la genesi della scala maggiore risiedeva nelle note contenute nei primi sei armonici delle note fondamentali delle tre armonie di tonica, dominante e sottodominante (Do, Fa e Sol), le quali, a loro volta, sono contenute una nell'altra come armonici (Do è il terzo armonico di Fa; Sol è il terzo armonico di Do). L'origine della scala cromatica risiede invece negli armonici superiori al sesto. Tuttavia, già l'idea stessa di questa progressiva incorporazione degli armonici di ordine superiore all'interno della gamma equivaleva a ciò che Schönberg definiva «emancipazione della dissonanza» [Schönberg 2008: 176–177], un concetto nel quale si può cogliere al contempo sia il debito di Schönberg nei confronti della tradizione fisicista sia il suo superamento. Le origini del concetto di "emancipazione" possono essere rintracciate già nell'*Harmonielehre* [1984, 401–402] dove Schönberg metteva in discussione la tradizionale nozione di "suoni estranei all'armonia", concependo l'armonia come un organismo in continua evoluzione, nel quale il progressivo aumento degli incontri verticali ammissibili corrisponde all'incorporazione nel sistema dei suoni armonici più lontani dal suono fondamentale. In virtù della sua "emancipazione" dalla natura, la scala cromatica costituisce, secondo Schönberg [2008, 123], un nesso di relazioni più complesso della scala diatonica. Di conseguenza anche la tonalità, intesa come relazione di tutti i suoni con un centro, costituisce per Schönberg solamente una delle possibili modalità di organizzazione delle altezze [2008, 112], sebbene una delle più logicamente relazionate alla

natura del suono [*ibid.* 121–122]. In secondo luogo, a differenza delle impostazioni teoriche prettamente fisiciste, Schönberg, pur derivando la scala e gli accordi dal modello naturale della serie degli armonici, non si arenava sulla questione del temperamento naturale, accogliendo come un dato di fatto consolidato dalla pratica l'equiparazione dei dodici semitoni e l'equivalenza enarmonica. Discutendo del circolo delle quinte, ad esempio, trovava contrario al buon senso considerare i suoni enarmonici come effettivamente distinti: «[...] ho letto da qualche parte», osservava, «che l'espressione circolo delle quinte non sarebbe del tutto pertinentee che i nomi delle tonalità dovrebbero essere indicati, per essere esatti, su di una spirale, perché Do^b maggiore non corrisponde a Si maggiore, né per origine né per numero di vibrazioni; in altre parole, la linea non dovrebbe tornare esattamente su se stessa. È un'affermazione curiosa: [...] quanto a me io so comporre ma non sono un teorico e insegno solo l'artigianato della composizione» [Schönberg 1984, 190–191, nota]. Nell'ottica di Schönberg, infatti, gli intervalli naturali della serie degli armonici costituiscono un modello dal quale però l'esperienza artistica si allontana e si emancipa progressivamente. L'arte era, per Schönberg, «imitazione della natura esteriore» solo al suo livello iniziale e più basso, non nelle «forme artistiche evolute», nelle quali diviene «imitazione della natura interiore» [*ibid.*, 20].

Similmente, anche Schenker riteneva il riferimento *Naturklang* un aspetto necessario ma al contempo insufficiente per spiegare l'armonia come pratica artistica.¹⁵ «Il solo aiuto che la natura ha dato alla musica», osservava nella *Harmoneielehre*, «non è consistito che in un accenno, in un consiglio rimasto muto, la cui comprensione e interpretazione sono state piene di grandi difficoltà» [Schenker 1906, 32]. Il “suggerimento” della natura era appunto la «serie armonica [...] un fenomeno tanto discusso, che però [...] è molto più familiare all'istinto dell'artista che alla sua coscienza.» [33]. Schenker rifiutava anche l'idea di spiegare l'origine della triade minore sulla sola scorta della serie armonica. «Ogni tentativo di derivare il fondamento di questo modo [il modo minore]», osservava, «o anche della sola triade minore, dalla Natura, vale a dire dalla serie degli armonici superiori, è vano [...] La spiegazione diventa invece molto più facile se è motivata dall'*intenzione artistica*, invece che dalla Natura in sé» [Schenker 1906, 64]. Il presupposto estetico che sta alla base di questi giudizi è molto simile, in fondo, a quello di Schönberg: in musica, il modello offerto dalla natura (la serie degli

15. Come riassume giustamente Nicolas Meeùs, sebbene Schenker si riferisca spesso al *Naturklang*, «il ne cherche pas pour autant à doter la musique d'un fondement naturel, scientifique, il considère seulement que la série des sons harmoniques est un modèle, une suggestion, dont l'artiste s'est servi pour former les notes, les intervalles, les échelles et les accords» (<https://heinrichschenker.wordpress.com/2015/01/17/klang-naturklang/>)

armonici) è sempre modificato dall'uomo, che lo trasforma in qualcosa di molto diverso ai fini dell'arte.

Il fatto che due autori come Schenker e Schönberg, le cui posizioni sono, per altri versi, così distanti, condividessero la medesima posizione di fondo rispetto al problema delle “leggi di natura” mostra come essi fossero ormai immersi in un clima culturale nuovo, in cui la mentalità positivista che aveva caratterizzato la fine del secolo precedente aveva lasciato il posto a nuove tendenze in campo filosofico e scientifico [Locanto 2007, 199–220]. Già dagli ultimi anni del secolo precedente una reazione antipositivista aveva cominciato a investire la sociologia e il pensiero scientifico in genere, alimentata anche da nuovi orientamenti delle scienze come le geometrie non-euclidee e i moderni studi sulla percezione che avrebbero presto portato alla psicologia della *Gestalt*. Tutte esperienze che condividevano l'idea che la validità del discorso scientifico dipendesse dalla sua logicità, ancor più che dal riscontro nel dato empirico immediato, ponendosi così in contrapposizione alla propensione a basarsi sull'esperienza empirica, tipica del positivismo.

In questo nuovo clima, la spiegazione secondo le leggi di “natura” continuò a essere accettata e perpetuata, ma la sua validità fu fortemente ridimensionata e, soprattutto, relativizzata: limitata cioè alla sola sfera dell'armonia tonale. Sebbene ancora ritenuta in grado di spiegare alcuni aspetti fondamentali del tradizionale linguaggio armonico, essa appariva ora inadeguata a descrivere e motivare la pratica moderna, che esulava ampiamente dalla tonalità. Difatti, l'idea che gli intervalli naturali dovessero essere sostituiti da quelli temperati nella fondazione dell'armonia si affacciava, in questo periodo, soprattutto — se non esclusivamente — nelle trattazioni teoriche espressamente dedicate allo studio della “armonia moderna” (il termine normalmente usato dai teorici del tempo per indicare vari tipi di armonia post-tonale), ancor più che in autori come Schenker e Schönberg, i cui scritti teorici sull'armonia, per quanto influenti, restavano essenzialmente rivolti all'armonia tonale.¹⁶

16. In realtà, tra i primi a sollevare il problema andrebbe menzionato, ancora una volta, Hugo Riemann, i cui studi si indirizzavano ancora a composizioni sostanzialmente tonali, sebbene già affette da quella pervasiva tendenza all'uso di collegamenti basati sullo scambio enarmonico e sull'uso di progressioni cromatiche in cui il basso suddivide l'ottava in parti uguali, che da lì a pochi anni avrebbe portato a una più radicale sconvolgimento dell'ordine tonale. Constatando che i nuovi procedimenti compositivi presupponevano ormai la totale equivalenza dei suoni enarmonici, Riemann si era chiesto già nella *Musikalische Syntaxis* del 1877 se la suddivisione simmetrica dell'ottava in dodici semitoni uguali non dovesse assumere un nuovo significato teorico. Proponeva quindi una teoria degli “scambi enarmonici” che andava incontro all'esigenza di creare un ponte tra «la ricerca scientifica pura e la pratica musicale».

Nel 1912, a un solo anno di distanza dagli scritti di Alaleona, la proposta di adottare il temperamento equabile come base teorica del sistema — ma limitatamente all'armonia moderna — era stata prospettata in termini molto semplici e sintetici dal già menzionato *Étude sur l'harmonie moderne* di René Lenormand [1912], un trattato rivolto in gran parte alla musica francese a cavallo tra i due secoli che ebbe una vasta eco anche al di fuori della Francia (fu tradotto in inglese pochissimo tempo dopo la sua apparizione). Subito dopo aver riproposto la tradizionale gamma di suoni basata sulla serie pitagorica di trenta quinte naturali tipica dei trattati di armonia (tonale) francesi, Lenormand si chiedeva: «Modelleranno [i compositori] il loro pensiero sulla scala dei suoni naturali, con i suoi armonici non inclusi nel presente sistema? [...] [Oppure] adotteranno, nella teoria, la divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali, come essa esiste già nella pratica per gli strumenti a intonazione fissa? Ciò non cambierebbe l'aspetto sonoro della musica, tuttavia modificherebbe la teoria e bandirebbe [la distinzione tra] i segni d'accidente # e ♭» [Lenormand 1912, 3–4]. Significativamente, a partire proprio da questi anni molti autori, anche italiani, [Tampieri 2000/1, 206] cominciavano a proporre una riforma della notazione musicale che abolisse la distinzione diesis e bemolle, che nella pratica armonica moderna sembrava non avere più ragion d'essere. Lo stesso Alaleona, pur senza proporre alcuna convenzione grafica specifica, notava come fosse «[...] indifferente che un suono sia scritto col diesis o col bemolle. Anzi, per questi sistemi bisognerebbe trovare una nomenclatura e una grafia in cui i diesis e i bemolli fossero completamente aboliti, e ad ogni suono corrispondesse un simbolo verbale e grafico a sé» [Alaleona 1911a, 400].

È in questo contesto che si inserisce la “digressione polemica” di Alaleona sull'uso della scala naturale o della scala temperata. La sua soluzione al dilemma tra i due sistemi può essere sintetizzata in questo modo: le scale basate sugli intervalli naturali sono alla base della pratica tonale; la scala temperata costituisce invece il fondamento delle tonalità neutre, non più autenticamente “tonali”. Come si è visto, infatti, Alaleona non nega la funzione fondante degli intervalli naturali della serie armonica, anzi nell'*Armonia modernissima* ne ribadisce l'importanza per l'intonazione corretta delle “forme tonali”. Inoltre, come vedremo meglio in seguito, ne esalta anche il valore estetico, in quanto «tecnica perfetta, rispondente esattamente all'ideale di perfettibilità del sentimento musicale umano» [Alaleona 1911b, 774]. Allo stesso tempo, però, egli comprende appieno la necessità di fondare sull'universo simmetrico della scala temperata l'uso delle *n*-fonie e delle tonalità neutre.

Alaleona sembra aver anche colto che tra i due sistemi sussistono profonde differenze a livello di concettualizzazione. Nelle teorie fondate sugli intervalli naturali, le relazioni tra i suoni possono essere rappresentate come un sistema nel

quale a partire da un punto centrale le serie degli intervalli naturali si irradiano nelle quattro direzioni, senza cioè riunirsi circolarmente tra loro a causa degli scarti di comma tra i suoni enarmonici. Nelle teorie basate sul temperamento equabile, invece, i suoni sono rappresentati in forma circolare, perché i cicli degli intervalli si richiudono in virtù dell'identità dei suoni enarmonici. La funzione di asse della simmetria, quindi, non è più svolta da un singolo punto (un suono), ma da diversi assi di simmetria delineati da due suoni a distanza di tritono. Per questo motivo, le teorie post-tonali rappresentano abitualmente i dodici suoni temperati per semitoni o per quinte giuste in un cerchio, le cui sei diagonali — che congiungono i suoni a distanza di tritono, sia nella rappresentazione per semitoni sia in quella per quinte giuste — fungono da assi della simmetria. Alaleona sembra aver compreso, o se non altro intuito, tutto ciò: un grafico in forma di cerchio si trova già ne *I moderni orizzonti*. Vi sono evidenziati i sei assi di tritono di un ciclo completo di quinte giuste temperate. Il grafico si riferisce alla discussione della “bifonia” di Alaleona [1911a, 388–9].¹⁷ Sebbene non accenni, in realtà, alla funzione di assi di simmetria svolta dalle coppie a distanza di tritoni, Alaleona osserva comunque che nella pratica armonica moderna le relazioni di tritono hanno assunto un valore strutturale ben diverso dall'uso in funzione espressiva che se ne faceva in passato. Attingendo a una metafora dalla scienza ottica, inoltre, osserva che due suoni posti a distanza di tritono, oltre a non avere «più niente di duro, di aspro, di terribile per la sensibilità moderna», si danno a vicenda «il massimo rilievo» allo stesso modo dei colori complementari nel cerchio cromatico dei 12 colori di Michel Eugène Chevreul, dove essi sono similmente posti ai due estremi di ciascuna diagonale.

La soluzione di Alaleona — associare gli intervalli naturali alla tonalità tradizionale e gli intervalli temperati all'armonia moderna — fu anche adottata, *mutatis mutandis* da diversi autori, perlopiù di lingua tedesca, che dopo la Grande Guerra si sforzarono di dare un'interpretazione teorica delle recenti composizioni atonali o di quelle basate sulle nuove tecniche dodecafoniche, che venivano messe a punto proprio in quel periodo. Nel volgersi a questo nuovo repertorio essi ponevano chiaramente la questione se la sua base teorica dovesse essere ancora intravista negli intervalli naturali o in quelli della scala temperata. Si possono menzionare *Das Problem der neuen Musik* di Béla Bartók, del 1920; *Vom Wesen des Musikalischen* di Joseph Hauer, dello stesso anno; *l'Atonale Musiklehre* di Herbert Eimert, del 1924; e molti altri ancora, fino a *Music Here and Now* di Ernst Krenek, del 1939. Accantonando la pretesa di un sistema di leggi “naturalisti” che

17. Alcuni [Tampieri 1995, 66; Sanguinetti 1995, 189, n. 35] hanno proposto un pertinente accostamento al metodo di rappresentazione degli assi di simmetria impiegato da Ernő Lendvai nelle analisi della musica di Béla Bartók.

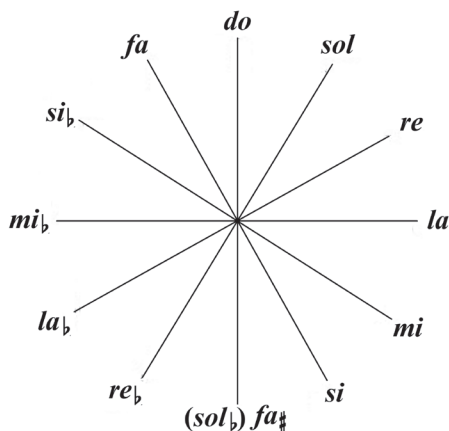


Fig. 1: da Alaleona 1911a, 388, n 1.

potesse essere ritenuto universalmente valido per qualunque tipo di musica, essi concepivano il passaggio dalla tonalità (intervalli naturali) all'atonalità (sistema temperato) come due sfere distinte. "Atonale" era, per loro, un'armonia basata sulle leggi dell'arte della ragione, dello "spirito" ma comunque svincolata (o emancipata) dalle istanze naturali del suono, che restavano valide solo fintantoché ci si muoveva nell'ambito della tonalità. Si delineava così nel loro pensiero una contrapposizione, o perlomeno una dialettica, tra natura da un lato e arte (o pensiero) musicale dall'altro; problema che assumeva una serie di sfumature e di soluzioni differenti a seconda dei rispettivi retroterra culturali e del modo stesso di intendere i concetti di tonalità e atonalità: ora come i punti di approdo di un'evoluzione storica; ora come due distinti "stili"; ora come due principi estetici contrapposti.

Il punto di vista storico-evolutivo, ad esempio, è adottato da Herbert Eimert nell'*Atonale Musiklehre* del 1924. Secondo Eimert, «il problema fondamentale di ogni trattazione teorico-musicale consiste [...] nella sua liberazione dalle leggi immutabili della fisica». [1924, 33]. Gli intervalli di ottava, quinta giusta e terza maggiore naturali originati dalla serie degli armonici costituivano per lui «la sonorità di natura» [*Naturklang*] alla quale la pratica armonica si era a lungo conformata, ma dalla quale la moderna composizione atonale si era andata infine emancipando. È evidente, qui, l'influsso del concetto di "emancipazione della dissonanza", già espresso da Schönberg nel suo *Manuale di Armonia* del 1911. Nella sezione intitolata «Sviluppo storico dell'atonalità», Eimert individuava tre periodi storici corrispondenti a tre tappe di questo processo di emancipazione: un periodo "classico" fondato sulla tonalità; un periodo romantico, caratterizzato dalla tensione delle alterazioni cromatiche verso la risoluzione; e l'epoca

“impressionista” in cui dominano infine sonorità pienamente a-tonali. Le tre fasi erano descritte come parti di uno sviluppo unitario, messo in moto da una tendenza logica interna ai materiali musicali stessi, secondo una logica non molto diversa, in fondo, da quella delle quattro “fasi” di Fétis.

L’idea, invece, che tonalità e atonalità rappresentino due distinti orientamenti estetico-musicali — più che fasi storiche — è incarnata soprattutto da Josef Matthias Hauer [Hauer 1920; 1922, 132–33; 1923–24, 103–6; 1925; 1926] le cui idee furono fortemente influenzate da correnti di pensiero esoteriche e spiritualiste diffuse ai primi del Novecento, come l’antroposofia di Rudolf Steiner o la filosofia di Ferdinand Ebner. In *Vom Wesen des Musikalischen* (*L’essenza del fenomeno musicale*) [1920], Hauer sosteneva che l’uso delle dodici note risultanti dalla suddivisione dell’ottava secondo il temperamento, seppure contraria alle leggi naturali del suono, scaturisse da un’attività di “spiritualizzazione” della materia grezza sonora da parte della mente contemplatrice. Hauer intende la tonalità e l’atonalità come due diversi orientamenti estetici, corrispondenti a due opposte “inclinazioni spirituali”, la prima legata alla “materialità” degli intervalli naturali, la seconda all’ “immaterialità” e spiritualità degli intervalli equabili. La forma esteticamente più vicina all’ideale “spirituale” era, per Hauer, quella nella quale tutti i dodici suoni temperati stanno in perfetto equilibrio reciproco; un concetto riassunto in termini visivi emblematici sulla copertina della sua *Atonale Musik* op. 20 per pianoforte, del 1920–1922: un dodecagono in cui linee rette collegano ciascun vertice a tutti gli altri undici.

3. Il panorama musicale italiano di primo Novecento, tra persistenza delle “teorie naturali” e nuovi orientamenti idealisti

Come si è visto, l’idea di Alaleona di porre definitivamente la scala temperata alla base dell’armonia moderna, lasciando la scala naturale (e le leggi di Natura) alla vecchia tonalità, lo poneva in sintonia con diversi autori d’Oltralpe, inclusi quelli che qualche anno dopo avrebbero cominciato a riflettere sulle composizioni prettamente atonali o quelle dodecafoniche. Paradossalmente, questo aspetto avanzato del suo pensiero lo rendeva una figura piuttosto isolata in Italia, dove in quegli anni continuavano a proliferare teorie armoniche ancora appiattite su presupposti fisicisti. Anche col dilagare della filosofia neoidealista, la situazione non cambiò molto. A differenza dei lavori di tipo storico e critico, nei quali la ricezione del pensiero di Croce e Gentile comportò un sensibile cambio di prospettiva, le teorie italiane dell’armonia si mostravano piuttosto restie a svincolarsi dai metodi delle scienze naturali. Probabilmente ciò si doveva anche alla riluttanza degli stessi compositori — ancor prima che dei teorici — italiani a svincolarsi

della tonalità; o anche agli effetti di una rinnovata fioritura nostrana di ricerche sperimentali di fisica acustica.¹⁸ Non è un paradosso, quindi, che una visione a base “naturale” dell’armonia fosse condivisa, in Italia, anche da studiosi come Giannotto Bastianelli che, come critici e storici musicali, aderirono convintamente alla filosofia idealista.

Ciò vale in particolare per il filone di studi italiani che Giorgio Sanguinetti ha definito «teorie “naturalistiche”», nel quale si inscrivono, oltre a Bastianelli, autori come Sebastiano Arturo Luciani [1913], Valdo Garulli [1930] e Carlo Perinello [1922].¹⁹ I loro scritti, apparsi in gran parte tra la fine del primo decennio del Novecento e gli anni Venti, fornirono la base a successivi studi sull’armonia moderna, come le *Scale alternate* di Vito Frazzi, del 1930, e l’*Armonia di gravitazione* di Roberto Lupi, del 1946. In sintesi, l’idea centrale di questa tradizione di studi era che il principio generatore dell’armonia e della melodia risiedesse nell’“accordo di natura” di nona di dominante (ad es. *sol-si-re-fa-(la)*) contenuto nelle prime cinque parziali dispari (1, 3, 5, 7, 9) della serie armonica costruita sulla fondamentale dell’accordo (ad es. *sol-sol-re-sol-si-re-fa-sol-la*); e che la propensione intrinseca di questa sonorità naturale a risolvere, cioè a “gravitare” su una tonica, fosse alla base del senso di movimento dell’armonia e della melodia. In quest’ottica, anche i vari costrutti armonici simmetrici usati nella musica moderna continuavano a essere intesi come entità sempre dinamiche e “gravitazionali” — non “neutre” come in Alaleona. L’uso del termine “accordo di natura” si rifaceva a quello di *Naturklang* usato da Schenker, ma in realtà mentre quest’ultimo si riferisce al modello del suono complesso, ossia la serie armonica generata da una singola fondamentale — e in questo senso è un concetto analogo a quello di *Klang* di Riemann e, in ultima analisi, di *corps sonore* di Rameau — l’“accordo di natura” degli italiani è un modello di armonia: un vero e proprio accordo di più suoni, sebbene improntato alla serie armonica. Inoltre, mentre Schenker [1954, 25] riteneva che l’orecchio umano potesse percepire solo le prime cinque parziali armoniche, giungendo così fino all’intervallo di terza maggiore e quindi alla sola triade (maggiore), gli italiani si spingevano, come si è detto, fino alla nona parziale (quinta parziale dispari) configurando così il loro accordo di natura come un’armonia-modello dissonante di nona (accordo di cinque suoni), secondo una visione ben consolidata in ambito francese — in particolare nel Conservatorio parigino — che considerava “naturalistiche” — in virtù dell’inclusione di tutti i loro suoni entro le prime nove parziali armoniche — tutti gli accordi contenuti nella

18. Sanguinetti [1995, 176–7] ricorda al riguardo i lavori dei fisici Pietro Blaserna (1836–1917), Giulio Zambiasi (1860–1909), e del terapeuta fisico Samuele Salaghi (1850–1921).

