

Anno 2024-2

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione

Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale

GATM aps

Nuovo Mondo,
nuova storia,
nuovi approcci

a cura di Marcello Piras

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 XXX n. 2, 2024

Periodico dell'Associazione culturale di studi musicologici *Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale* – GATM *aps* (già *GATM Gruppo Analisi e Teoria Musicale*) la cui numerazione dei volumi prosegue quella dei precedenti 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: Egidio Pozzi (Università della Calabria)

Vice direttori: Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Marco Targa (Università della Calabria)

Comitato scientifico: Anna Rita Addressi (Università di Bologna), Luca Aversano (Università Roma Tre), Mario Baroni (Università di Bologna), L. Poundie Burstein (Hunter College Graduate Center, City University of New York), Giuseppina Colicci (Roma), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Michel Imberty (Università di Parigi Nanterre), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), John Koslovsky (KU Leuven University), 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), Andrea Malvano (Università di Torino), Marco Mangani (Università di Firenze), José Martins (University of Coimbra), Mauro Mastropasqua (Università di Bologna), Nicolas Meeùs (Conservatoire Royal de Bruxelles), Antonello Mercurio (Conservatorio di Salerno), Marcello Piras (Universidad Tito Puente, Puebla, Messico), Friedemann Sallis (University of Calgary), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Massimo Privitera (Università di Palermo), John Rink (University of Cambridge), William Rothstein (Queens College and The Graduate Center The City University of New York), Gianfranco Salvatore (Università del Salento), Ivanka Stonianova (Université de Paris VIII), Claudio Toscani (Università di Milano), Giovanni Vacca (Università Roma Tre), Konstantin Zenkin (Conservatorio di Mosca), Stefano Zenni (Conservatorio di Bologna).

Comitato di Redazione: Stefano Carloni (Ancona), Carlo Cimino (Conservatorio dell'Aquila), Cristina Ghirardini (Università di Trento), Olga Laudonia (Conservatorio di Co-senza), Ernesto Levato (I.C. Vivaldi-Murialdo di Torino), Gianpaolo Francesco Russo (Messina), Antonella Trivigno (Potenza).

Consulenti e Revisori (giugno 2021-primavera 2024): Alessandro Arbo (Università di Strasburgo), Emanuele Arciuli (Conservatorio di Bari), Mario Baroni (Università di Bologna), Nicola Baroni (Conservatorio di Milano), Carlo Benzi (Conservatorio di Bolzano), Lodovico Berto (Liceo Musicale “Lagrangia” di Vercelli), Anna Maria Bordin (Conservatorio di Torino), Stephen Broad (Royal Conservatoire of Scotland), Francesco Brusco (pubblicista), Edmond Buharaja (Università di Tirana), Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata), Giusy Caruso (Royal Conservatory di Anversa), Anibal Cetrangelo (Istituto per lo studio della musica latino-americana), Giuseppina Colicci (Roma), Duilio D’Alfonso (Conservatorio di Latina), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt), Paulo De Assis (Orpheus Instituut), Fabio De Sanctis De Benedictis (Conservatorio di Livorno), Mine Dogantan-Dack (University of Cambridge), Stéphan Etcharry (Université de Reims Champagne-Ardenne), Serena Facci (Università di Roma Tor Vergata), Catello Gallotti (Conservatorio di Salerno), Stefano Gavagnin (Istituto per lo studio della musica latino-americana), Stefan Gies (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen), Marco Giommoni (Centro culturale MAC – Micromega di Venezia), Andrew Hugill (University of Leicester), Armando Ianniello (Conservatorio di Alessandria), Leo Izzo (Conservatorio di Ferrara), Kerri Kotta (Estonia Academy of Music and Theater), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Maler Anabel (University of British Columbia), Mangani Marco (Università di Firenze), Mazzoni Augusto (pubblicista), Sabine Meine (Centro Tedesco di Studi Veneziani), Daniel Moreira (University of Music, Drama and Media in Hannover), Massimo Privitera (Università di Palermo), Luca Purchiaroni (Liceo Musicale Farnesina di Roma), Massimiliano Raffa (Università IULM), John Rink (University of Cambridge), Gilles Saint-Arroman, Simonetta Sargenti (Conservatorio di Novara), Giuseppe Sergi (American Academy di Roma), Davide Sparti (Università di Siena), Ivanka Stoianova (Université de Paris VIII), Marco Targa (Università della Calabria), Paolo Teodori (Conservatorio di Roma), Federico Terzi (University of Lausanne), Andrea Taroppi (Istituto “Tiziano Terzani” di Abbiategrasso), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Giovanni Vacca (Università di Roma Tre), Stephanie Venturino (Yale School of Music), Andrea Vigani (Conservatorio di Milano), Stefano Zenni (Conservatorio di Bologna)

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: <ratmdirettore@gatm.it>.

ISCRIZIONE ALL’ASSOCIAZIONE E ABBONAMENTI ALLA RIVISTA

Dal 1° gennaio del 2020 le iscrizioni all’Associazione 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 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

Le quote annuali delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

QUOTE DI ISCRIZIONE	SERVIZI OFFERTI	ITALIA	ESTERO
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 ai nostri Convegni – possibilità di usufruire di borse di studio e contributi alla ricerca – sconti per specifiche iniziative	€ 70,00	€ 85,00
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 solo 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 solo cartaceo	€ 90,00	€ 105,00
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM solo pdf	€ 70,00	€ 85,00

Nel caso di una seconda iscrizione all'Associazione nello stesso nucleo familiare, la quota è di € 30 (senza diritto alla RATM).

Per l'iscrizione triennale occorre inviare una richiesta all'indirizzo: segreteria@gatm.it . Le quote triennali sono le seguenti:

- Iscrizione Socio ordinario e abbonamento RATM: per l'Italia € 180,00, altre nazioni € 225,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato cartaceo: per l'Italia € 120,00, altre nazioni € 165,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato pdf: € 85,00 (Italia e altre nazioni)
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM cartaceo: per l'Italia € 240,00, per altre nazioni € 285,00
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM formato pdf: per l'Italia € 180,00, per altre nazioni € 225,00

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. 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

Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps

Presidente: Anna Maria Bordin

Consiglio direttivo: Anna Maria Bordin, Gabriele Cecchetti, Matteo Farné (ufficio di segreteria), Catello Gallotti (vicepresidente), Egidio Pozzi (tesoriere), Marco Targa, Giovanni Vacca

Comitato scientifico: in via di definizione



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2024 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 978-88-5543-255-9

NUOVO MONDO, NUOVA STORIA, NUOVI APPROCCI

A CURA DI MARCELLO PIRAS

INDICE

Editoriale, di Egidio Pozzi	9
Prefazione, di Marcello Piras	15
Egidio Pozzi	
Il <i>villancico</i> barocco in Spagna e nelle colonie dell'America Latina: lo splendente stile armonico-contrappuntistico di Manuel de Sumaya	21
Marco Targa	
Crippled symmetry and proportion in Feldman's <i>Projection 2</i>	121
Stefano Zenni	
Temi d'inganno e strutture variabili: John Coltrane e la ricerca della verità permanente	139
Marcello Piras	
Baroque Trade Unionism. Roque Jacinto de Chavarría's <i>¡Fuera, fuera! Háganles lugar</i>	161
Stefano Carloni	
<i>Souvenir de Porto Rico</i> di Louis Moreau Gottschalk: un originale contributo alla musica nazionale americana	181
Lodovico Berto	
<i>Cubano Be, Cubano Bop</i> : Beyond the Lydian (Chromatic) Concept	207
Notizie sugli autori / Notes on contributors	257

Editoriale

Come nuovo direttore della RATM desidero ringraziare il Consiglio Direttivo dell'Associazione per la fiducia accordatami ed esprimere la mia gratitudine al direttore uscente, Antonio Grande, e ai suoi collaboratori, per la costanza e la professionalità con la quale hanno guidato le sorti di questa rivista; un lavoro svolto con attenzione e competenza che ha ampiamente contribuito a garantire a questa pubblicazione sviluppo e diffusione tanto nazionale quanto internazionale.

In occasione della definizione del nuovo staff della Rivista mi è sembrato giusto pensare a una gestione il più possibile condivisa, pur nel rispetto dei ruoli e delle responsabilità. Una rivista, per essere veramente incisiva e propositiva all'interno del proprio settore di competenza, deve saper non solo garantire ai suoi lettori gli aggiornamenti sulle esperienze più interessanti del settore ma anche offrire approfondimenti di metodologie, pratiche e argomenti che la rendano un punto di riferimento per le ricerche e per gli interessi professionali tanto dei nostri colleghi, quanto dei giovani che saranno i nostri futuri docenti, ricercatori e studiosi. Di conseguenza, fin dalle prime riunioni, io e i miei vicedirettori, Marina Mezzina e Marco Targa, abbiamo rivolto particolare attenzione alla condivisione del lavoro negli organismi della Rivista e siamo particolarmente orgogliosi di poter presentare lo staff che è riportato nelle pagine iniziali della rivista: un Comitato Scientifico che riunisce alcune delle personalità più valide e interessanti del nostro settore e un Comitato di Redazione costituito da giovani che hanno completato con ottimi risultati formazioni di alto livello.

Con la volontà di mantenere e migliorare la qualità e la diffusione della rivista, il lavoro che ci si prospetta non è semplice. Negli ultimi anni l'evidente aumento di interesse verso il settore degli studi musicologici di carattere analitico-teorico si è realizzato anche in ragione di una notevolissima espansione degli argomenti e dei temi affrontati. Dopo aver acquisito lo status di disciplina autonoma e indipendente — caratterizzata da specifiche metodologie e procedure di indagine, nonché da una storia fatta di insigni personalità, istituzioni prestigiose e pubblicazioni specializzate — l'analisi e la teoria musicale si sono aperte alle altre discipline dell'accademia, instaurando rapporti di collaborazione con reciproci scambi di pratiche e di metodologie. Nel cercare di tenere aggiornato il nostro lettore sullo sterminato campo di ricerca che è oggi il mondo dell'analisi e della teoria

musicale, non vogliamo però trascurare quelli che riteniamo essere i più importanti campi di applicazione della nostra disciplina.

In primo luogo il rapporto con la “storia” e in particolare con la “storia dello stile musicale” che significa, dal punto di vista metodologico, individuare e attivare precise scelte dal punto di vista storiografico. Fin dalla fine dell'Ottocento, Guido Adler — il fondatore della musicologia moderna — considerava l'analisi uno strumento importantissimo per l'indagine storica. Adler criticava chi riduceva la storia a una successione di nomi e di date, mentre era convinto che occorresse cercare di ricostruire i tratti che legano o distinguono le opere tra loro: «la storia della musica è un tessuto che viene tessendosi da solo, e gli stili musicali sono come i fili di questo tessuto».¹ La questione, anche secondo Carl Dahlhaus, è quindi realizzare una storia della musica «il cui oggetto [...] sia l'arte stessa e non solo le sue condizioni biografiche o sociali, e dunque una storia il cui principio storiografico sia fondato nell'arte come arte.» Se quindi una “vera” storia della musica non può essere una successione di biografie di grandi uomini ma deve concentrarsi sulle principali caratteristiche della partitura (o di quello che sostituisce la partitura nei repertori non scritti), l'analisi diventa il modo per individuare e comprendere gli stili musicali e le loro trasformazioni: in altre parole, non una tra le tante discipline musicologiche, ma lo strumento principale a disposizione dello storico.²

Un altro importante campo di azione dell'analisi è nell'interazione con l'esperienza interpretativa e quindi con il musicista pratico. Negli ultimi anni i *Performance Studies*, in campo musicale lo studio dell'interpretazione e le indagini storiche che riguardano le epoche antiche e i repertori collegati all'improvvisazione, sono diventati argomenti non solo di ricerca ma anche utilizzati nell'insegnamento.³ Con il settore limitrofo ma distinto dell'*Artistic Research*, sono considerati campi di indagine molto giovani e di grande interesse per la musicologia dei prossimi anni, anche se non bisogna dimenticare che hanno avuto dei pionieri all'inizio

1. Cit. in I. Bent – W. Drabkin, *Analisi musicale*, ediz. ital. a cura di C. Annibaldi, EDT, Torino 1990, pag. 53.
2. «Il metodo della *Stilgeschichte* si affermò all'inizio del secolo vuoi contro il procedimento antiquario dell'ammucchiare detriti di fatti vuoi contro il principio — dettato da un'estetica dell'espressione [*Ausdrucksästhetik*] ormai tramontata — dello spiegare opere musicali ricorrendo alla biografia del compositore [...] In risposta antitetica al positivismo, la storia degli stili cercava di risolvere un problema che rappresenta una sfida costante per le scienze dell'arte: il problema di delineare una storia dell'arte che sia effettivamente una storia e non una raccolta sconnessa di analisi d'opere, ma il cui oggetto d'altra parte sia l'arte stessa e non solo le sue condizioni biografiche o sociali, e dunque una storia il cui principio storiografico sia fondato nell'arte come arte.» (C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, discanto edizioni, Fiesole 1980, pp. 20–21)
3. Un testo di notevole interesse, che ho utilizzato in diversi corsi presso l'Università della Calabria e che sarebbe stato impensabile solo vent'anni fa, è *The Cambridge History of Musical Performance*, a cura di C. Lawson e R. Stowell (Cambridge University Press, Cambridge MA 2012).

del Novecento come Arnold Dolmetsch, Wanda Landowska e Albert Schweitzer. L'azione dei tre ebbe un'influenza molto forte sull'esecuzione della musica strumentale antica, imponendo una spinta fondamentale a quelle scelte interpretative che furono definite successivamente "esecuzioni storicamente informate". Tra il 1920 e il 1930, sulla scia delle attività promosse da questi pionieri, si svilupparono in Francia e in Germania gruppi strumentali e centri di ricerca dedicati all'esecuzione della musica antica, come la Schola Cantorum Basiliensis e il Pro Musica Antiqua di Bruxelles, fondato dall'americano Safford Cape e dal musicologo Charles van den Borren, mentre alcuni anni dopo Nikolaus Harnoncourt fondò a Vienna, insieme alla moglie Alice, il Concentus Musicus. Tutti questi casi possono non solo farci riflettere attentamente sul concetto di "ricerca artistica" ma anche chiarirci quale possa essere il ruolo della teoria e dell'analisi nello studio delle prassi esecutive dei secoli precedenti e nella realizzazione di esecuzioni musicali rispettose del dettato compositivo e aperte alla sensibilità del moderno interprete. La nostra rivista ha dedicato molto spazio alla riflessione su questi argomenti, ma credo sia importante concentrare l'attenzione su casi specifici che possano anche aiutarci a sciogliere i dubbi che ancora esistono in questi settori.

Un terzo campo di azione della nostra disciplina risiede nella storia della teoria e delle tecniche compositive. Trovare nella gran parte dei trattati teorici della cultura musicale europea — dal *Musica Poetica* di Joachim Burmeister fino a *Der freie Satz* di Heinrich Schenker — tantissimi esempi tratti da partiture e spartiti del loro tempo è un chiaro suggerimento a voler considerare le due discipline, l'analisi e la composizione, come discipline affini; anche solo per il fatto, sottolineano Ian Bent e William Drabkin, che «l'analista e il teorico della tecnica compositiva [...] sono entrambi interessati alle leggi della costruzione di un pezzo.»⁴ E quando si vuole approfondire con attenzione un certo argomento, è lo stesso teorico che indica al suo lettore di andare a studiare le partiture dei migliori compositori del suo tempo; tale suggerimento, che troviamo, ad esempio, sia nel *Versuch einer Anleitung zur Composition* di Heinrich Christoph Koch sia in *Der vollkommene Capellmeister* di Johann Mattheson, afferma evidentemente all'aspetto analitico, teso ad approfondire passaggi specifici anche per impadronirsi di stili e tecniche fondamentali nella propria pratica compositiva. Purtroppo nel nostro paese si tende ancora a voler confinare la "teoria musicale" all'interno della "grammatica" della musica: specificamente la notazione musicale e il solfeggio, con qualche cenno alla decodifica degli abbellimenti e alle caratteristiche delle forme musicali della tradizione. Certamente tutti aspetti essenziali per il musicista pratico ma che nella gran parte delle nostre istituzioni rischiano di far passare in secondo piano

4. Bent-Drabkin, *op. cit.*, pag. 2

la conoscenza dello straordinario repertorio storico della trattatistica, un repertorio che soprattutto in determinati periodi della nostra storia ha guidato le sorti della musica in occidente. Non trascurando il fatto che la musicologia americana e inglese è enormemente avanti nello studio degli aspetti teorici, avendo potuto contare su importanti e capaci musicologi fuggiti dall'Europa nella prima parte del '900, cercheremo di portare l'attenzione della comunità di musicisti, storici e musicologi sulla storia della teoria musicale, ovvero sui più importanti trattati prodotti nella cultura occidentale, sulla loro rilettura in chiave storico-analitica e sullo sviluppo metodologico a cui hanno condotto gli studi successivi.

Dal punto di vista procedurale l'intersezione tra l'analisi di specifici repertori, lo studio teorico e l'interesse verso le tecniche compositive, hanno condotto alla realizzazione di metodologie analitiche ampiamente condivise in sede internazionale e frutto di un costante approfondimento e sviluppo metodologico. Queste metodologie, proposte da quelli che potremmo definire i padri fondatori della nostra disciplina — Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Arnold Schönberg, Donald Tovey e Allen Forte — costituiscono oggi un patrimonio di conoscenze e di procedimenti analitici che garantiscono, unitamente alla riflessione teorica da cui esse provengono, tanto la solidità dell'impianto epistemologico quanto la corretta comprensione delle proposte interpretative all'interno della comunità musicologica. La RATM cercherà, nei limiti del possibile, da un lato di testimoniare il grande apporto di conoscenze che proviene da questi studi e dall'altro di seguire lo sviluppo di tali procedure analitiche nello studio della musica occidentale e di repertori finora non specificamente affrontati.

Il volume che inaugura il nostro nuovo incarico, curato da Marcello Piras e dal titolo *Nuovo Mondo, nuova storia, nuovi approcci*, dà corpo a molte delle idee espresse. La sua ideazione e i testi che vi troverete costituiscono una proposta storiografica assolutamente nuova e si rivolgono con grande speranza ai nostri colleghi storici. Nei lavori, adeguatamente descritti dal curatore nella sua *Prefazione*, il lettore sarà portato a riflettere su due luoghi comuni della storia della musica che in realtà sono sempre apparsi problematici. Il primo luogo comune vorrebbe che la musica in America Latina, subito introdotta dai *conquistadores* dopo la cosiddetta "scoperta" del 1492, fosse priva di una tradizione documentata, al punto che nei nostri libri di storia fa la sua comparsa solo all'inizio del Novecento, per merito di personalità eccezionali come Heitor Villa Lobos, Carlos Chávez e Alberto Ginastera. Il secondo riguarda gli studi sulla nascita della musica jazz, forse l'unico repertorio novecentesco che abbia saputo fondere ad altissimo livello una eccelsa qualità artistica, un sorprendente sviluppo storico-stilistico, una tecnica improvvisativa documentata e quindi ampiamente disponibile per la ricerca e l'insegnamento, e

una diffusione internazionale che coinvolge non solo amatori e musicisti, ma critici, ricercatori e storici. Le fondamenta di questo repertorio poggerrebbero, anche in questo caso, sul nulla, o meglio sul racconto idealizzato (ancora oggi ampiamente diffuso) dello schiavo americano che liberato dalle catene e dal lavoro nei campi di cotone inizia a suonare uno strumento e, addirittura, inventa un nuovo genere musicale dove l'improvvisazione "nasce" dalle antiche tradizioni africane. Con gli articoli che troverete in questo volume vogliamo cominciare a scardinare questi luoghi comuni, anche portando all'attenzione del lettore una musicologia in lingua spagnola generalmente poco conosciuta ma che ha scoperto e studiato centinaia di archivi e biblioteche in tutta l'America Latina. Analizzando le partiture e le esecuzioni di questi grandi, quanto poco noti, maestri dell'arte musicale viene fuori un quadro molto diverso da quello conosciuto finora. E quello che possiamo intuire dalle loro partiture prospetta l'idea di una "nuova" storia, non solo più aderente ai fatti del passato ma che costituisce un settore di studio e di ricerca per gli storici delle prossime generazioni potenzialmente enorme.

Egidio Pozzi

Prefazione

Il numero della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» che il lettore tiene tra le mani, o scorre con lo sguardo su uno schermo luminoso, costituisce un evento raro in Italia. Non è accaduto spesso da noi che gli studi di musicologia dedicati alle Americhe abbiano riempito un numero di una rivista scientifica. Certo, tanti singoli saggi sono apparsi qua e là. Molti però trattano di compositori d'oltreoceano visti in una prospettiva eurocentrica tuttora dura a morire. Molti altri trattano in modo specifico di una tra le musiche considerate non colte, e per questo etichettate in modi vari ma accomunati dal confermare che di vera “musica colta” ce n'è una sola: la solita.

Non si può farne una colpa ai rispettivi autori: il problema è più profondo.

L'Europa ha disdegnato di occuparsi della musica delle Americhe per quattro secoli. Che esistesse si è sempre saputo, ma si è preferito ignorarla, o immaginarla come qualcosa di simile a ululati selvaggi. Si fa prima a elencare i rari casi positivi, di genuino interesse per essa, come il canto del capo micmac Membertou armonizzato da Gabriel Sagard-Théodat (1636), il fugace riferimento di Benedetto XIV al Paraguay nell'enciclica *Annus qui hunc* (1749) o l'ammirazione per le danze natchez espressa da Rameau in *Les Sauvages*. Ve n'è una manciata d'altri; non importa qui citarli tutti. Di sicuro, nessuno di essi ha mai spostato di una virgola la convinzione dominante: la musica si è evoluta solo in Europa. Altrove, o non c'è niente, o quel che c'è è inferiore. A tutti noi musicologi americanisti è accaduto di parlare con foga delle nostre ricerche a un collega e riceverne in risposta la sua sorpresa nel venire a sapere di queste cose meravigliose accadute nel “vuoto”. Proprio così: la parola “vuoto” viene in mente a tutti, chissà perché.

Le storie della musica, da quando esistono — cioè più o meno dal Settecento — hanno quindi taciuto sull'America fino al XX secolo, quando un fiume di musica americana, buona e cattiva, ha preso a riversarsi sull'Europa. A quel punto tacere l'argomento è diventato impossibile. Ma la vecchia resistenza non si è sgretolata come le mura di Gerico: è arretrata un poco alla volta. Tra le due guerre si è ammesso che, ad esempio, il “jazz” (o ciò che passava per tale) esiste ma si può serenamente ignorarlo, dopo aver preso nota della sua fugace influenza

su un piccolo numero di compositori illustri in un piccolo numero di brani (segue lista: sempre gli stessi titoli). Si è quindi iscritto Gershwin al canone dei geni musicali, spesso credendo che la sua musica fosse “jazz”, un equivoco puntualmente demolito per novant’anni da tutte le storie del jazz, e puntualmente ripetuto da chi quelle storie non si è mai abbassato a leggere per impararne qualcosa. Più contro voglia, si è anche riconosciuta la statura di Villa-Lobos. Nel dopoguerra sono stati accolti nel canone lo “scandaloso” Cage, Copland (con tiepidezza), quindi Ives, l’americanizzato Varèse e l’europeizzato Kagel. Solo dagli anni Settanta si è data via libera agli studi su tutte le altre musiche, che ora trovano regolare ospitalità sulle riviste di settore.

Peccato che tale apertura abbia spesso implicato due effetti non proprio positivi. Uno è stato il formarsi di una sorta di doppia morale musicologica. Si è annunciato ufficialmente l’*invito al molteplice*, come lo battezzò Armando Gentilucci, ma i più si sono guardati dal praticarlo. Come i personaggi di quel racconto di Italo Calvino che giocavano alla lippa, i musicologi eurocentrici hanno continuato a giocare alla loro lippa eurocentrica, senza sottoporre la loro visione del mondo alla minima revisione critica. Tanto, di tutto il resto si sarebbe occupato qualcun altro: loro avrebbero continuato a giocare alla lippa. Il secondo effetto, conseguenza del primo, è stato il crollo di ogni filtro critico. Riviste con comitati scientifici del tutto eurocentrici, trovandosi a esaminare scritti di provenienza alquanto eterogenea su artisti e argomenti loro ignoti, hanno finito per approvare contributi di qualsiasi valore, ivi incluso lo zero Kelvin, talvolta relativi a musiche di analogo valore. Tra i non eurocentrici, c’è stato chi ne ha scaltramente approfittato per inchiostrare carta a scatafascio e guadagnarcisi una cattedra, il che adesso moltiplica a cascata le conseguenze nefaste. E, beninteso, vi è stato anche chi si è affrettato a formulare teorie *ad hoc* per giustificare tutto ciò: i valori non esistono, e se esistono non contano, e comunque non è più di moda invocarli. Ne è scaturito una sorta di generale *Ecce bombo* accademico: un episodio minore, da commedia all’italiana, di un fenomeno più vasto — e cioè una crisi della “scienza normale” nel senso di Thomas Kuhn — che negli ultimi anni è esploso in tutte le discipline accademiche, sia umanistiche sia scientifiche, soprattutto — ma non solo — negli Usa, dove gli scandali su falsi studi, falsi esperti, falsi dati e false conclusioni sono ormai una valanga e di recente hanno scosso i vertici di istituzioni venerande come Harvard.

Noi non siamo qui per dire la nostra circa le vicissitudini della psicologia comportamentista o la controversia sulla distanza dei quasar. Più modestamente, ci limitiamo a indicare — e a percorrere in pratica — una strada che riteniamo aiuti una crescita sana della nostra disciplina. Il canone eurocentrico non è più difendibile; ma ciò non vuol dire che tutta la musica sia buona. Tra i *Sacred Concerts* di

Duke Ellington e il *Ballo del qua qua* vi è un abisso di valore che è oggettivo, non soggettivo. Esso ci impone di modificare il canone ricevuto per includervi anche Ellington, non di azzerarlo per imbarcare la spazzatura. Allo stesso modo, non ha senso demolire una storia della musica intesa come *Geistgeschichte* hegeliana, formatasi in epoca di predominio culturale tedesco e incentrata su un manipolo di geni dotati della scintilla divina, per mettere al suo posto una storia anglo-americana di segno liberoscambista, una *Fanfare for the Common Man* visto come il cliente che ha sempre ragione, per cui contano solo le classifiche di vendita. La realtà è un po' più complessa di entrambe le concezioni.

E sempre allo stesso modo, non ha senso accettare il molteplice senza viverlo in prima persona. L'attuale crisi epistemologica che porta i redattori delle riviste a non sapere se un saggio sia buono o no, i *peer reviewer* a guardare solo se ha bibliografia abbondante (e quindi rassicurante) e infine i direttori a pubblicarlo per paura di non sembrare abbastanza aperti, si supera se, e solo se, ognuno supera i suoi steccati interiori. Ogni singolo studioso dovrebbe avere una solida conoscenza di base di tutti i linguaggi musicali, anche se poi ne approfondisce, come è naturale, uno solo. Questo volume è stato realizzato sulla base di tale principio.

La storia della musica nelle Americhe è un ideale banco di prova per un simile approccio. Essa recalcitra a tutti i paradigmi correnti. L'eurocentrico vi si trova a disagio, perché scopre che esiste tantissima musica colta, scritta, di straordinaria qualità, di cui nessuno gli ha mai parlato. Essa è stata introdotta in America da europei ma poi ha preso una strada divergente, retta da una logica sua propria, che non coincide affatto con il *nomos* storicista, implacabile e inarrestabile, che incombe su quasi ogni riga dell'*Harmonielehre*. È un'altra storia, con un'altra *ratio*. Il seguace della visione angloamericana dominante è non meno a disagio, perché si rende conto di aver sempre chiamato "America" gli Stati Uniti e quindi di aver creduto che tutto fosse nato a nord del Rio Grande. L'etnomusicologo, di solito abituato a un approccio puramente sincronico, viene messo di fronte al fatto incontrovertibile che una storia musicale non-europea si può scrivere: non la si è scritta finora perché non si vuole, non perché non si può. Lo studioso di jazz è quello che, tutto sommato, si trova meno a mal partito: ma anch'egli deve fare i conti con i limiti e i vizi ideologici del suo canone storiografico di provenienza, con la sua "origine del jazz" alonata di mito, e quindi sospetta.

* * *

La principale peculiarità dell'America è il suo triculturalismo. Abitata per ventimila anni e più da una miriade di gruppi umani, tutti passati per il collo di

bottiglia genetico di Bering, e quindi eterogenei nei dettagli ma accomunati da tratti generali assai simili, l'America è rimasta quasi del tutto isolata per millenni, ed è stata poi invasa di colpo da europei e africani, giunti insieme sulle sue spiagge dopo essersi già in parte mescolati tra loro nella Penisola iberica. La Conquista diede luogo sia a tenaci sopravvivenze di tradizioni anteriori, sia alla nascita di mescolanze nuove sorte da una vasta gamma di interazioni, influenze, scambi e rapporti sessuali tra classi ed etnie, che travalica di gran lunga i facili schematismi in cui si suole riassumerla. La musica scritta, introdotta da Colombo in persona, vi ha agito in una continua osmosi transoceanica con l'Europa, sicché anche la storia musicale europea andrà ripensata a fondo, per effetto della ricostruzione di quella americana, in modo da dare a tale osmosi il peso che merita. Nel contempo, la musica colta delle Americhe ha imboccato una graduale deriva dai modelli europei, una traiettoria divergente, ancor oggi ignota ai più. La sua necessità storica si fonda proprio sul triculturalismo, che l'ha attratta come un magnete in una direzione diversa. Tale processo di graduale indipendenza estetica, coniugatosi nell'Ottocento con i processi di indipendenza politica, ha portato la musica americana a una crescente originalità e coscienza di sé, e infine a traboccare al di fuori esercitando una dilagante influenza di ritorno sull'Europa, che nel XX secolo si è concretizzata soprattutto grazie alla diffusione del disco. In tutta questa lunga catena di eventi, gli Stati Uniti hanno assunto un ruolo da protagonista per ultimi. Il punto di partenza del processo triculturale va invece individuato nel Messico e nei Caraibi. Nessuno dei canoni storiografici correnti rende conto di questi dati di fatto in modo adeguato.

I sei saggi contenuti in questo numero toccano alcuni punti nodali di questa traiettoria; molti altri avremmo voluto includerne, ma ci sarà occasione per farlo. Tre degli scritti (Pozzi, Zenni, Piras) sono nati in origine come contributi al convegno *Suoni dal Nuovo Mondo*, organizzato e ospitato a Roma dalla Casa del Jazz il 10 ottobre 2021 grazie al generoso sostegno di Luciano Linzi e della Fondazione Musica per Roma; altri contributi furono presentati in quell'occasione da Giordano Montecchi, Marco Lenzi e Michele Corcella, ed è sperabile che anch'essi possano vedere la luce. Inoltre, tre scritti (Berto, Targa, Piras) compaiono qui in lingua inglese, perché sia la «Rivista» sia il lavoro degli studiosi italiani possano trovare una giusta attenzione in tutto il mondo. Per primo si è scelto di collocare il contributo di Egidio Pozzi, *Il villancico barocco in Spagna e nelle colonie dell'America Latina: lo splendente stile armonico-contrappuntistico di Manuel de Sumaya*, in virtù della sua ampia trattazione storica iniziale, che discute l'evoluzione del villancico nella più avanzata prospettiva abbracciata dalla musicologia ispanofona, quella appunto dell'osmosi tra impero e colonie. Per chi non abbia mai sentito nominare Sumaya, sarà la prima sorpresa; non sarà l'ultima.

Nel suo saggio, Pozzi analizza in particolare quattro *villancicos*, contribuendo in modo convincente a ridefinirne la collocazione storico-stilistica, meno ovvia e più chiaroscurata della mera immagine di “innovatore italianizzante” finora prevalsa negli studi di settore.

Il saggio di Marco Targa, *Crippled Symmetry and Proportion in [Morton] Feldman's "Projection 2"*, illustra il punto estremo opposto della traiettoria storica: gli esiti radicali del rifiuto dei modelli europei negli Stati Uniti del medio Novecento. In quella stagione creativa, nota soprattutto per l'opera di Cage ma assai più variegata e fertile, si facevano sentire da un lato lo spirito del pioniere protestante, determinato a costruirsi il suo destino con le sue mani, ribelle all'autorità della cultura di provenienza, e dall'altro lato la pressione “dall'esterno” del jazz, linguaggio in cui l'improvvisazione era assurda — non sempre a buon motivo — a vessillo di tale spirito antiaccademico, stimolando nei compositori non-jazz il desiderio di fare altrettanto nel proprio ambito, senza però copiare quel modello, sentito come estraneo. La stagione delle partiture grafiche, fiorita in America vari anni prima che in Europa, è inoltre un segnale fra i molti dello storico rovesciamento del rapporto tra dominanti e dominati che ha segnato la dialettica tra America ed Europa nel XX secolo. Il lavoro di Targa mostra con quali ingegnosi mezzi analitici sia possibile affrontare opere di questo tipo, così peculiari e in apparenza recalcitranti a ogni dissezione.

Il saggio di Stefano Zenni, *Temi d'inganno e strutture variabili: John Coltrane e la ricerca della verità permanente*, si confronta con pagine tra le più alte del grande sassofonista, mettendo in luce i metodi da lui sviluppati per organizzare la forma delle sue performance, sulla base di strutture compositive che inquadrano e orientano l'improvvisazione, ma mantengono una propria affascinante flessibilità. Quest'ultimo elemento emerge in particolare dallo studio comparato delle varie versioni dal vivo dello stesso brano — in particolare concerti registrati dalle radio europee — che sono state rese disponibili negli ultimi decenni.

Il contributo dell'autore di queste righe, *Baroque Trade Unionism. Roque Jacinto de Chavarría's "¡Fuera, fuera! Háganles lugar"*, offre il destro per la riscoperta, o la scoperta *tout court*, di un poco noto compositore boliviano del primo Settecento. L'analisi combinata di musica e testo di un suo *villancico* conduce alla rivelazione di un vero e proprio cruciverba di intersezioni triculturali. L'obiettivo qui non è solo quello di attirare l'attenzione su una pagina di particolare bellezza, ma anche quello di retrodatare correttamente temi, tendenze e dibattiti di natura identitaria, che molti credono essere argomenti di oggi solo perché gli Usa li diffondono oggi, mentre hanno origini assai più lontane nel tempo, come quasi tutto nella storia musicale delle Americhe.

Se gli autori degli articoli precedenti hanno un lungo curriculum accademico, il saggio *“Souvenir de Porto Rico” di Louis Moreau Gottschalk: un originale contributo alla musica nazionale americana* è il brillante primo contributo scientifico di un giovane studioso e musicista, Stefano Carloni. Anche nel suo caso l'indagine sul capolavoro del compositore di New Orleans porta a far emergere un intrico di riferimenti triculturali, a partire dal motivo folk scelto come base per le variazioni e associato a un rito religioso locale. Per giunta, la musica di Gottschalk si pone come naturale crocevia delle correnti americane che, dall'importazione dei modelli europei, combinata con la consapevolezza della musicalità di provenienza africana, sfoceranno, mezzo secolo dopo, nel ragtime e nel jazz, a conferma che con la musicologia a compartimenti stagni non si va in America, e forse non si va da nessuna parte.

Infine, il saggio di Lodovico Berto, *“Cubano Be, Cubano Bop”: Beyond the Lydian (Chromatic) Concept*, affronta un monumento della letteratura jazz scritta, la grande partitura di George Russell per l'orchestra di Dizzy Gillespie, arricchita dall'apporto vocale e percussivo di Chano Pozo tratto dalle pratiche orali segrete della *santería* afro-cubana. L'argomento di per sé sarebbe già complesso a sufficienza, se non che l'autore si è spinto anche oltre. Lavorando su questa composizione per vari anni, e godendo tra l'altro della generosa collaborazione della vedova Russell, che gli ha consentito di accedere all'archivio privato del compositore, Berto è riuscito a dare conto di numerose peculiarità della scrittura polimodale di Russell, mettendole in corretta relazione con il fondamentale trattato teorico che il musicista avrebbe pubblicato di lì a poco, *The Lydian (Chromatic) Concept of Tonal Organization*. Il volume si conclude così discutendo aspetti della massima opera teorica prodotta a tutt'oggi dal jazz, che segna anche — a giudizio di Toru Takemitsu, non nostro — il più importante contributo alla teoria musicale di tutto il secondo Novecento, insieme a quello di Olivier Messiaen.

Ma, si capisce, un giapponese non può essere eurocentrico.

Il *villancico* barocco in Spagna e nelle colonie dell'America Latina: lo splendente stile armonico-contrappuntistico di Manuel de Sumaya¹

1. La musica sacra in Spagna e nelle colonie: il modello spagnolo e il pluralismo stilistico

Quando Spagna e Portogallo iniziarono a colonizzare il Nuovo Mondo, i missionari capirono subito che la musica aveva grande importanza nella vita e nelle credenze delle popolazioni locali e avrebbe potuto svolgere un ruolo decisivo nella cristianizzazione che si apprestavano ad avviare per conto della Chiesa.² Pedro de Gante (1490–1572), uno dei primi monaci ad arrivare nella Nueva España,³ fondatore delle prime scuole di musica e personaggio tra i più amati

1. Ringrazio il collega e amico Marcello Piras per avermi fatto conoscere, con il suo lavoro di ricerca, la produzione di tanti valentissimi compositori latino-americani ancora per lo più sconosciuti nel nostro Paese, nonché per i preziosi consigli avuti per la stesura di questo articolo e le traduzioni dei testi dei *villancicos*. Un ringraziamento sentito anche a Ernesto Levato per la trascrizione su computer di alcuni esempi musicali.
2. Come ha osservato Michael Dean, «oltre al ruolo centrale che la musica ha sempre avuto nei culti sacri, fu la stessa cultura degli *indios* a farla diventare tanto importante per la missione della Chiesa. Nella società azteca, la musica aveva da sempre un ruolo importante e nei primi anni della Conquista i missionari si resero conto della funzione che avrebbe potuto svolgere» [Dean 2002, 27–28].
3. Il Vicereame della Nueva España (1535–1821) era una parte dell'impero coloniale spagnolo, «l'impero su cui non tramonta mai il sole» secondo una nota frase di Carlo V. Nel *siglo de oro* (1521–1643) la Spagna, insieme al Portogallo, era una potenza mondiale e possedeva territori in Europa, Africa, Asia e Oceania, compresa tutta l'Italia meridionale. La Nueva España, con capitale Città del Messico, comprendeva, oltre all'attuale Messico, tutta la metà centro-occidentale degli attuali Stati Uniti d'America (Texas, Arizona, California, Colorado, Nevada, Nuovo Messico, Wyoming e Utah) e gran parte dell'America Centrale (gli attuali Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua e Costa Rica). Sotto il suo dominio erano anche la Capitaneria di Cuba (che governava i territori della Florida, Porto Rico e Santo Domingo) e la Capitaneria delle Filippine nell'Oceano Pacifico.

dalle popolazioni locali, passò i primi tre anni a Texcoco a imparare la lingua e la cultura degli aztechi. Durante i suoi sforzi per conquistare i nativi riluttanti ebbe un'idea — poi riportata nel *Codice Francescano* — che si rivelò efficace.

Per grazia di Dio iniziai a capirli e a vedere come dovevano essere vinti. Notai che, nel culto dei loro dèi, sempre cantavano e ballavano davanti a loro. Sempre, prima di sacrificare una vittima al loro idolo, cantavano e ballavano davanti all'immagine. Vedendo tutto ciò, e notando che tutti quei canti erano rivolti agli dèi, composi canti molto solenni riguardanti la Legge di Dio e la fede [...]. Poi, quando si avvicinò il tempo di Natale, invitai tutti in un raggio di venti leghe a venire alla festa della Natività [...]. Vennero in così tanti che la piazza non li conteneva tutti, e la notte stessa della Natività cantarono *Oggi è nato il Redentore* [cit. in Barwick 1993, 351; Dean 2002, 29].

I risultati furono sorprendenti, sia perché la musica raffigurava una religione meno sanguinaria di quella autoctona, sia perché i missionari spesso riuscivano a convincere i captribù e i membri delle famiglie più importanti ad affidare loro i bambini. Inoltre, per i nativi la musica si candidava a essere un mestiere per guadagnarsi da vivere e conquistarsi una posizione rispettabile nella nuova società. Oltretutto, secondo molti cronisti dell'epoca, gli *indios* apprendevano prontamente le tecniche musicali europee, spesso superando in abilità gli spagnoli. In definitiva, già nei decenni successivi alla Conquista i missionari riuscirono a compiere molte conversioni e a imporre la loro musica in chiesa e nella società, affidandosi non solo a musicisti venuti dalla madrepatria ma anche alle doti dei nativi. Gli *indios* cantavano in modo esemplare nei cori e nei servizi liturgici; iniziarono così ad apprendere la notazione e le tecniche compositive, arrivando a copiare *libros de coro*, costruire e suonare strumenti europei e comporre in polifonia [Dean 2002, 27–35].

Secondo Robert Stevenson, uno dei primi studiosi a fare ricerche sulla musica nelle colonie, lo sviluppo delle istituzioni religiose in Messico fu parallelo a quello della Spagna rinascimentale [1952, 86]. Nel 1521 Hernán Cortés conquistò Tenochtitlán, la capitale atzeca, su cui fu edificata Città del Messico; nel giro di una generazione gli spagnoli vi portarono la ricchezza della musica sacra europea,⁴ mostrando una «chiara volontà di imitazione della pratica musicale

4. Il musicologo spagnolo Javier Marín López ha osservato: «Nel XVI secolo, data la difficile situazione della stampa musicale, con i problemi e i limiti della produzione di carta, si importarono massicce quantità di libri liturgici e cantoriali. Nonostante i trasporti lenti e la distanza del Messico dai grandi centri musicali, i collegamenti commerciali assai fluidi e una fitta rete di contatti personali e istituzionali permisero il formarsi di un archivio internazionale. La presenza di queste opere in Messico non implica che si eseguissero con regolarità o fossero di repertorio in cattedrale, ma almeno mostra che ogni musicista della cappella aveva sotto mano, oltre all'ampia produzione dei maestri locali, un repertorio cosmopolita con dentro i più prestigiosi maestri spagnoli e stranieri, accanto ad altri

spagnola» [Marín López 2007, 268]. Il trapianto della musica delle cattedrali iberiche in quelle della Nueva España fu condotto con cura; l'intero apparato ecclesiastico fu replicato in ogni dettaglio, all'inizio ricorrendo a maestri di cappella, compositori, cantori e strumentisti venuti dalla Spagna.⁵ John Swadley, in un recente studio sul *villancico* nelle colonie tra il 1650 e il 1750, sottolinea che la vita musicale del XVII secolo in Messico, come anche il repertorio, gli strumenti e gli spazi a essa dedicati, erano simili a quelli spagnoli, sicché i musicisti che vi immigravano — anche per via dei migliori guadagni — si trovavano del tutto a loro agio. Nonostante la distanza, le cattedrali prontamente costruite nel Nuovo Mondo «non erano una mera “periferia” musicale ma istituzioni splendide, all'altezza di quelle spagnole» [Swadley 2014, 73].⁶

Al pari dei loro modelli di Siviglia, Granada e Santiago de Compostela [Marín López 2007, vol. I, 268],⁷ tutte le cattedrali avevano una cappella musicale

Kleinmeister [...]. La sezione dedicata ai libri polifonici non solo dimostra l'efficienza dei canali distributivi istituzionali, simili a quelli presenti in Spagna, ma riassume in sé le principali strategie in uso per acquisire repertorio: i testi portati dai musicisti stessi, il ruolo attivo dei librai messicani nell'importare la musica e i libri spediti di persona dai polifonisti. L'analisi di queste pratiche confuta la tradizionale visione secondo cui il travaso degli stili musicali europei nel Nuovo Mondo fu lento. Le prove fornite in questo capitolo indicano nella direzione opposta: grazie all'ardente desiderio dei capitoli cattedralizi e dei librai di avere un mercato americano in continua espansione e ben fornito di novità, molti libri arrivavano entro l'anno di uscita, o subito dopo» [Marín López 2007, vol. I, 526–527].

5. Nel XVI secolo Città del Messico ebbe tutti maestri di cappella di origine e formazione spagnola [Swadley 2014, 32, cfr. López-Calo 2013, 316].
6. Un esempio di musicista immigrato nelle colonie è Juan Gutiérrez de Padilla. Nato a Malaga intorno al 1590, segue tutte le normali fasi della carriera di musicista di chiesa di rango superiore: chierico, formazione nel canto e nel contrappunto, acquisizione di ordini minori e ascesa da corista (o strumentista) di alto livello a maestro, con competenze nello stile della *prima prattica* e la capacità di comporre *villancicos* con facilità e prontezza. Dopo aver tentato di farsi assumere come maestro di cappella nella sua città, nel 1622 decide di chiedere l'ammissione come cantante e assistente del maestro Gaspar Fernandes nella Cattedrale di Puebla. Nel 1629, alla morte di Gaspar, è nominato maestro di cappella e lavora alacremente sia a un'importante e cospicua produzione, sia al completamento della Cattedrale, voluto dal vescovo Juan de Palafox y Mendoza. Sotto la sua direzione, nel decennio 1640–1649, la cappella musicale di Puebla tocca l'apice del suo splendore [Swadley 2014, 74–95].
7. «Come nelle cattedrali castigliane, è chiara la volontà di regolamentare con ordinanze le attività liturgiche all'interno del coro, sistematizzare l'educazione musicale dei bambini nella scuola e regolamentare i vari incarichi, musicali e non, nelle corrispondenti istituzioni» [*ibid.*, 269]. Anche se non va sopravvalutato, il modello di riferimento delle diocesi coloniali era spesso la Cattedrale di Siviglia, da cui proveniva anche la struttura episcopale. La “città madre” della Nueva España era Siviglia e non Madrid anche perché era il principale scalo delle rotte commerciali da e per le colonie. Secondo Stevenson, «prima del 1700, ogni sacerdote emigrante destinato alle Indie Occidentali doveva passare un esame deciso dalle autorità ecclesiastiche di Siviglia [...]. Dall'inizio del XVI al XVIII secolo Siviglia fu il “cuore” dell'America, e fu Siviglia a dettare al clero diocesano del Nuovo Mondo le norme non solo culturali, ma anche della disciplina ecclesiastica» [Stevenson 1974, 26, cit. in Brill 1998, 44–45].

costituita da *seises*,⁸ un gruppo di cantori maschi, alcuni strumentisti, l'organista e il maestro di cappella. I cantori impiegati nelle composizioni su testo spagnolo erano suddivisi in *tiples* [voci acute], contralti, tenori e bassi; il gruppo di strumentisti (*ministriles*), con flauti, ciaramelle, trombe, fagotti e bassi, oltre a sostenere, rinforzare o sostituire le parti vocali, aveva il compito di animare le processioni [Tello 1994a, 13]. Già nel 1575, nella cappella di Città del Messico vi erano diversi strumenti, tra cui oboi, trombe, corni, *sackbuts* [tromboni], archi, *bajones* [fagotti rinascimentali], flauti, *vihuelas*, *jabelas* [flauti marocchini], ribecche, organi e soprattutto arpe per realizzare il continuo [Brill 1998, 58]. Nel XVII secolo, i maggiori centri musicali della Nueva España non solo si distinguevano per la presenza di musicisti *indios* [Marín López 2007, 271] ma contavano su complessi piuttosto cospicui, impegnati soprattutto nelle feste religiose, mentre nel Settecento si trovano accompagnamenti strumentali in forma di basso figurato, a volte scritti per intero in partitura. Secondo il modello sivigliano, le competenze richieste erano elevate; l'aspirante suonatore di uno strumento doveva dimostrare la sua abilità anche in altri strumenti e nel comporre.⁹ Era quindi regola avere un ensemble strumentale nelle cattedrali. Come sottolinea Stevenson, «con tutte le prove disponibili che mostrano l'uso universale di strumenti nelle chiese novoispaniche — dalle cattedrali maggiori fino alle più umili cappelle dei villaggi — appare evidente che, anche durante la cosiddetta età aurea della polifonia novoispanica, l'ideale sonoro non era la vocalità non accompagnata (a cappella)» [1952, 92–93, cit. in Brill 1998, 57].