19. Il mio breve resoconto del pensiero di questi autori è desunto dagli studi di Sanguinetti [1993; 1995, 176–89]

nona di dominante: la settima di dominante, la settima di sensibile, oltre alla nona di dominante stessa.²⁰

Tra i primi, in Italia, ad attirare l'attenzione sul fenomeno degli armonici nell'ottica dell'armonia moderna, era stato il già menzionato Luciani, che nel saggio *Una nuova interpretazione del fenomeno degli armonici*, del 1913, si era sforzato di mostrare come tutte le scale e i sistemi armonici impiegati nelle composizioni moderne potessero essere derivati dalla serie armonica [Sanguinetti 1995, 177]. A diffondere ulteriormente la visione di Luciani contribuirono poi gli scritti pubblicati nei primi anni Dieci da Giannotto Bastianelli su «La Nuova Musica» e «La Voce» [Bastianelli 1913a; Bastianelli 1913b; Bastianelli 1913c; Bastianelli 1914].²¹ Nel saggio dal titolo *La gravitazione dei suoni*, del 1914, Bastianelli riteneva che l'origine di tutti gli elementi dell'armonia — accordi melodie e scale — risiedesse in ultima analisi nella sonorità di dominante inclusa nella serie armonica di un “suono generatore”. Anche la scala cromatica poteva essere ottenuta, a suo avviso, dagli armonici di *più* suoni generatori di tonica, dominante e sottodominante, da ciascuno dei quali si irradiano le rispettive dominanti e sottodominanti, creando così una rete di relazioni «sempre più fievoli e lontane, ognuna [delle quali] genera e riproduce una sua speciale efflorescenza di armonici, [...]» senza però che questo moltiplicarsi di relazioni finisse per negare o indebolire il senso della tonalità, che anzi ne risultava «afferмата sempre di più» (*ibid.*, 164). Chiaramente, Bastianelli non solo preordinava l'armonia alla scala cromatica ma, come si è già detto, considerava falsa l'idea che la gamma dei dodici suoni costituisse un sistema privo di forze attrattive su qualche suono fondamentale, perché a suo avviso anche in un contesto cromatico le funzioni di tonica, dominante e sottodominante, con le loro forze attrattive, erano al lavoro, come nei sistemi diatonici.

Quanto la visione di Alaleona sia distante da questo filone di “teorie naturali” è del tutto evidente. Possiamo farcene un'idea ancora più chiara paragonandola, ad esempio, alla teoria esposta da Vito Frazzi nel trattato *Scale alternate* del 1930, un piccolo studio dedicato alla pratica esecutiva pianistica, che però contiene una parte teorica introduttiva chiaramente legata alle idee sull'armonia di Luciani e Bastianelli.²² Frazzi fornisce una breve ma accurata descrizione teorica

20. A cui alcuni aggiungevano la settima diminuita. Si veda ad esempio la definizione di Lavignac [1895, 283]: «Les accords de septième de dominante, de septième de sensible, de septième diminuée, et même de neuvième de dominante, formant ainsi de ces accords (qui sont entièrement fournis par les sons harmoniques) une famille spéciale, intermédiaire entre les accords consonants et les véritables accords dissonants, et qu'on a appelée depuis d'un nom fort approprié, *harmonie dissonante naturelle*».

21. Su Bastianelli e i suoi saggi su «La Voce», cfr. Nicolodi [2018, 32–44].

22. La seconda parte del trattato contiene 25 esercizi per pianoforte in cui le “scale alternate” dovevano essere suonate per moto parallelo, contrario, per terze seste, doppie terze e doppie

delle “scale alternate” — scale di otto suoni costituite da un’alternanza regolare di toni e semitoni. Si tratta di ciò che in ambito analitico-musicale è oggi ben noto come scala ottatonica, un costrutto il cui uso è stato da tempo — sin da Berger [1963] — riconosciuto come un aspetto tipico del linguaggio armonico di Stravinskij e dell’ultimo Rimskij-Korsakov, grazie soprattutto ai monumentali studi analitici di Pieter van den Toorn [1983]; salvo essere poi individuato più recentemente anche nelle composizioni di un gran numero di altri autori, soprattutto russi e francesi, di fine Ottocento e primo Novecento, da Debussy a Ravel, a Prokof’ev e a molti altri ancora. Come Bastianelli, Frazzi ritiene che l’origine degli accordi, delle melodie e delle scale risieda nella sonorità di dominante inclusa nella serie armonica, e che ciò valga anche per la scala alternata di otto suoni. Per dimostrarlo, egli parte dalla constatazione che la scala diatonica eptafonica risulta formata dalla somma delle note dall’accordo di settima di dominante contenuto nelle prime quattro parziali dispari (1, 3, 5, 7) della serie armonica, più le note della relativa tonica, sulla quale l’accordo di settima risolve. Similmente, la scala alternata (ottatonica) deriva, secondo Frazzi, da un accordo di nona di dominante minore (nel quale è incusa la settima di dominante della serie armonica: Es. 3, lettera a, note bianche), con l’aggiunta di ulteriori tre suoni (note nere) come note di passaggio, in modo da completare un pattern di semitoni e toni regolarmente alternati. Data, quindi, l’origine “dominantica” della scala alternata, anche le armonie e le melodie basate su di essa presentano delle tendenze gravitazionali. Dal punto di vista di Alaleona tutto ciò avrebbe poco senso. Sebbene egli non teorizzi questo tipo di scala (la sua “octotonia” o “octofonia”, corrispondente alla suddivisione dell’ottava in otto intervalli *identici*, è altra cosa), essa può essere facilmente ottenuta dalla somma di due accordi tetrafonici (nella forma neutra) a distanza di semitono l’uno dall’altro (Es. 3, lettera b), cioè col medesimo criterio col quale Alaleona ricava la scala esatonica dalla somma di due accordi trifonici (neutri) a distanza di tono l’uno dall’altro. Concepita in questi termini, la scala ottatonica dovrebbe essere considerata come un costrutto del tutto privo di tensioni e tendenza al movimento, al pari di tutte le altre *n*-fonie di Alaleona. Di conseguenza anche gli accordi costruiti su di essa — a differenza di quelli costruiti sui gradi di una tradizionale scala diatonica eptafonica, la cui struttura intervallare interna *non* suddivide simmetricamente l’ottava in parti uguali — risultano equidistanti e quindi privi di tensione e direzionalità. Si considerino ad esempio i quattro accordi tetrafonici (*fa#-la-do-mib*; *la-do-mib-solb*;

seste, com’è ancora oggi uso nella pedagogia pianistica con le normali scale diatoniche eptafoniche. Le diteggiature erano state elaborate dal famoso pianista Ernesto Consolo. Sull’influsso delle idee di Luciani e Bastianelli sul trattato di Frazzi si veda Sanguinetti [1993, 438–439].

si#-re#-fa#-la; re#-fa#-la-do) contenuti nelle “none di dominante” minore sui gradi dispari (I, III, V, VII) della scala, evidenziati nell’Es. 3, lettera c.

Ci si può chiedere, dunque, se la grande differenza di vedute tra Alaleona e gli autori afferenti alle “teorie naturali” non rifletta il clima culturale ancora composito e in un certo senso contraddittorio, dell’Italia degli anni Dieci del Novecento, nel quale da un lato si affacciavano nuove tendenze idealiste, dall’altro persisteva una vecchia mentalità positivista. Nella musicologia, in particolare, il positivismo, che aveva già fortemente caratterizzato gli esordi della disciplina nel nostro Paese, continuava a godere di un ampio seguito. Nello stesso anno in cui apparivano i due articoli di Alaleona, l’editore Bocca aveva ristampato in estratto un saggio di un decennio prima, *L’evoluzione della musica*, nel quale Oscar Chilesotti [1898], partendo dalle teorie evoluzionistiche di Herbert Spencer, aveva gettato le premesse per un’organica visione storiografica-musicale di tipo evoluzionista-biologico. In quegli stessi anni, però, l’idealismo cominciava a dilagare negli studi musicali influenzando lo stesso Bastianelli e Fausto Torrefranca, ambedue convinti sostenitori — seppure spesso divisi da posizioni critiche diametralmente opposte — della filosofia di Croce. L’anno prima che apparisse la ristampa del saggio di Chilesotti (e i due saggi di Alaleona), lo stesso editore Bocca aveva pubblicato *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, di Torrefranca [1910]. Poco dopo usciva a Pistoia *La crisi musicale europea* di Bastianelli, libro fortemente intriso di idee crociane, che esercitò un grande influsso sulla cultura musicale italiana del tempo [Bastianelli 1912].²³ La coesistenza di idealismo e positivismo che caratterizzava la cultura italiana del tempo si manifestava anche nelle scelte della «Rivista musicale italiana», dove gli studi di impronta positivista, seppure sempre più controbilanciati da scritti ispirati all’estetica crociana, continuavano a essere numericamente prevalenti.

Paradossalmente, le idee di Alaleona sull’armonia moderna sembrano ancora più in sintonia col crescente clima idealistico di quanto non lo fossero quelle di un crociano convinto come Bastianelli, i cui legami col filone delle “teorie naturali” possono essere intesi come un retaggio positivistico. In primo luogo, bisogna notare che sebbene anche Alaleona accetti l’assunto secondo cui gli armonici naturali costituiscono il modello dell’armonia tonale (non però delle tonalità neutre), questa scelta non dipende da considerazioni di carattere scientifico-acustico, ossia da una fiducia positivista nelle leggi della “natura” quale fondamento della teoria e della pratica musicale, ma piuttosto dalla concreta pratica artistica, che suggerisce al musicista quando impiegare gli intervalli naturali (nella musica

23. La sola prefazione del volume di Bastianelli era già apparsa col titolo *La crisi musicale in Europa*, «La voce», IV, n 25, 20 giugno 1912, pp. 837–8.

a)

Serie armonica

Settima di dominante

scala diatonica

V - I

Nona di dominante

scala ottatonica
(scala 'alternata' (tipo A) di Frazzi)

b)

Accordo tetrafonico su *sol*

Accordo tetrafonico su *lab*

scala ottatonica

c)

7° diminuite
a dist. di 3^a min.

Scala ottatonica

I III V VII (I)

Es. 3: a) genesi della scala ottatonica dalla serie secondo Vito Frazzi; b) costruzione della medesima scala in base alla teoria di Alaleona; c) accordi tetrafonici sui gradi dispari della stessa scala.

tonale) e quando quelli temperati (nelle tonalità neutre). La sua affermazione secondo cui anche sugli strumenti a intonazione temperata fissa sarebbe possibile ottenere un “aggiustamento” verso l’intonazione naturale (per le “forme tonali”) grazie al «senso tonale del compositore, dell’esecutore, dell’ascoltatore» mostra come egli concepisse l’intonazione non tanto come fatto fisico-acustico, ma come affinamento del senso artistico ed estetico, giacché «[...] l’orecchio [del] fisico si può acquistare e perfezionare con l’esercizio, mentre il senso tonale e musicale non si acquista: occorre esserci nati» [1911b, 771]. Sin dalle prime righe de *I moderni orizzonti*, infatti, Alaleona chiarisce in modo inequivocabile che la sua teoria delle tonalità neutre è «basata su un principio pratico, [...]» e lascia quindi «completamente da parte il principio fisico-armonico» [1911a, 385]. Dietro i suoi attacchi a «l’*homo phisicus*» è facile intravedere un’insofferenza per il tipico teorico di formazione positivista, giudicato, sì, «utilissimo» ma solamente nella misura in cui rimane confinato nel suo campo, al di fuori del quale «può diventare una bestia pericolosissima per l’arte» [*ibid.*, 771, n. 1].

Anche il carattere espositivo dei due saggi di Alaleona ha ben poco di “scientifico” nel senso delle discettazioni fisico-acustiche tipiche dei trattati di impronta positivista. La sua discussione si sofferma raramente sugli aspetti matematici del temperamento e della scala naturale, come la misura degli scarti dei vari tipi di comma. Viene omessa persino la tradizionale descrizione dei rapporti numerici della serie armonica che veniva quasi invariabilmente riportata nei manuali di armonia, di qualunque orientamento essi fossero. Le sole formule matematiche impiegate — quelle per il calcolo dei sistemi *n*-fonici che esulano dal temperamento equabile, per le quali Alaleona confessa di aver dovuto rispolverare i suoi «antichi studi di matematica» [1911a, 411] — per quanto complesse, mirano solo alla costruzione degli strumenti musicali in grado di tradurre in suono delle intuizioni artistiche fondate su un criterio molto intuitivo, nella sua geometrica essenzialità: comporre con dei suoni ricavati dalla suddivisione dell’ottava in parti uguali.

Al contrario, le asserzioni, il tipo di esposizione, e anche lo stile della scrittura di Alaleona presentano molti caratteri tipicamente idealisti. Ne *I moderni orizzonti* e, ancor più, ne *L’armonia modernissima* le descrizioni di carattere tecnico (matematico) sono ridotte al minimo necessario, mentre trovano spazio numerose divagazioni di natura “estetica” che lasciano intravedere distintamente l’influsso della filosofia neoidealista.²⁴ Tipicamente idealista è la visione del rapporto

24. Le mie osservazioni si riferiscono solamente a quanto espresso da Alaleona nei due saggi del 1911. Per un quadro più completo della sua visione estetica occorrerebbe rivolgersi al complesso dei suoi scritti critici e storico-musicali successivi, cosa che però esula dagli intenti di questo lavoro.

tra arte, materia e tecnica, che porta Alaleona ad attaccare ripetutamente coloro che «scambiano la tecnica, il mezzo materiale e meccanico di cui l'artista si serve [...] con l'ultimo fine dell'arte» [Alaleona 1911b, 777]. Questo è, per lui, l'errore più grave dei «fisici puri»:

Il punto fondamentale del dissidio su cui ci siamo intrattenuti è questo: noi diamo capitale importanza a ciò che sta dentro all'artista compositore o esecutore e all'ascoltatore cioè all'anima, al senso tonale, musicale, artistico; essi danno tutta l'importanza a ciò che sta fuori, cioè alla materia morta, alle scale, al marmo, alle sostanze coloranti. Così, noi vediamo nell'opera d'arte e la vita, lo splendore, la luce che ci fa dimenticare completamente il mezzo materiale di cui l'artista si è servito per farlo a sprigionare [*ibid.*, 776].

In termini molto simili Fausto Torrefranca aveva criticato, un anno prima, l'«estetica scientifica della musica», rea, secondo lui, di basarsi più sugli elementi materiali della musica — «[...] i suoni, non le note, gli accordi, non l'armonia, i ritmi e i timbri» — che non sulla loro funzione all'interno dell'opera d'arte; non, cioè, «in quanto movimenti e “*dramatis personae*” o meglio voci spirituali, di una composizione musicale» [Torrefranca 1910, 13–4]

Tipicamente idealista, poi, è la visione di Alaleona della “realtà” dell'arte, intesa come il prodotto di un'attività afferente alla dimensione spirituale del Soggetto, ossia

[...] *l'artista che crea il mondo esteriore*, che lo plasma, lo modella, riduce a sé, gli dà la vita, il tono, la vibrazione fino a vedere [...] dei cieli rossi, delle facce sparute quando ne ha innanzi delle rubiconde, fino a vedere giorno quando è notte, se così vuole il suo potentissimo sogno, la sua divina esaltazione? [*ibid.*, 837–838]

Anche nella tendenza a sminuire il valore delle tecniche al rango di meri strumenti, la cui scelta è in fondo irrilevante sul piano estetico, si può scorgere un riflesso dell'idea di Croce secondo cui la materia, la forma fisica e la tecnica sono aspetti ininfluenti ai fini di una vera opera d'arte. L'idea di un'indifferenza del *medium* tecnico — uno dei presupposti del concetto crociano di unità delle arti — consente ad Alaleona di ricercare la conferma alle sue teorie anche in altre forme di espressione artistica, non solo nella musica. Si possono così spiegare i suoi frequenti paragoni con le arti visive, e la sua predilezione per le associazioni sinestetiche tra suoni e colori.²⁵

La scala cromatica temperata, come qualunque altra scala e la stessa scala naturale, non *son l'arte*; ma sono semplicemente delle *tecniche*, dei mezzi materiali e

25. Alaleona [1911a, 389, n. 1; 1911b, 789, n. 1.] si dilunga spesso sulla sua tendenza alla percezione sinestetica di suoni e colori.

meccanici, per se stessi morti ed inerti, di cui l'artista si serve per plasmare i suoi fantasmi, per esprimere le sue sensazioni ed emozioni, per dir la sua parola. La tecnica per se stessa conta meno che zero; purché l'artista la trovi atta al suo scopo: e in questo, si creda pure, le esigenze sono limitatissime, poiché in tutti i tempi artisti grandissimi si sono invalsi senza alcun disagio di tecniche — non solo in rapporto alla natura, ma anche considerata in se medesime — imperfettissime [Alaleona 1911b, 772-773].

Che di più artificiale e di più falso in cospetto alla natura della tecnica della pittura? Ridurre a due dimensioni, schiacciare su un piano tutti gli oggetti che hanno tre dimensioni, che sono disposti su tanti piani diversi, che presentano tante ricchezze, plasticità, arditezza, morbidezza di forme, di rilievi, di sfondi, di sfumature? Eppure questa tecnica così falsa, così approssimata, così imperfetta si è piegata così bene sotto la visione animatrice, avvivatrice, fecondatrice, sotto la voce imperiosa e soggiogante degli artisti, che ne son balzati fuori dei miracoli di vita, di bellezza, di verità, di luce, rivaleggianti con quelli della natura, suscitatori potenti di emozioni: il senso ottico naturale dell'artista e dello spettatore è così forte che si sovrappone anche qui — entro certi limiti e sotto certe condizioni — alle imperfezioni della tecnica, le corregge, le riduce a sé; donde nasce la fortunata, ingannatrice, dolcissima illusione, senza cui tutte le arti sarebbero un'utopia. [Alaleona 1911b, 773, n 1]

Di matrice idealista sembra, infine, la visione della storia che traspare soprattutto dal secondo saggio del 1911, *L'armonia modernissima*. Alaleona sembra qui abbandonare ogni criterio evoluzionista-scientifico, per abbracciare l'idea di un inestricabile intreccio di progresso e decadenza. L'allontanamento dal modello naturale della serie armonica è per lui l'esito di un processo di affinamento dei mezzi tecnici, che però non corrisponde necessariamente a un avanzamento sul piano estetico, né a un vero progresso, in realtà, se è vero che la «tecnica perfetta» è, per lui, quella basata sul «principio fisico-armonico» dell'intonazione degli intervalli naturali, incarnata soprattutto dal contrappunto vocale rinascimentale:

Io credo che il principio fisico-armonico — per delle profonde ragioni umane e cosmiche su cui non è qui il luogo di intrattenerci — sia sempre la fondamentale base estetica della musica, e che ad esso si riducono, per forza di adattamento dell'uomo all'approssimazione, o di contrasto, anche tutti i sistemi artificiali moderni. E credo inoltre che i prodotti più puri della storia musicale di ogni tempo siano i genuini canti popolari e, nell'arte, la polifonia palestriniana [Alaleona 1911a, 385].

Alaleona accenna ripetutamente all'idea di una «corruzione» o «decadenza» associata all'avanzamento tecnico in musica. Sebbene non si soffermi a chiarire in che senso egli intenda questo processo, è evidente che egli non si riferisce esclusivamente a un regresso sul piano estetico, ma a un processo di involuzione più ampio, che coinvolge un'intera civiltà. Processo, però, ineluttabile, al quale l'artista non

può sottrarsi. Rinunciare alle sofisticate tecniche moderne e tornare ai mezzi del passato non sarebbe, per lui, una via d'uscita dalla decadenza:

Oggi siamo in un periodo di decadenza che si può paragonare all'ultimo periodo della storia della musica greca. Ma ogni cosa ha il tempo suo, e noi non possiamo tirarci indietro: anzi dobbiamo con voluttà feroce portare in questa decadenza fino alle ultime conseguenze; precipitarla se è possibile: dopo, forse, verrà una reazione [*ibid.*].

Si tratta, certo, di idee solamente accennate all'interno di un discorso il cui *focus* resta essenzialmente teorico-musicale; nondimeno in esse si può scorgere un riflesso del giudizio di Fétis dell'*ordre omnitonique* come fase di declino storico della tonalità. Alla base della sintonia di vedute vi è probabilmente la comune matrice idealista, che spingeva Fétis — appassionato lettore di Hegel — a concepire, in realtà, le varie fasi storiche della tonalità come un processo di attualizzazione progressiva di un "principio metafisico", come la definiva al termine del suo *Traité* [Schellhous 1991], che di per sé non evolve ma si manifesta gradualmente nel corso della storia, attraverso una serie di tappe progressive.

Ancora più che alle teorie di Fétis, le idee di Alaleona sembrano corrispondere alla visione esposta da Giannotto Bastianelli nel suo influente libro *Crisi musicale europea* del 1912. Qui Bastianelli si era sforzato di mostrare come, a partire dalla metà dell'Ottocento, la musica europea fosse andata incontro a un processo apparentemente contraddittorio: da un lato vi era stato un progressivo affinamento dei mezzi tecnico-compositivi; dall'altro un impoverimento delle qualità "moralì" espresse attraverso la musica. Il culto dell'individuo, l'estetismo, la ricerca a tutti i costi dell'originalità, tutti segni di una civiltà borghese ormai pervasa da egotismo, edonismo e scetticismo, erano divenuti i mali che affliggevano la civiltà musicale europea nella sua fase "decadente". Tuttavia, anche Bastianelli, come Alaleona, non intravedeva la via di uscita da questa condizione degenerata nella rinuncia alle conquiste tecniche dei compositori; al contrario, egli auspicava che in una nuova fase "eroica" e "anti-edonistica" i musicisti — in particolare italiani — avrebbero fatto tesoro della perizia tecnica raggiunta dai "decadenti".