A metà del Seicento la rete delle cattedrali novoispaniche in Messico comprendeva nove siti, la maggior parte con complessi musicali stabili.¹⁰ Forse per le grandi distanze tra le diocesi e il minor numero di posti disponibili rispetto all'Europa, la mobilità dei musicisti era più limitata e si concentrava in sostanza sui due centri più importanti, le cattedrali di Città del Messico e Puebla. La prima era più ricca e potente, grazie anche a un oculato sviluppo basato su acquisizione

8. *Seises* erano chiamati nella Cattedrale di Siviglia i ragazzi del coro — da sei a otto — che cantavano con danze e nacchere presso l'altare maggiore. Nelle colonie erano per lo più reclutati tra gli *indios* e cantavano le parti di soprano fino alla muta della voce. Ancora a metà del Seicento erano spesso figli di famiglie creole, come la maggioranza dei musicisti della cappella [Brill 1998, 55–56].
9. In uno studio del 1974, citando documenti reperiti presso la Cattedrale di Siviglia, Stevenson riferisce che nel 1718 «il candidato al posto titolare di *bajón* [fagottista] doveva anche dimostrare le sue capacità su altri cinque strumenti come violino, corno, ciaramella, oboe e flauto dolce, nonché la sua abilità come compositore [...]» [27, cit. in Brill 1998, 58].
10. Mentre le cattedrali in Spagna erano una cinquantina, quelle della Nueva España erano a Città del Messico, Puebla, Valladolid (l'attuale Morelia), Guadalajara, Durango, Oaxaca, Mérida, Ciudad Real (oggi San Cristóbal de Las Casas) e Guatemala (l'attuale Antigua). Notizie su queste in Swadley [2014, 34–43].

di proprietà ed esenzione fiscale del clero [Marín López 2007, 779].¹¹ Il suo primo sito risale al 1524; quando fu consacrato, secondo la volontà di papa Clemente VII, poteva già contare su un coro di nativi addestrati da Pedro de Gante.¹² Dal XVI al XVIII secolo la sua cappella musicale — la prima annessa a una cattedrale in America Latina (1536) — conosce una crescita costante. Se già:

negli anni Ottanta del Cinquecento disponeva di personale musicale sufficiente per eseguire pagine poliorali, nel 1590 si registrava l'arrivo direttamente dalla Spagna di castrati prestigiosi; negli anni Dieci del Settecento si introdussero violini, violoncelli e oboi e, dal 1736, trombe e corni, che a volte arrivavano con gli stessi musicisti stranieri [Marín López 2007, 780–781].

Dagli inventari delle cattedrali di Città del Messico e Puebla emerge che gli stretti legami tra colonie e madrepatria non si limitavano all'architettura,¹³ ma si estendevano al repertorio musicale. Grazie a un inventario datato 1589 sappiamo che le messe e i mottetti dei tre maggiori polifonisti spagnoli, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero e Tomás Luis de Victoria, erano arrivati nella Nueva España appena pubblicati. Nello stesso inventario sono presenti le quattro pubblicazioni di Victoria stampate a Roma negli anni 1581–1585, e il repertorio franco-fiammingo è rappresentato da un'antologia stampata a Parigi da Attaingnant nel 1532, il *Liber Viginti Missarum*, con messe di vari compositori tra cui Josquin, Sermisy, Mouton, Richafort e Gombert.¹⁴ In tal senso «il Messico del XVI secolo appare in gran parte un'estensione dell'Europa di Carlo V, collegato a essa in un *continuum* transoceanico» [Swadley 2014, 30–31].

I maestri di cappella che lavoravano presso cattedrali, basiliche, monasteri e ospedali componevano molta musica richiesta per le funzioni e le attività

11. Tra il 1650 e il 1750 la Chiesa diventò il più grande proprietario terriero della Nueva España e «il maggiore e talvolta munifico mecenate della creazione artistica, musicale e letteraria. La cattedrale o la chiesa parrocchiale si possono considerare come centri focali delle più elevate aspirazioni della società novoispanica fino al tardo periodo coloniale» [Swadley 2014, 19–20].
12. La costruzione della Cattedrale attuale fu iniziata nel 1573 sul modello architettonico e organizzativo di quella di Siviglia.
13. La collocazione del coro nella navata centrale o la presenza di due organi installati ai due lati del coro, come quelli voluti dal vescovo Juan de Palafox y Mendoza nella Cattedrale di Puebla nel 1648, sono aspetti provenienti dalla madrepatria che ebbero una certa influenza sulle scelte compositive di molti maestri di cappella [Swadley 2014, 28].
14. Una parte importante dello studio di Marín López riguarda infatti i codici polifonici reperiti nell'Archivio della Cattedrale di Città del Messico. La raccolta comprende ben ventidue volumi, di cui quindici manoscritti, e contiene oltre 550 composizioni di autori come Hernando Franco, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria e Cristóbal de Morales. Nel manoscritto MéxC5 (ff. 43v–59r) troviamo anche la *Missa [Aeterna Christi munera]* di Palestrina, probabilmente copiata tra il 1659 e il 1674 dal *Missarum Liber Quintus* (la stampa romana del 1590) [Marín López 2007, vol. I, 654–772, *Apendice I*, 187–194, 754–766].

specifiche delle istituzioni religiose spagnole e novoispaniche. Era di rado stampata e spesso era difficile da reperire, a giudicare dai molti brani sopravvissuti in copia unica. Questi maestri di cappella, ben preparati e selezionati con attenzione, non solo formavano il livello più alto della gerarchia musicale ma avevano una posizione importante nella società novoispanica.

L'incarico di *maestro de capilla*, colui che governava la musica polifonica della Cattedrale, era definito da una normativa emessa nel 1585 dal III Consiglio Provinciale Messicano, che peraltro si può intendere come ratifica della situazione esistente *de facto* nelle cattedrali messicane. Il *maestro de capilla* era di solito un chierico che aveva ricevuto gli ordini minori; era al centro della vita musicale della Cattedrale ed era responsabile della gestione quotidiana della cappella in ogni suo aspetto. Scegliere e preparare i ragazzi del coro era uno dei compiti più importanti, e forse più gravosi, stando ai registri dei capitoli cattedralizi, che riferiscono spesso della cronica incapacità dei maestri a svolgerlo. Al *maestro de capilla* toccava gestire e dirigere la cappella in un numero estenuante di funzioni religiose: oltre alle normali incombenze in cattedrale, era spesso chiamato a dirigere il suo complesso vocale e strumentale presso altre istituzioni religiose, in processioni e cerimonie funebri. La spartizione degli introiti generati da questi lavori esterni, chiamati *obvenciones* in Messico, spesso suscitava litigi e accuse di favoritismi tra i cantori. Il maestro era responsabile della disciplina e del buon rendimento della cappella attraverso la continua verifica delle prestazioni individuali. Ma la sua attività più importante era comporre nuova musica per la cattedrale. Un anno tipico poteva prevedere la stesura di un *Compianto* o di un *Miserere* per i tre giorni sacri della Settimana Santa, di responsori in latino per il Mattutino solenne, oppure in un anno “buono”, di una messa e, soprattutto, di diverse serie di *villancicos* per la liturgia del Mattutino di Natale e del Corpus Domini, per varie feste mariane e per le solennità del santo patrono, del dedicatario della cattedrale e dei Santi più amati, con San Pietro in testa alla classifica [Swadley 2014, 24–25].

In epoca barocca, molti dei più importanti maestri di cappella erano affermati compositori di opere teatrali. A Venezia, musicisti come Francesco Gasparini, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi e Baldassarre Galuppi erano frequentatori abituali dei teatri. Vivaldi, dopo essere stato ordinato sacerdote nel 1703, inizia la sua quarantennale attività di insegnante, maestro dei concerti e compositore all'Ospedale della Pietà, un'istituzione che richiedeva non solo un'efficace e continuativa attività didattica, ma anche la disponibilità a comporre le musiche necessarie alle occasioni cittadine e alle funzioni religiose dell'istituzione. Pochi anni dopo, Vivaldi inizia la sua attività a teatro come compositore, direttore, impresario e organizzatore. Per tutta la vita, incurante di critiche e pettegolezzi sulla sua vita privata, scrive per il teatro una media di ben due opere l'anno, mentre continua a lavorare presso la Pietà componendo mottetti, messe, oratori e quanto necessario per essa [Pozzi 2007]. Analoga situazione si rileva in

altre città italiane. A Roma furono maestri presso la Cappella Giulia Domenico Scarlatti (1714–1719) e Jommelli (1750–1753). A Napoli, Alessandro Scarlatti, Nicola Fago, Francesco Durante, Nicola Porpora, Leonardo Leo e Giovanni Battista Pergolesi furono quasi tutti attivi in teatro. Non sorprende che i generi sacri mostrassero significative connessioni con gli sviluppi della musica per il teatro, e quindi standard compositivi abbastanza “rilassati”, al punto che nel 1749 papa Benedetto XIV notò che «in certi giorni dell'anno gli edifici sacri diventano teatri di sontuosi e clamorosi concerti, che non si accordano in alcun modo con i Sacri Misteri» [Laird 2009, 32–41; Hill 2005, 416].

Secondo Paul Laird, la principale caratteristica della musica sacra in Italia e negli imperi spagnolo e portoghese in epoca barocca è il pluralismo stilistico dovuto all'intersezione di quattro stili:¹⁵ I) lo stile antico a cappella, basato sulla tradizione contrappuntistica del Palestrina e di altri compositori di fine Cinquecento; II) la scrittura policorale, specie in Spagna e nelle colonie, costituita dalla contrapposizione di due o più cori, scritti con *texture* omoritmiche e accompagnati dagli strumenti del continuo; III) gli stili e le forme derivate dal teatro d'opera italiano applicate, ad esempio, nei mottetti scritti secondo lo standard vivaldiano, per voce sola, archi e continuo; IV) lo stile concertato, che comprendeva solisti, cori e diversi gruppi strumentali [Laird 2009, 21–32; Pozzi 2007, 210–222]. Per quanto riguarda lo stile concertato, John Walter Hill [2005, 415] rileva che, se fino al 1680 le parti strumentali erano simili a quelle vocali, avendo spesso la funzione di supporto al coro,¹⁶ in seguito i compositori pensano a un nuovo stile orchestrale, in cui gli strumenti si emancipano dall'influenza del canto e contribuiscono alla forma complessiva dell'opera con episodi specifici e uno stile più idiomático.

In Spagna e in Portogallo i compositori da un lato mantengono la tradizione antica del contrappunto, nel solco della produzione di Tomás Luis de Victoria e Manuel Cardoso, dall'altro sono sensibili alle novità che vengono soprattutto dall'Italia, in buona parte provincia dell'impero spagnolo. Anzitutto adottano la scrittura policorale, secondo l'esempio di Giovanni Gabrieli e della scuola veneziana [Brill 1998, 61], e la prassi del concertato, in sintonia con gli sviluppi della

15. Un caso esemplare è il *Requiem* di Antonio Lotti, composto probabilmente a Venezia nel 1717, prima della partenza per la corte di Dresda. Scritto per coro, archi, fiati e organo, presenta nel movimento iniziale e in alcuni interludi uno stile antico, nel *Christe* una *texture* orchestrale, nei trii e altri movimenti passi solistici di carattere operistico. Anche la *Messa di Santa Cecilia* di Alessandro Scarlatti (1720) per soli, coro a cinque voci, archi e organo è un esempio di messa concertante con movimenti solistici, policorali e in stile antico [Laird 2009, 32–41].

16. In epoca barocca il termine “coro” si usava per qualsiasi gruppo di voci e strumenti tranne il gruppo del continuo. In particolare, nelle pagine policorali di cui tratteremo, il primo coro era spesso ridotto a uno o due solisti accompagnati [Pozzi 2007, 61; Torrente 2006, 148].

musica europea; poi, al pari di molti colleghi di altri Paesi, sono influenzati da strumenti, forme e stili del teatro d'opera italiano, anche in ragione dei nuovi gusti della corte spagnola. Vi è però un'importante differenza. Rispetto ai centri delle innovazioni barocche e della religiosità cattolica — attenta a mantenere il rigore e l'insegnamento palestriniano — troviamo nel mondo iberico una particolare "voglia di indipendenza" che Laird rintraccia, ad esempio, nell'uso di testi in volgare nella musica di culto.

2. Il *villancico* del XVI–XVII secolo: origini e primo sviluppo, caratteristiche e morfologia

Il *villancico* nasce probabilmente nel XV secolo come canto cortese su testi devozionali. Secondo l'attendibile ipotesi proposta dal musicologo spagnolo José López-Calo, l'origine del genere è nei canti in volgare usati come responsori nella Granada del Quattrocento. A sostegno egli cita una biografia anonima di Hernando de Talavera, arcivescovo di Granada nel 1493, redatta all'epoca dei fatti, e che recita: «al posto dei Responsori, fece cantare versi devoti (pii) corrispondenti alle Lezioni. In questo modo il sant'uomo attirò il popolo al Mattutino e alla Messa». L'introduzione di canti in lingua spagnola nelle cerimonie sacre, al posto dei testi in latino, fomentò molte critiche, spesso reiterate nei secoli successivi. Ma Hernando, vedendo il successo dell'iniziativa (e forse con il tacito consenso dalla stessa Isabella di Castiglia, di cui era il confessore) mantenne la sua scelta considerando le critiche come «punture di zanzara e dardi scagliati dalle mani di bambini».¹⁷

Due tra le prime definizioni del termine *villancico* si trovano in testi di Juan Diaz Rengifo (1592) e Luys Alfonso de Carvallo (1602). Nel fornire modelli poetici formali, essi descrivono il *villancico* come costituito da "testa" e "piedi" (*cabeza y piés*), ovvero ritornello e strofe, in seguito indicati come *estribillo* e *coplas*. La testa dev'essere una frase concisa ma significativa, che nei piedi viene poi glossata, commentata e spiegata; dopo di che la testa si ripete, identica o con nuovi versi interpolati. Non sono stabilite regole di versificazione, e ciò permette di realizzare strutture diverse che, secondo Carvallo, spesso «sono soggette più alle consonanze della musica che alle regole poetiche» [1602, 85, cit. in Swadley 2014, 52–53].

17. *Breve suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*, catalogo n. 9–25–6, folio 149v, Real Academia de la Historia [cit. in López-Calo 2013, 314; Swadley 2014, 59].

Dalla metà del XVI secolo il *villancico*, nota López-Calo, si diffuse in Spagna e nelle colonie.¹⁸ Nel *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid, Biblioteca Real, MS II-1335), commissionato verso il 1475 ma completato con varie aggiunte intorno al 1520, troviamo circa trecento *villancicos*, alcuni su testi religiosi o devozionali, composti da musicisti provenienti soprattutto dalle corti di Ferdinando II di Aragona e Isabella di Castiglia. Le loro principali caratteristiche sono la polifonia a tre o quattro voci, la prevalenza della voce acuta (l'unica con testo), uno stile sillabico con pochi melismi, intervalli ristretti e mensura binaria. Invece nel *Cancionero de Uppsala*, una raccolta di *villancicos* compilata alla corte di Ferdinando d'Aragona tra il 1530 e il 1550 (e poi stampata a Venezia da Scotto), la scrittura a due-cinque voci è imitativa e la mensura ternaria. Nei pezzi riportati, tutti anonimi, troviamo anche la riduzione delle voci nelle *coplas*, un aspetto formale poi ripreso da quasi tutti i compositori [Dean 2002, 90–91].

Negli stessi anni, il sacerdote e compositore spagnolo Juan Vásquez (1500–1560), vicino ai compositori della scuola andalusa come Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales e Juan Navarro, individua nei *villancicos* “madrigalistici” altri caratteri del genere, pure destinati a tramandarsi per secoli. L'*estribillo* è ampliato, è composto da cima a fondo (*durchkomponiert*) e presenta l'imitazione musicale di alcune parole (*word painting*) alla maniera di madrigalismi. Nel 1589 abbiamo la prima raccolta tutta dedicata ai *villancicos* sacri, le *Canciones y villanescas espirituales* di Guerrero. In essa i pezzi a tre-quattro voci mostrano le caratteristiche in seguito associate al modello standard del *villancico* in stile spagnolo: testi che spesso trattano la Natività, le feste mariane e dei santi, andamenti dal ritmo vivace in mensura ternaria con frequenti sincopi, hemiole e cambi di metro, melodie semplici con intervalli ristretti, forma basata sull'alternanza tra un *estribillo* scritto *durchkomponiert* per l'intero organico e *coplas* strofiche per organico ristretto [Dean 2002, 90–91].

Con il Seicento il *villancico* si espande al punto che i più importanti maestri di cappella delle cattedrali spagnole e novoispaniche realizzano specifiche raccolte e ne confermano la collocazione al posto dei responsori del Mattutino, nonché l'uso nelle celebrazioni legate alla Vergine, ad alcuni Santi e spesso al dedicatario della Cattedrale.¹⁹ In Europa, l'immensa popolarità del genere è rappresen-

18. Swadley cita numerosi passi dagli atti delle Cattedrali di Puebla, Oaxaca e Città del Messico, oltre a diversi *Quaderni* redatti nel XVII e XVIII secolo, che riportano la suddivisione e i testi dei *villancicos* collocati nei tre Notturmi che costituivano il Mattutino nella liturgia antica [2014, 60–64].

19. Secondo Aurelio Tello [1994b, 22], la produzione di *cantadas* e *villancicos* è «l'altra faccia della musica religiosa dell'epoca coloniale, parallela a quella dell'*Officium Divinum*. Questa, in latino, era la musica del raccoglimento e dell'intimo incontro con Dio, mentre quella, in spagnolo, era la musica della celebrazione e del giubilo. Con opere come queste, il maestro di cappella doveva creare la cornice per la pienezza religiosa».

tata dai circa 1500 *villancicos* contenuti nella vasta biblioteca di Giovanni IV, re del Portogallo dal 1640 al 1656, grande appassionato di musica ed egli stesso compositore. Purtroppo la biblioteca andò perduta nel terremoto di Lisbona del 1755; ne rimane solo un volume del catalogo, che si ritiene elenchi un terzo delle opere complessive [Laird 1997, 52]. In Messico, negli archivi della Cattedrale di Oaxaca, è conservato un corpus di circa trecento *villancicos* redatti dal compositore portoghese Gaspar Fernandes tra il 1609 e il 1620, quando era maestro di cappella della Cattedrale di Puebla. Essi hanno un carattere in prevalenza religioso, ma l'interesse di questa raccolta si deve al fatto che, oltre a quelli tradizionali in spagnolo e portoghese, ve ne sono altri con testi in varie parlate, tra cui lingue dei nativi americani (*náhuatl*) [Dean 2002, 94–95]. L'impostazione voluta dall'arcivescovo Talavera, nonché lo scopo di incrementare la devozione dei fedeli usando versi in volgare nelle occasioni religiose, trovano conferma anche in fonti documentarie. Juan de Bustamante, nel *Tratado de l'Oficio Divino*, afferma che «*villancicos* e altri testi divini [...] non solo non causano indecenza, ma spingono di più alla devozione, e coloro che ne fanno di meno hanno una stima più alta delle feste che vedono celebrate» [Bustamante 1649, 329, cit. in Swadley 2014, 64].

La popolarità del *villancico* è testimoniata anche in ambienti teorici, dove si iniziano a studiare le caratteristiche del genere. Uno dei primi riferimenti si trova nel *Tesoro de la lengua castellana o española* del 1611, un monumentale dizionario redatto da Sebastián de Covarrubias Orozco, lessicografo e prebendario della Cattedrale di Cuenca. Anche se al *villancico* non è dedicata una voce specifica, la definizione si deduce dalle voci *chanzoneta* e *villanescas*.

Chanzoneta, corruzione di *chansonette*, diminutivo di *chanson*. I *villancicos* che si cantano nelle notti di Natale nelle chiese in lingua volgare con un certo tipo di musica allegra e gioiosa si chiamano *chanzonetas*.

Villanescas, canzoni che i paesani sono soliti cantare quando sono soli. Ma i cortigiani, imitandoli, hanno così composto canti allegri in questo modo e misura. Della stessa origine sono i *villancicos*, tanto celebrati nelle feste del Natale e del Corpus Domini [Covarrubias 1611, 291 e 74, cit. in Swadley 2014, 50].

Mentre Rengifo e de Carvallo descrivono il *villancico* solo come forma poetica, il merito di Covarrubias è di inquadrarlo in termini musicali, puntando l'attenzione sul testo in volgare e sulla funzione liturgica. Anche Pietro Cerone, teorico e cantore italiano presso la Cattedrale di Oristano, nella Sardegna all'epoca controllata dagli spagnoli, e poi membro della *Capilla Real* presso il Viceré spagnolo di Napoli, accosta il *villancico* alla villanesca, notando che la forma di entrambi è caratterizzata dalla ripetizione, e come Covarrubias considera il termine

chanzoneta come affine.²⁰ Il suo libro *El melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica*, pubblicato nel 1613 in spagnolo a Napoli, ebbe enorme diffusione nel mondo ispanico, acquisendo un'autorità pari a quella di Zarlino. Come altri uomini di chiesa, Cerone aveva del villancico un'opinione assai critica, non solo perché, come sacerdote, aderiva pienamente al dettato tridentino contro ogni canto lascivo o impuro, ma anche perché lo considerava un genere troppo semplice rispetto a messe e mottetti: un genere composto da musicisti spagnoli, secondo lui non così laboriosi come quelli italiani.

Per comporre ordinatamente *Chāzonetas* o *Cancioncillas* si adoperino nella composizione l'accompagnamento delle consonanze naturali, formando con esse canti ariosi, lieti, isolati, levigati, aggraziati e leggeri o diminuiti, e pronunciando le parole quasi insieme in tutte le parti. Qui non si devono vedere artifici del contrappunto, né varietà di invenzioni, come nei madrigali, ma piuttosto intervalli consonanti ben ordinati; e se vi sono alcune Fughe brevi (soprattutto all'inizio), [siano] le più naturali e dolci. Qui non devi fare i passaggi di legatura perché il *Solfa* [solfeggio] deve essere forte e veloce. [Cerone 1613, Libro XII, cap. XIX, 693]

Cerone sottolinea ciò che la Chiesa richiedeva ai musicisti: composizioni distintive e aggraziate, volte a edificare e istruire il popolo. Il testo doveva essere comprensibile in tutte le sue parti e aveva grande importanza, anche se la leggerezza e semplicità del villancico portava, in alcuni casi, a farlo considerare un genere effimero, popolare o addirittura folkloristico. Di certo i testi dei villancicos de negros, scritti in uno spagnolo dalla pronuncia africana, o quelli della *jácara*, che usava una dizione stilizzata e un lessico ripreso da versioni letterarie del gergo criminale, non erano esattamente quei "versi devoti" cui pensava l'arcivescovo Talavera. Ma anche in questi casi i versificatori puntavano sulla *agudeza* (ingegnosità) dell'invenzione e mettevano in campo, secondo Bernardo Illari, i principi della retorica classica per mostrare l'ingegno del poeta (*inventio*) e risvegliare l'ammirazione (*admiratio*) dell'ascoltatore [Illari 2001, 184, cit. in Swardecky 2014, 67].²¹

Il verso poetico più comune per il villancico era l'ottonario, ma apparivano con regolarità anche versi di sei e sette sillabe. In ogni caso, quando i versi erano messi

20. Lo stesso Guerrero, in un testo dove tratta della stampa e delle correzioni delle sue *Canciones y villanescas* del 1584, usa i termini *chanzoneta* e *villancico* come intercambiabili. In generale, secondo Swadley [2014, 52], già alla fine del Cinquecento il villancico era pienamente inteso come una composizione con testo in volgare a uso ecclesiastico.