Non si può non riconoscere qualcosa di questa visione anche nei due scritti di Alaleona. Non credo sia importante stabilire se vi sia stato un influsso di Bastianelli sullo studioso marchigiano — cosa che comunque meriterebbe di essere ulteriormente verificata.²⁶ Le analogie nel loro pensiero si spiegano facilmente nell'ottica di un comune orientamento idealista. La tendenza di ambedue i

26. Il concetto di «decadenza» si trova già in alcuni scritti di Bastianelli del 1909 su Strauss, Debussy e l'impressionismo francese [Bastianelli 1909a; 1909b; 1909c]. Anche nel suo libro su Mascagni del 1910 [Bastianelli 1910], Bastianelli aveva etichettato Strauss e Debussy

musicologi a considerare i fenomeni storici nell'ottica di continui ribaltamenti dialettici — gli aspetti positivi si trasformano in negativi, e viceversa — e a svincolare il progresso sul piano estetico dall'evoluzione delle tecniche è un tratto tipico dell'idealismo.

È piuttosto paradossale, quindi, che Alaleona e Bastianelli, pur condividendo questa visione della storia e questo atteggiamento filosofico di fondo, fossero separati, come si è visto, da due approcci radicalmente differenti al problema dei fondamenti naturali dell'armonia moderna e al significato della scala temperata. Applicando, quindi, strategie ermeneutiche (di stampo idealista) simili, ma a partire da premesse teorico-musicali divergenti, essi giunsero a valutazioni estetiche opposte ma in un certo senso speculari. La loro interpretazione della musica di Debussy fornisce un ottimo esempio. Si è visto come Alaleona la considerasse come una manifestazione radicale, ma stilisticamente riuscita, dell'«arte di stupore», ossia dell'uso sistematico di costrutti *n*-fonici e di tonalità neutre. Il pregio della musica debussista consisteva, a suo avviso, proprio nel conferire una connotazione “estatica” all'uso delle armonie simmetriche. Bastianelli, invece, pur scorrendo nella musica di Debussy i medesimi tratti armonici intravisti da Aleona, ne dava una lettura critica di segno opposto, giudicandoli come una manifestazione della generale tendenza a distruggere il senso di direzione e gravitazione dell'armonia.²⁷ Questo processo, avviato da Wagner e portato avanti radicalmente da Debussy, era stato, per Bastianelli, una delle principali cause della ‘decadenza’ della musica europea. Deprivati del loro senso di movimento, gli accordi erano stati ridotti a macchie di colore e l'armonia aveva assunto un carattere pittorico impressionistico. La conclusione de *La gravitazione dei suoni* è eloquente:

Il musicista che più d'ogni altro oggi ci offre inquietanti interrogativi è Claude Debussy. Egli è apparso un formidabile innovatore e armonico, ma a conti fatti sono persuaso che egli sia al contrario il più formidabile deviatore e corruttore della musica che si possa immaginare. Il primo corruttore della musica come musica pura era stato Wagner [che] ha enormemente esagerato la tendenza pitturale della musica. L'armonia già in Wagner non è più attivo valore di intima concretezza dinamica dei suoni, acquista valore passivo di colore. I suoni divengono passivi: il musicista non è più trascinato dalla loro potenza attrattiva e repulsiva;

come “decadenti”. Il periodo di composizione dei due saggi di Alaleona si estese probabilmente durante i tre-quattro anni precedenti la loro pubblicazione nel 1911 [Tampieri 1995, 45].

27. L'accusa mossa all'armonia moderna di essere statica, impressionistica, coloristica, priva di movimento e senso di sviluppo, “spaziale” invece che temporale, ecc. seppure espressa in numerosi varianti, accomunò numerosi musicologi, critici e filosofi di primo Novecento, da Ernst Kurth [1920] fino alla *Philosophie der neuen Musik* di Adorno, del 1949 [Adorno 2002].

bensì si serve di essi ma ormai sprovvisti di ogni loro potenza dinamica. Debussy [...] raccoglie la tendenza europea alla sensibilità iperplastica dell'impressionismo ed ha definitivamente adoprati i suoni non come generatori interiori, ma come valenze esteriori, come macchie di colori insomma. [...] qualunque dissonanza tende a *consonantizzarsi* e a divenire *statica*. Ecco appunto il difetto principale della musica di Debussy: la stanca tendenza che hanno tutti i suoi suoni a rimanere statici, a disfarsi in paludose macchie di sonorità [Bastianelli 1914, 164–165].

Conclusioni

Nel dare un giudizio complessivo sul contributo teorico di Alaleona è opportuno partire da due premesse. In primo luogo, lo studioso marchigiano non si proponeva di formulare né una rigorosa teoria dell'armonia a base fisico-acustica, né una riflessione estetica coerente. Si trattava piuttosto dell'esito di una sua concreta esperienza pratico-artistica, come egli chiariva all'inizio de *I moderni orizzonti*: «Questo studio ha un'origine *artistica* e nei limiti di un valore artistico e pratico deve rimanere» [Alaleona 1911a, 382]. Se non si tiene conto di questa caratteristica, c'è il rischio che il contributo teorico di Alaleona appaia insufficiente tanto rispetto a un più rigoroso approccio scientifico di tipo positivistico, quanto rispetto a una più articolata e sofisticata lettura idealista.

In secondo luogo, il lettore odierno dovrebbe cercare di evitare eccessive aspettative “moderniste”, che risulterebbero inevitabilmente frustrate. È evidente, infatti, che il repertorio cui guarda Alaleona non possiede i caratteri “modernissimi” che i toni — nonché i titoli stessi — dei due saggi lasciano immaginare. La “modernità” di cui si parla consiste negli aspetti armonicamente più avanzati di composizioni italiane *fin de siècle*, nei quali si affacciano rari momenti di «arte di stupore». Ciò non significa, comunque, che gli strumenti teorici offerti da Alaleona non possano essere impiegati per leggere alcune composizioni di Schönberg, ad esempio.²⁸

Certamente, molti aspetti della teoria delle tonalità neutre potrebbero suggerire alcuni accostamenti a sistematizzazioni teoriche di molto successive. Si potrebbe dire, ad esempio, che notando come ciascun costruito *n*-fonico contenga un preciso numero limitato di forme trasposte, Alaleona intuisca, forse per primo tra i teorici del Novecento, un principio basilare delle collezioni simmetriche, che sarà alla base dei «modi a trasposizione limitata» Olivier Messiaen [1944, 51–56], per poi essere pienamente formalizzato nei lavori teorico-analitici della seconda metà del Novecento di Allen Forte, George Perle, Elliott Antokoletz:

28. Già nel 1913 Carlo Somigli [1913; cit. in Sanguinetti 1995, 189] citava espressamente la «dodecafonìa» di Alaleona a proposito di alcune opere atonali di Schönberg.

una collezione simmetrica formata da un ciclo di n intervalli identici può essere trasposta esclusivamente su $12/n$ livelli differenti. Inoltre, sebbene Alaleona non teorizzi ancora insiemi simmetrici dall'articolazione interna particolarmente complessa, la sua teoria consente di ottenerli con poche integrazioni. Come si è visto, ad esempio, il "secondo modo a trasposizione limitata" di Messiaen — corrispondente alla collezione ottatonica — può essere facilmente ottenuto dalla somma di due "tetrafonie" a distanza di tono o semitono l'una dall'altra.

Credo però che l'accostamento della teoria di Alaleona a più recenti teorizzazioni di modi, collezioni e *sets* non sia del tutto appropriato. Prescindendo dal fatto che le analogie non possono essere ascritte a un influsso diretto (cosa che non toglie nulla all'effettiva sussistenza delle somiglianze su un piano puramente teorico), indulgiare eccessivamente su di esse rischia di farci attribuire ad Alaleona delle categorie di pensiero che gli erano, di fatto, estranee; e forse anche di farci assumere una visione della storia delle teorie musicali condizionata da un'ideologia modernista, per la quale una cosa "precede" o "anticipa" sempre un'altra lungo un'unica strada maestra. Come si è visto, infatti, se andiamo al di là dei puri enunciati teorici di Alaleona e osserviamo il modo in cui egli tratta concretamente le sue n -fonie, notiamo come il suo pensiero abbia poco in comune con il pensiero "collezionale" tipico degli autori menzionati poc'anzi, e denoti invece forti legami con l'armonia tonale tradizionale. Le corrispondenze ravvisabili tra la teoria di Alaleona, Messiaen e altri autori che teorizzarono l'uso di collezioni simmetriche, in definitiva, sono solo alcune delle tante somiglianze che si creano inevitabilmente tra le teorie basate sui dodici semitoni temperati. Le differenze nel modo in cui i costrutti armonici sono concretamente utilizzati risultano spesso più significative delle ovvie analogie.

Sgombrato il campo da eccessive aspettative avanguardistiche, il lavoro di Alaleona rivela comunque dei pregi significativi. In primo luogo, come mostrano le sue osservazioni su Debussy, egli fu tra i primi a cogliere un aspetto essenziale dell'armonia moderna, sul quale avrebbe molto insistito la successiva riflessione critica, estetica e analitico-musicale: la visione non direzionale del tempo musicale. Se poi si considera che Alaleona scorgeva questa caratteristica già in alcune composizioni di fine Ottocento in gran parte tonali, la sua appare ancor più come una precoce intuizione; frutto, evidentemente, di una spiccata sensibilità per la temporalità musicale.

A mio avviso, comunque, il suo contributo più significativo alla teoria musicale novecentesca consiste nell'aver posto senza più esitazioni il sistema temperato equabile alla base dell'armonia moderna e nell'aver prospettato così un nuovo tipo di procedimenti costruttivi, svincolati dagli aspetti qualitativi (consonanza/dissonanza) del suono e basati unicamente su criteri geometrici (simmetria).

Svincolando il suo pensiero dalle leggi fisico-acustiche e agganciandolo a un'estetica in cui la tecnica è concepita come mero mezzo per il raggiungimento di un fine artistico, Alaleona si faceva interprete di istanze che molti, in quegli anni, avvertivano nella musica e nelle altre arti. Si mostrava così in sintonia con quella tendenza all'astrazione dal dato empirico immediato e alla liberazione delle potenzialità immaginative che, al giro del secolo, aveva attraversato tanto il pensiero scientifico quanto il mondo delle arti europeo.

Ringraziamenti:

Questo saggio nasce in gran parte da un mio intervento al convegno menzionato alla nota n. 3. Ringrazio sentitamente il Prof. Paolo Peretti del Conservatorio di Fermo, principale ideatore e animatore di quella manifestazione, per l'invito rivoltomi nell'occasione, nonché per i numerosi materiali bibliografici sull'opera di Alaleona che ha messo a mia disposizione.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO THEODOR W. (2002), *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen (tr. it. *Filosofia della musica moderna*, Introduzione di Antonio Serravezza, con un saggio di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi 2002)
- ALALEONA D. (1911a), *I moderni orizzonti della tecnica musicale: teoria della divisione dell'ottava in parti uguali*, «Rivista musicale Italiana», 18/2, pp. 382–420 (estratto: Bocca, Torino 1911)
- ALALEONA D. (1911b), *L'armonia modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupore*, «Rivista musicale Italiana», 18/4, pp. 769x-838 (estratto: Bocca, Torino 1911).
- ALALEONA D. (1915), *Il libro d'oro del musicista. Fondamenti fisici, storici, estetici dell'arte. Primo corso (unico per musicisti e preparatorio per compositori)*, [s.e.: Tip. Finucci, Montegiorgio], Roma 1916²; 1^a ed.: *Nozioni di fisica storia estetica musicale*, [s.e.] Roma 1915.
- BARBEREAU A. (1852), *Études sur l'origine du système musical*, Mallet-Bachelier, Paris.
- BARBIERI P. (2007), *Il revival delle tastiere enarmoniche: nuove soluzioni (1760–1880)*, «L'Organo», 39, pp. 175–236.
- BARTÓK B. (1920), *Das Problem der neuen Musik*, «Melos», 1, pp. 107–10.
- BASTIANELLI G. (1909a), *Richard Strauss*, «Il pianoforte in Italia», 2/10, 18 febbraio 1909, pp. 38–39.
- BASTIANELLI G. (1909b), *Debussy*, «La Voce», 1/14, 18 marzo 1909, pp. 1034–44.
- BASTIANELLI G. (1909c), *Impressionismo musicale*, «La Voce», 1/17, 8 APRILE 1909, pp. 66–7.
- BASTIANELLI G. (1910), *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli.
- BASTIANELLI G. (1912), *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia (rist. Vallecchi, Firenze 1976).
- BASTIANELLI G. (1913a), *Intossicazione armonica*, «La Voce», 5/39, 25 settembre 1913, pp. 1163–1164 [anche in *Saggi di critica musicale*, (Musicisti d'oggi e di ieri), Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914, pp. 72–77].
- BASTIANELLI G. (1913b), *Per un'armonia storica ovvero per una glottologia musicale* (1), «La Nuova Musica», 18/270, 1913, pp. 93–94;
- BASTIANELLI G. (1913c), *Per una glottologia musicale – II. Il nuovo aspetto dell'Armonia in una glottologia musicale*, «La nuova musica», 18/ 271, pp. 101–3.
- BASTIANELLI G. (1914), *La gravitazione dei suoni. Il linguaggio armonico in Wagner e in Debussy*, «La Voce», 7/2, pp. 106–122 (anche in BASTIANELLI G., *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Vallecchi, Firenze 1921, pp. 141–66).

- BERNHARD J.W. (1997), *Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory*, in *Music Theory in Concept and Practice*, ed. by J.M. Baker – D.W. Beach – J.W. Bernard, University of Rochester Press, Rochester, pp. 11–51.
- BUSONI F. (1977), *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Il Saggiatore, Milano.
- BERGER A. (1963), *Problems of pitch organization in Stravinsky*, «Perspectives of New Music», 2/1, pp. 11–41.
- BERNSTEIN D.W. (1993), *Symmetry and Symmetrical Inversion in Turn-of-the-Century Theory and Practice*, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. by C. Hatch and D.W. Bernstein, University of Chicago Press, Chicago-London, pp. 377–407.
- CHILESOTTI O. (1898), *L'evoluzione della musica. Appunti sulla teoria di H. Spencer*, «Rivista musicale italiana», 5/3, pp. 559–73.
- CHRISTENSEN TH. (2002), *Introduction*, in ID. (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1–23.
- DURUTTE C. (1855), *Esthétique musicale. Technie, ou lois générales du système harmonique*, Mallet-Bachelier, Paris.
- D'INDY V. (1912), *Cours de composition musicale. Premier livre*, Durand, Paris; 1ª ed. Auguste Sérigny, Paris, 1903.
- DI BENEDETTO A. (1980), *Riscontri del concetto di «dodecafonia» nella Mirra*, in *Aspetti e presenze del Novecento Musicale*, a cura di Domenico Tampieri, Comune di Montegiorgio, Montegiorgio, pp. 95–123.
- EIMERT H. (1924), *Atonale Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Schlesinger, Paris; trad. it. di Emanuele Gambale, *Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia*, F.lli Lucca, Milano [1944].
- FRAZZI V. (1930), *Scale alternate per pianoforte*, Forlivesi, Firenze.
- GARULLI V. (1930), *Una nuova concezione dell'armonia*, «Rivista Musicale Italiana», 37, pp. 620–635.
- GEVAERT F.-A. (1905), *Traité d'harmonie théorique et pratique. Premier partie*, Lemoine, Paris.
- GOLDBACH K.T. 2007, *Arthur von Oettingen und sein Orthotonophonium im Kontext*, «Tartu ülikooli musikadirektor», <http://hdl.handle.net/10062/5574> (ultima consultazione 20/09/2021).
- HAUER J.M. (1920), *Vom Wesen des Musikalischen*, Walheim-Eberle, Wien.
- HAUER J.M. (1922), *Sphärenmusik*, «Melos», 3, pp. 132–133.
- HAUER J.M. (1923–24), *Atonale Musik*, «Die Musik», 16, pp. 103–6.
- HAUER J.M. (1925), *Von Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Universal, Wien.
- HAUER J.M. (1926), *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Universal, Wien.

- HEADLAM D. (1992), *Fritz Heinrich Klein's "Die Grenze der Halbtonwelt" und Die Maschine*, «Theoria», 4, pp. 55–96.
- HINDEMITH P. (1937), *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, Schott & Co., Mainz.
- KLEIN F.H. (1925), *Die Grenze der Halbtonwelt*, "Die Musik", 17, pp. 281–286.
- KLEIN W. (1923), *Harmonielehre für Vorgeschriftene. Ein System der Leiterfremden Harmonien*, Universität-Verlag Wagner, Innsbruck, p. 5.
- KLEIN F.H. (1925), *Die Grenze der Halbtonwelt*, «Die Musik», 17, pp. 281–286.
- KRAMER J.D. (1988), *The Time of Music New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, New York.
- KRENEK E. (1939), *Music Here and Now*, Norton, New York.
- KURTH E. (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Haupt, Bern,
- JAVORSKIJ B.L. (1908), *Strojenje muzikal'noj rechi. Chasti 1–3*. Moskva: N.p. (Строение Музыкальной Речи. Части 1–3); [La struttura del linguaggio musicale. Parti 1–3] [s.e.], Mosca.
- LENORMAND R. (1912), *Étude sur l'harmonie moderne*, Le Monde Musical, Paris; tr. ingl. *A Study of Modern Harmony*, Williams, London 1915.
- LAVIGNAC A. (1895), *La Musique et les Musiciens*, Delagrave, Paris.
- LOCANTO M. (2007), *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in *Storia dei concetti Musicali. Armonia, Tempo*, a c. di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma, pp. 199–246.
- LOCANTO M. (2011), *Composizione musicale e pensiero matematico: un percorso dal primo Novecento alla serialità integrale*, in *La matematica. Suoni, forme, parole*, a c. di Claudio Bartocci e Piergiorgio Odifreddi, Einaudi, Torino, pp. 73–116.
- LUCIANI S.A. (1913), *Una nuova interpretazione del fenomeno degli armonici*, «Rivista Musicale Italiana», 20, pp. 646–657.
- LUPI R. (1946), *Armonia di gravitazione*, De Santis, Roma.
- MCQUERE G.D. (1983), *The Theories of Boleslav Yavorsky*, in *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. by G.D. McQuere, U.M.I. Research Press, Michigan, pp. 109–164.
- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris.
- NICOLODI F. (2018), *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Il Saggiatore, Milano, pp. 32–4
- OETTINGEN A. VON (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Glässer, Dorpat (2ª edizione *Das duale Harmoniesystem*, Siegel, Leipzig 1913).
- ORCALLI A. (1996), *Stanze inesplorate dell'armonia. Sull'estetica musicale di Camille Durutte*, Guerini e Associati, Milano.
- ORCALLI A. (2000), *Gruppi algebrici e invarianti percettivi nella teoria musicale contemporanea*, in *Studi sul Novecento musicale. In memoria di Ugo Duse*, a cura di N. Albarosa e R. Calabretto, Forum, Udine, pp. 135–183.

- PERINELLO C. (1922), *I rapporti sonori superarmonici*, «Rivista Musicale Italiana», 29, pp. 492–506.
- REHDING, A. (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RIEMANN H. (1877), *Musikalische Syntaxis*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- RIEMANN H. (1874), *Musikalische Logik*, Kahnt, Leipzig.
- RIEMANN H. (1875), *Die objective Existenz der Untertöne in der Schallwelle*, «Allgemeine deutsche Musikzeitung» 2, pp. 205–6, 213–15.
- RIEMANN H. (1909), *Musik-Lexikon*, Max Hesse, Leipzig (7a ed.).
- RIEMANN H. (1914–15), *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'*, «Jahrbuch Peters», 21–22, pp. 1–26.
- ROGNONI L. (1954), *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino; ripubblicato come *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966.
- SANGUINETTI G. (1993), *Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le "Scale alternate" di Vito Frazzi*, «Studi Musicali» 22/2, pp. 411–46.
- SANGUINETTI G. (1995), *L'«armonia modernissima»*. *La ricerca teorica nell'Italia del primo Novecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 30/1 1995, pp. 171–211, pp. 188–96.
- SCHENKER, H. (1906), *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre*, Cotta, Stuttgart; rist. Universal Edition, Vienna: 1978; tr. ingl. *Harmony*, transl. by Elisabeth Mann Borgese, edited and annotated by Oswald Jonas, University of Chicago Press, Chicago 1954.
- SCHENKER, H. (1935/56), *Neue musikalische Theorien und Phantasien, III: Der freie Satz*, 2 voll., Universal Edition, Wien 1936; 2^a ed. a cura di Oswald Jonas, 1956; tr. ingl. *Free Composition*, transl. and ed. by Ernst Oster, Longman, New York, 1979.
- SCHELLHOUS, R. (1991) *Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, «Music Theory Spectrum» 13, pp. 219–40.
- SCHÖNBERG A. (2008), *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni. Premessa di Nuria Schoenberg Nono; traduzione di Pietro Cavallotti, Francesco Finocchiaro, Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano.
- SCHÖNBERG A. (1984), *Harmonielehre*, Universal, Wien 1911; tr. it. *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni. Con una "guida pratica" di Erwin Stein, Il Saggiatore, Milano.
- SOMIGLI C. (1913), *Il modus operandi di Arnold Schoenberg*, «Rivista Musicale Italiana», 20/3, pp. 583–606.
- STEVENSON R. (1976), *Introductory essay*, in ZIEHN 1912 (rist. Jahn & Averill, London).
- TAMPIERI D. (1980), *Repertori bibliografici 1899–1980 sull'opera di Domenico Alaleona compositore, critico e musicologo*, in *Aspetti e presenze del Novecento Musicale*, a cura di Domenico Tampieri, Comune di Montegiorgio, Montegiorgio, pp. 23–93.
- TAMPIERI D. (1995), *I novecenteschi "orizzonti" numerici del teorico e compositore Domenico Alaleona*, «Quaderni Musicali Marchigiani», 2, pp. 27–67.
- TAMPIERI D. (2000/1), *Aggiornamenti bibliografici e rassegna di fonti e studi Alaleoniani*, «Quaderni Musicali Marchigiani», 7–8, pp. 145–266.