21. La stampa di quaderni che ogni anno contenevano i testi dei villancicos eseguiti durante il Mattutino o per le celebrazioni della Vergine o dei Santi serviva proprio a facilitare il ricordo e la comprensione delle musiche ascoltate, quasi come fosse il libretto di un'opera teatrale [Swadley 2014, 67].

in musica — spesso in metro ternario talvolta alternato al *compasillo*, il metro comune indicato con C — il risultato doveva essere un canto comprensibile e leggero, in grado di trasmettere il messaggio religioso in modo piacevole e spesso divertente [Swadley 2014, 68].

La collocazione principale del *villancico* era quindi nelle Lodi del Mattutino, dopo le Letture e in sostituzione del Responsorio, il canto polifonico che segue ogni lettura nella Liturgia delle Ore. Nel *Breviario romano* promulgato da Pio V nel 1568, ogni Lode mattutina domenicale comprendeva tre Notturni, e ogni Notturmo comprende tre Letture sacre. Il maestro di cappella doveva quindi comporre otto o nove *villancicos* per ciclo. Molti dei cicli pubblicati nel periodo coloniale erano natalizi, ma l'istituzione richiedeva anche brani cantati per la Messa, i Vespri, le Calende e altri momenti spirituali. Inoltre la richiesta di *villancicos* non si concludeva nelle celebrazioni della Natività ma toccava varie feste per tutto l'anno, e i *villancicos* per il Corpus Domini, la Pentecoste, le feste della Vergine, di San Pietro e altri santi erano popolari quanto quelli per il Natale.²² Mark Brill [1998, 63–64], descrivendo gli stili musicali nella Cattedrale di Oaxaca, sottolinea che i ventidue *villancicos* attribuiti a Sor Juana Inés de la Cruz²³ sono quasi tutti dedicati all'Assunzione, alla Concezione, a Pietro Nolasco, Pietro Apostolo, San Giuseppe e Santa Caterina. Anche a Oaxaca, quindi, un maestro di cappella doveva dedicare ogni anno tempo e attenzione alla composizione di *villancicos*, e ciò spiega i cataloghi e gli inventari che ne elencano una grande quantità. Se poi consideriamo anche le altre composizioni in latino necessarie alla liturgia e alle altre celebrazioni, tutto ciò smentisce Cerone sulla poca laboriosità dei maestri spagnoli e novoispanici.

Ogni *villancico* narra una storia religiosa; alcuni hanno un contenuto didattico. Anche se tale funzione richiedeva storie semplici e comprensibili, nei versi di molti autori vi è il gusto barocco per l'artificiale e il complesso, una corrente che ebbe i suoi massimi esponenti in Luis de Góngora e nella sua seguace Sor

22. A fine Seicento, con Antonio de Salazar maestro di cappella a Città del Messico, oltre al Natale e all'Ascensione si contano ogni anno sette occasioni che richiedevano *villancicos*: le feste per Sant'Ildefonso e San Pietro, il Corpus Domini, l'Assunzione e la Natività della Vergine, l'Immacolata Concezione e l'apparizione della Vergine di Guadalupe. Tranne l'Ascensione, ogni Mattutino richiedeva otto *villancicos*, per un totale di quasi settanta all'anno, che probabilmente venivano davvero composti, dato l'incentivo finanziario che veniva versato. Dal 1688 al 1700 è quindi possibile che Salazar abbia composto oltre ottocento *villancicos*, e un numero simile negli anni successivi [Swadley 2014, 192].

23. Nella produzione di Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695), poetessa e religiosa appartenente all'Ordine di San Gerolamo, troviamo volumi di poesie, due commedie per il teatro, quattro rappresentazioni cantate per la liturgia e molte altre opere in prosa, sonetti e *romance*. I suoi *villancicos*, scritti su commissione per le cattedrali di Città del Messico, Puebla e Oaxaca, contengono i versi più interessanti, noti e apprezzati del repertorio novoispanico.

Juana. Secondo lo storico José Antonio Maravall, l'influenza di Góngora e di Sor Juana sulla poesia messicana del Seicento fu molto estesa, al punto che «nessun versificatore dell'epoca sfuggì agli espedienti letterari del *culteranismo*, che implicava metafore difficili, un vocabolario e una sintassi latinizzanti» [Swadley 2014, 66].

Come detto, la forma del *villancico* alterna un *estribillo* — il ritornello iniziale *durchkomponiert*, eseguito dal tutti e di regola in mensura ternaria — e un numero indefinito di *coplas* strofiche, con una *texture* ridotta e spesso mensura contrastante. Mentre l'*estribillo* fornisce la cornice e ha la funzione di stimolare l'attenzione, la sostanza dottrinale del *villancico* sta nelle *coplas*, che sviluppano e spiegano gli argomenti presentati all'inizio usando elementi teologici, agiografici, religiosi e morali [Illari 2020, 605]. Ma mentre la forma è tutto sommato costante, la realizzazione sonora è variabile. Di solito veniva prima l'*estribillo*, poi tutte le *coplas* e infine la ripresa dell'*estribillo*, ma a volte si preferiva alternare le due unità formali [Davies 2019, 10–11; Swadley 2014, 55].²⁴ All'inizio del XVIII secolo i compositori riducono le *coplas* a una media di quattro, ma non c'è una regola al riguardo,²⁵ mentre la domanda che spesso gli esecutori si pongono è quante volte ripetere l'*estribillo* e dove.

Nella maggior parte dei *villancicos* di [Manuel de] Sumaya, specie policorali, l'*estribillo* è la sezione più sostanziale, con molte ripetizioni nel testo, e contrasta con le *coplas*, più concise, circa otto battute ciascuna ma dense di testo. In tali brani non solo sarebbe estenuante, ma anche retoricamente inefficace ripetere l'*estribillo* dopo ogni *copla*, come sarebbe potuta essere la prassi nei secoli XV e XVI. Se teniamo come principio guida il bilanciare le due unità formali in modo che un ascoltatore attento possa seguire la narrazione attraverso la serie delle *coplas* e poi riascoltare l'*estribillo* sotto una nuova luce, spesso il percorso più efficace è proprio eseguire l'*estribillo*, poi tutte le *coplas*, e poi ripetere l'*estribillo* [Davies 2019, xvii].

24. Quando le *coplas* precedono l'*estribillo*, la forma prende il nome di *romance*.

25. La relativa stabilità formale del *villancico* si deve anche alla politica della Corona che limitava l'ingresso di non spagnoli. «La mancanza di stranieri che circolassero in Messico nei primi decenni del XVIII secolo significava in pratica che compositori e interpreti novoispanici non erano esposti alla musica francese, italiana o viennese (nel caso di Barcellona), come invece molti musicisti iberici, specie quelli della Real Capilla [...] Dopo il 1700 Antonio de Salazar, maestro di cappella a Città del Messico, continuò a comporre lo stesso tipo di *villancico* che aveva prodotto nel secolo precedente, così come il suo omologo a Puebla, l'immigrato spagnolo Miguel Mateo de Dallo y Lana (1680–1705). Il successore di questi, Miguel de Riva Pastor (morto nel 1712) continuò a scrivere *villancicos* in stile tradizionale per la Cattedrale di Puebla e il Convento della Santa Trinità [...] Senza il patrocinio di una corte reale o la presenza di stranieri che apportassero i loro stili e strumenti nazionali, il compositore novoispanico tendeva a praticare gli stili tramandati con le voci e lo strumentario tradizionali» [Swadley 2014, 56–57].

3. La tradizione seicentesca: i *villancicos* di Padilla e Salazar

In sostanza, l'unica fonte del *villancico* novoispanico della metà del XVII secolo è costituita dai brani composti dallo spagnolo Juan Gutiérrez de Padilla (circa 1590–1664). I suoi brani sono conservati nell'archivio della Cattedrale e nella Collezione Sánchez Garza, una raccolta di musica sacra proveniente dal Convento della Santa Trinità di Puebla, che contiene *villancicos* scritti per le monache musiciste [Swadley 2014, 27].²⁶

Lo studio dei *villancicos* di Padilla è di particolare interesse in quanto, avendo studiato nella natia Andalusia, arrivò in Messico portando con sé conoscenze e tecniche apprese in Spagna.²⁷ Sebbene le forme usate da Padilla siano abbastanza diverse, tutte implicano l'opposizione tra *estribillo durchkomponiert* e *coplas* strofiche. Swadley [2014, 99–102] ne elenca quattro tipi. Il primo, forse il più antico, prevede che l'*estribillo* sia cantato all'inizio e alla fine e sia inserito tra tutte le *coplas*; a volte Padilla varia questa forma iniziando con una sezione introduttiva solistica. Nel secondo tipo, che diventerà usuale nei successori, l'*estribillo* apre la composizione ed è ripetuto solo dopo tutte le *coplas*. Nel terzo tipo, talvolta usato nelle registrazioni moderne, l'*estribillo* è ripreso dopo due o tre *coplas*. Il quarto tipo è il *romance*: le *coplas* precedono l'*estribillo*, che è cantato una sola volta alla fine. Se chiamiamo A l'*estribillo* e B una *copla*, i quattro tipi per un *villancico* con quattro *coplas* sono: ABABABABA (I tipo), ABBBBBA (II), ABBABBA (III) e BBBBBA (IV, *romance*).

La tendenza comune agli *estribillos* di Padilla è la policoralità, spesso con l'immediata ripetizione al Coro II della sezione cantata dal Coro I. Come accennato, la policoralità è una delle soluzioni compositive presenti in Spagna fin dalla fine del Cinquecento; Padilla ne fece uso costante, tanto nei pezzi in latino quanto nei *villancicos*.²⁸ La tecnica in uso in una cattedrale spagnola prevedeva un Coro I formato da solisti che cantavano uno per parte, un Coro II spesso raddoppiato

26. Le continue richieste del Capitolo della Cattedrale di Puebla per la consegna delle opere realizzate da Padilla in veste di maestro di cappella ha permesso agli studiosi di conoscere quasi un decennio di cicli di *villancicos* natalizi. Da notare poi che in questa Cattedrale le parti dei *villancicos* non erano conservate in fogli sciolti (*pliegos sueltos*), come accadeva in altri archivi, ma rilegate in libri parte; questo fatto, quasi unico nelle istituzioni religiose dell'epoca, ha protetto i documenti dalla dispersione e dall'usura [Swadley 2014, 96].

27. Sono stati condotti diversi studi su questo aspetto; per i riferimenti bibliografici si veda Swadley [2014, 74]. Una breve biografia di Padilla è alla nota 6.

28. Anche se per diversi autori rimane poco chiara la questione dei possibili riferimenti agli antichi modelli italiani [ad esempio Torrente 2006, 147], Brill ribadisce che l'influenza determinante veniva, come nella penisola iberica, dalle innovazioni di Adrian Willaert e della scuola veneziana. In Spagna la policoralità era molto usata da compositori come Morales, Guerrero e Victoria, e nelle colonie questa tecnica era agevolata dall'architettura stessa delle grandi cattedrali. Ad esempio il coro della Cattedrale di Oaxaca, ricorda sempre Brill [1998, 61–62], è posto al centro della navata principale con due stalli separati, in modo

con strumenti e un Coro III (se c'era) con più coristi per parte.²⁹ L'indipendenza delle parti era un aspetto distintivo della musica coloniale nel periodo barocco. Secondo il musicologo Juan José Carreras [2013, 114], la differenza tra il contrappunto della policoralità novoispanica e quello di scuola italiana sta proprio nella maggiore purezza delle tecniche in uso nella Nueva España, ovvero nella costruzione omoritmica di linee più indipendenti, nonché in una maggiore aderenza alle regole della condotta delle parti.

La policoralità di Padilla è quasi sempre accompagnata da un basso continuo e ciò consente, se necessario, di ridurre il coro anche a una sola voce. Il compositore sfruttò spesso questa strategia, forse per realizzare musiche scritte con forze vocali limitate, ad esempio nei *villancicos* per le monache della Santa Trinità, con cui aveva frequente collaborazione. La tecnica di opporre un coro ridotto a uno più grande è diventata uno standard nel genere del *villancico* e nel Settecento fu usata spesso anche da Manuel de Sumaya nella Cattedrale di Città del Messico.

López-Calo ha proposto il termine di “bilinguismo” riguardo alle tecniche usate dai compositori spagnoli del XVII secolo. E in effetti, sintetizza Swadley [2014, 107], «il compositore che desiderava servire la Chiesa come maestro di cappella doveva essere esperto nella *prima pratica* con testi latini, ma anche avere padronanza dello stile moderno, richiesto per il volgare *villancico*». Swadley rintraccia questo bilinguismo nella produzione di Padilla:

La forza trainante di composizioni come le Messe *Ego flos campi* o *Ave Regina* è il *tenor* polifonico preesistente, con il suo sapore modale. Nelle messe, il moto armonico rimane funzione del movimento delle parti: è più orizzontale che verticale. Al contrario, nel *villancico* il principio guida sta nel basso continuo, e la distanza tra voci gravi e acute determina il movimento delle parti interne, che, come indica Cerone, è in gran parte omofonico. In questo caso, il sapore della composizione è determinato dal suo contenuto armonico, ovvero dal moto degli accordi sopra il basso. Nei *villancicos* di Padilla questo ha un carattere di incipiente tonalità, anche se ancora notata in termini di solmisazione esacordale e modi ecclesiastici [Swadley 2014, 111–112].

Tale bilinguismo si trova spesso, se non sempre, nelle *texture* dei *villancicos*. Come hanno notato diversi studiosi, in Spagna e nelle colonie tra lo stile antico

che i cantori possano fronteggiarsi. Per approfondimenti sullo sviluppo della policoralità in Spagna si veda anche De Vicente 2013.

29. L'impostazione è quella che troviamo nel *Melopeo* di Cerone: «il primo coro canta con l'organo [e] a quattro voci singole; il secondo è eseguito da un *consort* di strumenti diversi con ciascuno strumento che accompagna la sua voce, o almeno le parti del soprano e del basso affinché si capiscano le parole. Ma il terzo (che è il fondamento di tutta la musica) si canta con molta compagnia, mettendo per ciascuna parte tre, quattro o più cantanti, accompagnandoli con alcuni strumenti pieni e di corpo, come sono i corni, i tromboni, i fagotti e strumenti del genere.» [Libro XII, VI, 676]

della *prima prattica* e lo stile moderno della monodia su basso continuo vi è coesistenza, non opposizione come in Italia; si sviluppa una tecnica compositiva che usa entrambe le pratiche e che, sebbene più complessa, permette comunque di costruire un linguaggio semplice, in grado di trasmettere ai fedeli un messaggio edificante e istruttivo. Nel 1702 l'organista e teorico spagnolo Joseph de Torres y Martínez Bravo sosteneva che i musicisti pensavano i *villancicos* più come contrappunto che come monodia accompagnata, scrivendo consonanze sopra un basso, ritardi armonici, note di passaggio e lo «spacciare la cattiva per buona» [*pasar mala por buena*].³⁰ Erano quindi in grado di far coesistere i due linguaggi, quello contrappuntistico fondato sulle pratiche rinascimentali e quello seicentesco centrato sul basso continuo.

Per tutto il Seicento, secondo Gregory Barnett [2008, 407], i tratti della tonalità maggiore/minore e quelli della pratica modale si mescolano, ad esempio usando il rapporto tra tonica e dominante quasi in chiave funzionale, ma in un contesto chiaramente modale. Le fondamenta di una vera tonalità non sono mai presenti a lungo e non determinano passi con valenza strutturale ad ampio raggio, mentre le linee del basso continuo (con l'arpa e l'organo come strumenti di base) sono semplici e non contengono disegni ritmici distintivi. La Fig. 1 riporta la parte del basso del *villancico* di Padilla *Al triunfo de aquella reina* [Swadley 2014, 119]: la notazione è mensurale ternaria, eredità dell'antico sistema modale, con la distinzione tra note bianche e nere e le caratteristiche successioni che implicano l'imperfezione delle semibrevis. Il movimento non mostra figurazioni specifiche, forse introdotte da chi realizzava il continuo, e prevede sia gradi congiunti, sia salti di quarta, quinta e ottava.

Andrés Lorente, nel trattato *El porqué de la música* del 1672, fornisce le informazioni necessarie per eseguire questa notazione mensurale e afferma che la *proportio* minore (C3) è il metro prevalente nel *villancico* della sua epoca e in tutte le musiche con testo in volgare. Anche i compositori dopo Padilla confermano il predominio del metro ternario, spesso intervallato dal *compasillo*. La persistenza di questa scelta per un intero secolo, osserva Swadley, potrebbe derivare da problemi contestuali o da una scelta estetica:

Forse con la quantità di brani richiesti ogni anno era necessario applicare una formula, o forse l'affetto poetico della gioia non richiedeva nuove tecniche musicali. In ogni caso, mentre l'armonia del *villancico* novoispanico alla fine del XVII secolo evolveva verso la tonalità maggiore/minore, la struttura ritmica e metrica restava inalterata [Swadley 2014, 126].

30. Si tratta di note dissonanti che diventano consonanti per il movimento del basso [Torres y Martínez Bravo 1702, 68]. Il passo è in sostanza simile al «saper resolver le cattive con le buone» di Agazzari [1607, 4].

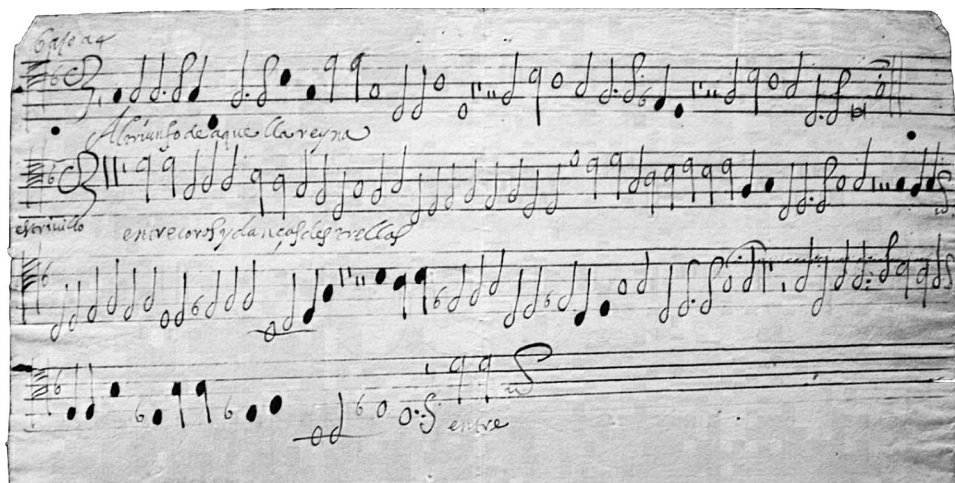


Fig. 1. Juan Gutiérrez de Padilla, *Al triunfo de aquella reina*, parte del basso

A differenza di Padilla, Antonio de Salazar (1650–1715) potrebbe essere stato un nativo messicano, anche se non si sono trovati documenti che lo provino. La curatrice dell'edizione critica delle sue opere su testo latino, Bárbara Pérez Ruiz, sostiene un'origine sivigliana sulla base del frontespizio di un *villancico* che specifica «Antonio de Salazar, racionero de Sevilla» (“prebendario di Siviglia”). Ma tale ipotesi, almeno in teoria, non tiene conto che Salazar era sposato (o si sarebbe sposato in seguito) e quindi non poteva essere un ecclesiastico, a Siviglia o in qualsiasi altra città. D'altra parte, anche questa obiezione è difficile da sostenere se si tiene conto dei tanti sacerdoti europei che all'epoca avevano relazioni più o meno ufficiali con donne, a cominciare proprio da Vivaldi a Venezia. Swadley sostiene invece l'origine messicana di Salazar sulla base di una richiesta di assunzione del 1672 alla cappella musicale di Città del Messico come suonatore di *dulcian*. La richiesta fu rifiutata — la cappella aveva già questi strumentisti in numero sufficiente — ma di fatto l'impiego, fruttando un introito di 50–80 *pesos* all'anno, non avrebbe giustificato le spese del viaggio transoceanico [Swadley 2014, 173].³¹

Dopo alcuni anni come maestro di cappella presso l'Hospital de Jesús Nazareno a Città del Messico, nel 1679 Salazar vince il concorso alla Cattedrale di Puebla, dove rimane come maestro di cappella fino al 1688. La sua produzione

31. Se fosse provata l'origine messicana, Salazar sarebbe l'unico tra i venti maestri di cappella della Cattedrale di Città del Messico nel periodo coloniale a non essere ispanico o creolo. Secondo gli studi di Marín López [2007, 123], infatti, almeno tredici provenivano da Spagna, Portogallo e Italia; gli altri sette erano probabilmente creoli.

di *villancicos* composti a Puebla è perduta, ma da altre fonti sappiamo che il suo stile era già pienamente formato e maturo. Invece la produzione che realizzò a Città del Messico, nell'incarico che ebbe dal 1688 al 1715, è testimoniata, anche se in parte, negli archivi della Cattedrale: oltre ai compiti di routine — riordinare l'archivio, dirigere e organizzare le attività dei musicisti — le sue opere da un lato confermano l'interesse dell'istituzione per la polifonia classica, ma dall'altro testimoniano un consolidamento del repertorio della Cattedrale secondo i gusti dell'epoca [Pérez Ruiz 2016, 23–24]. Con il nuovo secolo, lo stile di Salazar non presenta grandi cambiamenti. Mentre in Europa il Settecento si apre con i timori legati alla successione sul trono di Spagna, a Città del Messico la documentazione non reca traccia dell'imminente tragedia: in Cattedrale prosegue il programma "trionfalista" iniziato una decina di anni prima,³² che, con le commissioni di dipinti a Cristóbal de Villalpando, aveva previsto anche la nuova rappresentazione di San Pietro come uno dei simboli identitari della Cattedrale.³³ Purtroppo, anche in questo caso, negli archivi della Cattedrale sono rimaste poche musiche: nei primi quattordici anni del XVIII secolo solo quarantasei *villancicos* rispetto agli ottocento ipotizzati.³⁴

I *villancicos* di Salazar oggi noti sono opere policorali adatte alle grandi occasioni e formano un corpus compatto, con una serie di elementi comuni. Il primo, e forse più significativo, è che sono la continuazione e lo sviluppo di quelli di Padilla e di Juan García de Céspedes, che fu nominato maestro di cappella *ad interim* a Puebla, alla morte di Padilla nel 1664. Il trattamento policorale, tenuto conto del potenziamento delle forze corali ottenuto a fine secolo (sedici coristi e tredici strumentisti), segna un'evidente estensione delle risorse. Gli arrangiamenti a

32. Ulteriori informazioni in Nelly Sigaut, *La tradición de estos reinos*, in *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.

33. Anche la gran parte dei *villancicos* composti da Salazar a fine Seicento per le celebrazioni in onore di San Pietro è perduta. Le difficoltà nel reperire e studiare le composizioni di Salazar e di altri musicisti attivi nella Cattedrale di Città del Messico riguardano anche il fatto che almeno fino al 1980, 120 brani non erano conosciuti in quanto erano nell'archivio personale di Jesús Estrada, eminente organista e professore del Conservatorio Nazionale di Città del Messico. Estrada li aveva trovati in «due vecchi scaffali» della Cattedrale prima del 1939 e il loro studio, oltre alle scoperte compiute negli archivi di altre cattedrali messicane, accrebbero il suo interesse per il genere. I principali compositori presenti nel Fondo Estrada sono Salazar (52 lavori), Manuel de Sumaya (38), Ignacio Jerusalem (4) e Mateo Tollis de la Roca (3). Sebbene Estrada abbia di fatto ritardato lo studio di molte composizioni, è ritenuto, insieme a Gabriel Saldivar e Miguel Bernal Jiménez, uno dei pionieri della musicologia messicana per quanto riguarda il recupero e lo studio di musiche antiche e per la realizzazione delle prime incisioni di questo repertorio [cfr. Marín López 2000].

34. Nel 1710 Salazar dichiarò di aver scritto «messe, salmi, responsori, mottetti e inni, senza mancare nelle feste annuali di *villancicos*, che non scendevano mai sotto i settanta ogni anno» [Archivio del Capitolo della Cattedrale Metropolitana del Messico, di seguito ACCMM, *Correspondencia*, X, 10/1/1710, cit. in Swadley 2014, 191].

otto voci — due cori simmetrici con soprano, contralto, tenore e basso strumentale — sono i più comuni, ma ci sono anche *villancicos* a tre e quattro cori, composti per circostanze eccezionali. La più piccola formazione policorale è invece quella indicata «a 6»: una voce solista (spesso il tenore) accompagnata dal basso strumentale e combinata con il classico coro a quattro voci. Nella policoralità di Salazar sono all'opera i principi del quartetto, del trio e dello stile concertato. La formazione corale di base è data dal quartetto tradizionale (soprano, contralto, tenore, basso strumentale) mentre il principio del trio e del concertato si trova nelle tante opposizioni possibili: solista e continuo / coro a quattro voci nelle opere indicate «a 6»; coro di solisti / coro a voci raddoppiate in quelle «a 8»; trio solistico / coro II / coro III se sono «a 11»; quartetto di solisti / coro II / coro III oppure due trii solistici / coro III / coro IV se «a 12».

Salazar e il suo collega di Puebla, Miguel de Dallo y Lana, sono stati forse gli ultimi a scrivere per sole voci sostenute dal continuo. D'altra parte, all'epoca «padroneggiare le difficoltà della scrittura per due o più cori era considerato segno di distinzione, il “non plus ultra della composizione scientifica”» e per gli autori costituiva un valore e un segno della loro identità artistica [Carreras 2013, 110]. Dal punto di vista della tecnica compositiva, la policoralità di Salazar, osserva Swadley, è però molto più ampia e audace di quella di Padilla, sia per lunghezza dei brani sia per la varietà delle opposizioni utilizzate. *L'estribillo durchkomponiert* di Salazar è più elaborato e la lunghezza arriva regolarmente a sessanta battute, in alcuni anche a un centinaio. Naturalmente ciò è possibile grazie al sapiente uso delle ripetizioni testuali e musicali, forse legato all'influenza della retorica classica sulla musica del XVII secolo, con conseguenze tanto sulla costruzione di passi particolarmente enfatici quanto sulla forma complessiva. In uno studio del 1995, Franz Körndle [cit. in Swadley 2014, 203] evidenzia nelle pagine a otto voci la possibile creazione di cellule melodiche, ritmiche e armoniche collegate al testo e ripetute alla lettera o permutandole un poco. Salazar non è l'unico a usare la ripetizione, tecnica ereditata dal contrappunto europeo, ma lo fa con particolare e affascinante inventiva.³⁵

L'ambiente armonico del *villancico* di Salazar resta legato alla modalità, talvolta adottando le funzioni tonali più immediate. Come in Padilla, le tonalità usate sono quelle senza alterazioni o con un solo bemolle: egli continua a pensare i *villancicos* in termini contrappuntistici, nei metri usuali della *proportio* minore e del *compasillo*, anche se ha un'evidente preferenza per l'accordo di settima minore e le successioni dominante-tonica. Lo stile vocale è sillabico, con pochi melismi e con una preoccupazione costante per la comprensibilità delle parole e l'impiego

35. Si veda anche il *villancico* trascritto da Swadley *Tierra no, sino cielo*, proposto in Appendice al testo del 2014.

di affetti collegati al carattere e al significato del testo. Anche nell'uso degli strumenti Salazar sembra rivolto al passato. Diversamente da quanto ipotizzato da Stevenson [1974, 62], nei suoi *villancicos* per Città del Messico non sembra vi siano strumenti obbligati. Egli si limitava in sostanza a quelli necessari per il continuo: in primo luogo l'arpa, il più usato nelle colonie, ma anche l'organo, il *dulcian* e la viola bassa [Swadley 2014, 211–214].³⁶

4. Le trasformazioni del genere del *villancico* nella Spagna del primo Settecento

Prima di addentrarci nelle vicende e nella produzione di Manuel de Sumaya, uno dei primi compositori nati e formati in America Latina [Davies 2019, xii], sarà necessario riassumere le modifiche nel genere del *villancico* indotte dal nuovo potere politico dei Borbone in Spagna.

Il 1° novembre 1700 il re di Spagna, Carlo II d'Asburgo, muore senza eredi. Approfitrando delle sue indicazioni testamentarie, Luigi XIV di Francia mette sul trono il pronipote Filippo, che diventa il primo re spagnolo della dinastia dei Borbone. L'iniziativa di Luigi XIV mira a costituire un potente asse franco-spagnolo e scatena le ire degli altri governanti. Ne scaturisce la Guerra di successione spagnola, uno dei più grandi conflitti combattuti in terra europea, che termina solo nel 1714. Con il passaggio dagli Asburgo ai Borbone emerge una nuova forma di monarchia assoluta, che compie una serie di riforme e modifica il potere politico, il pensiero e i rapporti interni alla società. Ciò riguarda tutto l'impero spagnolo, giunto all'apice della grandezza.³⁷ Per riprendere la metafora delle “due Maestà” — la Corona Reale come padre e la Chiesa come madre della famiglia ispanica — la trasformazione porta a una concezione della monarchia borbonica tutta al maschile, con a capo solo il padre, cioè il Re. Secondo lo storico William Taylor, il regalismo — che implicava una Chiesa subordinata al potere

36. Nelle cattedrali della Nueva España il clavicembalo era considerato utile solo per l'apprendimento; il liuto era assente.

37. «L'atmosfera sempre più laica in Europa spinse la monarchia spagnola, che aveva sempre tratto legittimità da teorie filosofiche e precetti cristiani, a ripensare la fonte divina dell'autorità. Il mutamento derivava da una nuova e sorprendente interpretazione dello Stato e del ruolo del re. Ora i Borbone affermavano la legittimità del loro potere sulla base di rivendicazioni materiali anziché spirituali, si consideravano una forza progressista e abbracciavano ideali moderni a scapito dei costumi tradizionali in uso da secoli. Il benessere economico dello Stato sostituì il benessere spirituale nel giustificare il potere. Nuovi principi economici e nuovi metodi di analisi, volti a stimolare l'economia spagnola, rimpiazzarono gli argomenti filosofici e religiosi obsoleti che avevano tenuto in piedi la monarchia per secoli. A loro volta le giurisdizioni dell'autorità civile ed ecclesiastica furono ridefinite in modo più chiaro; si optò per la centralizzazione, la standardizzazione e l'efficienza, con un potere concentrato in veri governatori, anziché distribuito tra autorità i cui ruoli spesso si sovrapponevano» [Brill 1998, 263].

temporale del re — divenne il segno distintivo dei riformatori borbonici.³⁸ Invece di imporre un sistema ideologico, come in precedenza, le tendenze progressiste della monarchia cercarono «di promuovere un moderato illuminismo, che si tradusse nell'applicare la ragione e la nuova scienza alle idee dell'assolutismo borbonico» [Taylor 1996, 24, cit. in Brill 1998, 264].

L'influsso delle strategie e delle riforme promulgate nel Settecento divenne evidente nelle colonie non solo nei rapporti di potere tra strutture civili ed ecclesiastiche, ma anche nello sviluppo sociale, artistico e intellettuale. L'Illuminismo, anche se cauto, ora si diffondeva nel mondo coloniale, prima alimentato dai trattati scientifici e filosofici di Rousseau, Voltaire, Cartesio e Newton, introdotti di nascosto da creoli colti, e poi condiviso e accettato dagli intellettuali delle università messicane [Brill 1998, 15]. La modernizzazione della Nueva España portò alla messa in discussione dell'autorità ecclesiastica, nonché a un maggior controllo, e talvolta a un limite, nelle spese della cappella. Ad esempio nel 1711, in una riunione straordinaria del Capitolo della Cattedrale di Città del Messico, oltre alla verifica periodica delle competenze dei musicisti, svolta come al solito da Salazar, si stabilì: «non saranno ammesse pretese per l'aggiunta di nessun musicista, neanche al posto di uno o più di quelli che risulteranno vacanti, di modo che con questi mezzi le spese dell'istituzione diminuiranno e saranno alleggerite; né sarà ammessa alcuna pretesa di aumento di stipendio»; una regola, osserva Swadley [2014, 225], ben diversa dal *laissez faire* di cui aveva goduto Salazar negli anni del regno asburgico. Infine gli editti approvati tra il 1750 e il 1790 portarono a una riduzione delle responsabilità amministrative e giudiziarie, dell'indipendenza, del peso economico e delle proprietà della Chiesa coloniale, affermandone la subordinazione al potere dello Stato.³⁹

38. Alla stessa conclusione giunge Swadley riprendendo le osservazioni dello storico Alan Knight [2002]: «Fin quando la lealtà nominale era garantita e dalle miniere del Messico affluiva l'argento, lo Stato asburgico si contentava di un controllo indulgente sugli affari coloniali. Ma Filippo V aveva respirato l'aria della reggia del nonno a Versailles: il futuro portava a uno spostamento ineluttabile verso uno Stato centralizzato, che avrebbe esercitato un controllo sempre più stretto sulla vita dei sudditi e sull'antico alleato, la Chiesa spagnola» [Swadley 2014, 217].

39. Questi cambiamenti trovarono «forte resistenza nelle autorità spirituali [...]». La perdita di potere dei sacerdoti non avvenne in modo indolore e le schermaglie con gli amministratori civili non furono rare per tutto il Settecento, [...] ma nulla poté invertire la tendenza a secolarizzare le istituzioni coloniali. In pratica, il mutamento più drastico avvenne nell'istituzione sacerdotale, indotta a ridefinire la sua natura, oltre che il suo ruolo. Abbandonata la visione cinque-seicentesca di una Chiesa come faro luminoso nel pantano del peccato in cui era immersa la condizione umana, il sacerdote assumeva ora il ruolo di guida di buon cuore in un mondo essenzialmente cristiano. Questo cambiamento teologico, risultato di una visione più ottimista, fu rispecchiato nelle conquiste artistiche e intellettuali del periodo, dentro e fuori la Chiesa» [Brill 1998, 16].

Le nuove idee contribuirono a trasformare l'arte e la letteratura, la pittura e la musica, dove tutte le novità provenienti dal Barocco europeo trovarono sostegno.

L'evoluzione stilistica della musica nel XVIII secolo fu il risultato della parallela liberazione sia delle concezioni estetiche, sia delle istituzioni sociali, politiche e religiose. La musica sacra si ritrovò attaccata su due fronti. Da un lato vi era la crescente diffusione di stili e generi popolari, favorita dalla continua ascesa della classe dei *mestizos* [figli di un bianco e una india]. *Villancicos*, *romances* e *chanzonetas* secolari facevano sempre più concorrenza alla musica sacra e alla polifonia vocale, esercitando un'inevitabile influenza capace di trasformare i generi tradizionali. Dall'altro lato vi era il predominio del teatro musicale europeo, che finalmente si era fatto strada nella Nueva España e venne accolto con entusiasmo dalla nobiltà creola. Esso consisteva soprattutto in opere italiane e *zarzuelas* spagnole, spettacoli di carattere leggero in lingua castigliana. A metà del secolo la musica profana italiana e spagnola era dappertutto nell'America ispanica e in quasi ogni città spuntarono teatri d'opera: tra gli altri il Coliseo, il principale teatro dell'opera di Città del Messico, il Teatro Macedonio Alcalá, il Teatro Bado e il Teatro Noriega a Oaxaca [Brill 1998, 277–278].

Nei primi due decenni del secolo il *villancico* subisce profondi cambiamenti che investono le convenzioni stilistiche nate e sviluppate nei secoli anteriori. Nelle cappelle spagnole e, ovviamente, in tutte quelle della Nueva España, il gusto musicale era dettato dalla corte di Madrid, che ne aveva tre: la Real Capilla della Corona e le due dei monasteri delle Descalzas Reales e della Encarnación [Laird 2009, 44; Russell 1989, 351]. Álvaro José Torrente ha studiato il periodo e alcuni tra i principali repertori presenti a Salamanca e alla Real Capilla di Madrid, che nel primo Settecento sarà all'avanguardia nel modernizzare e italianizzare la musica. Sottolineando le circostanze che resero possibile tutto ciò, Torrente osserva che:

[le trasformazioni] più evidenti si possono osservare nella forma: il tradizionale accostamento di *estribillo* e *coplas* prese ad ampliarsi con l'aggiunta di altre sezioni, tra cui le più importanti furono quelle di origine italiana: recitativi e arie. Non è che sezioni diverse da *estribillo* e *coplas* non fossero mai state usate prima, ma dopo il 1700 la modifica dello schema di base divenne regola anziché eccezione [Torrente 2006, 101].

In effetti, nei *villancicos* della Real Capilla anteriori al 1700 è evidente il predominio delle sezioni tradizionali. La Tab. 1 elenca i sette *villancicos* eseguiti a Madrid per l'Epifania 1701, prima dell'arrivo del nuovo re Filippo V, che giunse nella capitale solo a fine gennaio [VBN/B: 7816, in Torrente 2006, 109].

Negli anni seguenti, nei testi di *villancicos* pubblicati si iniziano a trovare sezioni non tradizionali: non solo aria e recitativo, ma anche minuetto, grave e

1	<i>Al son de los clarines y los timbales</i>		<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
2	<i>Toda gitanilla</i>		<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
3	<i>Al lirio galán</i>		<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
4	<i>Los oficios de la casa</i>	introduzione	<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
5	<i>Celebremos del Rey de Reyes</i>		<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
6	<i>A rondar salen los gremios</i>	introduzione	<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>
7	<i>En esta Real Noche alegre</i>		<i>estribillo</i>	<i>coplas</i>

Tab. 1. Villancicos della Real Capilla, Epifania 1701.

1	<i>En tempestad furiosa</i>	<i>estribillo</i>	recitativo	aria	recitativo	<i>coplas</i>	
2	<i>Rompa el aire</i>	aria	recitativo	aria	recitativo	aria	recitativo
3	<i>A donde con tal insulto</i>	<i>estribillo</i>	recitativo	aria	recitativo	<i>coplas</i>	
4	<i>Que visteis, pastores</i>	aria	recitativo	aria	recitativo	<i>seguidilla</i>	
5	<i>Al fuego, zagales</i>	<i>estribillo</i>	recitativo	aria	recitativo	<i>coplas</i>	
6	<i>Quien alberga un peregrino</i>	aria	recitativo	aria	recitativo	minuetto	
7	<i>A la mejor perla</i>	<i>estribillo</i>	recitativo	aria	recitativo	minuetto	

Tab. 2. Villancicos della Real Capilla, Natale 1720. In corsivo le sezioni tradizionali.

fuga [Laird 1997, 63–67]. Ad esempio, nei sette *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Magestad*, stampati a Madrid nel 1707 [Madrid, Biblioteca Nacional, cat. VE-1306/13], sei testi hanno forma tradizionale, costituita in pratica da *estribillo* e *coplas*. Nel quarto troviamo invece *recitado*, *arieta*, *arieta grave*, *seguidillas*, termini che rinviano alle pratiche dell'opera italiana e a canzoni a ballo spagnole (Fig. 2).⁴⁰

Nel giro di pochi anni la metamorfosi del *villancico* è completata con l'introduzione delle nuove sezioni "estranee". Ciò determina non solo l'aggiunta di movimenti autonomi, ma anche segmentazioni interne all'*estribillo*. Il risultato può essere esemplificato nei *villancicos* eseguiti dalla Real Capilla per il Natale 1720, elencati in Tab. 2, [VBN/B: 770, in Torrente 2006, 109], le cui forme sono del tutto trasformate dalle nuove sezioni.

40. L'influenza italiana sulla musica iberica non era apprezzata da tutti. Il monaco benedettino Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676–1764), in *Las músicas de los templos* (contenuto in *Theatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Madrid, 1726–40, vol. 1, 273–296) attribuisce la colpa di queste «intromissioni» a Sebastián Durón (1660–1716), maestro della Real Capilla dal 1701 al 1706. In particolare Montenegro criticava sia la «diminuzione delle figure», che impedisce di ascoltare la melodia di base, sia l'uso eccessivo del *word painting* [Laird 2009, 44, nn. 50–51].

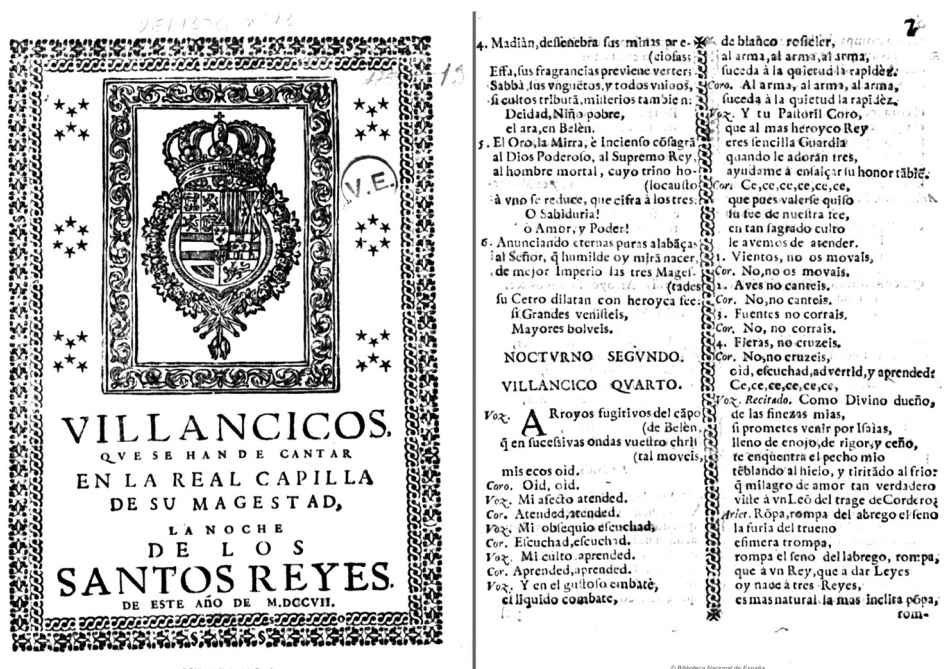


Fig. 2. Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla, frontespizio e pag. 7.

Un quadro complessivo dei villancicos natalizi eseguiti dalla Real Capilla tra il 1701 e il 1740 è in Fig. 3 [Torrente 2006, 111]. L'asse delle ascisse riporta gli anni, quello delle ordinate la percentuale di brani che includono nuove sezioni. Sono indicati anche i nomi dei possibili compositori.⁴¹ Il mutamento della forma del villancico nella Real Capilla avviene quindi nei primi due decenni; nei due successivi esso si stabilizza. Dopo il 1740 il numero delle sezioni di un villancico scende a due o tre, di solito recitativi e arie; alcuni documenti attestano che gli stessi villancicos furono riusati in celebrazioni successive.⁴²

41. Sebastián Durón fu maestro della Real Capilla dal 1701 al 1706, quando venne sospeso per l'appoggio che aveva dato all'arciduca Carlo d'Austria durante la Guerra di successione; le sue funzioni passarono fino al 1709 a Bartolomé Jimeno, José Hurtado e José de San Juan. Dal 1709 al 1711 a comporre i villancicos furono Antonio de Literes e José de Torres y Martínez Bravo; dopo il 1712 il solo Torres [Lolo 1988; Torrente 2006, 113].
42. Secondo Torrente, ciò dimostrerebbe il calo di interesse della Corte verso il genere, che sarebbe correlato sia alla nomina dell'italiano Francesco Corselli come maestro di cappella, sia all'arrivo a Madrid del celebre cantante Farinelli. Nel 1750 il nuovo re, Fernando VI, soppresse l'esecuzione dei villancicos nella Real Capilla, ma il genere godette ancora di popolarità in Spagna, anche dopo il divieto ufficiale promulgato da Carlo III nel 1767 [Torrente 2006, 115–116].

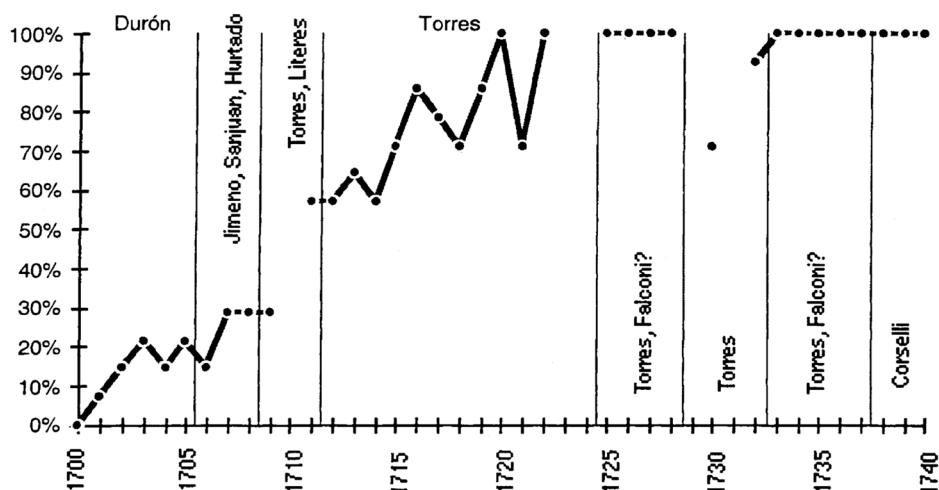


Fig. 3. Percentuale di villancicos con sezioni moderne eseguiti dalla Real Capilla per le feste di Natale dal 1701 al 1740.