- TARUSKIN R. (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, University of California Press, Berkeley.
- TORREFRANCA F. (1910), *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, Bocca, Torino.
- VAN DEN TOORN P. (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven.
- VILLERMIN L. (1911), *Traité d'harmonie ultramoderne*, Paris, [propriété de l'auteur]
- YAGLOM I.M. (1988), *Felix Klein and Sophus Lie. Evolution of the Idea of Symmetry in the Nineteenth Century*, Birkhäuser, Boston.
- ZIEHN B. (1912), *Canonical Studies*, ed. R. Stevenson, Kahn & Averill, London; ed. originale: *Canonical Studies. A new Technique in Composition*, W.A. Kaun, Milwaukee – Richard Kaun, Berlin.

Abstract

La teoria delle *tonalità neutre* esposta dal compositore e musicologo Domenico Alaleona nel 1911 fu una delle prime interpretazioni dell'armonia "moderna" (post-tonale) basata su principi del tutto avulsi da quelli della tradizionale armonia tonale. Essa è stata più volte oggetto di commenti e descrizioni esaustive e molti studiosi ne hanno evidenziato il carattere fortemente innovativo. Tuttavia, finora si è prestata poca attenzione a un suo nodo teorico cruciale: la questione della base acustica, naturale o temperata, sottesa alla pratica armonica moderna. In questo saggio, quindi, la teoria di Alaleona è riconsiderata tenendo maggiormente in conto questo aspetto. L'esposizione è articolata in tre parti: dapprima la teoria è brevemente riassunta e descritta, prestando particolare attenzione alla questione dell'intonazione naturale/temperata. Successivamente, essa è messa confronto con altre teorie dell'armonia moderna elaborate attorno al 1911, sia in Italia che altrove. Infine, vengono messi in evidenza alcuni suoi risvolti che riflettono le tendenze della musicologia italiana in un periodo in cui si fronteggiavano approcci positivisti e nuove tendenze filosofiche idealiste. Lo studio del contesto consente di comprendere meglio le specificità della teoria di Alaleona, ridimensionando l'aura "profetica" avanguardista che è stata creata attorno a essa, ma mettendo anche in luce i suoi aspetti realmente innovativi e originali.

Parole chiave

Domenico Alaleona, Temperamento, Atonalità, Positivismo, Idealismo

The theory of the *tonalità neutre* (neutral keys) exposed by the Italian composer and musicologist Domenico Alaleona in 1911 was one of the first attempts to explain "modern" (post-tonal) harmony according to entirely different principles than those of traditional tonal harmony. Alaleona's theory has been the subject of several comments and descriptions, and many scholars have highlighted its innovative character. However, so far little attention has been paid to an aspect that plays a

crucial role within it: the acoustic basis — natural or tempered — underlying the practice of modern harmony. In this essay, therefore, Alaleona's theory is reconsidered in this light. The exposition is divided in three parts: first, the theory is briefly summarized and explained, with a focus on the question of natural/tempered intonation. Then, a comparison with other theories of modern harmony developed around 1911 in both Italy and abroad is provided. Finally, the article highlights some aspects of Alaleona's thought that reflect the tendencies of Italian musicology at a time when old positivist approaches and new idealist philosophical tendencies were facing each other. This allows us to better understand Alaleona's theory, thus reconsidering the "prophetic" avant-garde aura that has been created around it, and highlighting, on the other hand, its truly innovative and original aspects.

Keywords

Domenico Alaleona, Temperament, Atonality, Positivism, Idealism

Athematic Cyclicity “à la Debussy”. Construction, function, and perception of some recurring intervals in the *Sonata for Flute, Viola, and Harp*

French Cyclicity

The cyclic sonata in early twentieth-century France, as was clearly pointed out by Carlo Caballero, could be seen to be more than an aesthetic and formal one, but first and foremost a political question [Caballero 2001, 143].¹ An alignment with César Franck, that is to say a composer who deemed himself to be the direct heir of Beethoven, Mendelssohn and Schumann, might be interpreted as a clear alignment in favor of Germanist tendencies; whilst a stronger concurrence with the ideas of Vincent d’Indy, notwithstanding so many references to and quotations from Wagner’s music, might evince a declaration of nationalism and loyalty to the traditions of French musical culture. Marianne Wheeldon investigated this issue in Debussy’s music in great depth, highlighting the ambiguous reading of these relationships in works that show a certain adherence to the principles of the cyclic sonata: especially in those works located in the extreme phases of his output, such as the very early *Quatuor* (1893) and the chamber Sonatas (1915–1917) [Weeldon 2005]. Her contribution highlights an approach that was undergoing a great transformation, which starts out from a clear influence of Franck, and then shows a certain caution in taking a formal position within the debate. The last works, however, in accenting a clear affiliation with the French style of the eighteenth century, also implicitly imply a continuity with subsequent models, continuing to express a preference for Franck over d’Indy. Wheeldon carefully reflects upon this *corpus*, rejecting any form of generalization. However, the case of the *Sonata for Flute, Viola, and Harp*, which undoubtedly offers multiple challenges to the analyst’s attention, precisely because of its complex system of

1. «Within the French musical world of the first decade of the twentieth century, form had much more than a merely formal meaning: cyclical forms carried a political charge».

cyclical relationships, remains on the margins of her discourse, even in her 2009 monograph [Wheeldon 2009].

It is not easy to draw a clear distinction between Franck's and d'Indy's positions concerning the conception of the cyclic sonata. Undoubtedly direct artistic parentage (D'Indy had been Franck's student) favors the sharing of many ideas; but the comparison is not immediate, precisely because d'Indy left us traces of his poetics in his *Cours de Composition* (edited by Auguste Sérieyx starting from the notes taken during the lessons of the Schola Cantorum between 1899 and 1900) [D'Indy 1909], while Franck speaks solely through his compositions, without any form of explanatory paratext. For both of them, the fundamental principle undoubtedly consists in the search for formal unity, by means of a circular return to the starting point, which in alluding to a geometric system also refers to a symbol of Christian perfection [D'Indy 1909, 376].² This is represented by that which Mark DeVoto defines as "the Rule of Three" [DeVoto 2004]: a predilection for compositions divided into three panels.

In order to ensure this unity, there must be a cyclical theme or a motif, which d'Indy calls the «thème personnage». A theme that is memorable from its very first appearance, owing to clear elements that make it easily recognizable in other rhythmic, melodic and harmonic contexts. D'Indy, in using the Franck's *Quintet* as a suitable example [*Ibid.* 380 et seq.], demonstrates a clear alignment with his teacher regarding this basic principle. What is likewise common is a predilection for variation over development, with an eclipsing of the Beethovenian model, in favor of a procedure that d'Indy indeed learned from Franck: the so-called «variation amplificatrice» [*Ibid.* 481 et seq.]. This kind of variation in progressively transforming a melody eventually creates a new character, that is linked to the system of intervals from which it comes, but completely renewed in its expressiveness. This process produces a cumulation of energy that is associated with the image of the spiral, the three-dimensional figure that through the same curve gradually leads upwards to a higher level. It is precisely this system of tensions that brings the cyclical conception of the two composers closer. Franck always sought out an apex in the architecture of his compositions, which consists of the so-called *péroration* [*Ibid.* 382–387], understood as a meeting point between the *variation amplificatrice* mechanisms and a contrapuntal combination of previously heard themes [DeVoto 2004, 20]. D'Indy theorizes the same mechanism,

2. «C'est en effet l'idée d'unité, de retour au point de départ, au principe commun ou au personnage permanent, après un parcours plus ou moins développé, qui fit très probablement recourir à cette expression imagée du *cyrle*, empruntée tout à la fois à la géométrie et à la symbolique, où le *cercle* [...] figure la proportion *parfait*, la *trinité dans l'unité*; et c'est en ce sens qu'on a pu légitimement qualifier un *tryptique*, *cycle* de tableaux, ou une *trilogie*, *cycle* de tragédies».

defining the cyclic sonata as a «cathédrale sonore» formed by three naves (the formal tripartition, in fact) whose unity derives from a recurring motif observed in the entrance portal and replicated in all of the main decorations of the building; each one of these ornaments generates continuous vanishing lines, which all tend towards an apex where the clarity of divine glory shines forth.

The distance between these two composers lies in the details, far more than in the foundations of a thought brimming with common features. Wheeldon, in particular, accentuates a different interpretation of the cyclic recall: in Franck there are a few thematic reprises, albeit very clear ones, whilst in d’Indy there is a greater frequency of reminiscences, in all the composition’s movements. Furthermore, d’Indy’s rather clear prescription, that of avoiding the fusion between new material and cyclic theme in order to preserve its recognizability, unquestionably does not find a model in Franck, who often, precisely in the *péroration* phase, sought out a harmonious polyphonic combination among themes that had already been heard. It is in these details that Debussy’s possible adhesion to the two lines of thought is played out. The scarcity of explicit thematic recalls in the *Sonata for Violin and Piano* as well as in the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* seems indeed to have been influenced by Franck: «Debussy’s more restrained use of cyclic procedures suggests that he may have been seeking to pry the Franckiste tradition from d’Indy’s grip» [Wheeldon 2005, 670]. But Wheeldon’s in-depth study of the *Sonata for Cello and Piano*, with the recurrence of the cyclical theme throughout the entire composition, seems instead to declare a closer affinity with Vincent d’Indy:³ «Debussy’s cello sonata, however, differs from the others in that cyclic theme is more thoroughly integrated into the work as a whole, and the result is a design that comes closer to d’Indy’s prescriptions for the cyclic sonata». [Wheeldon 2005, 671]. The alignments are therefore uncertain, and perhaps require an individual treatment for each single composition. Debussy’s writings do not come to our aid, because they limit themselves to celebrating a nationalistic, as much as generic, return to the French eighteenth century, which have then been highly exploited by subsequent generations [Gumplowicz 2013, 69–86]. We do not find any discernable adhesions to any theoretical school; and it is precisely for this reason we must ask ourselves whether it is really correct to interpret this late instrumental music by thought systems that Debussy never explicitly embraced, such as the formal theories proposed by D’Indy and Franck. An in-depth analysis of the cyclical processes contained in the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* can help us shed some light on this point.

3. Even this principle is not entirely conclusive, because Wheeldon herself detects an ambiguous attitude by Franck in the *Sonata for Violin and Piano*, where, unlike other works, a greater recurrence of cyclical material is found throughout the entire composition.

The *Sonata for Flute, Viola, and Harp*'s athematic cyclicism

Jean-Louis Leleu highlighted the function of the tritone in the construction of infra-thematic relationships within the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* in great detail. More specifically, his analysis insists on the recurrence of the interval of class 6 (C-G $\flat$), reading a kind of “invariant” in it named α , that is capable of conferring a motivic unity to the three movements of the composition, while appearing in scalar configurations that are always different [Leleu 2017, 93–135]. This idea had already been advanced by Richard Parks, who, through an exclusive use of the tools offered by the set theory, had identified some “invariant PC sets” generated from the first bars of the *Pastorale*, and in particular from three fundamental motifs (x, y z) [Parks 1989, 130], Leleu nonetheless criticizes the lack of interest in the methods adopted by Debussy to hierarchize the musical material in the system identified by Parks, reasoning in purely set theoretical terms as concerns *pc sets* that produce completely different scalar motifs and equilibria. To this observation, which is perfectly acceptable, a high level of arbitrariness in the identification of the three fundamental motifs, which cannot be clearly distinguished, must be added: more specifically, x and y, in their indisputable continuity, struggle to withstand an analytical segmentation.

Leleu's analysis sheds light on a system of deep relationships, evaluating not only the function of the α tritone within the modal writing of the composition, but also of its twin β belonging to the same interval class (E-B $\flat$) and of some tetrachords capable of giving recurring sounds to the main ideas of the composition. His investigation emphasizes in particular the role of the tetrachord C $\flat$ -C-F-G $\flat$ (C611,0) in accordance with Allan Forte's nomenclature, indicating its formation starting from the superimposition of two tritons: (C $\flat$ -F) + (C-G $\flat$). All the relevant analytical results were employed by Leleu to investigate a thematic unity in the composition, observing a logic of musical discourse in Debussy's writing that is substantially freed from any form of pre-established syntax. The issue of cyclicism is only mentioned in passing. In the opening quotation, taken from the writings of André Schaeffner [Schaeffner 1963, 924],⁴ alludes to a watermark forging process, that is capable of binding all three Sonatas together through latent compositional bonds. It is alluded to in a note, that there had been a «dépassement, à la fois, du mode de développement classique et du ‘procédé cyclique’» [Leleu 2017, 106]. Then, in closing, Schaeffner's words are also used to draw the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* closer to some previous compositions (such as *La Mer* or the *Nocturnes*), in which intra-thematic relationships among the

4. «Jamais Debussy n'usa du procédé cyclique avec plus de légèreté. [...] Dans les Sonates il a la discrétion du filigrane dans le papier».

various movements were already explored, albeit in a less systematic way [*Ibid.* 133]. However, it seems that Leleu’s interest drives the analysis towards the quest for an inner unity, which is more demonstrable in the writing than in the listener’s perception and is capable of going beyond a category deemed to be obsolete or poorly adaptable to Debussy’s thought. But can we really avoid an exhaustive reflection on this theme, which had so much engaged Parisian composers and commentators in the late nineteenth century, isolating a typically French gene in the evolution of large forms?

Incontestably, the entire cyclic process springs from the very first measures. The debut of the *Pastorale*, despite the scalar ambiguity that was clearly underscored by Leleu [*Ibid.* 122],⁵ leaves deep impressions in the listener (Ex. 1).

Ex. 1a: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Pastorale*, mm. 1–3

The *pc* set of the first 3 measures is quite broad: { 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 0 }.⁶ The shift $E\flat$ -E, which we shall call γ , renders the interval relationships between the pitches of the theme uncertain, the melody has the features of an *arabesque*, that is full of not very memorable flourishes, the rhythm is in continuous transformation and in the flute part, it gives rise to a sensation of *trompe l'oreille*: the writing is in 9/8, but the ties of the first measure could lead the listener to a plausible reading in 4/4, given that Debussy does not underscore the unity of the ternary subdivision at any time. The elaboration of Example 1b demonstrates this, often accenting the strong beats

5. «[...]l’ambiguïté demeure quant à la gamme, que l’on peut écrire {la $\flat$ do mi $\flat$ fa $\flat$ sol $\flat$ } — avec fa $\flat$ au lieu de mi —, mais aussi bien — et la prégnance de la structure de tierces majeures <la $\flat$ ₄ do $\sharp$ mi $\sharp$ > au sommet y invite — comme une gamme par tons (défective, mais on a encore en mémoire le si $\flat$ et le ré) que l’ajout du mi $\flat$ (la 5^{te}) permet d’asseoir sur la $\flat$: {sol $\flat$ la $\flat$ do (mi $\flat$) mi}, voire, avec fa $\sharp$, {la $\flat$ do (mi $\flat$) mi fa $\sharp$ } — les flottements, dans la notation, s’expliquant par le fait que l’échelle de référence n’est pas purement diatonique».
6. From here on we point out the choice to propose the *pc* sets in their normal form.

in the measure). The quintuplets that follow immediately afterwards help define the ambiguity of this initial accent, like the harp's upbeats. The same agogic rule in *rubato* alludes to the embryonic state of an improvised invention. The only stable element consists in the sonority of the C-G $\flat$ tritone (we shall continue to use the name α given by Leleu in order to facilitate possible comparisons), which not only opens the composition in a completely isolated position, but offers 3 points of support for the indeterminacy of the melody. In just 3 measures, the interval manages to solidify in the listener's perception, both in melodic guise (measure 1) as well as in its harmonic guise (mm. 2–3), clearly standing out from all the surrounding material. In the hierarchy of stability there follows the sixth relation G $\flat$ -E $\flat$ (hereinafter referred to as '8'), which is delineated in the first two measures, then becoming the interval *ambitus* of measure 3 (confirmed 3 times in a row).



Ex. 1b: part of the flute changed into 4/4

Part of this material returns in the movement's finale, when section A', as we shall see, recalls what is stated in the opening pages. Before the theme is re-established in its complexity, Debussy anticipates its essential lineaments, in what we might define as a 'dematerialized' form (Ex. 2). This occurs in measure 61, when the *Affrettando* episode leads back in a rather stable manner to the tonality F major: among the measures 59–60 there is a memory of the perfect cadence on the dominant ninth found at the beginning of the *Pastorale* (mm. 8–9) which imparted a momentary stability to the harmonic process. After which, the diatonic flavor of the writing is hybridized by a low F $\sharp$ that shifts the listener's expectations for a brief, but significant moment.

The α tritone interval returns to be heard, in another enharmonic guise (F $\sharp$ -C), both in melodic and harmonic form, just as in the beginning of the movement.⁷ However this recall, which is undoubtedly perceptible upon listening, signals a more profound link with the material of the opening. Meanwhile, the pc set on which Debussy works {10, 0, 2, 3, 6} is totally included in the one that is

7. The comparison between the score published by Durand and the draft preserved at the Ryckenberg-Stiftung in Winterthur, right from the start, highlights a certain ambiguity on Debussy's part in determining what enharmonic value to attribute to the pitch class [6]: the passage G $\flat$ to F $\sharp$ does not always seem determined by precise harmonic or scalar reasons. For this reason, I think it useful to examine all the cases in which the intervals [0,6] or [6,0] appear, favoring the perceptual sensation over modal compatibility.

Ex. 2: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Pastorale*, mm. 60–61

commented upon in Example 1, confirming a scalar ambiguity that is difficult to decipher (it may be a harmonic G minor). The viola’s *arabesques* have the same circular physiognomy as the analogous flourishings proposed by the flute at the beginning of the *Pastorale*. Above all the viola’s pitch E $\flat$, repeated three times at the apex of the design — just as occurs in measure 3 — again generates the relationship δ with the low part, in its enharmonic reformulation of diminished seventh. The melodic design is completely different, yet the distinctive characters remain, and their evidence is underscored by the sharing of a tritone that acts as a cue [Deliège 2001] for the listener in a moment of temporary harmonic relaxation. The theme has unraveled, it no longer resonates in the instruments of the group of players, however the material of which it was composed remains clearly visible.

It is precisely this episode, that is overlooked by Leleu, which prepares the textual and circular recall of measure 71 (Ex. 3). The conformation of the theme is the same as the one that opened the *Sonata*, the scalar ambitus reprises the same ambiguities, and the pc set is almost superimposable {2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 0}. The only variation, given by the pitch [7], is also the most significant: the low note alternates between F $\sharp$ and G twice, in an undulation that also returns in the following two measures (75–76), when the conclusion in delaying episode moves the harmony on the same supports as the harp (at the beginning and end of the measure). Debussy, as often happens in the reminiscences placed at the end of his compositions, makes the listener’s mnemonic movement uncertain, returning an image of the original idea that is less clear.⁸ However, the sonority of the

8. What is instructive in this regard is what happens in the finale of *Fêtes* when Debussy creates the sensation of a circular recall, working however on mostly secondary material, impossible to fix in the listener’s memory

Au Mauv (poco meno)

Mauv (poco stretto)

douce

p

p

p

delicatisimo

Rit.

p

molto

dim.

p

q

q

q

Ex. 3: C. Debussy, Sonata for Flute, Viola, and Harp, Pastorale, mm. 71-76

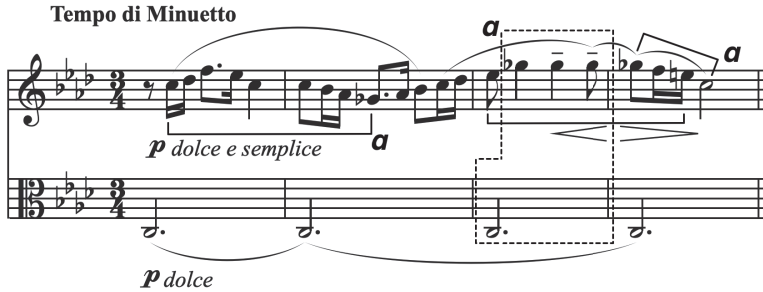
α interval continues to stand out in its double harmonic-melodic physiognomy, just as it happens in the introduction of the *Pastorale*, extending into a series of increasingly subtle repetitions (in a diminuendo and progressive reduction of the parts), which lead to the conclusive *presque rien* [Jankélévitch 1981]. Moreover δ , which takes on the physiognomy of the diminished seventh confirming the enharmonic anticipation of the Ex 2, loses its obvious relationship between high and low notes, remaining concealed in the harp’s texture: the textual recall of the design allows Debussy to soften some of the features of the original delineation reproducing those typical distorting memory procedures that were studied by Pierre Janet during those same years in Paris [Janet 1904, 417–453].

Ex. 3: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Pastorale*, mm. 71–76

The second movement, *Interlude*, does not propose thematically explicit references to the *Pastorale*. The piece revolves around an idea in *Tempo di Minuetto* that returns several times, without however ever abandoning the initial pitch-classes (it always opens on the C note, regardless of the instrument and modal context). Debussy apparently creates a new idea, but this novelty leaves a clear feeling of *déjà entendu* in the listener, owing to some invariants (Ex. 4). The most obvious one is undoubtedly the α interval: Leleu notes its melodic presence in the succession of notes played by the flute, which extend from $G\flat_4$ to $G\flat_5$, pivoting precisely on C_4 [Leleu 2017, 102] but the harmonic colour of the tritone at measure 3 is equally relevant, when the overlap between the viola’s pedal and the sharp peak drawn by the flute produces α in its inversion ($C-G\flat$).⁹ As previously heard at the beginning of the *Pastorale* (Ex. 1, mm. 2–3) Debussy stresses this interval relationship three times, requiring a *crescendo* emphasis for the interpreter. Less perceptible, but equally decisive is the alteration that closes the phrase ($E\sharp$, measure 4), which in producing uncertainty about the modal reading of the episode,

9. The symmetry that the tritone produces within the scale makes it possible to indifferently observe α in the two possible configurations: ($C-G\flat$), ($G\flat-C$). Both as a diminished fifth and as well as an augmented fourth to the listening always gives rise to the perception of a tritone.

reprises the same function performed by the γ slide ($E\flat$ -E) in the *Pastorale*'s generating theme. This *minuetto* gesture is decidedly not “dematerialized”, like the episode commented upon in Example 2, but its identity reveals dominant characters — which are strongly accentuated by Debussy's choices — which express a discernible sharing with the first movement's material.