Nonostante le trasformazioni della forma, va però rilevato che sia la tradizionale funzione didattica e dottrinale del villancico, sia i ruoli di *estribillo* e *coplas*, sono spesso mantenuti anche quando si usano le sezioni italiane. In un articolo del 2020, Bernardo Illari descrive il caso di *Ya la gloria accidental*, per tenore, due violini e basso continuo, composto da Manuel de Sumaya per l'Assunzione di Maria intorno al 1715 (o forse nel 1730 [Swadley 2014]). Ne diamo testo e traduzione in Tab. 3. Il brano è costituito da un *estribillo*, un *recitado* e una *arieta* (*fuga*) col *da capo*. La realizzazione musicale si basa sul correlare il significato di "accidentale" come effimera gloria mondana e il significato musicale di "accidente" come alterazione. La lettura proposta da Illari chiarisce che la descrizione è «più intellettuale e geniale che affettiva, e più spagnola che italiana». L'attraente *estribillo*, come di consueto, cattura l'interesse degli ascoltatori e propone l'argomento — la gloria di Maria non può essere effimera — usando come parallelo musicale la funzione accessoria degli accidenti necessari per le tonicizzazioni. Nelle sezioni successive l'argomento viene spiegato. Nel *recitado* si evidenzia che la gloria del mondo cresce contemplando un desiderato bene celeste, nel senso che più è grande questo bene e più aumenta la gloria; nell'*arieta* l'Assunzione di Maria, celebrata nell'occasione festiva, comporta il massimo bene di cui l'umanità possa godere e quindi, in quei giorni, la gloria cresce al massimo. Le due sezioni italiane, continua Illari, assolvono alla vecchia funzione di spiegare e perorare l'argomento descritto nell'*estribillo*; non riprendono le usuali funzioni italiane, ovvero introdurre una complessa situazione affettiva (il *recitado*)

ed esplicitarne l'affetto (l'*arieta*). In definitiva «le componenti italiane incidono sulla superficie della musica, cosa non da poco, ma l'estetica e la struttura continuano la tradizione precedente» [Illari 2020, 605–606].

Estribillo <i>Ya la gloria accidental no puede ser más. Antes de subir María sí podía, mas ya no puede ser más.</i>	Ora la gloria terrena non può essere più grande. Prima che Maria ascendesse si poteva, però adesso non può essere più grande.
Recitado <i>¡Ay, gloria accidental haya en la gloria! Hay gloria transitoria, que un bienaventurado, si llega a ver un bien que ha deseado, se beatifica y goza nuevamente. Crece accidentalmente su gloria, y si allí viera otro bien de más grado, mayor fuera su gloria accidental, porque ésta crece a el tamaño del bien que se le ofrece.</i>	Oh gloria terrena vi sia nella gloria! Vi è gloria transitoria sì che un fortunato, al cospetto di un bene che ha desiderato, ne è beato e gode nuovamente. Cresce fugacemente la sua gloria, e vedendo un bene più elevato, più grande ancor sarebbe la sua gloria terrena, poiché essa si accresce a misura del bene che gli è stato offerto.
Arieta (con da capo) <i>Y como aqueste día en que sube María, gozan el bien mayor (el más superior que pueden tener), no puede crecer la gloria a más grado.</i> <i>Que el bien singular, que pueden gozar, hasta ahí ha llegado.</i> <i>Y como aqueste día...</i>	E come in questo giorno in cui ascende Maria si gode il più gran bene (il più elevato e sommo che ognuno possa avere), accrescersi non può la gloria a più alto grado. Ché il bene singolare di cui poter godere a tanto è arrivato. E come in questo giorno...

Tab. 3. Manuel de Sumaya, *Ya la gloria accidental*, testo e traduzione.

La trasformazione formale del *villancico* può avere avuto due cause principali: l'influenza esercitata dal potere centrale e dalle preferenze dei monarchi, e il ruolo di alcuni musicisti, compositori, cantanti e strumentisti, desiderosi di presentare

novità al pubblico. Contro il vecchio presupposto secondo cui il cambiamento era dipeso solo dai gusti dei reali di Spagna, Juan José Carreras López rileva che l'italianizzazione del *villancico* — con la Real Capilla come forza trainante — fu condotta soprattutto da compositori spagnoli, prima che i loro colleghi italiani partecipassero alle produzioni nei teatri di corte. La nuova impostazione, ribatdisce Torrente, smentisce un *Leitmotiv* della musicologia spagnola, quello della cosiddetta “invasione italiana” nel primo Settecento e della lotta tra spagnoli e italiani. L'estensione dell'indagine ad altre cattedrali e istituzioni mostra che i cambiamenti non furono così critici come quelli adottati nella Real Capilla. Ma la stessa indagine mostra anche che l'influenza principale spesso non proveniva dal possedere fonti italiane o dall'interferenza di qualche musicista italiano immigrato, bensì da specifici musicisti della Real Capilla [Carreras López 1988, cit. in Torrente 2006, 116, 130]. I cambiamenti nella forma e nella strumentazione del *villancico* nel nuovo secolo si accompagnano dunque a un processo più profondo, che tocca i fondamenti della tecnica compositiva e afferisce non solo alle dinamiche del mecenatismo e ai gusti della corte, ma alle capacità e volontà di singoli valenti musicisti, interessati allo sviluppo e al miglioramento della loro arte.

La confluenza di due correnti stilistiche — la tradizione spagnola e il “moderno” stile italiano — nei primi tre o quattro decenni del secolo fece sì che i musicisti spagnoli adottassero le convenzioni che stavano diventando dominanti in tutta Europa. In breve tempo l'antico sistema modale viene abbandonato, in favore della progressiva adozione della tonalità maggiore-minore; il ritmo mensurale è messo da parte in ossequio al ritmo ortocronico; la policoralità viene via via accantonata a vantaggio di una scrittura vocale solistica e virtuosistica; i vecchi strumenti — ciaramelle, *sackbut* [tromboni antichi], fagotti dolci e arpe — sono sostituiti da violini, oboi, trombe e flauti. Tutto ciò comporta un netto cambiamento nella notazione, che si può illustrare con un esempio: un musicista di oggi con una formazione standard non avrebbe molte difficoltà a leggere e capire la gran parte dei manoscritti copiati dopo il 1740, ma avrebbe bisogno di certe capacità paleografiche per interpretare quelli precedenti, specie se anteriori al 1700. [...] Due passi tratti da manoscritti dell'epoca possono chiarirlo. L'Es. 1a mostra l'inizio della parte di soprano dall'*estribillo* della *tonada* di Miciezes *A la sagrada nieve*,⁴³ non datata ma probabilmente del 1712–17 circa. L'Esempio 1b reca le prime battute del soprano dall'aria della cantata *Sígueme, pastor* di Martín (1750) [Torrente 2006, 131–132].

43. *Tonada* era un termine generico per indicare una melodia vocale o per danza. Nel Seicento spesso si riferiva a brevi canti a voce sola, sacri o profani [The New Grove 2001, *ad vocem*; Barros-Dannemann 1964].



Es. 1a. Tomás de Miciezes figlio, *A la sagrada nieve*, soprano, inizio dell'estribillo.



Es. 1b, Juan Martín, *Sígueme, pastor*, soprano, inizio dell'aria.

Le differenze sono sostanziali. Ad esempio, nella notazione mensurale vi sono le note annerite — con tutte le questioni circa la perfezione o imperfezione del ritmo risultante — e mancano le stanghette, due aspetti determinanti ai fini esecutivi.⁴⁴ Ma se la diversa notazione segnala un cambiamento ritmico e metrico rilevante, le caratteristiche del nuovo stile si concentrano su almeno altri tre aspetti: l'abbandono dell'antica modalità a favore di un linguaggio tonale, anche se con una forte base nel contrappunto; un mutamento nella struttura e nello stile vocale; e un'orchestrazione più evoluta timbricamente e organizzata sul principio del concertato.

Allo sviluppo del linguaggio tonale dedicherò parti specifiche più avanti. Sulla polioralità, gli studi di Torrente sul repertorio spagnolo non mostrano linee di tendenza precise: né aumento della complessità e del numero dei cori né, al contrario, prevalenza dei nuovi stili solistici. L'impressione complessiva è che il numero delle voci dipenda ancora da fattori locali, ad esempio la richiesta di più cantori per determinate cerimonie, come abbiamo visto per Salazar a fine Seicento, o le variazioni nel numero di componenti della cappella. Il cambiamento nella struttura vocale di cui parla Torrente è invece l'uso del canto solistico, che da una parte fa pensare all'influenza dell'opera italiana, ma dall'altra è un aspetto della tradizione, dato che c'era anche prima del Settecento. Lo studio di Torrente mostra infatti che il canto solistico in sé era già consolidato nel *villancico* ben prima che i compositori iniziassero a includere sezioni italiane, mentre l'influenza italiana potrebbe essere più evidente nell'uso non del canto solistico, ma del virtuosismo vocale. Una prova si può vedere nell'Es. 2, che riporta in ordine

44. Per gli altri aspetti, come il sistema metrico e modale di riferimento, l'uso delle chiavi e i rinvii ai trattati teorici di Joseph Herrando (*Arte y puntual explicación del modo de tocar el violin*, Paris, 1756) e Antonio Soler (*Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, 1762), cfr. Torrente [2006, 134–147].

cronologico sei tra i più elaborati passi solistici tratti da arie di *villancicos* della scuola di Salamanca tra il 1710 e il 1740 [Torrente 2006, 150–151].



Es. 2a. Tomás de Miciezes figlio, *¡Ay, tan dulce reir!*, inizio dell'aria.



Es. 2b. Tomás de Miciezes figlio, *¿Hasta cuando?*, prima aria (frammento).



Es. 2c. Antonio de Yanguas, *Jilguerrillo que sonoro*, seconda aria (frammento).



Es. 2d. Antonio de Yanguas, *La eterna sabiduría*, versione per soprano (frammento).



Es. 2e. Juan Martín, *Por más que tu tibieza*, aria (frammento).



Es. 2f. Juan Martín, *Sígueme, pastor*, soprano, aria (frammento).

La fonte dell'Es. 2a è forse una delle prime arie nel corpus di Salamanca. Composta da Tomás de Miciezes figlio (1655–1718), maestro di cappella a Salamanca dal 1694, è databile agli anni Dieci del Settecento e non ha passi virtuosistici. Nell'Es. 2b, sempre degli anni Dieci, i melismi acquistano una certa complessità, anche se continuano a essere atipici per le composizioni di Miciezes. Gli Es. 2c e

2d di Antonio Yanguas (1685–1753), maestro di cappella a Salamanca dal 1718, sono degli anni Trenta e presentano un modesto aumento della complessità, forse perché i cantori della cappella avevano capacità limitate. In particolare l'Es. 2d è la versione fiorita di un'aria per basso tratta da uno dei *villancicos* del 1733; potrebbe essere stata redatta apposta per un cantore con buone capacità vocali ma non in grado di realizzare gli abbellimenti in modo estemporaneo.⁴⁵ Gli Es. 2e e 2f sono di Juan Martín (1709–1789), maestro di cappella dal 1754, e vengono da pezzi degli anni Quaranta. Sono interessanti sia per il virtuosismo vocale sia per l'estensione, specie quella del passo tratto da *Sígueme, pastor*; qui la complessità delle parti vocali non sembra l'ornamentazione di una linea più semplice, ma è a tutti gli effetti il materiale melodico del pezzo. Diversamente dalla tradizione anteriore, dove gli strumenti imitavano lo stile vocale, «nelle opere di Martín la voce imita lo stile degli strumenti, come accade in molta musica italiana dell'epoca» [Torrente 2006, 152–153; cfr. Pozzi 2007, 523].

Un altro aspetto cui occorre accennare è l'adozione di nuovi strumenti e la trasformazione della scrittura strumentale nella Spagna del Settecento. Prima di descrivere in breve le novità riguardanti archi, fiati e continuo, va ricordato che l'uso di strumenti nella musica sacra spagnola risale al XVI secolo, anche se solo alla fine del Seicento divenne comune scrivere parti obbligate. All'inizio le combinazioni predilette erano due: ciaramelle e *sackbut* o, più spesso, clarinetto (o corno di bassetto) e fagotto, con l'aggiunta in entrambi i casi di una parte di basso, forse con riferimento alla scrittura della sonata a tre. Quando, nel 1712, la Cattedrale di Salamanca acquistò una coppia di violini e un violone, Miciezes li inserì nei suoi *villancicos*.⁴⁶ In pochi anni divennero un elemento essenziale nel genere e, secondo Torrente, è probabile che questa fosse la regola anche nelle altre cattedrali spagnole.

Nello stesso periodo si possono notare sviluppi nella scrittura per lo strumento, come mostrano i passi dell'Es. 3 [Torrente 2006, 156–157]. Nell'Es. 3a, tratto della parte di violino di un *villancico* di Miciezes degli anni Dieci, la scrittura è senz'altro vocale e anche l'impiego è quello interno a un complesso vocale. Ma negli esempi successivi la scrittura diventa più idiomatica, come nella cantata di Antonio de Yanguas *¿A qué aguardáis, corazones?*, del 1719 (Es. 3b), mentre nel successivo *El Señor de Israel*, sempre di Yanguas, del 1722 (Es. 3c), la

45. La situazione potrebbe rispecchiare le considerazioni svolte sulle due versioni dell'aria *Posente spirito* di Monteverdi. Nel caso in esame, Torrente pensa che l'aria potesse essere stata predisposta per José Gutierrez, il *tiple* della Real Capilla, assunto nel 1733, le cui capacità vocali erano superiori a quelle dei membri permanenti [Torrente 2006, 151].

46. Nel primo decennio del secolo, alla Capilla Real, José de Torres y Martínez Bravo e Antonio de Literes avevano già introdotto i violini come strumenti a supporto dell'accompagnamento [Carreras 2013, 110, cit. in Swadley 2014, 203].

figurazione ritmica usa i ribattuti e si richiede l'esecuzione alternata su diverse corde. Nell'Es. 3d, tratto da *La eterna sabiduría* del 1733, la caratteristica idiomatrica è l'agilità richiesta dalle volatine di semicrome, mentre negli Es. 3e e 3f, tratti da due arie di Martín, *Por más que tu tibieza* (1740) e *Sígueme, pastor* (1750), è la tecnica dell'arco a mostrare l'elaborazione più notevole.



Es. 3a. Tomás de Miciezes figlio, *Zagalejo curioso*, violino, estribillo (frammento).



Es. 3b. Antonio de Yanguas, *¿A qué aguardais?*, violino, introduzione (frammento).



Es. 3c. Antonio de Yanguas, *El Señor de Israel*, violino I, prima aria (frammento).



Es. 3d. Antonio de Yanguas, *La eterna sabiduría*, violino I, estribillo (frammento).

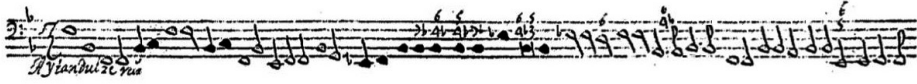


Es. 3e. Juan Martín, *Por más que tu tibieza*, violino I, aria (frammento).



Es. 3f. Juan Martín, *Sígueme, pastor*, violino I, aria (frammento).

Considerazioni simili si possono fare sugli strumenti a fiato. Le aggiunte più importanti nella scrittura del villancico, almeno nella Cattedrale di Salamanca, sono trombe, corni e oboi, ma va rilevato che la sostituzione dei vecchi strumenti



Es. 4a. Tomás de Miciezes figlio, ¡Ay, tan dulce reir!, arpa, estribillo (frammento).



Es. 4b. Tomás de Miciezes figlio, ¿Hasta cuando?, arpa, cantada (frammento).



Es. 4c. Antonio de Yanguas, ¿A qué aguardais?, arpa, cantada (frammento).



Es. 4d. Antonio de Yanguas, El Señor de Israel, arpa, prima aria, (frammento).



Es. 4e. Antonio de Yanguas, La eterna sabiduría, accompagnamento, aria (frammento).



Es. 4f. Juan Martín, Por más que tu tibieza, accompagnamento, aria (frammento).

con i nuovi non fu così semplice come ci aspetteremmo. Ciò perché, secondo Torrente, quando si parla degli strumenti a fiato c'è sempre una evidente relazione tra il loro uso e lo specifico contesto cerimoniale.⁴⁷

Diversa la situazione per il continuo, che anche nella musica sacra spagnola si afferma nel Seicento. Torrente [2006, 160] osserva che è presente in tutti i *villancicos* di Miciezes ma gli strumenti non sono specificati se non con il termine

47. In proposito, sottolinea Torrente [2006, 158], tale legame è evidente nelle cerimonie del 1733 per la consacrazione della Cattedrale di Salamanca, in cui tutti i *villancicos* hanno uno strumentario "istituzionale", con trombe, oboi, corni o una loro combinazione.

acompañamiento e ovviamente intervengono in modo estemporaneo; dove indicati, sono organo, arpa o violone, ma è indubbio che l'arpa fosse lo strumento per eccellenza per Miciezes e tanti altri in Spagna e nelle colonie. La mancanza di indicazioni sull'organico rende difficile capire l'evoluzione della sonorità e le scelte, forse compiute in sede locale secondo criteri contestuali. Invece le trasformazioni nella scrittura del continuo sono più evidenti con il nuovo secolo. Nei *villancicos* di Miciezes la linea del continuo spesso corrisponde alla voce più grave della *texture* contrappuntistica, e non presenta una propria flessibilità o addirittura indipendenza dalla scrittura vocale. Negli Es. 4a e 4b (da brani redatti intorno al 1710) il continuo segue il ritmo delle voci; nella linea del basso predominano quarte e quinte. L'Es. 4c, da un *estribillo* di Yanguas del 1719, mostra una linea più elaborata. I due successivi, del 1722 e 1733, presentano movimenti per grado congiunto, un'armonia che cambia più regolarmente e figure ripetute. L'Es. 4f, del 1740, è il più elaborato: le figure rimiche diventano predominanti mentre «la linea del continuo è diventata più flessibile e indipendente dalle voci acute» [Torrente 2006, 162–163].

5. Manuel de Sumaya: la formazione e la collaborazione con Salazar⁴⁸

Non conosciamo la data di nascita esatta di Manuel de Sumaya, ma nel *Libro di battesimo di meticci, neri e mulatti*, nell'archivio del Sacratio Metropolitano, presso la Cattedrale di Città del Messico, si afferma che «il 14 gennaio 1680, con licenza del parroco, battezzai Manuel, figlio di Juan de Sumaya e Ana de Coca, essendo madrina donna Francisca Lapio. *Bachiller* Francisco Bally [firma], dottor maestro

48. Le conoscenze sulla vita e l'opera di questo compositore sono state molto approfondite negli ultimi due decenni. La prima valutazione di Sumaya, e soprattutto la sua supposta vicinanza alle idee moderniste e allo stile italiano, sostenuta da Robert Stevenson e ripresa da Russell [2001, *ad vocem*], è in discussione soprattutto dopo la scoperta di nuovi documenti. Le notizie riportate da Stevenson sono in genere corrette, mentre allo stato attuale non sembra fondata l'ipotesi che Sumaya abbia studiato in Italia. Come nel caso di Salazar, Stevenson ricostruì le vicende storiche e stilistiche di Sumaya senza conoscere il Fondo Estrada, che contiene trentatré *villancicos* scritti dal 1710 al 1729. [Marín López 2000, 313] Essi presentano uno stile originale, senz'altro aperto alle nuove concezioni — monodia accompagnata, stile strumentale concertato, virtuosismo vocale — ma anche legato alla tradizione ereditata da Salazar. Nel seguito di questo articolo le quattro analisi che accompagnano il lavoro sono state scelte per cercare di approfondire quattro argomenti ancora problematici circa le vicende di Sumaya e la collocazione del suo stile: (I) la formazione e lo stretto rapporto con il suo maestro Salazar; (II) il concorso del 1715 per maestro di cappella a Città del Messico, tra le richieste dell'istituzione e la naturale esplicitazione delle proprie competenze; (III) le caratteristiche della sua scrittura armonico-contrappuntistica in un *villancico* prettamente vocale; (IV) l'importanza e la funzione degli strumenti, sia nella costruzione formale sia come elementi di modernità.

Antonio de la Torre [firma] y Arellano».⁴⁹ Dieci anni dopo qualcuno chiese e ottenne che l'iscrizione fosse trasferita nel *Libro di battesimo degli spagnoli*: «Il 31 gennaio 1691, davanti al signor Giudice Diocesano, garante Bernardino de Amesaga, si ordinò che il battesimo di Manuel, figlio di Juan de Sumaya e Ana de Coca, fosse trasferito nel Libro spagnolo poiché consta che è spagnolo e fu registrato nell'altro libro per errore».⁵⁰ Da questi documenti possiamo dedurre che il piccolo potrebbe essere nato tra dicembre 1679 e gennaio 1680, ma il secondo introduce una questione più controversa, la sua appartenenza etnica. Le informazioni nel primo testo fanno pensare che Sumaya potesse essere un meticcio, nato da uno spagnolo e una *india*, mentre il secondo lo colloca tra gli spagnoli. Aurelio Tello, uno dei più importanti studiosi di questo compositore, suggerisce che potesse essere creolo, cioè nato nella Nueva España ma da genitori spagnoli.

La questione delle mescolanze tra razze è però complessa. Possiamo trovarne le tracce in uno dei dipinti che raffiguravano le possibili combinazioni (Fig. 4), prodotti soprattutto nell'Ottocento, quando si diceva che la cosiddetta "impurità" degli ispanoamericani risultasse da incontri con individui a loro volta impuri, e che l'ambiente indigeno potesse corrompere le virtù del migrante spagnolo rendendolo pigro, superstizioso e incline ai vizi [Ramos-Kittrell 2016, 70–72]. In tale contesto, rispetto a *indios*, neri e persone di razza mista, superiori per numero, spagnoli e creoli formavano una piccola *élite* razziale privilegiata.

L'ammissione a uffici ecclesiastici o civili, ordini religiosi (compresi quelli femminili), corporazioni municipali, collegi, università e molte confraternite e corporazioni era riservata a chi dimostrasse *limpieza de sangre*, che nel Messico del XVII e XVIII secolo era arrivato a significare il grado di "bianchezza" che si poteva dimostrare. Questa stratificazione sociale in base alla razza significava molto nella vita delle cattedrali: anche l'ammissione di un chierichetto dipendeva dalla nascita legittima e dalla purezza razziale, anche se poi ciò si basava su documenti soggetti a un certo grado di manipolazione [Swadley 2014, 21–22].

Jesús Ramos-Kittrell ha pubblicato un testo sulle questioni razziali e lo status dei musicisti che lavoravano nelle cattedrali novoispane nel Settecento. Il suo scopo primario è esplorare gli aspetti sociali dell'attività musicale e identificare gli elementi che consentirono ai non spagnoli di fare carriera e avere riconoscimenti. Per chi non poteva contare su risorse finanziarie o politiche, o su una posizione sociale acquisita dalla famiglia, e non lavorava presso una corte o un nobile, affiliarsi a un'istituzione religiosa era un modo per definire il proprio

49. ASMCM, *Libro de Bautismo de mestizos, negros y mulatos*, caja 21, f. 79 v. [cit. in Tello 2011, 10; Olmos Chávez 2009, 29]

50. ASMCM, *Libro de Bautismo de españoles*, caja 26, f. 26 [cit. in Tello 2011, 10; Olmos Chávez 2009, 30]



status, garantendosi sicurezza economica e un posto rispettabile nella nuova società. Gli studi citati da Ramos-Kittrell confermano che la *limpieza de sangre* era requisito indispensabile per entrare in un'istituzione; la diffusione delle teorie sull'"impurità" dei nativi rallentarono l'afflusso di europei nelle colonie, e soprattutto legittimarono la preferenza data agli iberici nell'assegnare alte cariche civili e religiose. Naturalmente creoli e nativi si sforzavano di essere visti come tutt'altro che impuri; secondo gli studi di Magali Carrera (2003) e María Elena Martínez (2008), essi reagirono alle rappresentazioni di casta e ovviamente si impegnarono per dimostrare le loro competenze e capacità. Tutto ciò risponde bene all'implicita domanda che ci suggerisce il trasferimento del battesimo di Sumaya nel *Libro di battesimo degli spagnoli*. Anche se non possiamo esserne certi, essere indicato come "spagnolo" diede modo al giovane di accedere all'università e alla Chiesa, dove non avrebbe trovato posto come meticcio.

La formazione di Sumaya è legata al suo maestro, Antonio de Salazar. Non ci sono molte informazioni sui suoi inizi, ma secondo Estrada [1973/1980, 106] il piccolo fu accolto tra i *seises* fin dal 1690, a dieci anni. Forse proprio in queste circostanze i genitori ebbero la conferma delle capacità musicali del piccolo e quindi provarono, e riuscirono, a modificare l'atto di battesimo per renderlo adatto alle richieste dell'istituzione. Nel 1694, a fronte del desiderio di diventare frate e studiare l'organo per sostenere la famiglia [ACMM, AC, XXIII, f. 297v.], il Capitolo della Cattedrale offrì a Sumaya un vero e proprio stipendio, chiedendogli di rimanere al suo posto e dedicarsi allo studio dell'organo. Negli anni successivi fu affidato a Joseph de Ydiáquez, organista principale e uno dei più importanti della Nueva España, ma continuò a studiare contrappunto e composizione con Salazar. A riprova del talento del giovane, nel febbraio 1700 ebbe l'incarico di secondo organista, con la richiesta del Decano di «accompagnare all'organo ogni volta che convenisse al maestro» [AC, libro 23, f. 297v, cit. in Dean 2002, 61–62].⁵¹

Non abbiamo informazioni su Sumaya dal 1701 al 1708, ma va detto che i documenti dell'archivio del Capitolo della Cattedrale (*Acuerdos de Cabildo*) hanno una lacuna tra il 1701 e il 1705 compreso [Illari 2020, 603]. Alcuni studiosi, tra cui Brill, credono che possa aver compiuto un viaggio in Italia. A sostegno di questa idea, proveniente da Stevenson e ribadita da Craig Russell, ci sono due fatti. Nel 1708, nel Palazzo Reale del Messico fu messo in scena il melodramma *El Rodrigo* per solennizzare la nascita del principe Luís Fernando; sappiamo che

51. Probabilmente il Decano, oltre a garantirsi la presenza di un allievo così bravo, voleva essere sicuro che in futuro vi fossero musicisti in grado di suonare il nuovo organo completato nel 1694, costruito a Madrid dal famoso Jorge de Sesma e costato alla Cattedrale dodicimila pesos [Estrada 1973/1980, 97, cit. in Dean 2002, 61–62].

le musiche e il libretto (stampato) erano di Sumaya, ma sono irreperibili. Tre anni dopo, Sumaya mise in musica *La Parténope*, sul libretto dell'italiano Silvio Stampiglia, in occasione del compleanno di Filippo V. La traduzione del libretto e la partitura gli furono commissionate dal viceré, don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duca di Linares e marchese di Valdefuentes, grande appassionato di opera italiana. Il libretto è conservato nella Biblioteca Nazionale del Messico, la musica è perduta. Per alcuni, la familiarità di Sumaya con i libretti italiani e il contatto con il duca di Linares sono indizi sufficienti per affermare che almeno *La Parténope* fosse scritta in stile italiano e che tali competenze fossero state acquisite in un viaggio in Italia.⁵²

La lettura di Stevenson si basa in sostanza su una classica fonte bibliografica messicana, la *Biblioteca hispano americana setentrional* dello storico José Mariano Beristáin de Souza (1756–1817), ma l'identificazione di un altro libretto di Sumaya, *El Zeleuco*, e un'attenta lettura del libretto della *Parténope* mettono in dubbio sia le date sia il genere di queste composizioni. Forse Beristáin non aveva visto queste fonti, in quanto per la *Parténope* riporta *ópera que se requirió* [opera che fu commissionata] invece dell'originale *fiesta que se hizo* [celebrazione che si svolse]. Sulla base di simili equivoci, Stevenson immaginò Sumaya come un modernista che scriveva in uno stile acquisito dopo un viaggio in Italia e un soggiorno a Napoli. Nell'ultimo decennio però la convinzione di Stevenson è stata messa a dura prova da diversi studiosi. Secondo Swadley:

la fiducia di Stevenson in Beristáin come fonte era mal riposta: il bibliografo del XVIII secolo non disdegnava introdurre abbellimenti agiografici (è il caso dell'iscrizione su Sor Juana nella *Biblioteca*) o commettere errori veri e propri. Il libretto della *Parténope*, stampato dagli eredi della vedova di Miguel Rivera e composto da 197 pagine con testo italiano e spagnolo a fronte, non reca né il nome di Sumaya né una data. Il titolo «*Fiesta que se hizo*» suggerisce una festa teatrale spagnola, più alla maniera di un *masque* inglese che di un'opera seria italiana, che in ogni caso avrebbe oltrepassato le capacità della corte vicereale. Allo stesso modo il libretto del *Zeleuco* [...] è intitolato «*Fiesta*», il che fa dubitare che si trattasse di un'opera. [...] Molti dettagli contraddicono la possibilità di un viaggio italiano di Sumaya: la continuità del servizio richiesto a un musicista di chiesa, la situazione economica alquanto modesta di Sumaya e la mancanza della posizione sociale che avrebbe potuto consentirgli di avere una borsa di studio. Ma l'ostacolo più grande a ogni viaggio in Italia era la difficoltà di muoversi durante la Guerra di successione

52. Nicolas Slonimsky [1972, 220] vedeva nella sua attività di operista l'inizio dell'influenza italiana in terra messicana: «Il XVIII secolo fu segnato nella musica messicana dall'apparizione della prima opera scritta da un nativo. Era la *Parténope* di Manuel Zumaya [sic], composta nel 1711 per il Palazzo Vicereale di Città del Messico. L'esecuzione fu in italiano, circostanza significativa perché preannunciava i due secoli di dominio italiano nella musica messicana».

spagnola. In effetti, nell'anno ipotizzato da Russell — il 1703 — a Cadice non arrivò alcuna nave da Veracruz, mentre nel 1704 le forze britanniche sotto l'ammiraglio Rooke presero Gibilterra, limitando molto i movimenti francesi e spagnoli nel Mediterraneo. Nel luglio 1707 la stessa Napoli era caduta in mano alle truppe dell'arciduca Carlo, stabilendo di fatto in città un governo asburgico viennese. Anche se Sumaya avesse avuto i mezzi economici o fosse stato finanziato dalla Cattedrale, è molto improbabile o impossibile che nel 1704 un giovane musico di chiesa potesse attraversare il Mediterraneo devastato dalla guerra, raggiungere la penisola italiana contesa dagli eserciti, studiare per un po', sfuggire alle autorità asburgiche e tornare a Veracruz nel 1707. La fantasia romantica di un "probabile" viaggio italiano, fiorita nella letteratura accademica su Sumaya a dispetto della sua totale inverosimiglianza, va dunque respinta [Swadley 2014, 231–232].⁵³

Ancor più stringenti sono le osservazioni di Illari, per il quale nella biografia di Sumaya non c'è posto per un'assenza di anni; anzi, dai documenti consultati, risulta che, durante la giovinezza, Sumaya rimase attivo e stabilmente in città. Lo documentano gli studi di Ramos Kittrell sulla sua formazione ecclesiastica. «Come mostrano i registri, Sumaya con ogni probabilità ricevette il diploma di *bachiller* e la tonsura nel 1700, un anno dopo la nomina ad assistente maestro di coro. Poi continuò l'ascesa passando per i gradi di suddiacono (1702), diacono (1704) e presbitero (1705)» [Ramos Kittrell 2016, 102, 199 n. 32].⁵⁴ Altri studi circa gli interessi di carriera del giovane confermano l'opinione di Illari e Ramos Kittrell. Secondo i registri capitolari, nel febbraio 1708 Sumaya chiese un aumento dello stipendio da organista, accettato a condizione di prendere uno studente di canto polifonico; in giugno un'altra richiesta — un'audizione per diventare cappellano del coro — fu respinta [ACMM, AC, XXVI, ff. 157v, 166v–167v e 196v]. Se si considerano anche le successive richieste del 1713 e 1714, se ne può dedurre che Sumaya aspirasse al titolo di organista principale. Ciò implicava, come sottolinea l'organista e musicologo messicano Luís Antonio González Marín [2014], l'obbligo non di comporre ma di essere presente e disponibile, specie per eseguire e improvvisare la gran quantità di musica necessaria per le funzioni in Cattedrale.

53. Non è sostenibile neppure l'ipotesi di Russell secondo cui Francisco de Atienza sarebbe stato nominato vice maestro di cappella nel 1703 per l'assenza di Sumaya. Anni dopo, nel 1710, Atienza sostenne di avere più anzianità di servizio e uno status più elevato nella gerarchia del coro rispetto a Sumaya: nel 1703, quando Sumaya era solo un giovane organista, sarebbe accaduto lo stesso [Swadley 2014, 232].

54. Il riferimento bibliografico riportato da Ramos Kittrell (*Archivo Histórico del Arzobispado de México*, Fondo Cabildo, CL 48, 1700–1706, ff. 10r–19v) sarebbe però sbagliato. Il documento esatto, ritrovato da Illari nel *Libro de órdenes* dell'arcivescovo Juan de Ortega y Montañés, sarebbe il seguente: Mexico D.F., *Archivo Histórico del Arzobispado de México*, Caja 41, Exp. 3 (*Matrículas de órdenes*, 1M-1706), ff. 8v, 14v e 19r [Illari 2020, 603 n. 40].

Ulteriori elementi provengono dagli studi sullo stile di Sumaya. A giudizio di Swadley i primi *villancicos* mostrano una scrittura «solidamente spagnola»: i quattro del 1710 e 1711 (il duo *Paces se han hecho*, *Alégrense los astros*, *Que os llama el Sol potencias* e *Oíd, moradores del orbe* a cinque voci con due violini) hanno tutti la forma tradizionale che alterna *estribillo* e *coplas* e richiamano più la musica degli spagnoli Juan Hidalgo de Polanco e Sebastián Durón che quella di qualche italiano. D'altra parte sono pezzi importanti anche per chi sostiene l'immagine di Sumaya come "modernista italianeggiante". *Oíd, moradores del orbe*, composto nel giugno 1710, sembra essere il primo pezzo novoispanico a includere una coppia di violini. La data è di poco successiva all'arrivo dei violini a Siviglia (1708) e Toledo (1709) ma simultanea all'arrivo del violinista Antonio Cerezo nella Cattedrale di Città del Messico [Marín López 2000, 323].⁵⁵ In ogni caso è evidente che in quegli anni Sumaya si impegnò per andare al di là della sua iniziale formazione da organista. In ciò poteva contare sulla stima di Salazar, che cercò di convincere gli amministratori della Cattedrale circa le grandi doti del giovane, non solo come cantore e organista, ma anche come compositore.⁵⁶ In una lettera inviata nel novembre 1709 come rapporto amministrativo, Salazar trova modo di lodare esplicitamente le capacità compositive del ventenne Sumaya:

[...] dichiaro a Vostro Onore, per alleviare la mia coscienza e ciò che può accadere, che il *bachiller* Manuel [de] Sumaya è un compositore di contrappunto così eminente da poter essere maestro di cappella di Sua Maestà Reale; ha terminato una Messa per il giorno della Concezione di Nostra Signora che Vostro Onore ascolterà, a Dio piacendo, ma a cui, con tutti gli impegni per i miei compiti, non ho potuto dare la piena attenzione che merita [ACMM, *Correspondencia*, *Caja XXIII*, Exp. 2, f. 21, 1709; cit. in Pérez Ruiz 2016, 42–43 e Ramos Kittrell 2016, 177]

55. Secondo Marín López, «il trattamento della coppia di violini in Sumaya non si limita al solo dialogo con le voci, ma è chiaramente idiomático, tanto in *Oíd, moradores del orbe* quanto negli altri sette *villancicos* del Fondo Estrada con questi strumenti (E59, E78, E85, E86, E89, E89a/103 e E111) [...] A partire dal 1715, nei *villancicos* di Sumaya si notano alcuni mutamenti strutturali, come la riduzione della lunga serie di *coplas* a solo una o due (ad esempio in *Moradores del orbe* E61), la rottura della forma tradizionale di *estribillo* e *coplas* con l'inserimento di una risposta (*Moradores del orbe* E61 o *Sabio y amante fue Pedro* E63) e la comparsa di nuove sezioni, come il recitativo e la forma con *da capo* nella "fuga-arieta" di *Ya la gloria accidental* E89. Non è possibile dire con precisione quando fosse iniziato l'uso sistematico di queste strutture a più sezioni, perché dodici dei pezzi di Sumaya nel Fondo Estrada non hanno data [...] Le caratteristiche di alcuni di essi mostrano la sua familiarità con le innovazioni stilistiche italiane, di cui era del tutto consapevole» [2000, 323–326].
56. La tecnica di Sumaya si esprime ad alti livelli anche nelle composizioni su testi latini analizzate da Russell [2002, 103]: «Le sue opere sono armonicamente ricche e audaci, dalla struttura ben concepita e permeate di tocchi raffinati e sottili. Aveva imparato bene il mestiere: non sorprende che il suo mentore e insegnante, Antonio de Salazar, avesse tanta fiducia nel giovane».

Una nuova occasione si presenta nel 1710, quando Salazar, forse in cattive condizioni di salute e con problemi di vista, chiede la dispensa dall'insegnamento nella scuola pubblica. Tra i vari contendenti la scelta cade su Sumaya, che è nominato secondo maestro di cappella, senza aumento di stipendio ma con l'obbligo di insegnare contrappunto nella scuola pubblica e preparare «tutta la musica necessaria per questa Santa Chiesa» [Olmos Chávez 2009, 33; cfr. Pérez Ruiz 2016, 43–44]. Ciò significava essere disponibile per ogni attività della Cattedrale, dal dirigere e comporre per il coro alla cura dell'archivio, dalla custodia dei luoghi deputati alla musica fino al reclutare e valutare cantori e musicisti utili al buon funzionamento della cappella.⁵⁷

La stima di Salazar per il suo giovane assistente si può apprezzare anche dalla collaborazione che i due avevano avviato in quel decennio. Quattro dei nove inni di Salazar conservati nella Cattedrale di Città del Messico recano la firma di entrambi: in tre è firmata dal giovane allievo la seconda parte, nel quarto gli è attribuita la prima parte, non firmata nel manoscritto. *Egregie doctor Paule* si basa su *Decora lux æternitatis auream*, tradizionale inno cattolico agli apostoli Pietro e Paolo, articolato in sei strofe di quattro versi. Nella versione polifonica a quattro voci sono riprese solo la quarta e la sesta strofa, con la dossologia finale; queste determinano le due parti dell'inno, firmate la prima dal maestro, la seconda dall'allievo.⁵⁸ Entrambe sono scritte nel IV modo plagale (con *finalis* Mi) e presentano strette somiglianze sia nell'adozione dell'*incipit* gregoriano, sia nella scelta delle tecniche impiegate per i quattro versi delle singole strofe. Nella Tab. 4 ho messo a confronto i quattro episodi polifonici delle due strofe. Le corrispondenze tra le due parti dell'inno, segnalate dal colore grigio e dal tratteggio delle celle, si possono sintetizzare nel primo episodio nella struttura a due gruppi di due voci in imitazione, ma anche nell'ampio uso del contrappunto imitativo a tre voci, in alcune successioni delle entrate vocali e nelle cadenze conclusive di tre episodi.⁵⁹ Inoltre, quasi a conferma dell'unità della composizione e del rapporto

57. Un mese dopo la nomina, Francisco de Atienza, il terzo organista della Cattedrale, contesta la decisione degli amministratori, sostenendo «che egli aveva servito come sostituto di Salazar negli ultimi sette anni e che era più anziano di Sumaya». Alcuni membri del Capitolo gli danno ragione, ma la richiesta non è accolta con l'argomento che «nessun organista può dirigere dall'organo». Atienza si allontana da Città del Messico solo nel 1712, quando è nominato alla Cattedrale di Puebla, ma torna nel marzo 1715 per il concorso come maestro di cappella bandito alla morte di Salazar [Olmos Chávez 2009, 33].
58. La fonte è in un codice contenente vespri, inni, antifone e salmi di diversi maestri di cappella della Cattedrale di Città del Messico [ACMM, LP 4/B, ff. 104v-107]; edizione moderna a cura di Bárbara Pérez Ruiz [2016, 88–93].
59. In questa Tabella, come nelle successive, le lettere usate per indicare i motivi si riferiscono solo alla corrispondente unità formale; ad esempio i motivi "a" della prima e della seconda parte, pur connotati dalla stessa lettera, individuano linee melodiche diverse.

tra i due autori, è facile verificare che nella *prima* e nella *secunda pars* le ultime quattro battute sono in sostanza uguali.

[Prima pars] – SALAZAR				Secunda pars – SUMAYA			
Episodi, testo	Tecnica compositiva (motivi)	Entrate delle voci	Nota di cadenza	Episodi, testo	Tecnica compositiva (motivi)	Entrate delle voci	Nota di cadenza
I <i>Egregie Doctor Paule, mores instrue</i>	due gruppi imitazione (a, b con incipit gregoriano)	T-B / S-A gregoriano al T	La	I <i>Sit Trinitati sempiterna gloria,</i>	due gruppi imitazione (a da incipit gregoriano)	T-B / S-A gregoriano all'A	La
II <i>et nostra tecum pectora in cælum trahe:</i>	contrappunto 3v imitazione + 1 (c)	T+B, S, A	La (fugg.)	II <i>honor, potestas atque iubiliatio</i>	contrappunto libero tonicizza il Re	T+B, A, S	Do
III <i>velata dum meridiem cernat fides</i>	contrappunto 2v imitazione + 2v omoritmia (a senza la 1ª nota)	S, A, T+B	Do (fugg.)	III <i>in unitate quæ gubernat omnia</i>	contrappunto 3v imitazione + 1 (b e incipit gregoriano)	B, T, S, A A cantus firmus gregoriano	Do
IV <i>et soli instar sola regnet caritas.</i>	Quasi omoritmia (d, e)	Tutti S+A+T+B	Mi	IV <i>per universa æternitatis sæcula. Amen.</i>	contrappunto 3v imitazione + 1 (c, cfr. II di Salazar)	S, T, A, B A cantus firmus	Mi

Tab. 4. Antonio de Salazar / Manuel de Sumaya, *Egregie Doctor Paule*, confronto tra le due parti.

Gli episodi iniziali delle due parti sono molto simili nella tecnica imitativa usata, come si vede nell'Es. 5 [Pérez Ruiz 2016, 88 e 91]. In Salazar abbiamo due gruppi di due voci in imitazione reciproca con, rispettivamente, un motivo *a* che (tranne la prima nota) riprende l'*incipit* gregoriano trasposto alla quinta superiore, e un motivo *b* tratto liberamente dall'inizio della seconda parte del primo versetto (sulla parola *Paule*, cfr. la parte superiore dell'Es. 6). Sumaya riprende l'idea compositiva dei due gruppi in imitazione ma il motivo è uno solo (*a* nell'Es. 5). Anzitutto notiamo che entrambi i compositori, dopo aver deciso di usare l'*incipit* gregoriano trasposto alla quinta superiore, per mantenere lo stesso modo del

Superius
Gregie
E - gre **b** gi - e Do - - ctor,

Altus
gregie
E - gre **b** gi - e Do - - ctor,

Tenor
Gregie
E - gre **b** gi - e Do - ctor Pau - le,

Bassus
Gregie
E - gre - gi - e, e - gre - gi - e

Secunda Pars
80
1)
Superius
It Trini ta ti
Sit Tri - ni - ta - ti **a** sem - pi -

Altus
It Trini ta ti
Sit Tri - ni - ta - ti **a'**

Tenor
It Trini ta ti
Sit Tri - ni - ta - ti **a** sem - pi - ter - na glo - ri - a, sit

Bassus
It Trinitati
Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter - na glo - -

Es. S. Antonio de Salazar e Manuel de Sumaya, *Egregie Doctor Paule*, inizio della I e II parte.

gregoriano devono aggiungere all'inizio un Si. Inoltre Sumaya, nell'ultima entrata del primo episodio, quella dell'*altus* a b. 6, non ripete il precedente motivo *a*, ma usa quella che sembra essere una "variazione" (*a'*). Per capirne il motivo occorre confrontare i materiali usati all'inizio dai due compositori con l'originale gregoriano. Il confronto è nell'Es. 6 e rende evidente sia l'uso dell'*incipit* gregoriano (le linee con le frecce) sia la corrispondenza tra l'*altus* di Sumaya (di nuovo trasposto alla quarta superiore) e il motivo *a* di Salazar (le travature orizzontali). In questo modo Sumaya non solo rende omaggio al maestro riprendendone il motivo iniziale (cfr. le doppie linee con frecce) ma nell'*altus*, con l'ulteriore trasposizione, riprende alla lettera l'*incipit* gregoriano (sempre tranne il Mi iniziale). In questo Sumaya segue esattamente le indicazioni che si possono desumere da un testo di Salazar redatto il 13 gennaio 1708 come valutazione in un concorso per maestro di cappella alla Cattedrale di Oaxaca [AHAAO, *Correspondencia*, 13/1/1708, in Pérez Ruiz 2016, 38–39]. In esso Salazar aveva specificato che, in una composizione polifonica basata su un canto gregoriano, considerava importanti l'uso

del gregoriano di base, o almeno la corrispondenza con il modo. Sumaya segue entrambi i criteri: usa il gregoriano, sia all'inizio della *secunda pars* (in versione variata) sia letteralmente nell'*altus*, e ne rispetta il modo originario.

Hymn. 4.

2. E-gre-gi-e Dóctor Páule, mó-res ínstru-e,

Salazar, Tenor 1

E - gre - gi - e Do - ctor Pau - le,

Sumaya, Altus 6

Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter - na glo - ri - a,

Sumaya, Tenor 1

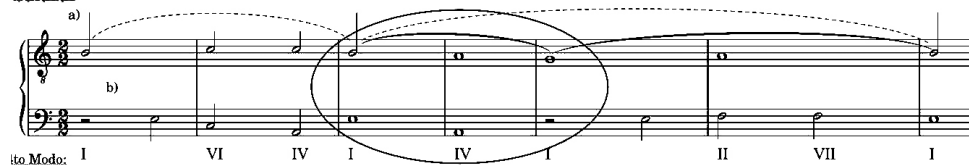
Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter - na glo - ri - a,

Es. 6. Antonio de Salazar e Manuel de Sumaya, *Egredie Doctor Paule*, originale gregoriano e motivi iniziali delle due parti.

Ma perché Sumaya all'inizio della *secunda pars* usa un motivo diverso da quello dell'*incipit* gregoriano? Ovviamente può essere una scelta funzionale: questo l'aveva già usato Salazar all'inizio della prima parte, e la seconda è su un testo diverso ed è preferibile un motivo diverso. Ma può anche essere una scelta estetica — imponderabile e non legata a motivi specifici — o stilistica: l'intento di distinguersi dallo stile del maestro. L'Es. 7 mette a confronto il motivo iniziale di Salazar, dedotto dall'*incipit* gregoriano, e quello modificato da Sumaya. Osserviamo la linea melodica in rapporto alla successione dei gradi del basso: in Salazar la condotta delle voci è fortemente centrata sul I grado, riproposto diverse volte con pochi movimenti lineari; in Sumaya la voce superiore ha un profilo più tonale, con le due cadenze a bb. 4–5 e 7–8. La prima fornisce i tratti tonali più salienti, non solo perché coinvolge una discesa Si–La–Sol nella voce superiore e un (II)–V–I al basso, ma anche perché prende il posto delle bb. 3–5 di Salazar dove troviamo un movimento modale I–IV–I. Rispetto alla condotta modale del maestro, Sumaya riesce a organizzare una struttura ancora legata alla modalità ma in cui si intravede qualcosa di tonale; un qualcosa che, a mio avviso, non va inteso come il tentativo di copiare una “modernità italiana”, ma come una delle risorse insite nel nuovo linguaggio che, nato dal basso continuo

e dalla tecnica della monodia accompagnata, consente di elaborare una scrittura non solo tonalmente direzionata e stratificata, ma anche densa di conseguenze formali ad ampio raggio.