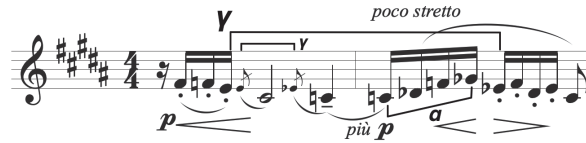
Ex. 4: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Interlude*, mm. 1–4.

A few bars later, the theme is repeated in the viola's part (mm. 8–11), with a chordal accompaniment of the harp: α continues to be well outlined (also from the doubling of the flute at measure 10 precisely on $G\flat_5$), however the E returns back to being flat, confirming the unpredictability of γ within the scalar system. The same ambiguity also continues in the subsequent reprise of the motif in the *Tempo di minuetto*. At mm. 46–51 (Ex. 5) the general color of the episode is again tainted by the presence of the $E\flat$ in the flute part, creating a perfectly alternative version of that which was heard in mm. 8–11: the chord support of the harp is identical, the theme maintains its physiognomy unaltered until it reaches its climax, but the $E\flat$ takes the melody elsewhere, taking up the ambiguity played on these two sounds from the beginning of the *Sonata*. In both cases the central importance of the tritone in the organisation of the overall design remains clear: C4 continues to act as a pivot between $G\flat_4$ and $G\flat_5$, entrusting dissonance with the task of defining the interval area of the theme (just as occurred in the generating idea of *L'après-midi d'un faune*), although the emphasis is even more marked thanks to the proliferation of the repetitions on $G\flat_5$, drawing the perceptive attention precisely to the pitch class which from the opening of the *Pastorale* signals the solidity of the α relationship. Also in this case the harmonic-melodic duplicity of the interval returns, which manifests itself horizontally (between viola and flute) and vertically (between harp and viola). Debussy also helps with expressive indications, suggesting the violist to “sospirare” precisely in correspondence with the $G\flat_5$ which is repeated with such insistence, in this passage as well as in the low notes of Ex. 1.

Ex. 5: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp*, Interlude, mm. 46–51

The same blending between γ and α identifies the last measures of the central section, in the *Interlude*, when the writing progressively leads to the recall of the initial *Minuetto* (Ex. 6). A nervous, quickening and detached design emerges in the flute's part, which acts as a connector between the impetuous episode in *sfogato* (mm. 61 et seq.) and the return to the initial dancing atmosphere. The connection, just before the first Tempo reestablishes itself, has a clear cross-fade function between the two formal articulations of the piece, revealing the «penchant for filmic technique» frequently remarked by Andrew Aziz in Debussy's music [Aziz 2021, 16]. On the one hand it helps to weld two distant harmonic areas: the B major/C flat major of the central episode (the ambiguity is accentuated by the choice of superimposing two different key signatures: five sharps for flute and viola, seven flats for the harp) slides chromatically towards the mixolydian D $\flat$ of the *Minuetto*. On the other hand, it brings to mind the cyclical material of the composition: with the complicity of the *acciaccatura*, the now usual γ slide from E $\flat$ to E $\natural$ occurs; but above all the *ambitus* of the rapid arabesque reconstructs the system of the α relationships by delimiting the melody between C and G $\flat$. In this way, according to a procedure that is dear to Debussy,¹⁰ a few measures before the resumption of section A' being formalized, the distinctive elements of the theme are already perfectly anticipated, thus making the transition from one articulation to another quite fluid. The mixed sonority of γ and α refers back to the *Minuetto*, but also to the *Pastorale*, giving rise to an interesting overlaying of different memories, held together by a strong genetic familiarity.

10. Some examples are recalled in which a similar cross-fade occurs that overlaps themes belonging to juxtaposed articulations or movements: *Par les ruces et par les chemins* (from *Ibéria*), mm. 232–269; *Matin d'un jour de fête* (from *Ibéria*), mm. 1–10; *Nuages* (from *Nocturnes*), mm. 80–102; *Jeux de vagues* (from *La mer*), mm. 155–162.



Ex. 6: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Interlude*, mm. 82–83

In this way the recall of Tempo I° takes shape with great naturalness (Ex. 7), emerging spontaneously from the compositional process. For 7 consecutive measures (mm. 85–91) the *Minuetto*'s theme acquires a clear mixolydian hue, refusing the modal duplicity generated by the γ relation; but at measure 92, thanks to the silence of the harp, the flute's and viola's E $\flat$ stands out with great clarity, bringing the idea back to the scalar ambiguity of the beginning of the movement. The cue α still attracts the listener's attention, not only in the now well-known framework of the melody, but also in two striking underscores for the listener. At measures 87–88, the flute and viola come together to take up a phrase comprised within the tritone, which Debussy appropriately highlights in the high register. This choice produces a suggestive mirroring between the parts, which confirms the duplicity of α in its revolutions: the same descending idea traces first the passage C–G $\flat$ then the opposite one G $\flat$ –C. Then, in the annotation of measures 93–94, in a total melodic isolation, the tritone resonates in the flute's part, imparting an interrogative tone to the phrase: the same doubling of the harp, foreseen in *marcato* on the G $\flat$ note (with harmonics), attests to the desire to highlight precisely that pitch class that from the beginning of the *Sonate* marks an interval with a clear cyclic functionality. Both solutions are highly perceptible when listening by virtue of the highlighting sought out by Debussy on the compositional work: first, owing to the natural pre-eminence of the high register, then to the gradual rarefaction of a writing that unravels precisely in order to discover some essential elements. Also worth noting is the reappearance of δ , which reconstructs the sixth relationship between the low and treble notes, creating a further reminiscence of the *Pastorale*.

The last appearance of the *Minuetto* theme takes place at the end, with a fading off episode that closes the movement *perdendosi*, as often happens in Debussy's endings (Ex. 8). The melody is unchanged in the viola's part, but the doubling of the flute, which is inserted with a phase shift of 2 quarters, emphasizes the phrase elaborated as a mirror in Ex. 7. The tritone α returns to being the protagonist, finding a further stressing of the timbre. The choice requires reflection, because in the *Interlude* all five recalls of the main idea are always proposed at the same pitch, rigorously avoiding any form of transposition. The procedure is not irrelevant in such iridescent scoring as Debussy's, and undoubtedly arises from the

Ex. 7: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp*, Interlude, mm. 85–94

[illegible]

Ex. 8a: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Interlude*, mm. 107–116.

however manifesting any cognizable linkage with the cyclic material of the composition (Ex. 9a).

Motive x (flute)

Motive y (viola)

molto marcato

Ex. 9a: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, main theme and *controtéma*

In the first part of the movement the form is built through a system of rotations, taking up the terminology coined by Hepokoski and Darcy [Hepokoski-Darcy 2006] and appropriately applied to Debussy by Andrew Aziz [Aziz 2021], in which section A' (mm. 22–32) is organized on the same succession of x and y motifs heard in section A (at mm. 1–21), as well as with the repetition of the same timbral combinations (x-flute, y-viola). However, in the recall A' both themes are subjected to an interesting process of tritonisation, which reconstructs precisely the α relationship, so much exploited in the previous pages of the *Sonata*. First x ends on a *sforzato* grace note that vertically reconstructs the interval between the bass note (the harp's C $\flat$) and the melody (the flute's F sharp), creating a decisive jolt to the perception of the modal tensions of the episode (Ex 9b). Then y is interposed with a third descendant, which transforms the perfect fifth between the second and third pitch (E $\flat$ -B $\flat$) into a diminished fifth (C-G $\flat$), thus generating a ripple in the melody that is destined to reverberate in the following measures, when a returns to resonate between harp and viola thanks to a trill of triplets that prolongs the sound of the B $\flat$ (Ex. 9c). Both of the solutions [Leleu 2017, 118–119] make it possible to link the themes of the *Final* to the genetic heritage of the composition, leading the listener to immediately feel a familiarity with the interval sounds explored in the previous movements. But it is necessary to add a further reason for reminiscence that stimulates the listener's memory: the E $\natural$ that is consolidated in the x motif, replacing the E flat of the first appearance (the only scalar variant written by Debussy), proposes the now consolidated duplicity of a pitch that often discriminates very similar pc sets (Ex 9b) in the *Pastorale* and in the *Interlude*. Leleu overlooks this permutation, which not only leads back the now well-known γ ambiguity in the compositional texture, but also allows us to read both appearances of the theme in the light of the same scalar system: a simple F minor, which in repositing the shift E $\flat$ -E $\natural$ leads back to the dialectic between the melodic and harmonic system of the minor scales.

The musical score is for a piece titled "The Rose Tree" in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). It is arranged for voice and piano. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 14. The vocal line is written in a soprano clef. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sf* (sforzando). There are also markings for *espress.* (espressivo) and *a* (accents). The piece concludes with a final cadence in measure 14.

From this moment, especially the α -generating sonority, apparently unrelated to the opening measures of the movement, returns to once again dominate in the writing of the *Final*. The subsequent recall of the γ motif (mm. 39–40 on flute) continues to present the tritonisation pointed out above, leaving the pc [6] spotlighting the melody as well as the accompaniment. The sound that from the beginning of the *Pastorale* signals the return of the cyclical interval is accentuated in the harp and viola parts, nervously punctuating short chromatic phrases that fix the G^b note in the listener's perception (the linked markings of the harp and the ripples on the weak tempos of the sixteenth note quatrains in the viola). A few measures earlier (mm. 35–36) the same accompaniment is used for another recall of γ , a tone below and without a tritone in the ascending score of the opening. This transposition, which takes place only in the flute part (the support

of the other instruments remains constant also as regards the pitch), offers two different faces of the same theme within a few measures: the first one, stripped of α , refers to the present, that is to say to a movement that is generated from totally new material (perfect fifth); the second, contaminated by α , reconstructs a memory of the past, making further connections with the listener’s experience of the *Sonata* (Example 10). The variation produced by Debussy in the continuation of the phrase engages the class 6 tritone again at the peak of the melody, reproducing the same mirroring $[0, 6] - [6, 0]$ commented upon in the *Interlude* (see Ex. 7). This accentuation characterizes precisely one of the highest pitched points of the entire composition (the flute will rise higher only at measure 88, when it reaches E_b5), leaving an incisive mark in the listener’s perception. Debussy helps with the dynamics in order to highlight this passage, using the most intense indication of the whole *Sonata* (*più f*), which at no other time goes beyond the boundary of ‘*forte*’.

The musical score for Example 10 consists of four staves. The top staff is for Flute (b. 35-36) in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. It features a melodic line with a circled interval labeled '5th perf.' and a tritone interval labeled '[0-6] α mirror [6-0]'. The second staff is for Flute (b. 39-40) in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. It also features a melodic line with a circled interval labeled '5th perf.' and a tritone interval labeled '[0-6] α mirror [6-0]'. The third staff is for Viola (b. 35-36, 39-40) in alto clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. It features a rhythmic pattern marked 'mf staccato'. The fourth staff is for Harp (b. 35-36, 39-40) in bass clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. It features a rhythmic pattern marked 'mf'. The dynamics for the Flute parts are 'f molto marcato' and 'più f'. The dynamics for the Viola and Harp parts are 'mf'.

Ex. 10: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, mm. 35–36, mm. 39–40 superimposed

The preparatory work at this point is sufficient for achieving an athematic climax, in which the sonority of the tritone is totally isolated by the composer, generating an effect of extreme expressive amplification (Ex. 11). It is the episode that takes shape at measure 43, to then extend into the next section, the articulation of the movement that we could define B in which a new dancing theme appears (this time more than a minuet it seems to be a bolero) written in a clear Doric manner

(mm. 48 et seq.). Debussy allows the phrase segment *a* in the viola's part to pre-dominate, again using the maximum dynamic intensity (*più forte*) and a *du talon* marking that favors the creation of a cutting gesture, repeated 6 times, which is no more contained within a melodic line or a complex polyphonic texture, but definitively sifted into a sort of emphatic culmination of the entire movement, and at the same time of the whole composition. This presence is so evident and so perceptible, that it reverberates in the surrounding areas, reflecting itself in another tritone played by the harp [11, 5]: an atmospheric duplication, which transposes the same rhythmic gesture onto other pitch classes, giving the impression of a sonorous spatialisation. This is not an unprecedented sound for the listener's ears, because in the preceding pages there are many passages in which the same interval relationship is manifested: in the *Pastorale*, just before the resumption of the main theme, the same phrase segment (in its enharmonic version) chimes twice in the harp's part (measure 69); in the *Interlude* the central section presents the same figuration with inverted parts (measure 74); the accompaniments of the *Final* are frequently characterized by the color of the interval, transformed into a sort of frantic tremolo of the harp (mm. 6, 13, 33). Undoubtedly the hue of this element might sound familiar to the listener, but in this context the impression is that Debussy wants to multiply the presence of *a* by creating a connective tissue totally generated by the sonority of a tritone that 'bounces' between the parts in its elementary form. Even the figuration in repeated triplets, which intersperses the episode twice in the viola part, elaborates a tritone (Ab-D), completing a pc set that derives from the sum of three tritons: {5, 6, 8, 11, 0, 2}.¹²

What happens in the flute part may be read in the light of a fade in that introduces section B, anticipating its Doric and bi-modal physiognomy: the theme begins to appear, marked by the *lontain* indication as well as by a diminishing rhythm, producing a progressive overlap between distant materials, which must not find integration precisely because they stratify sound flows coming from different directions. Something similar happens in *Par les rues et par les chemins*, first panel of *Ibéria*, when the recall of the *sevillana* overlaps the martial motifs of the central episode like a sheet of tissue paper (mm. 232 et seq.). This is the texture that Debussy looks for in the initial phase of the B section of the *Final* (*Un poco più mosso, poco a poco*), when *a* becomes a sort of pendulum that is parallel to the new melody: the two parts (flute and viola) do not blend precisely because the writing becomes multi-track, stacking sequences of events that intersect only for a few moments. Leleu speaks of an *objet trouvé* for the Doric theme, hinting at an

12. From this pc set we exclude the pc of the flute, because they belong to a Doric scalar system, which gradually overlaps, refusing to integrate with the material played by the viola and harp.

element that gives the impression of being «importé du dehors» [Leleu 2017, 105]. The interpretation alludes to something extraneous to writing, which is grafted without merging with the surrounding material. The appearance of the melody from *lointain* confirms this reading, but there is also the desire, at this point not negligible, to amplify the cyclical function of the interval which guarantees synthetic unity to the whole *Sonata*. If α were to blend perfectly with the theme of the flute, it would lose all its revealing recognizability. For this reason, the episode, with this proliferation of tritons, can recall the culminating effect sought by Franck in the endings of his cyclical works: that moment of convergence between all the themes and tensions of the composition that Vincent d'Indy defined as «*péroration*», alluding to the vanishing point of the «*cathédrale sonore*» [Ibid., 37–38], constructed by the cyclic sonata. Debussy does not resort to a theme to achieve the same effect, but to an interval that acted as a big bang for the entire *Sonata* and which now makes itself heard in all its ancestral simplicity.

Un poco più mosso, poco a poco

Legend:

- = α
- = $\alpha - 5$
- = $\alpha + 1$

EX. 11: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, mm. 43–53

After this multiplication of the tritone sound, α returns several times in the last pages of the movement. At measure 68 a sudden stop of the viola on two long G_b notes introduces the return of the interval in combination with the harp, performing a complementary function to that commented on in Example 11: the

stratification of sounds that are extraneous to the predominantly diatonic physiognomy of the central section produces a new multi-track editing between materials that refuse perfect integration, triggering an effective fade-out between B and A' (Ex. 12a). The return of the materials exposed in section A (in particular the α and γ motifs) is enriched by a frequent presence of α in the flute and viola *arabesques* (mm. 77, 80–81), which in fact is anticipated by the last measures of the intermediate episode. The procedure also involves the recurring accompaniment formula in B which is tritonised by virtue of the harmonic modulation elaborated in A', further contributing to gradually making the transition from one articulation (B) to another (A') of the form (Ex. 12b).

Ex. 12a: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, mm. 68–71

Ex. 12b: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, fade-out B-A'. Section B (mm. 64–69) – Section A' (m 80)

The last evident appearance of the cyclical interval precedes the coda at the peak of a climax that leads to the progressive shattering of the main motifs, in a dynamic crescendo with a strong expressive intensity (Example 13). A figuration in triplets between flute and viola charges the tension (mm. 93–94), subsequently accentuated by a quadrupling of the same design in the next measure, until the apex arrives precisely in correspondence with an evident underscoring of α in the harp's part, repeated twice in decisive (*mf* – *f*) dynamic progression. The flute and viola stop on a trill interspersed with octave rests, which frames the most

striking material of this apex. Once again Debussy leaves a clearly visible cue to the listener’s attention, repeating the same descending figuration of the *péroration*, with reversed parts: [6–o] – [o–6].

Ex. 13: C. Debussy, *Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final*, mm. 96–97

In the last part of the *Final*, the impression is that the composer refuses to hide the tritone in the harmonic-melodic texture, in order to continue to highlight its retrospective function. Its isolation offers a key to deciphering the fruitful experience of the previous movements, definitively standing out from the surrounding material. This continuous emergence favors the perception of a familiarity between a motto that is exclusively tritone and the main ideas of the *Sonata*, generating a reminiscence that goes beyond the boundaries, perhaps limited one, of the thematic experience. A comparison between the pc sets of the examples commented above can help to demonstrate the signaling function of *a* within the composition, as an element capable of outlining scalar affinities between apparently divergent passages of the *Sonata*.

The reading in succession of these pc sets (called *a* Series) denotes a significant level of sharing between the scalar systems adopted by Debussy. The duplication of the table in normal form and in ascending order has the sole purpose of simplifying the comparisons. Between Ex. 11 and Ex. 12, only those pc sets marked with *a* were selected, to avoid mixing scalar systems deliberately without integration: the fade in and out commented upon in the two junctures A-B and B-A'. Data processing makes it possible to evaluate the percentage of inclusion between the pc sets, operating with superposition between two examples at a time that strictly respect the order of appearance in the *Sonata*: Ex₁ + Ex₂, Ex₂ + Ex₃, Ex₃

α Series (normal form)

											Pc sets marked with α		
Ex1	Ex2	Ex3	Ex4	Ex5	Ex6	Ex7	Ex8	Ex9b	Ex9c	Ex10	Ex11	Ex 12	Ex 13
2	10	2	0	0	0	0	3	4	9	10	5	0	0
3	0	3	1	1	1	1	4	5	10	0	6	2	1
4	2	4	3	3	3	3	5	6	0	1	8	6	6
6	3	6	5	4	4	4	6	7	1	5	11		
8	6	7	6	5	5	5	8	8	2	6	0		
9		9	8	6	6	6	9	10	3		2		
10		10	10	8		8	10	0	5				
0		0		10		10	0	1	6				
							1						

α Series (ascending order)

											Pc sets marked with α		
Ex 1	Ex2	Ex3	Ex4	Ex5	Ex6	Ex7	Ex8	Ex9b	Ex9c	Ex10	Ex11	Ex 12	Ex 13
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1
3	3	3	3	3	3	3	3	3	4	2	5	6	6
4	6	4	5	4	4	5	4	5	3	6	6		
6	10	6	6	5	5	6	5	6	5	10	8		
8		7	8	6	6	8	6	7	6		11		
9		9	10	8		10	8	8	9				
10		10		10		11	9	10	10				
							10						

Perc. Inclus	100	80	57,14	87,5	100	83,33	87,5	87,5	62,5	100	60	100	66,67
--------------	-----	----	-------	------	-----	-------	------	------	------	-----	----	-----	-------

Tab. 1: Comparison between pc sets of episodes containing α arranged in normal form and in ascending order

+ Ex4 and so on. The results of the operations show that the compatibility levels are always greater than 57.14% (minimum value found between Ex3 and Ex4). The themes are transformed but the material they are made of is always very similar; and what signals this familiarity is precisely the α tritone, which acquires a hierarchical position, as we have seen, in progressive evidence during the course of the composition. Its origin is located precisely in the opening of the *Pastorale* with those two initial notes, which generate a dense network of successive ties. For this reason, it would be natural to expect a return of the same interval in the epilogue of the *Final* (mm. 109 et seq.), when Debussy offers the most striking concession to the cyclic sonata mechanisms theorized by Vincent d'Indy (Ex. 14).

The indication *Mouvt de la "Pastorale"* clearly underscores the circular reprise of the theme set at the *Sonata's* opening. The textual return of the material exposed in the first measures of the composition places the listener in a position of hypermnnesia, using a term borrowed from Janet's psychiatric studies: that is

Mouv't de la "Pastorale"

Ex. 14: C. Debussy, Sonata for Flute, Viola, and Harp, Final, mm. 109–111

to say an extremely clear manifestation of memory, which recomposes memories with a quantity and quality of details bordering on the edges of abnormality [Janet 420–426]. The same listener, who is now familiar with a mostly athematic system of relationships, based on simple interval cues, will be led to grasp the anomaly of this choice. Debussy seems torn between the desire to offer predictable reassurance to the listener’s comfort zone, offering him a clear retrospective on the generating idea of the work, and the commitment to stimulate unconscious mnemonic processes based on the doubt of an elusive past. Confirmation comes from the choice to carefully avoid the resumption of α in this episode, all built on a rigorous transposition of three semitones that refuses precisely the distinctive elements of the cyclical process perceived up to that moment: no trace of the diminished seventh δ nor of the duplicity γ , a suggestive emphasis on a tritone never heard before in the topical moments of the composition (A–E $\flat$), and a relevant metrical variation with a shift of the flute’s melody across the measures 109–110. The result is a contradictory sensation, which offers something new precisely when material already heard and assimilated in the course of the *Pastorale* returns with greater conspicuousness (also by virtue of the recall placed at the end of the movement). The distance between the pc sets contributes to demonstrate this ambiguity by reaching the lowest level of inclusion of the series (50%), precisely when the comparison occurs on the same theme.¹³ It might seem like a transcription of that which D’indy said about the failure to integrate the cyclical

13. Ex. 1 = {2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 0} Ex. 14 = {5, 6, 7, 9, 11, 0, 1, 3}

theme into the surrounding material. However, Debussy gives the impression that he is seeking out a new form of deliberately dissociated complexity. On the one hand there is, however, only one case, the inclination to respect a rule of the cyclic sonata (precisely the resumption of a theme-character in its clearly recognizable features), on the other hand an abrupt scalar transposition, which does not respect that quest for “parenté plus ou moins directe” [D’Indy 1905, 387], that is precisely what d’Indy holds to be indispensable for the unity of the composition. The whole episode, from the tonal point of view, exhibits the physiognomy of an anomalous cell, which inserts a modal fracture, just when the writing gives the impression of returning to the *Sonata’s* implant tonality (the F major reached in the following measures). The scalar area has the same level of indecipherability as the *Pastorale*, but the perception of a gap is evident just when the harmonic tensions seem to find a definitive convergence towards the perfect final agreement.

Conclusions

This analysis serves to consolidate Leleu’s insights, confirming the internal unity of the composition. All the additions we have made to his reading of the *Sonate*¹⁴ have the purpose of enhancing and reinterpreting the function of some recurring intervals in the construction of the three movements. What emerges is a path of progressive revelation of a few supporting elements, in particular the α interval, which gradually shed their themes to reveal a distinctive identity. So far the cyclical nature of the work has been evaluated only with regard to the resumption of the theme of the *Pastorale* in the epilogue. Undoubtedly, the choice is the result of a circular thought that owes much to the research of Franck and d’Indy. But the analysis commented above highlights a much denser network of links, which tends to go beyond the thematic dimension, to favor a substantially athematic connection. DeVoto and Wheeldon try to find a kinship with French research at the end of the century, identifying contradictory influences from the theoretical and compositional scenario of the time. Debussy, instead gives the impression of eclipsing every model in the *Sonata for Flute, Viola, and Harp*, experimenting with various solutions. It would seem that there is undoubtedly a transformational process, which leads the composer to rework some procedures that were historicized by tradition: one need only think in particular of the rewriting of the *péroration*, which loses its melodic traceability while remaining the climax of the entire work; but it is the same concluding resumption of the *Pastorale* that

14. In addition to the integrations and different analytical interpretations of some examples, the passages not considered in detail by Leleu include Ex. 2, Ex. 6, Ex. 7, Ex. 9b, Ex. 9c, Ex. 10, Ex. 12a, Ex. 12b, Ex. 13, Ex. 14.

invests the circular return to the origin with new meaning, loading it with contradictions that stimulate memory in divergent directions. Above all, there is a strong drive towards a form of subconscious cyclicism, which offers the listener continuous points of contact with that *déjà entendu* by working on sufficiently connoted and perceptible cues. The term is borrowed from Irène Deliège’s well-known theory of perception, which emphasizes the role played by those elements of writing that gain prominence on the musical surface [Deliège 2001, 233–243]. The cues, however, do not necessarily coincide with the themes, but simply manage to reveal a «salient property» [*Ibid.*, 239] that is capable of helping the memory to reconstruct the complete physiognomy of the recurring ideas in the mind of the listener.

The α interval, together with its derivatives γ and δ , is just a possible example of a cue that strikes the listener’s attention from the very first measures of the *Pastorale*; each time it reaches the listener it reconstructs an imaginary line that favors the mental return to the genetic nucleus of the composition, but progressively loses its function as a means to transform itself into the end of cyclical thought. From a cue it turns into evidence, isolating itself more and more from the thematic material to appear in all its tritonal relevance. The recurrence is unquestionably perceptible, but at the same time elusive precisely because of an athematic nature, which appears but at the same time slips into the user’s memory. This leads us towards Pierre Janet’s clinical studies on the distortions of memories following emotionally traumatic episodes: that dialectic between phases of amnesia and hypermnesia that makes memory an elastic tool, never really the same. But our thoughts also turn to many literary references that were well known to Debussy, such as Verlaine and Mallarmé, who devoted a great deal of poetic research to the suggestions of the subconscious. One has only to think of *Colloque Sentimental* and the famous dialogue between the «deux formes» in a lonely and frozen park: on the one hand a figure who tries to recover the souvenir of an «extase ancienne» with difficulty, on the other a laconic interlocutor who answers «no» or «c’est possible». Or at the opening of *the Après-midi d’un faune* («Aimai-je un rêve?»), which immediately insinuates the reader with the sensation of witnessing an uncertain flow of the subconscious, on the border between reality and dream. Debussy felt the need to reflect on these tortuous mechanisms of memory, which in some cases even reach the extreme of amnesia, as happens to Mélisande, who from the first scene seems to be the victim of a total cancellation of the past.

The athematic cyclical nature of the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* seems to have been designed to stimulate the listener’s mnemonic faculties in a complex way, generating a subtle dialectic between recognition and doubt. One could

speak, coining an oxymoron, of reminiscences of the non-memorable, which writing makes perceptible and at the same time uncertain. It is not a work that ends in the watermark of musical writing, as Leleu seems to argue, referring to the reading of André Schaeffner, revealing itself only to the analyst's attention [Schaeffner 1963, 924]. There is the will, at least in this *Sonata*, to leave evident, albeit ambiguous, traces in the listener's fruitive faculties. For Deliège the cue is used to recover the physiognomy of a theme, but in this case the path seems the opposite: themes help us recover the α cue, forcing the listener to overcome those automatisms that lead to the identification of large melodic groupings. The process is not simple, as it forces us to review fruitive habits that are well rooted in Western culture, and therefore can only succeed in a subconscious form. Debussy had already explored this path in many previous works: for example, the finale of *Fêtes* (mm. 252–266) or of *La Mer* (*Dialogue du vent e de la mer*, mm. 133 et seq.), when the combination of themes builds an open memory that places the user in front of many possible retrospective paths; to the indication *lointain* often used to materialize an indecipherable temporal distance even more than spatial [Jankélévitch 1968, 78 et seq.] resorting to anomalous cells that seem to be grafted into the present through unconscious contacts with the past (for example in the finale of *La puerta del vino*, mm. 83–84); or to the cyclical nature of the *Sevillana* in *Ibéria*, which especially in the central panel (*Les parfums de la nuit*, mm. 92–95) turns into an evanescent reminiscence of a recent past. But in the *Sonata for Flute, Viola, and Harp* the step is even more daring, because it overcomes the constraints of the thematic system, to assign to the cyclical interval an elementary force, perceptible and at the same time elusive as a physiognomic feature that progressively separates from the face to which it belongs. This process is not as evident in the other two works of the same *corpus* and testifies to an innovative conception of the cyclic sonata, which perhaps is not that of Frank, nor even of D'Indy, but one that can be certainly identified as that of Debussy.

BIBLIOGRAPHY

- FORTE A. (1991), *Debussy and the Octatonic*, «Music Analysis» 10/1–2, pp. 125–169.
- ANTOKOLETZ E., WHEELDON M. (ed. 2011), *Rethinking Debussy*, New York, Oxford University Press.
- AZIZ A. (2021), *Temporal Disruptions in Debussy's and Ravel's Programmatic Sonatas*. «Music Analysis», 39/3, pp. 314–358.
- CABALLERO C. (2001), *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CODE D.J. (2001), *Hearing Debussy, Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune*», «Journal of the American Musicological Society», 54/3, pp. 493–554.
- D'INDY V. (1909), *Cours de composition musicale*, Deuxième Livre – Première Partie . Paris, Durand.
- DEBUSSY C. (2005), *Correspondance 1872–1918*, edited by François Lesure and Denis Herlin, Paris, Gallimard.
- DEBUSSY C. (1987), *Monsieur Croche et Autres Écrits*, edited by François Lesure, Paris, Gallimard.
- DELIÈGE I. (2001), *Similarity Perception ↔ Categorization ↔ Cue Abstraction*, «Music Perception», 18/3, pp. 233–243.
- DEVOTO M. (2004), *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*, Hillsdale, Pendragon Press.
- GUMPLOWICZ P. (2013), *Un nationalisme au miroir du cake-walk*, in Chimenes-Laederich 2013, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, pp. 69–86.
- HEPOKOSKI J.A., DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York, Oxford University Press.
- HEPOKOSKI J.A. (2010), *Clouds and Circles: Rotational Form in Debussy's 'Nuages'*, «Dutch Journal of Music Theory», February, pp. 1–17.
- KOECHLIN C. (1927), *Traité de l'Harmonie*, Paris, Max Eschig.
- JANET P. (1904), *L'amnésie et la dissociation des souvenirs par l'émotion*, «Journal de psychologie», 5, pp. 417–453.
- JANKÉLÉVITCH V. (1968), *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière.
- JANKÉLÉVITCH V. (1981), *Le Je-ne-sais-quoi et le presque rien*, Paris, Éditions du Seuil.
- JOOS M. (ed. 2004), *Claude Debussy, Jeux de Formes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.

- LELEU J.-L. (2017), *Spécificités de l'agencement formel et de l'invention thématique dans la Sonate pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy*, «Revue de musicologie», 103/1, pp. 93–135.
- MALVANO A. (2020), *Diabolus in memoria: Observations Regarding the use of the Tritone in Debussy's Endings*, «De Musica Disserenda», 16/1, pp. 53–69.
- PARKS R. (1989), *The Music of Claude Debussy*, New Haven and London, Yale University Press.
- RINGS S. (2008): *Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's "Des pas sur la neige"*, «19th-Century Music», 32/2, pp. 178–208.
- SCHAEFFNER, A. (1963), *Claude Debussy*, in Roland-Manuel 1963, *Histoire de la Musique II, du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- TADIÉ J.-Y. (2013), *Proust et Debussy* in Chimenès-Laederich (eds), *Regards sur Debussy*, Fayard, Paris 2013, pp. 111–118.
- WHEELDON M. (2005), *Debussy and La sonate cyclique*, «The Journal of Musicology», 22/4 pp. 644–679.
- WHEELDON M. (2009), *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press.

Abstract

This paper intends to demonstrate how the tritone in the Debussy's *Sonata for Flute, Viola and Harp* becomes a tool of the memory, capable of revealing an underlying cyclical unity. The analysis consolidates Jean-Louis Leleu's insights (Leleu 2017), reinterpreting the function of some recurring intervals in the construction of the *Sonata*. What emerges is a path of progressive revelation of a few supporting elements, in particular the α interval [6–0], which gradually shed their themes to reveal a distinctive identity. So far, the cyclical nature of the work has been evaluated only with regard to the resumption of the theme of the *Pastorale* in the epilogue. But the analysis of this paper highlights a much denser network of links, which tends to go beyond the thematic dimension, to favor a substantially athematic connection. Musicological studies tried to find a kinship with French research on cyclicity at the end of the XIXth century (DeVoto 2004; Wheeldon 2009). But Debussy eclipses every model, experimenting with various solutions. There is a transformation process, which leads the composer to rework some cyclical procedures that were historicized by tradition: specially the rewriting of the *péroration*, which loses its melodic traceability while remaining the athematic climax of the entire work. Above all, there is a strong drive towards a form of subconscious cyclicism, which offers the listener continuous points of contact with that *déjà entendu* by working on connoted and perceptible cues.

Keywords

Debussy, Tritone, Cyclical unity, Sonate, Analysis

L'articolo si propone di dimostrare come il tritono nella *Sonate pour flûte, alto et harpe* di Debussy diventi uno strumento della memoria, capace di rivelare una

ciclicità soggiacente. L'analisi consolida le intuizioni di Jean-Louis Leleu (Leleu 2017), reinterpreta tuttavia la funzione di alcuni intervalli ricorrenti nella costruzione della *Sonate*. A emergere è un percorso di progressiva rivelazione di pochi elementi portanti, in particolare l'intervallo a [6–0], che gradualmente si spogliano dei loro temi per svelare un'identità distintiva. Finora la ciclicità dell'opera è stata valutata solo in merito alla ripresa del tema della *Pastorale* nell'epilogo. Ma l'analisi dell'articolo evidenzia una rete di legami molto più fitta, che tende a superare la dimensione tematica, per privilegiare un collante sostanzialmente atematico. DeVoto e Wheeldon cercano di trovare un legame con le ricerche francesi di fine secolo sulla ciclicità (DeVoto 2004; Wheeldon 2009). Ma Debussy supera ogni modello, sperimentando varie soluzioni. Si verifica un processo di trasformazione, che porta il compositore a rielaborare alcuni procedimenti ciclici storicizzati dalla tradizione: in particolare la riscrittura della *péroration*, che perde la sua tracciabilità melodica pur rimanendo il punto di fuga atematico dell'intera opera. C'è soprattutto una decisa spinta verso una forma di ciclicità subcosciente, che offre all'ascoltatore continui punti di contatto con il *déjà entendu* lavorando su *cues* sufficientemente connotati e percepibili.

Parole chiave

Debussy, Tritono, Unità ciclica, Sonata, Analisi

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Paolo Teodori ha pubblicato diversi studi, in particolare sulla musica romana del XVI-XVII secolo. Tra questi: *Corelli e lo stile rigoroso: la lezione di Matteo Simonelli* (Firenze, 1997), *L'evoluzione dello stile palestriniano nella musica di Ruggero Giovannelli* (Fondazione G.P. da Palestrina, 1999), *Felice Anerio, il primo libro dei Madrigali spirituali a 5 voci* (Fondazione G.P. da Palestrina, 2007). Si è anche occupato di musica da film; ha pubblicato: *La forma di una musica narrativa: Hans Zimmer, The Patricide, dalla colonna*

sonora del film Gladiator, RATM, 2012.

Insegna Teoria dell'Armonia e Analisi (Roma, Santa Cecilia). Dirige il Coro "Sant'Agnese in Piazza Navona". Compone musica.

Paolo Teodori has published several studies, in particular on 16th-17th century Roman music. Among them: *Corelli e lo stile rigoroso: la lezione di Matteo Simonelli* (Firenze, 1997), *L'evoluzione dello stile palestriniano nella musica di Ruggero Giovannelli* (Fondazione G.P. da Palestrina, 1999), *Felice Anerio, il primo libro dei Madrigali spirituali a 5 voci* (Fondazione G.P. da Palestrina, 2007).

He has also dealt with film music by publishing *La forma di una musica narrativa: Hans Zimmer, The Patricide, from the soundtrack of the film Gladiator*, RATM, 2012

He teaches Theory of Harmony and Analysis (Rome, Santa Cecilia). Conducts the Choir "Sant'Agnese in Piazza Navona". Composes music.



Alessandro Bertinetto (PhD 2000, Università di Padova) è professore di Filosofia Teoretica presso l'Università di Torino. È stato Ricercatore in Estetica presso l'Università di Udine, e Alexander von Humboldt Fellow presso la FU di Berlino. È stato visiting scholar presso le Università di Madrid (Complutense e Autónoma), Murcia, Tolosa, Kanazawa Luxembourg, Berlino, Valencia e Belo Horizonte. È stato membro dell'*Executive Committee* della *European Society for Aesthetics* (2012–2018).

I suoi interessi di ricerca includono l'idealismo tedesco, l'estetica, l'ermeneutica, la filosofia della musica, la creatività e l'improvvisazione. I suoi libri più recenti sono: *Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012; *Eseguire l'inatteso. Ontologia musicale e improvvisazione*, Roma, il Glifo 2016; *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* (a cura di; con M. Ruta) Abingdon, Routledge 2021; *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, il Mulino 2021 (eng. trans. *Aesthetics of Improvisation*, München, Fink 2022).

È coordinatore di ART – Aesthetics Research Torino: www.art.unito.it

Alessandro Bertinetto (PhD 2000, University of Padova) is professor of Theoretical Philosophy at the University of Turin. He has been Researcher in Aesthetics at the University of Udine, and Alexander von Humboldt Fellow at the FU Berlin. He has been visiting scholar at the Universities of Madrid (Complutense and Autónoma), Murcia, Toulouse, Kanazawa Luxembourg, Berlin, Valencia and Belo Horizonte. He has been member of the Executive Committee of the European Society for Aesthetics (2012–2018).

His research interests include German idealism, aesthetics, hermeneutics, philosophy of music, creativity and improvisation. His most recent books are: *Il pensiero dei suoni*, Milano 2012; *Eseguire l'inatteso. Ontologia musicale e improvvisazione*, Roma, il Glifo 2016; *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* (ed., with M. Ruta), Abingdon, Routledge 2021; *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, il Mulino 2021 (eng. trans. *Aesthetics of Improvisation*, Munich-Leiden, Fink-Brill 2022).

He is Coordinator of ART – Aesthetics Research Torino: www.art.unito.it



Massimiliano Locanto è professore associato di Storia della Musica presso l'Università degli Studi di Salerno. I suoi interessi di ricerca e pubblicazioni riguardano due aree principali: la storia del canto liturgico medievale e la musica del Novecento, con un focus particolare sulla musica di Igor Stravinskij (alla quale ha dedicato la monografia *Stravinsky and the Musical Body*.

Creative Process and Meaning, 2021) e sul rapporto tra teorie musicali, tecniche compositive e pensiero scientifico. I suoi articoli sono apparsi su importanti riviste e volumi miscelanei internazionali. Ha curato, tra gli altri, i volumi *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica* (2005, con M.S. Lannutti), *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (2014); *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music / Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento* (2017, con J.E. Cumming e J. Rodin), *Music Criticisms: 1950–2000* (2019, con Roberto Illiano).

Massimiliano Locanto is associate professor in History of Music at the University of Salerno, Italy. His research interests and publications are in two main areas: the history of medieval chant and twentieth-century music, with a strong focus on the music of Igor Stravinsky (to which he devoted his book *Stravinsky and the Musical Body*. *Creative Process and Meaning*, 2021) and on the relationship between music theories, compositional techniques, and scientific thought. His articles appeared in important international journals and miscellaneous books. He edited, among others, the volumes *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica* (2005, with M.S. Lannutti), *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (2014); *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music / Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento* (2017, with J.E. Cumming e J. Rodin), *Music Criticisms: 1950–2000* (2019, with Roberto Illiano).



Andrea Malvano è professore associato in musicologia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove è presidente del Corso di laurea in Cinema, Arti della scena, Musica e Media (CAM). Diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere Moderne, ha conseguito un Diplôme d'études approfondies (DEA) in musicologia all'Université «Lumière» di Lione e un Dottorato di ricerca presso le Università di Torino e Milano. Autore di monografie su Debussy (Edt, Albisani), Schumann (Edt) e sull'archivio storico dell'Orchestra Rai (Rai Eri), ha pubblicato saggi per editori e riviste internazionali («Cahiers Debussy», «Revue Musicale OICRM», «Studi Verdiani», Routledge, Brepols). È stato coordinatore nazionale di un progetto di ricerca FIRB sull'Archivio Storico dell'Orchestra Rai, ed è coordinatore locale di un PRIN sulla formazione del pubblico musicale nel Novecento. La sua monografia su recezione e analisi nella musica di Debussy è stata recentemente tradotta in francese (*Debussy, un nouvel art de l'écoute*, Paris, Van Dieren 2022).

Andrea Malvano is associate professor in musicology at the University of Turin, where he is also Coordinator of the master degree in Cinema, Performing Arts, Music and Media. He graduated in Letters at the University of Turin and in Piano at the Conservatory of Genoa. He holds a Diplôme d'études approfondies (DEA) in musicology at the University «Lumière» in Lyon and a PhD at the Universities of Turin and Milan. He has published monographs about Debussy (Edt, Albisani), Schumann (Edt) and the Rai Music Archive (Rai Eri). He is author of articles on international journals and publishers («Cahiers Debussy», «Revue musicale OICRM», «Studi Verdiani», Routledge, Brepols). He was national coordinator of research projects about Rai Orchestras and about the audience education in XXth Century. His monograph about reception and analysis in Debussy's music was recently translated in French (*Debussy, un nouvel art de l'écoute*, Paris, Van Dieren 2022).

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXII ·
· MMDCLXXV AUC ·

Recensioni

CARLO SERRA, *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*, Galaad Edizioni, Giulianova (Te) 2020, 312 pp., 18 euro, ISBN: 978-8898722792

La diffusione della filosofia di Schopenhauer nella seconda metà dell'Ottocento è tradizionalmente associata a due delle figure più note fra i "folgorati" dall'autore del *Mondo come volontà e rappresentazione*: Wagner e Nietzsche. In entrambi si possono individuare dei tipici processi con cui la cultura recepisce Schopenhauer, interpretandone il pensiero e mettendolo a partito. Non si tratta di fraintendimenti, consapevoli o meno: sia Wagner che Nietzsche accolgono il sentimento del mondo e il tono espressivo di Schopenhauer, e fondano le loro rielaborazioni a partire dalla natura anfibolica del concetto centrale del suo sistema — il *Wille* (volontà), per un verso entità noumenica e inconoscibile, per altro verso energia originaria intuibile per via introspettiva e persino pulsionale. In Wagner, poi, la congenialità traspare dalla musica di là dalle torsioni concettuali. Fra queste, come mostra l'esegesi di uno studioso come Giovanni Piana, una appare di particolare rilievo: Wagner associa la concezione filosofico-musicale di Schopenhauer alla "teoria del sogno" esposta in un saggio dei *Parerga e Paralipomena*.¹ Qui l'ancoraggio dell'onirico alla dimensione fisiologica ripropone il concetto della corporeità come manifestazione *diretta* della volontà (aspetto già rintracciabile nel *Mondo*), ma con gli accenti propri allo Schopenhauer maturo, che più marcatamente conduce l'originario impianto trascendentale al livello fenomenico delle funzioni fisiche e cerebrali. Il Filosofo sostiene infatti che il "sogno allegorico", quello di cui ricordiamo i contenuti, debba necessariamente possedere un legame con il "sogno teorematologico", inattingibile al ricordo ma direttamente connesso con la volontà. Per Wagner questo spunto è decisivo [Wagner 1991]: niente del principio profondo «potrebbe assumere qualche consistenza per noi» — riassume Piana — «se non vi fosse qualche mediazione capace [...] di ristabilire un rapporto con la visibilità e con l'esteriorità in genere» [Piana 1997, 105]. Pertanto, il ruolo predominante assegnato da Schopenhauer alla musica strumentale, in quanto analoga alla volontà, con l'autore della *Tetralogia* tende ad irradiarsi oltre quei termini, e gli elementi che nell'opera maggiore di Schopenhauer si presentano per lo più in forte contrapposizione — la musica e le altre arti, la volontà e le sue oggettivazioni — trovano possibili perequazioni. Negli scritti di Wagner

1. «Lo scritto schopenhauriano si intitola *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, ed in esso si parla proprio di spettri, visioni a distanza, ipnosi, sonnambulismo, chiaroveggenza ed altre cose del genere [...] Schopenhauer si getta sull'argomento [...] anche sotto l'attrazione che i fenomeni paranormali possono esercitare in chi è profondamente convinto che al di là dei fatti osservati ci sia un segreto da portare alla luce» [Piana 1997, 88].

l'ultimo movimento della *Nona Sinfonia* beethoveniana, con l'irruzione della voce, e i suoi stessi drammi musicali, non sono luoghi già toccati dal compromesso con le oggettivazioni rappresentative e subordinati rispetto all'arte metafisica per eccellenza (la musica assoluta), ma accampano diritti di affinità con lo strato più profondo. A fronte di questa "fedele eresia", il Nietzsche della *Nascita della Tragedia* non è da meno, redigendo una pagina vertiginosamente schopenhaueriana proprio con l'esaltata evocazione del terzo atto del *Tristano*. La musica favorisce per Nietzsche un rapporto incandescente con l'essenza della vita: «più in là di Schopenhauer, più arditamente, egli identificò l'estasi sonora con la consapevolezza primaria della sua spietata, universale vitalità» [Schopenhauer 1981, XXXIV].² Mentre accoglie a suo modo il legato schopenhaueriano-wagneriano, Nietzsche trascura l'aspetto noumenico, messo in ombra da un ben tangibile invasamento nel segno di Dioniso, e poco dopo prenderà esplicitamente le distanze da ogni metafisica, da ogni "in sé" inconoscibile (anche se resta aperta la questione di possibili ricadute fondazionali del suo pensiero).

Nel libro di Carlo Serra edito da Galaad Edizioni (*Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*), le due forme di assorbimento e reinterpretazione della filosofia di Schopenhauer delineate più sopra appaiono sovrapposte e intrecciate. Il lavoro, centrato sul primo movimento della *Prima Sinfonia* di Mahler, fluisce in contrappunto tra filosofia e analisi musicale, e di sponda il percorso esegetico apre squarci critici anche sulle radici del pensiero di Schopenhauer. In questa cornice corporosa, che corrobora il testo in senso storico e lo supporta in senso argomentativo, si trovano degli spunti notevoli, sostanziati da un'acuta capacità di analizzare degli esempi che magari, scrive Serra, «non creano una teoria, ma forse servono a comprendere una temperie culturale» [2020, 18]. Scavare a ritroso appare corretto per acclimatarsi con il mondo spirituale di Mahler, così radicato in Schopenhauer e nel primo Romanticismo: al momento di redigere un programma per la sua *Prima Sinfonia* il compositore risalirà infatti a Jean Paul, e si appassionerà poi alla raccolta di Arnim e Brentano. Particolarmente significativo il commento a *Gesang der Geister über den Wassern* [*Canto degli spiriti sulle acque*], lirica di Goethe del 1799: illustrando come i versi goethiani ci introducano «nei processi di trasformazione fra anima e natura» [2020, 20], Serra punta al cuore del Romanticismo. Su quella lirica, non a caso, anche Schubert torna a più riprese, mentre lo Schopenhauer dei *Manoscritti berlinesi* la rilegge sotto la luce del rapporto tra intelletto e volontà. L'acqua del lago, osserva Schopenhauer, rimane calma finché non accade nulla, ma l'intelletto «fa la parte delle occasioni esterne» ed è «causalità per la volontà conosciuta»

2. La citazione nel testo è tratta dall'Introduzione di Franco Serpa a un volume antologico dedicato agli scritti sulla musica e le arti di Schopenhauer.

[2004, 681], per cui percepiamo l'acqua che schizza, precipita, si infrange sulle rocce. La conclusione — «*L'intelletto suona, ma è la volontà che balla*» — costituisce una delle tipiche sintesi fulminanti con le quali il pensiero si abbarbica alla suggestione metaforica e Schopenhauer rende il ragionamento abbagliante per via "illecitamente poetica" (come Benjamin diceva di sé stesso a proposito della memorabile chiusa del *Dramma barocco tedesco*, reclamando l'indulgenza di Adorno, cioè di uno che non poteva che concederla). La volontà slitta dal noumeno alla tangibile immanenza, e Serra fissa paletti su questi terreni instabili rimarcando gli aspetti corporei, per i quali il soggetto vibra di sensazioni: è «il corpo fisico, senziente, il somatico» a diventare «preda dei reagenti messi in gioco dall'intelletto» [2020, 20].

L'*excursus* da Goethe a Schopenhauer verifica ancora una volta un assunto condiviso, secondo cui, per quanto insistesse sulla piena novità del suo sistema filosofico, in realtà Schopenhauer assimilò suggestioni e pensieri dalla produzione filosofica e letteraria dei suoi tempi. Il flusso di questi travasi, che scorre in parallelo all'argomentazione filosofica e analitico-musicale di Serra, culmina nei punti in cui i testi poetici o le riflessioni dello stesso Mahler annodano fili con l'idea di "natura". Predisposti dalla trattazione ad afferrare le armoniche di Schopenhauer, le ritroviamo nelle parole di Mahler, per il quale «*ricaviamo tutti i ritmi e i temi originari dalla natura [...] L'uomo, e l'artista in particolare, trae i contenuti e le forme dal mondo [...], per poi espanderli o trasformarli, a modo suo. Egli può sentirsi [...] in sintonia con la natura, oppure opporsi a essa in modo doloroso o ostile, o addirittura cercare di farla finita con lei, guardandola con ironia e senso dell'umorismo, dal suo osservatorio privilegiato: di qui derivano, nel vero senso della parola, le basi di uno stile artistico nobile-sublime, sentimentale-tragico, o umoristico-ironico*» [Bauer-Lechner 2011, 117]. Il "sentimento" di questo passo si effonde con piena veste poetica in un altro testo di Mahler, che dà a sua volta occasione e sostanza a un duplice cimento musicale, liederistico e sinfonico: dopo un'ampia introduzione, il primo movimento della *Prima Sinfonia* si apre con un tema tratto dal secondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, che coglie l'uomo nella flagranza dei suoi rapporti con la natura. Nel passaggio dal *Lied* alla Sinfonia il tema musicale subisce però una trasformazione che è opportuno richiamare, perché il fatto che Serra non vi si soffermi aiuta a delineare i caratteri della sua esegesi. Attento minuziosamente a captare tanti aspetti, Serra trascura infatti di sottolineare che nella Sinfonia il tema in Re Magg. del *Lied* è ampliato come nella risposta a un soggetto di fuga (ripetendolo alla quinta, cioè alla dominante La Magg.). Adottare all'interno di una forma-sonata dei temi lirici, liederistici, è una delle caratteristiche schubertiane congeniali al sinfonismo romantico e tardoromantico, ma qui l'immediata apertura modulante in La Magg. è il contrassegno aggiunto

da Mahler, rimarcato dalla timbrica orchestrale prima nell'enunciazione, ora affidata alla tromba, e poi nella suddivisione della linea melodica fra le famiglie strumentali. Approdata così presto e in assenza di una vera transizione alla tonalità di La Magg., l'esposizione si occupa di stabilizzarla, senza che prendano figura delle idee tematiche di portata paragonabile alla prima, e meno che mai in contrasto di carattere. La ripresa ripercorre nella conferma del tono d'impianto (Re Magg.) il materiale che nell'esposizione confermava progressivamente il tono della dominante — eccetto (logicamente) l'esposizione del tema principale, che aveva una chiara fisionomia di precoce movimento verso il V grado —, e si presenta con un carattere esaltato, assertivo e molto compatto. In questo esordio sinfonico di Mahler, pur con le novità del celebre *Naturlaut* introduttivo, si può perciò riscontrare uno dei momenti in cui gli aspetti classico-romantici della sua formazione sono più in vista, al punto che qui la pagina orienta Adorno a parlare di una esposizione e di una ripresa *iuxta propria principia*. Di solito la presenza o meno di una tradizionale ripresa sonatistica o sinfonica spinge Adorno a oberanti considerazioni storico-sociologiche, ma in questo caso persino lui tende a sintonizzarsi in modo più diretto sulle occorrenze puramente musicali, e rileva come «a consentire questo accorciamento della ripresa» provveda «già in potenza l'esposizione» [Adorno 2005, 6]. L'analisi di Serra privilegia invece altri aspetti — i fattori timbrici, la spazialità del suono, le peculiarità del trattamento motivico, le increspature del ritmo —, presentandoli come elementi di schiacciante rilievo all'ascolto e come identitari in senso stilistico. Lo studioso si propone di verificare il testo musicale nel modo più aderente possibile alla «grammatica musicale», prendendo le distanze dall'analisi che ricorre «a modelli standard»: la sua esegesi prevede «poca tassonomia» e «molta lettura ravvicinata» [Serra 2020, 13]. A proposito di dichiarazioni preventive di questo tipo, scrive giustamente Alessandro Cecchi che «nessuna analisi può considerarsi un esercizio neutro di osservazione», in quanto «la pretesa stessa del raggiungimento di uno sguardo puramente 'fenomenologico' è estremamente carica di teoria» [Cecchi 2006, 50]. In realtà a Serra non manca la consapevolezza metateorica, ma alcune premesse di metodo faticano a fare presa sull'oggetto d'analisi, oltre a essere di per sé poco chiare: «le ambiguità stilistiche della armonia mahleriana ci hanno spinto a usare il linguaggio descrittivo delle forme tonali in modo molto sorvegliato, perché le forme cadenzali, i gruppi accordali, i ponti modulanti sono fuori dalla portata interpretativa della funzionalità armonica» [Serra 2020, 11]. Eppure, proprio nella *Prima Sinfonia* di Mahler già le mere trasposizioni tonali esercitano un ruolo evidente. Riguardo ai famosi richiami del cucù nell'introduzione al primo movimento, nel momento in cui dalla dominante minore sospesa dell'inizio passano al tono di impianto Serra rileva come Mahler ricorra «a un ultimo

espediente: quando gli archi toccano finalmente la tonica, fa cantare (battute 30–31) il clarinetto sul richiamo del cucù» [2020, 80]. Basterebbe il lessico adoperato qui — con la tonalità presentata come un “espediente” del gioco timbrico — a riassumere la prospettiva di Serra. Si può osservare, di contro, come le leggi della forma tonale agiscano tangibilmente in questo e in altri punti nodali, concorrendo pure all’effetto della prima sortita della fanfara — «irruzione sorprendente», scrive giustamente Serra, con il tratto «teatrale della risonanza remota» [2020, 72] —, che costituisce un elemento alienante anche in quanto arriva di colpo in *Si bem. maggiore*. La stessa riapparizione in un momento tipicamente strutturale (in quarta e sesta sul pedale di dominante che conclude lo sviluppo) è un modo interno alle coordinate del linguaggio tonale classico di reinterpretare la forma, dove non ci si aspetterebbe il materiale già ampiamente semantizzato come “irruzione”: la fanfara a quel punto suona eccessiva ed esterna proprio mentre marca la tonalità “giusta”! Appare perciò opinabile parlare di «natura elusiva» della forma-sonata in Mahler, «ridotta a mozziconi di melodia», come scrive Serra [2020, 277], per il quale la struttura non è «riconducibile alla forma-sonata classica» perché ne riplasma «la successione delle fasi dialettiche» [2020, 141]. Come spesso avviene in queste generalizzazioni, la “successione delle fasi dialettiche” se la intende più con un certo teorizzare che con la storia delle forme concrete. Le vicende della grande forma postclassica (cameristica e sinfonica) mostrano invece come l’allentamento della tensione tra tonica e dominante apra le vie più disparate alla persistenza della forma-sonata. Anche l’analisi della elaborazione tematica mahleriana, minuziosamente condotta da Serra, produce sul punto della macroforma dei giudizi discutibili: lo studioso identifica «la spia del logoramento prodotto da tale forma elaborativa» nella «sproporzione fra esposizione e sviluppo, in cui sezioni della prima si ripresentano nel secondo, bloccandolo» [2020, 145]. La presenza di sezioni dell’esposizione che ritornano nello sviluppo da Haydn fino a Schubert (tendendo a volte proprio verso la stasi temporale, come nella *Sonata D. 960*), e il ricordo della *Quarta Sinfonia* di Schumann, dove l’esposizione è letteralmente divorata dal successivo sviluppo, basterebbero a mettere in dubbio l’innovatività della *Prima Sinfonia* di Mahler per come sostenuta da Serra. Che poi — a fronte di un compositore così ambivalente, di una forma-sonata così riconoscibile e di un linguaggio tonale così diatonico — la gerarchia dei parametri da analizzare sia sbilanciata, lo dimostrano anche alcuni punti in cui Serra commenta altre impostazioni teoriche, per esempio riferendosi criticamente alla «generazione di analisti musicali che sostengono, come Bekker e Kurth, che la melodia venga colta, miracolosamente, in un attimo» [2020, 185]. In realtà il rapporto problematico tra la forma descritta nell’analisi e la temporalità dei processi musicali è ben presente alla riflessione di

molti studiosi, e in modo non secondario proprio a quella di Kurth; inoltre, più in generale, il riconoscimento di uno snodo della forma (ad esempio il ricorrere di un tema) non è questione di attimo miracoloso quanto di consapevolezza dell'ascolto (oltre che dell'analisi). Insistere sulla distinzione tra attimo e processo temporale non appare qui produttivo a delineare differenze di orientamento analitico, né le citazioni di Piana [2013] richiamate a sostegno aiutano a fare chiarezza. Intanto Piana parla della melodia in generale e non di Mahler, e comunque non si capisce perché il concetto di interdipendenza dei suoni debba essere opposto a quello di temporalità.

Altre rilevazioni di Serra sono efficaci a evincere aspetti peculiari della pagina mahleriana e a sussumerli sotto categorie ben centrate come «la messa in scena di un *arrestarsi* del processo metamorfico» [2020, 143], nonché convincenti nel presentarli come *pendant* musicale della Morfologia di Goethe — in particolare del concetto di “organismo naturale”, che tanto influenzò l'arte e ancora di più le teorie della forma. In questo senso, sostiene Serra, «la musica di Mahler, come gran parte della tradizione tedesca, vive il mito dell'organicità» in modo originale, con «una scrittura che opera *direttamente* per dilatazione e metamorfosi» [2020, 143]. Osservando come «la proliferazione delle piccole cellule tematiche» faccia sì che esse sembrino «riflettersi fra loro, logorando ogni schema narrativo lineare» [2020, 145], Serra sviluppa gli argomenti di Adorno e di altri studiosi che paragonano la tecnica mahleriana alle caratteristiche narrative della tradizione orale. Risultano poi interessanti non solo le rilevazioni sulle modalità del trattamento tematico in Mahler, ma ancor più l'analisi dei fattori timbrici e l'interpretazione del loro significato. Sotto questi aspetti il modo mahleriano di leggere Schopenhauer, l'analisi della sua musica e le considerazioni filosofiche di Serra si intrecciano in un plesso compatto. Quanto al celebre *incipit*, Serra descrive la peculiare scelta timbrica che erge i suoni armonici a protagonisti percepibili dello spettro sonoro, dando l'idea «di un suono luccicante e pieno di riflessi» nella «smaterializzazione evocata dall'armonico, con l'ombra di un suono che si muove su due bande contrapposte, acuta e grave, racchiudendo tutto il movimento degli strumenti a fiato, che, in forma quasi antifonale, si rispondono intonando la quarta discendente» [2020, 68]. Da qui si approfondiscono i termini del rapporto tra materiali melodici e timbro: «il processo intervallare accade *dopo* che Mahler ha imposto all'ascoltatore di acclimatarsi con il dispiegarsi delle bande evocate dagli armonici», per modo che percepiamo «una sospensione sonora fibrillante, mentre l'intervallo melodico le scivola sopra, scavandola» [2020, 68]. Si crea così «un fondale in trasmutazione [...] che racconta *il costituirsi* di uno spazio o di uno sfondo» [2020, 70]. E si arriva alla considerazione centrale dell'esegesi di Serra: «Tutta l'introduzione sembra aver di mira l'idea di

un avvicinarsi al nucleo costitutivo del suono» [2020, 76] — dove quel “nucleo” promette ovviamente di essere ben più che una pura questione acustica. Che dai testi di Schopenhauer si avvii il transito da un concetto della musica come *analogon* della volontà a una *rivelazione* del medesimo principio, è ricezione non solo nietzschiana. Si può osservare, quanto meno, come Mahler vi partecipi a suo modo, e in questa direzione si muove Serra quando tesse argomenti che poi supporta con gli stessi pensieri di Mahler. Inoltre, se pure nel libro ricorre spesso il concetto di “fonosfera”, l’apertura alla cultura nel suo complesso mostra come la musica evochi altri aspetti del mondo, e sempre con il significato di *mediazione* (nel senso che Piana ritrova in Wagner) verso dimensioni e significati ulteriori. Lo stesso Mahler, in vena di sinestesia, scrive: «*Nel primo movimento li [gli strumenti] faccio sparire in un mare luccicante di suoni — come un corpo luminoso oscurato dalla luce che esso stesso emana*» [Bauer-Lechner 2011, 215]. Per queste vie “suono”, “rappresentazione”, “voce” e “immagine” trovano, nella trattazione di Serra, frequenti occasioni per annodarsi (di là dai significati più individuati che manterrebbero in una verifica rigorosa del pensiero di Schopenhauer). E la ben nota indecisione di Mahler sull’opportunità di fornire un programma al suo esordio sinfonico diventa anche il sismografo che registra sia la densità degli apporti culturali, sia la presenza di una dualità storico-estetica tutta romantica, dove alla fine la scelta verso una sinfonia senza supporti programmatici marca qui, pur con le ambiguità del caso, un sigillo di militanza schopenhaueriana (posizione opposta a quella di Richard Strauss). Gli accenti con cui Mahler ribadisce il ruolo eminente della musica sono quelli di chi ha letto Schopenhauer e cammina (letteralmente) sulle strade di Freud: «*fin dove la mia esperienza di vita può essere espressa con le parole, non scrivo più un rigo musicale che da essa mi provenga; il bisogno di esprimermi musicalmente — sinfonicamente — inizia dove le oscure sensazioni del mio essere prendono il sopravvento, sulla soglia che conduce all’“altro mondo”, al mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio*» [Bauer-Lechner 2011, 215]. Mentre riporta questi passi Serra è ben lontano dal farsi mero compilatore di una silloge schopenhaueriana dei pensieri di Mahler, ma continua a lavorare di suo proponendo delle particolari corrispondenze tra filosofia e musica, e le aperture più incisive sono probabilmente quelle dove la successione di passi sul “Sublime”, nel capitolo 39 dell’opera maggiore di Schopenhauer, viene messa in parallelo a passi della *Prima Sinfonia* (in particolare allo sviluppo del primo movimento). Il tratto più caratterizzante dello studioso rimane però la tendenza pervasiva verso una sorta di riduzione dell’esperienza musicale all’attimo della rivelazione. Serra non ambisce a un affrancamento radicale da alcuni aspetti del sistema di Schopenhauer, ma spesso lo spinge sul ciglio del dionisiaco. «La musica si radica dietro al visibile, parlando di un mondo da cui emergono oscure sensazioni di

un modo nascosto dell'essere: la radice schopenhaueriana, spasmodicamente noumenica, esplode nel ragionamento persino a livello lessicale» [Serra 2020, 91]. Che ci sia o meno lo "spasmo del noumeno" nel mondo creativo di Mahler, di sicuro la sua musica, tanto più a orecchie moderne — aduse a repertori post-tonali dove effettivamente il timbro a volte diventa *il* parametro —, può prestarsi a un tipo di ascolto che aneli a un contatto con l'*essere* profondo. A questo punto, peraltro, continuare a chiamarlo "noumeno" appare *residuo* schopenhaueriano non meno di quanto sia *radice*! Si intuisce leggendo Serra come una sorta di incantamento — nutrito dal riflesso di un retaggio orientale — possa insinuarsi, forzandoli fino ai limiti, in territori estetici apparentemente allineati al dispiegarsi del *logos*. E si avverte come il denso e laborioso percorso concettuale conseguente all'ascolto tenga il punto della suggestione esperienziale che, precedendo il saggio, ne governa l'impianto e finanche le più minute transizioni dei concetti. A partire da un passo dove Piana [2013, 192] rileva come sembri «naturale parlare di frase musicale, e non invece di frase pittorica» (e da qui osserva come nella musica le sintesi siano interne al «fatto sonoro», che apparentemente «non si apre al mondo come raffigurazione», ma in realtà contiene il mondo), Serra commenta che l'immagine «si attiva come un senso interno al *suono*» [2020, 243] e che «i caratteri espressivi e materici sono interni al *suono stesso*» [corsivi nostri]. Più volte nel libro viene richiamato il punto più debole del *Mondo come volontà e rappresentazione* sotto l'aspetto tecnico-musicale (il passo tratto dal capitolo 52 sui suoni armonici, sul basso, le parti interne e la melodia), mentre lo studioso cita in modo cursorio i ben più accorti e articolati passaggi (su armonia e ritmo, consonanza e dissonanza) dei *Supplementi* schopenhaueriani. La "grammatica dei suoni" tende a coincidere con le risonanze degli armonici, la logica musicale viene ricondotta alla sua dimensione sonoriale e l'ultima tentazione del libro coincide con la prima tentazione della Sinfonia mahleriana: mettersi sulle tracce di un suono primigenio e generatore.

SANTI CALABRÒ

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2005), *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino; ed orig. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960.
- BAUER-LECHNER N. (2011), *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Il Saggiatore, Milano; ed orig. *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E.P. Tal und Co., Leipzig-Wien-Zürich 1923.
- CECCHI A. (2006), *Verso un nuovo concetto di forma musicale: la monografia su Bruckner di Ernst Kurth* (Dissertazione), Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche, Pavia.
- NIETZSCHE F. (1978), *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano; ed. orig. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Fritzsche, Leipzig 1872.
- PIANA G. (2013), *Barlumi per una filosofia della musica*, Lulu, Licenza Creative Commons.
- PIANA G. (1997), *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica nella musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano.
- SCHOPENHAUER A. (2013), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino; ed orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1819.
- SCHOPENHAUER A. (2013), *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino; ed orig. *Ergänzungen in Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1844.
- SCHOPENHAUER A. (2004), *Scritti Postumi. Vol. III. I manoscritti berlinesi, (1818–1830)*, Adelphi, Milano.
- SCHOPENHAUER A. (2003), *Parerga e Paralipomena*, Tomo I e II, Adelphi, Milano, 2003; ed. orig. *Parerga und Paralipomena*, Druck und Verlag von A.W. Hayn, Berlin 1851.
- SCHOPENHAUER A. (1981), *Scritti sulla musica e le arti*, a c. di Franco Serpa, Discanto Edizioni, Fiesole (Firenze).
- SERRA C. (2020), *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*, Galaad Edizioni, Giulianova (Teramo).
- WAGNER R. (1991), *Scritti su Beethoven*, Passigli, Firenze; ed orig. *Beethoven*, Insel-Verlag, Leipzig 1870.

KYLE GANN, *The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the Impractical Musician*, University of Illinois Press, Urbana 2019, pp. X + 294, € 33,16, ISBN 978-0252084416.

Il libro *The Arithmetic of Listening* di Kyle Gann, pubblicato nel 2019 dall'University of Illinois Press, illustra la tematica dei temperamenti in modo trasversale, affrontando percorsi storici di mutazione delle configurazioni di altezze, esigenze teoriche e includendo anche il lato matematico della materia.

Il libro in generale è ben fatto e prevede ascolti, esempi, correzioni e approfondimenti consultabili in ambiente web, comprendenti link diretti ad altri articoli dell'autore (<http://www.kylegann.com/Arithmetic.html>), illustrando adeguatamente e trasversalmente le tematiche sul temperamento. Quasi tutti i capitoli sono separati da sezioni chiamate *interludi*, nelle quali vi sono approfondimenti sulle tematiche trattate nel capitolo appena concluso. La maggior parte di questi trattano analisi di brani di diversi autori, da Guillaume de Machaut ad autori contemporanei, che adottano sistemi microtonali e temperamenti derivati dalle tecniche di accordatura esplicate nel corso del testo. A tal proposito, il libro di Gann, per un lettore europeo, è illuminante e fa comprendere quanto gli aspetti inerenti i temperamenti e le accordature siano vivi e attuali oltreoceano, rientrando nella visione dello spazio sonoro e nel processo compositivo stesso.

Se paragonato ad altri testi di riferimento sull'argomento, il libro di Gann si mantiene in un'ottica quasi neutra sotto il profilo filosofico e si concentra sul percorso storico, non sempre lineare, delle scelte operate dai compositori e dai musicisti in merito al tipo di temperamento da adottare nella pratica musicale. Prendo a tal proposito, come riferimenti di paragone ideologico, due libri di stampo opposto, rispettivamente di Isacoff [2005] e Duffin [2007].

Isacoff si schiera nettamente a favore del temperamento equabile come soluzione proposta dai compositori per risolvere la difficoltà di modulazione a tonalità sempre più lontane, ritenendo che essi ambissero alla simmetria perfetta che vi è nelle distanze tra i 12 semitoni della scala nel temperamento equabile e riscontrando delle argomentate ragioni storiche e culturali (non solo appartenenti alla cultura occidentale); in tal modo Isacoff nobilita il temperamento equabile alla stregua dell'obiettivo ricercato nella pratica musicale, ma ottenuto con difficoltà a causa di resistenze culturali. Questa posizione ideologica è evidente sin dall'introduzione [2005, 1-6] e argomentata con enfasi in vari punti dei capitoli seguenti.

Duffin, al contrario, sin dal titolo del suo libro (*How Equal Temperament Ruined Harmony*) dichiara esplicitamente la sua opinione, ossia che il temperamento equabile abbia rovinato l'armonia, specificando che «è il sound della musica,

l'armonia, che è stata compromessa dall'uso esclusivo dell'ET [Temperamento Equabile] nella performance.» [2007, posizione 107]. Pertanto, Duffin sostiene che vi siano altre possibilità di eseguire la musica, oltre all'adozione del temperamento equabile, e che queste, per quanto non omogenee nella consonanza degli accordi producibili su diverse altezze, siano più confacenti a mantenere le differenze peculiari delle varie tonalità e, così facendo, rispettino maggiormente il *sound* specifico dell'armonia.

Kyle Gann rispetto alla posizione di Isacoff si pone in modo trasversale, sostenendo che in realtà i compositori del passato (tra i quali Bach) non ricercassero un temperamento *equabile* nel senso odierno del termine, ma un temperamento che fosse in grado di rendere eseguibili *equamente* tonalità anche distanti tra loro.³ Così facendo abbraccia anche la visione di Duffin, ritenendo che temperamenti irregolari in grado di rendere eseguibili tutte le tonalità riescano anche a mantenere un *sound* specifico per ognuna di esse, rendendo in questo modo giustizia anche alla varietà artistica legata ad ambiti tonali diversi [cfr. Gann 2019, 87–101 (*Well Temperament and Key Color*, cap. 7)]. Nella sezione del sito dedicata al cap. 7 è possibile ascoltare alcuni preludi dal *Clavicembalo ben temperato* eseguiti con un temperamento Werckmeister III nella tonalità originale e trasposti; questo consente di apprezzare le differenze di *colore* esistenti tra una tonalità e l'altra in questo tipo di temperamento (<https://www.kylegann.com/AoL7-WellTemperament.html>).

Riguardo al *temperamento equabile*, la lettura dei capitoli dedicati all'argomento (i capp. 8, 12 e 13) chiarisce che nella maggior parte dei casi quando si parla di *temperamento equabile* ci si riferisce a qualcosa che non corrisponde necessariamente ad un temperamento equabile, perché comunemente si intende la suddivisione dell'ottava in 12 semitoni percettivamente identici, corrispondenti ad un rapporto tra essi di $^{12}\sqrt{2}$. In realtà vi sono diversi *temperamenti equabili*, rispondenti anzitutto a due criteri generali: l'uso di intervalli aventi lo stesso rapporto reciproco, abbreviato con la sigla -tet [*tone equal temperament*], e la suddivisione dell'ottava in intervalli *equi* sotto il profilo percettivo, abbreviata con la sigla -edo [*equal division of an octave*]. Si intuisce già da questa differenza concettuale come i

3. Si ritiene che il temperamento adatto al *Clavicembalo ben temperato* (o comunque il preferito da Bach) sia quello ideato da Johann Georg Neidhardt (1685–1739): un temperamento irregolare che pone 3 quinte pure da 702 cents (*Sol#*/*Lab*-*Mib*, *Mib*-*Sib* e *Mi*-*Si* — il cent è la centesima parte di un semitono diviso in parti uguali su una scala logaritmica), 6 quinte “equabili” da 700 cents (*Si*-*Fa#*/*Solb*, *Fa#*/*Solb*-*Do#*/*Reb*, *Do#*/*Reb*-*Sol#*/*Lab*, *Sib*-*Fa*, *Fa*-*Do*, *La*-*Mi*), e 3 quinte “strette” da 698 cents (*Do*-*Sol*, *Sol*-*Re*, *Re*-*La*) [Gann 2019, 88, 91]. Con temperamenti irregolari, ma circolari, come questo, non solo era possibile “chiudere il cerchio” delle quinte in modo che le differenze tra quinte diverse fossero distribuite nell'intero spazio armonico, ma era possibile attribuire un *colore* o *sound* particolare alle diverse tonalità.

risultati possano divergere da un temperamento *equabile* all'altro: avere *intervalli equi* non necessariamente produce una *suddivisione equa* dell'ottava, tanto è vero che vi sono appunto *temperamenti equabili* che si avvicinano molto ad altri come risultato finale.⁴ Il punto è che dipende da quanti intervalli si sceglie di avere in un'ottava: se ad esempio abbiamo un temperamento a 31-tet, dobbiamo necessariamente prendere le 12 altezze più vicine a quelle che ci servono per avere la scala cromatica di 12 suoni, ottenendo intervalli che non corrispondono a quelli della scala temperata *equabile* di comune accezione.

Nelle sezioni del sito dedicate ai capp. 12 e 13 è possibile ascoltare diversi esempi di temperamento equabile. Nella sezione relativa al cap. 12 sono presenti diversi esempi di temperamento equabile a suddivisione dell'ottava diversa da 12 (tra i quali *Musica Prisca Caput* di N. Vicentino, che è stata scritta originariamente per essere eseguita nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico, e viene qui eseguita con un temperamento 31-edo — <https://www.kylegann.com/AoL12-Non12ET.html>); nella sezione dedicata al cap. 13 invece si possono ascoltare diversi brani su temperamenti equabili 12-tet di autori quali I. Wyschnegradsky, C. Vivier, A. Haba, Ch. Ives, e altri (<https://www.kylegann.com/AoL13-12BasedET.html>).

Il vantaggio del *temperamento equabile* comunemente inteso (quello a 12 semitoni in proporzione $^{12}\sqrt{2}$) sta proprio nel fatto che è sia 12-tet che 12-edo, pertanto l'intervallo di ottava corrisponde a 1200 cents, e ogni semitono a 100 cents; il risultato è una collezione di altezze che corrisponde esattamente a quella della *Pitch Class Set Theory* a modulo 12 (in cui ogni elemento dell'insieme corrisponde al suo numero moltiplicato per 100) [*ibid.*, 102–108]. Attraverso questa estrema semplificazione è possibile ottenere diversi vantaggi: avere un sistema scalare esattamente simmetrico, ottenere un'accordatura che rispecchia perfettamente ciò che viene richiesto dalla musica dodecafonica e dalle scuole di composizione da essa derivate, e infine avere la possibilità di eseguire quasi tutta la musica composta dopo il 1700 (e parte di quella precedente) con un'approssimazione di consonanza ritenuta accettabile.

La necessità di avere un sistema che rispetti una geometria simmetrica è insita nella cellula dell'armonia: la triade. Essa, servendosi degli intervalli di quinta e terza (maggiore e minore), ha generato il criterio di coerenza armonica che si è consolidato nel tempo e ha portato ai criteri di relazioni armoniche tonali e non.⁵

4. Di contro, se si considerano gli intervalli costituenti in cents, anche il temperamento pitagorico non è tanto distante dall'equabile quanto sembrerebbe [*ibid.*, 49].
5. A riguardo si possono confrontare diverse fonti: sull'estensione del criterio di organizzazione delle altezze interne alla triade alle relazioni triadiche si veda Lewin [1982]; sull'euristica trasformativa delle triadi, che rappresentano una suddivisione "quasi pari" (in 3 parti quasi uguali) dell'ottava si veda Cohn [2012]; sulle simmetrie intrinseche alle

Sotto il profilo dei temperamenti nella costruzione dell'organizzazione degli intervalli per ottenere l'oggetto musicale, Gann chiarisce come vi sia la necessità di riportare in scala le altezze derivate dalle proporzioni di corda vibrante individuate da Pitagora secondo diversi paradigmi. Tra questi vi è il paradigma, di scuola pitagorica, delle medie aritmetica e armonica, espresse spesso nella trattatistica con la successione di proporzioni "6:8:9:12". Come si può notare, il primo e l'ultimo numero sono uno il doppio dell'altro, rappresentano quindi l'ottava; il secondo e il terzo suddividono l'ottava in modo simmetrico poichè 8 sta a 6 come 12 sta a 9 e 9 sta a 6 come 12 sta ad 8. Questi numeri, inoltre, rappresentano gli intervalli di ottava ($12/6=2/1$), di quarta ($8/6=4/3$), di quinta ($9/6=3/2$) e il tono intero ($9/8$); contemporaneamente il 9 e l'8 corrispondono, rispettivamente, alla media aritmetica e armonica tra il 6 e il 12.⁶

Dato questo metodo, risulta evidente quale sia il criterio di suddivisione simmetrica dell'ottava nell'intonazione "pura", e come essa trasli il medesimo criterio alla suddivisione dell'intervallo di quinta generando le triadi maggiori e minori.⁷

Il libro di Gann fornisce le basi matematiche necessarie alla comprensione degli aspetti aritmetici nel primo capitolo, consentendo al lettore di scegliere se approfondire gli aspetti matematici oppure limitarsi alla comprensione concettuale di essi.

Altro criterio fondamentale sulla costruzione dei temperamenti è il *limite*, ossia il numero primo massimo sul quale si basa la proporzione che rappresenta le altezze. Il limite corrisponde sempre ad un numero primo, che esprime il fattore o divisore massimo della corda che produce l'altezza data per produrre un intervallo di riferimento. Se, ad esempio, abbiamo un temperamento a limite 3 (il temperamento pitagorico), avremo i fattori o divisori 1, 2 e 3, corrispondenti alle altezze di unisono con la corda vibrante, la sua ottava più grave o acuta e la sua quinta più grave o acuta di un'ottava. Se dividiamo per 1, 2 e 3 una corda che

relazioni armoniche si veda Tymoczko [2011]; sul possibile ruolo dei temperamenti nella costituzione di tali strutture di relazione armonica si veda Dai Prà [2020]; per una panoramica complessiva si veda Locanto [2007].

6. Per ottenere la media aritmetica tra due numeri si devono sommare due numeri e dividerli per due ($(6+12)/2=9$); invece per ottenere la media armonica tra due numeri (che corrisponde all'inverso della media aritmetica degli inversi dei due numeri [Falanga-Battaia 2003]) si deve moltiplicare per due il prodotto di due numeri e dividere il risultato per la loro somma ($2(6*12)/(6+12)=144/18=8$) [Gann 2019, 37].
7. Suddividendo con il medesimo criterio simmetrico l'intervallo di quinta si ottiene la terza maggiore attraverso la media aritmetica, e la terza minore attraverso quella armonica: dato l'intervallo di quinta $3/2$, $(3+2)/2=5/2$ (che corrisponde in realtà alla decima maggiore, pertanto va diviso ulteriormente per due per essere riportato nell'ottava corretta, dando come risultato $5/4$); mentre $2(3*2)/(3+2)=12/5$ (che corrisponde a $(6/5)*2$, ossia alla terza minore un'ottava sotto) [*ibid.*, 38–39].

produce un Do^3 , otterremo il Do^3 stesso, il Do^4 , e il Sol^4 ; pertanto, per riportare l'altezza del Sol nell'ottava compresa tra i due Do (cioè a Sol^3), si dovrà dividere per 2 il fattore, ottenendo la proporzione $3/2$.⁸ Analogo procedimento sarà necessario per riportare all'interno della stessa ottava le altre altezze ricavate dall'ulteriore moltiplicazione della proporzione di quinta così ricavata: se, ad esempio, volessimo trovare il Re^3 e il La^3 , ossia le due quinte successive, dovremmo dividere la lunghezza della corda Do^3 per potenze successive di $3/2$ e successivamente dividerle per tante potenze di 2 quante sono le ottave che separano l'altezza ricavata dall'ottava originaria: $(3/2)^2/2=9/8$ per il Re^3 e $(3/2)^3/2=27/16$ per il La^3 .⁹

Aumentando il limite a 5, si aggiungono i fattori o divisori 4 e 5, corrispondenti alla ottava (2^3) e terza maggiore.¹⁰ In questo modo si ottiene un temperamento a due dimensioni che si muove su intervalli prodotti da terze maggiori pure $5/4$ e da quinte pure $3/2$, producendo due tipi di comma che eccede l'altezza in ottava " $Si^\sharp$ ": il *comma pitagorico* (prodotto dalla differenza tra la proporzione $2^7/1$ e $(3/2)^{12}$), e quello *sintonico* (o "di Didimo" — dal nome del primo filosofo che lo ha studiato) ottenuto dalla successione di 3 terze maggiori pure $5/4$ (prodotto dalla differenza tra la proporzione $2/1$ e $(5/4)^3$). Questo tipo di temperamento è a due dimensioni proprio perché produce altezze omonime attraverso due "intervalli base" diversi; tali altezze, seppur omonime, non sono omofone perché differiscono le une dalle altre.

Vi sono ovviamente ulteriori limiti (a 7, 11 e 13, ad esempio) che producono ulteriori altezze e che consentono temperamenti con ulteriori dimensioni.¹¹

8. Nel caso si usi il numero per moltiplicare la lunghezza della corda si otterrà il suono corrispondente all'intervallo verso il grave. Nel caso del Do^3 preso ad esempio, moltiplicando la lunghezza della corda per 2 si ottiene Do^2 ; moltiplicandola per 3 si ottiene un Fa^1 . Le frequenze hanno proporzioni reciproche alla lunghezza della corda vibrante; frequenza e lunghezza sono pertanto inversamente proporzionali.
9. Analogo procedimento andrà svolto per le altre altezze della scala, solo che così facendo, alla fine, si raggiungerà un'altezza che non corrisponderà ad un Do in ottava con quello di partenza, ma sarà un $Si^\sharp$ corrispondente ad un intervallo di 12 quinte di proporzione $3/2$, crescente di un *comma pitagorico* rispetto al Do in ottava giusta.
10. Il 4, essendo potenza di 2, in realtà non è un fattore o divisore aggiunto dal limite 5. I nuovi divisori o fattori sono i numeri diversi da potenze o multipli di numeri primi minori al limite. Non bisogna pertanto confondere neanche gli intervalli prodotti da proporzioni che hanno fattori o divisori maggiori al limite, ma sono multipli di fattori o divisori compresi nel limite. Ad esempio nel limite 3 è compreso l'intervallo di quarta pura $4/3$ che è ricavabile attraverso i soli intervalli di quinta pura e di ottava: se infatti si fa la "differenza" (in proporzioni) tra l'ottava pura $2/1$ e la quinta pura $3/2$ si ottiene: $(2/1)/(3/2)=4/3$. Nonostante ciò, se produciamo un'ottava "aggiungendo" una quarta $4/3$ ad una quinta $3/2$, otteniamo comunque un'ottava $2/1$ $((4/3)^3(3/2)=2/1)$ crescente di un comma pitagorico; per avere un'ottava giusta in questo modo dobbiamo scegliere se temperare la quarta (ossia correggerne l'altezza) e tenere la quinta giusta, o fare il contrario.
11. Un caso emblematico è il limite 11, che genera un temperamento a 4 dimensioni avente una serie di intervalli vicina al quarto di tono che consente un *voice-leading* particolarmente morbido. Caratteristica peculiare di questo temperamento è di produrre una terza in

Temperamenti di questo tipo raramente vengono adottati su strumenti a tastiera, richiedendo in alcuni casi l'adozione di un numero esagerato di tasti. Tuttavia, consentono di scegliere altezze specifiche per l'accordatura di alcune note, oppure dei 12 tasti di una comune tastiera a 12 semitoni; o ancora possano essere adottati su strumenti elettronici o ad intonazione variabile quali, ad esempio, gli archi.

The Arithmetic of Listening si pone così come puntuale guida sulla storia dei temperamenti, dei complessi procedimenti matematici che ne rendono possibile l'astrazione e dell'effetto artistico che possono produrre quando applicati agli oggetti sonori, assumendo una prospettiva di collegamento tra teoria e prassi, matematica e acustica, astrazione e arte che è rara da rintracciare e ancora più raramente riesce in modo così efficace.

GIANLUCA DAI PRÀ

BIBLIOGRAFIA

- COHN R. (2012), *Audacious Euphony, Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford.
- DAI PRÀ G. (2020), "Come una formica": il ruolo dei temperamenti nella possibile genesi del dualismo armonico, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 20/1, pp. 53–88.
- DUFFIN R.W. (2007), *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, W.W. Norton & Co, New York, (versione Kindle).
- GANN K. (2019), *The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the impractical Musicians*, University of Illinois Press, Urbana.
- ISAKOFF S. (2005), *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino; ed. orig. *Temperament. How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, Alfred A. Knopf, New York, 2001.
- LEWIN D. (1982), *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*, in «Journal of Music Theory», 26/1, pp. 23–60.

proporzione 11/9 e una settima in proporzione 11/6 *neutre*, cioè esattamente a metà tra l'intervallo maggiore e quello minore. La musica araba adotta un'approssimazione di alcuni intervalli ottenuti con un temperamento basato sul limite 11 (l'argomento è approfondito nel cap. 14 del libro). Sotto il profilo storico una scala di intervalli a quarti di tono pare abbia affascinato svariati compositori, tra i quali Liszt, Busoni e Ives. Quest'ultimo scrisse tre pezzi per due pianoforti a quarti di tono [Gann 2019, 138–140]. Nella sezione del sito che si dedica al cap. 10 è possibile ascoltare due esempi di temperamento a limite 11 composti da H. Partch e ascoltare le differenze tra gli intervalli di seconda, terza e una "scala" dalla quarta alla quinta prodotta da temperamenti con limiti diversi, tra i quali anche il limite 11 (<https://www.kylegann.com/AoL10-ElevenLimit.html>).

LOCANTO M. (2007), *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in G. Borio–C. Gentili (cur.), *Armonia, tempo*, Vol. I (*Storia dei concetti musicali*), Carocci, Roma, pp. 199–246.

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

Sitografia

FALANGA M. – BATTALIA L. (2003), *Media armonica*, http://www.batmath.it/matematica/fondamenti/med_armonica/med_armonica.htm (ultimo accesso: 04/12/2021).

<http://www.kylegann.com/Arithmetic.html> (ultimo accesso: 14/06/2021).