Salazar



Sumaya

Es. 7. Antonio de Salazar e Manuel de Sumaya, *Egredie Doctor Paule*, analisi dei motivi iniziali delle due parti.

6. Il raffinato tradizionalismo di Sumaya: la scrittura contrappuntistica e il concorso del 1715

Secondo Stevenson, l'importanza del contrappunto derivava dalle usanze della Cattedrale di Siviglia, uno dei modelli per quella di Città del Messico e per tutta la Nueva España. Lo studioso ricorda che i trattati dei tre teorici più noti nel Nuovo Mondo nel XVII–XVIII secolo — Pedro Cerone per il famosissimo *El melopeo y maestro* (1613), Andrés Lorente con *El porqué de la música* (1672) e Pablo Nasarre con *Escuela música según la práctica moderna* (1723) — considerano il contrappunto non solo come il fondamento del comporre, ma anche come la disciplina che consente di operare una netta distinzione tra musica *especulativa*, che afferisce alle capacità di comprendere e spiegare la musica dal punto di vista teorico, e musica *práctica*, che riguarda la capacità di comporre ed eseguire. Quindi al contrappunto, come base dell'educazione musicale spagnola, si dava un profondo significato e valore istituzionale, costituendo l'elemento centrale per tracciare distinzioni di status tra i musicisti delle cattedrali. Ovviamente non tutti avevano queste capacità, e Salazar ebbe cura di indicare i meriti del giovane Sumaya in queste pratiche, come si è visto nella citazione del 21 novembre 1709.

Non sorprende quindi che il contrappunto fosse alla base delle prove del concorso bandito nel marzo 1715. Come era usuale — specie nella Cattedrale di Città del Messico, massima istituzione religiosa della Nueva España — la procedura seguiva quella di Siviglia; Simón de la Rosa y López, uno studioso spagnolo del secondo Ottocento, pubblicò le quattordici prove che costituivano l'*examen de oposición* a Siviglia [in Stevenson 1974, 26; cit. in Dean 2002, 48–49].

Come si vede nella parte sinistra della Tab. 5, almeno undici prove su quattordici accertano le competenze del candidato nel contrappunto. Una procedura simile era in uso a Città del Messico: nella parte a destra della Tab. 5 ho riportato le prove da sostenere nei quattro giorni del concorso secondo la descrizione di Jesús Estrada, organista della stessa Cattedrale fino a pochi anni fa. Egli descrive il protocollo, costituito da ben dodici prove, come una «sofferenza simile al Calvario»: tre giorni faticosissimi, conclusi da un giorno dedicato a comporre un mottetto su *cantus firmus*, uno in stile libero e un *villancico* [Estrada 1973/1980, 64–65].

Nel concorso del 1715 fu richiesto di comporre un *villancico de precisión*, ovvero con nel testo riferimenti a idee e immagini da esprimere in musica. Il bando fu pubblicato e si iscrissero due candidati: Sumaya e Atienza, il suo antico rivale.⁶⁰ Atienza chiese che l'esame fosse pubblico, ma il Capitolo della Cattedrale decise diversamente; e fu una fortuna per lui perché la sua audizione, a giudizio dei commissari, fu disastrosa. A quanto pare Atienza non compose un *villancico* all'altezza della carica, e pare non avesse neppure completato alcune prove, lamentando che *tenía caliente la cabeza* [aveva la febbre] e non se la sentiva di proseguire [ACCM, *Correspondencia*, Caja 23, fasc. 2, f. 71, 1/6/1715].⁶¹ Il pezzo di Sumaya fu eseguito il 3 giugno e il risultato positivo è registrato agli atti

60. Nella domanda di ammissione, Sumaya si presenta come «sacerdote domiciliare di questo Arcivescovado del Messico e cittadino di detta città, ministro di questa Santa Chiesa fin dalla mia tenera età negli esercizi di infante, *seise*, cappellano soprannumerario del coro e organista attualmente più anziano, nel cui esercizio solistico ho trascorso ventun anni.» Illari sottolinea che il termine “cittadino” evidenzia l'appartenenza a una “nazione” etnica, ovvero l'orgoglio di essere messicano. In molti momenti della sua attività Sumaya dimostrò l'amore per il Messico e l'attaccamento alla sua città, e ciò, secondo Illari [2020, 600–601], è un segno del *criollismo* che nella società novoispana distingueva un'etnia che, per origine e formazione, si sentiva in grado di governare un continente e il resto della popolazione latino-americana. In questo caso il testo di Sumaya suggerisce anche la sua opinione su Atienza, non adatto all'incarico in quanto non di origine messicana.

61. Miguel de Herrera, commissario incaricato dal Capitolo e cantore della cappella, nella sua relazione scrisse che «in quella del M[ae]stro Atienza trovo che non siano state fatte tutte le illustrazioni che le parole richiedono, con una lacuna nell'impiego dei cromatismi e con la ripetizione della stessa musica per un lungo tratto in cui dovrebbe essere variata; e anche là dove il testo ha il termine “contrappunto”, ha messo solo una frase ripetuta sulle note del canto piano, senza alcuna varietà» [*ibidem*].

Cattedrale di Siviglia Istruzioni per l' <i>examen de oposición</i> (da Simón de la Rosa y López)	Cattedrale di Città del Messico Prove dell' <i>examen de oposición</i>		
1. Aggiungere un contrappunto in mensura binaria sopra e sotto un <i>cantus firmus</i> in Do. 2. Lo stesso in mensura ternaria. 3. Lo stesso in mensura tagliata. 4. Lo stesso con <i>hemiola</i>. 5. Aggiungere un contrappunto in mensura binaria sotto un soprano fiorito in Do. 6. Lo stesso in mensura ternaria. 7. Aggiungere una terza voce a un duo, quindi cantare la terza voce indicando con la mano [<i>guidoniana</i>] le note che dovranno formare una quarta voce adatta. 8. Aggiungere una quarta voce a un dato trio. 9. Mentre il candidato dirige <i>super librum</i> due o tre voci che aumentano a quattro o cinque, una delle dette parti, cantata in proporzione da uno dei cantanti, perde il momento designato per l'entrata (per vedere se il candidato individua e corregge subito l'errore). 10. Tutte le voci tranne due smettono di cantare per un intervallo (per vedere se il candidato segue mentalmente le parti silenziose e sa far rientrare le voci interrotte). 11. Comporre un canone a quattro voci sopra un <i>cantus firmus</i> dato, cantando il <i>dux</i> e indicando il <i>comes</i> con la mano; poi componi un canto in minime e uno in semibreve che si adattino a una data melodia fiorita. 12. Un cantore deve saltare un rigo e il candidato deve mostrare agli altri come coprire l'errore facendo compensare i salti senza interrompere l'esecuzione. 13. Un cantore deve abbassare l'intonazione di un grado e il candidato deve portare gli altri all'intonazione più bassa del primo cambiando la modalità. 14. Su testi dati, comporre in 24 ore un mottetto basato su un particolare passaggio musicale e una <i>chanzoneta</i>.	GIORNO	PARTE	DESCRIZIONE
	1	1. Domande orali	Teoria musicale
		2. Esercizi di contrappunto	<i>Cantus firmus</i> al B, due volte ciascuno: a. in tempo comune b. in tempo tagliato c. altro
	2	3. Esercizi di contrappunto	<i>Cantus firmus</i> al B
		4. Esercizi di contrappunto	<i>Cantus firmus</i> al S: a. in tempo comune b. in tempo tagliato c. alla quinta
		5. Esercizi di contrappunto	Lo stesso <i>cantus firmus</i> al S: a. una voce in La magg. b. cantare un'altra c. armonizzare un'altra d. altro
	3	6. Domande orali	Polifonia
		7. Esercizi di contrappunto	Due volte ciascuno, in alternanza: a. contrappunto in tempo comune b. contrappunto in tempo tagliato c. minime sincopate
		8. Esercizi di contrappunto	a. alla quinta b. in 3/4 c. voci in proporzione uguale d. voci in proporzione diminuita
		9. Esercizi di contrappunto	a. alla terza b. altro
	4	10. Composizione	Un mottetto con <i>cantus firmus</i> al B
		11. Composizione	Un mottetto di libera invenzione
		12. Composizione	Un <i>villancico</i>

Tab. 5. *Examen de oposición* a Siviglia e Città del Messico.

il 7 giugno.⁶² Le date del concorso si trovano anche sul frontespizio del brano che Sumaya scrisse per l'occasione: «*Sol-fa de Pedro es el llanto. Villancico de precisión* a quattro voci scritto per il concorso per il Magistero della Cappella di questa Santa Cattedrale Metropolitana del Messico il 27 maggio 1715 – Composto dal Signor Maestro don Manuel de Sumaya – Esame pubblico il 3 giugno – E votato dall'onorando Capitolo il settimo giorno del mese in corso» [Stevenson 1970, 105, cit. Dean 2002, 69].

Nel concorso del 1715, e in particolare nelle prove di composizione, si può pensare che Sumaya abbia messo in campo tutte le sue abilità contrappuntistiche. Come accennato, in un *villancico de precisión* il compositore deve esprimere in musica le idee e le immagini presenti nel testo, e ci sono due modi per farlo. Il primo è individuare le sillabe del testo uguali al nome di una nota e associare a quel passo una figura musicale che contiene le note individuate: è il metodo del "soggetto cavato", tipico di molti *incipit* motivici delle messe fiamminghe tra Quattro e Cinquecento. Il secondo è cercare di rispecchiare in musica il significato di una parola o di una frase: in questo caso la fonte è il Rinascimento e il primo Barocco, con i madrigalismi tipici dei polifonisti italiani, le tecniche che troviamo in Monteverdi e le figure retoriche in uso nelle musiche vocali del primo Seicento.

Il pezzo, conservato all'Archivio della Cattedrale in Guatemala (MS 833), è scritto in modalità di Sol per quattro voci (soprano 1, soprano 2, contralto e tenore, indicati S1, S2, C, T) e continuo; l'analisi completa, il testo in spagnolo e la traduzione sono riportati nelle Tab. 6a e 6b. Secondo i Vangeli, Pietro pianse quando si rese conto di aver rinnegato tre volte Gesù, quindi si pentì e fu perdonato; di conseguenza il pianto di Pietro è motivo non solo di dolore, ma anche di gioia e felicità.

Il principio rinascimentale — a testo diverso musica diversa — viene declinato come farebbe un madrigalista italiano, organizzando una partitura centrata sulle opposizioni tra *texture* omoritmiche e imitative. Come si nota nelle Tab. 6a e 6b, nell'*estribillo* la divisione in episodi polifonici (unità formali) segue la divisione in versi e gli episodi polifonici presentano sempre qualcosa di diverso. Inoltre,

62. «Nel primo turno furono lette le opinioni del *bachiller* don Juan Francisco de Orense, di don Juan Téllez Girón degli ordini minori, di Miguel de Ordóñez e Miguel de Herrera, musicisti e strumentisti di questa chiesa; e furono nominati i giudici che dovevano valutare le composizioni e gli altri elementi richiesti ai candidati. E sentiti tutti dall'inizio alla fine, scritti nelle loro valutazioni sigillate e giurate, si ordinò che le valutazioni fossero riposte negli atti stilati per il concorso d'esame di detto incarico di maestro e poi si procedette alla votazione; e il *bachiller* don Manuel de Sumaya fu eletto con tutti i voti, all'unanimità, con lo stipendio di cinquecento pesos annui, con i relativi benefici; e gli fu inviato un attestato completo, così come era stato inviato al predecessore» [Estrada 1973/1980, 112–113; cit. in Dean 2002, 69–70].

UNITÀ FORMALI	TESTO	TRADUZIONE
<i>Estribillo</i>		
I	Sol-fa de Pedro es el llanto.	<i>Il pianto</i> è il solfeggio di Pietro.
II	Oiga el mundo si es así:	Sentite tutti se è vero:
III	pues saben unir	perché allora saprete unire
IV	los gorjeos de sus voces,	i gorgheggi delle voci,
V	lo duro de su sentir,	<i>la durezza del soffrire,</i>
VI	del cromático explicar,	del cromatico spiegare,
VII	del blando y el duro herir;	del tenero e duro ferire;
VIII	que en el llanto dice Pedro:	ché nel pianto Pietro dice:
	«He hallado lo que perdí	«Ho trovato ciò che persi
IX	del sol la vez que lloré,	del Sole <i>la volta che piansi,</i>
X	porque me alumbró él a mí.	ché il Sole illuminò me.
<i>Copla 1</i>		
Ia	Vengan, vengan a oír,	Venite, venite a sentire,
Ib	verán el entonar en el gemir.	vedrete il canto nel lamento.
II	Vengan, vengan a oír,	Venite, venite a sentire
	del contrapunto lo dulce y subtil	che dolce e fine il contrappunto
III	al Sol, la vez que lloré,	al Sole, <i>la volta che piansi,</i>
IV	porque me alumbró él a mí.	ché il Sole illuminò me.
<i>Copla 2</i>		
I	Desde el ut la pena mía	Dal profondo del dolore
II	me subió, cuando caí	mi rialzò, quando io caddi
III	a la mi perdida gloria:	alla mia gloria perduta:
IV	y a mí la gloria sin fin».	a me la gloria infinita!>.

Tab. 6a. *Sol-fa de Pedro*, testo e traduzione.

come rileva anche Russell [1994, 17; cfr. Herrera 2010], il *word painting* realizzato da Sumaya è notevole: le sillabe musicali, le gorge, il cromatismo e i contrappunti sono rappresentati puntualmente e con gusto. L'Es. 8 riporta i primi due episodi: mentre il I episodio (*Sol-fa de Pedro es el llanto*) è in contrappunto imitativo (con la sequenza di entrate S1–T–A–S2) accompagnato dal basso, nel II episodio (*Oiga el mundo si es así*) le quattro voci unite al continuo sono in omoritmia e presentano una frase organizzata in scansione binaria (hemiola). Ogni episodio presenta quindi non solo tecniche compositive diverse, ma anche materiali melodici e ritmici diversi, nonché dettagli che aderiscono agli obblighi di un *villancico de precisión*. Nel I episodio la relazione testo-musica è evidente fin dall'inizio nel motivo presentato dal S1 e imitato dalle altre tre voci, con l'*incipit* che in corrispondenza delle parole «*Sol-fa*» presenta intervalli discendenti di tono. Dal punto di vista contrappuntistico, l'intera *texture* è sorretta da un continuo che in sostanza presenta tre percorsi discendenti: mentre il primo è costituito da una nota di volta iniziale seguita da una discesa melodica fiorita di quinta (I–IV) e

UNITÀ FORMALI	TECNICHE COMPOSITIVE, TUTTE CON BC	FIGURE CARATTERISTICHE (motivi)	MODULAZIONI, CADENZA
<i>Estribillo</i> 3/4			
I	Imitazione a 4 S1TAS2	Bc tre percorsi discendenti (<i>a</i> , <i>Sol-fa</i>)	Sol: V-I pausa
II	Omoritmia a 5 SSATbc	<i>Hemiola</i> 2+2+2	Sol: II-VI
III	Imitazione S1T – S2A	Due gruppi (<i>b</i> , <i>c</i> in imitazione)	Do: V-I
IV	Imitazione a 3 A/T S2S1	(<i>d</i> con diminuzione a crome su quarta discendente, <i>e</i> ascendente)	Fa: V-I-V; Do: V-I
V	Imitazione a 3 T/S2 S1A	<i>e</i> con Bc con due tetracordi discendenti inizio e fine	Re: I-V-I; Sol: V-I-V
VI	Imitazione a 4 SITAS2	(<i>f</i> con cromatismi quarta ascendente)	
VII	Imitazione a 4 S1S2TA	(<i>g</i> contrasto crome-semiminime)	Re minore, Sol, La minore: V-I-V La minore, Re minore, Sol: V-I
VIII	Imitazione TS1 – S2A, versi sovrapposti	Due gruppi (<i>h</i> , <i>i</i> in imitazione)	Sol, Re minore, La minore, Sol: V-I
IX	Imitazione a 4 SITAS2	Bc tetracordi discendenti con diminuzioni alla fine (<i>l Sol-la</i>)	Sol: VII-I
X	Contrappunto 2+2 S1T – S2A	Due gruppi (<i>m</i> , <i>n</i> per moto contrario)	Sol: IV-V-I pausa
<i>Copla 1</i> C			
Ia	Omoritmia a 5, imitazione a 4	Omoritmia (<i>a</i> con quinta discendente fiorita)	Sol: V-I; Do: V-I
Ib	Imitazione S1T – <i>cantus firmus</i> S2A	(<i>b</i> in progressione ascendente di quarta; <i>c</i> , <i>d</i> come <i>cantus firmus</i>)	Do: V-I
II	Omoritmia a 5, imitazione a 3 con <i>cantus</i> T	Omoritmia (<i>e</i> con molte fioriture; <i>f</i> come <i>cantus firmus</i>)	Do: V-I Do: VI-V con ritardo al T; pausa
III	Imitazione a 2 TS1 – AS2	Due gruppi; bc tetracordo discendente alla fine (<i>g</i> , <i>h</i>)	Fa: IV-I tetracordo discendente alla fine
IV	Omoritmia 3+2 bcS2T – S1A	Due gruppi (<i>i</i> con terza discendente)	Fa: V-I; Do: V-IV-I; Sol: IV-V7-I
<i>Copla 2</i> C			
I	Imitazione a 4 S1TAS2	(<i>a</i> , iniziale quinta discendente con imitazione parziale del bc)	Sol: V-I
II	Imitazione a 5 bcS1S2TA	(<i>b</i> ascendente e discendente)	Do: V-I
III	Imitazione a 4 TAS1S2	(<i>c</i> a crome, bc imitazione parziale)	Re : V-I
IV	Imitazione a 4 TS2AS1	(<i>d</i> salto iniziale di terza discendente)	Sol: V7-I

Tab. 6b. *Sol-fa de Pedro*, analisi.

l'ultimo presenta il prolungamento della dominante Re e il salto cadenzale sul Sol, il secondo (bb. 5–8) è una linea di quarta discendente che ricorda il tetracordo del lamento monteverdiano. Tale interpretazione (che potrebbe estendersi anche al percorso discendente iniziale) ha un sostegno anzitutto nel testo («el

llanto»), ma anche in altri tetracordi che, in episodi successivi, accompagnano all'inizio o alla fine un testo legato alla sofferenza.⁶³ Ovviamente non si tratta di un semplice associare i percorsi discendenti al tetracordo discendente simbolo del lamento nella prassi di Monteverdi e degli operisti italiani del Seicento: la scrittura è più complessa e la composizione, come detto, non ha un unico affetto come nelle arie di lamento. Non si può dire con certezza che Sumaya volesse associare in modo simbolico queste figure al pianto e al lamento, ma è anche vero che il loro inserimento in passi significativi del testo e in punti formalmente importanti potrebbe discendere da un'intenzione del tutto consapevole. A mio avviso il tetracordo del I episodio, unitamente a quelli in altre parti del pezzo, legati a un testo specifico, fioriti e inseriti all'interno di una più ampia conduzione melodica-armonica, conservano il loro significato simbolico seicentesco e si possono considerare quasi come una citazione che aggiunge significato a una pagina che alterna il dolore e il pianto di Pietro alla gioia dell'illuminazione per il perdono di Gesù.⁶⁴

63. In particolare i tetracordi discendenti a inizio e fine del V episodio (sul testo *lo duro de su sentir*, cfr. Es. 12), in chiusura del IX episodio (*la vez que lloré*) e alla fine del III episodio della *copla* I, sullo stesso testo.

64. Secondo Ellen Rosand il tetracordo minore discendente viene associato al genere letterario del lamento già nel quarto e quinto decennio del Seicento. Dopo il *Lamento di Arianna* di Monteverdi, esso mantiene una sua autonomia dal contesto letterario mentre il suo corrispettivo musicale, il tetracordo minore discendente ostinato, dopo il suo impiego nel *Lamento della Ninfa* (*Ottavo Libro dei Madrigali*, 1638) viene ripreso (anche in maggiore) da molti altri, come Frescobaldi, Sances, Pesenti, Ferrari e Manelli. Di particolare interesse è il suo uso nelle opere di Francesco Cavalli, dove si trova in forme meno rigorose che in Monteverdi; negli esempi riportati dalla Rosand può modulare, unirsi ad altre figure, essere ascendente, cromatizzato, arpeggiato o con ornamenti melodici e/o ritmici. Con l'aumento del numero e delle dimensioni delle forme chiuse, il «lamento perse un po' della sua originaria posizione drammaturgica come culmine espressivo di un'opera [...] Tuttavia, anche dopo aver esaurito la sua funzione strutturale, Cavalli continuò usarlo nei lamenti. Ciò fa pensare che la sua funzione fosse diventata per lo più simbolica, perché ora bastava alludervi per identificare il genere e definire "lamento" un'aria dolorosa» [Rosand 1979, 358]. Negli stessi anni troviamo il tetracordo discendente nella musica strumentale di molti autori, che dunque lo intendono non solo come segno di un affetto dolente, ma anche come strategia compositiva. Non a caso si può ricordare la produzione strumentale di Arcangelo Corelli, uno degli autori più noti e influenti nel mondo iberico e novoispanico [cfr. Marín 2007 e 2014; Waisman 2004]. Per un uso assai vario del tetracordo discendente e delle sue forme diminuite e prolungate, cfr. l'analisi della *Ciacona* dall'op. 2 di Corelli (1685) [Pozzi 2000].

Episodio I

Episodio II

5ta disc IV 4ta disc

hemiola 2+2+2

1 IV V 5ta disc I

Es. 8. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro, estribillo*, analisi degli episodi I e II.

Nella Tab. 6b si indicano in modo sommario le tecniche compositive, i motivi e alcuni tratti melodici e armonici. Di particolare interesse per come il testo è raffigurato in musica sono gli episodi IV, VI e VII dell'*estribillo*. Nel IV episodio il testo «*los gorjeos de sus voces*» (“i gorgheggi delle loro voci”) è realizzato alludendo al termine “gorgia” come un tipo di diminuzione che alterna la nota principale e la nota superiore, all’interno di un motivo ancora una volta di quarta discendente (cfr. Es. 10a). Nel VI episodio (Es. 9), in contrappunto imitativo a quattro voci, il testo «*del cromático explicar*» è rappresentato con un unico motivo cromatico ascendente (le graffe orizzontali nell’esempio). Tutto l’episodio è sostenuto da un continuo che, dopo un prolungamento iniziale per nota di volta (bb. 49–52), presenta due prolungamenti d’ottava (Re, bb. 52–56 e Sol, bb. 58–62) uniti da una quinta discendente, mentre la conclusione è affidata all’ennesimo passo cromatico verso una cadenza sul V grado di La minore. Anche il VII episodio è organizzato in contrappunto imitativo a quattro voci sull’unico motivo g accompagnato dal continuo. Al testo «*del blando y el duro herir*» (“del tenero e duro ferire”) corrisponde un motivo “bivalente” (Es. 10b): nella prima parte Sumaya esprime il *tenero ferire* con una diminuzione a crome, nella seconda

[illegible]

Es. 9. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro, estribillo*, VI episodio

a) 29 

b) 67 

Es. 10. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro, estribillo*: a) motivo *d* dell'episodio IV; b) motivo *g* dell'episodio VII.

parte il *duro ferire* impiega le più sobrie minime, semiminime e semiminime puntate.

Le *coplas*, sempre a quattro voci e continuo, presentano *texture* ancora diverse. Rispetto all'*estribillo*, la scrittura dei quattro versi della prima *copla* ha meno divisioni: l'inizio del primo verso (Ia in Tab. 6b) e il secondo verso sono organizzati in modo simile: un'omioritmia a cinque voci e un contrappunto imitativo. Nella seconda parte del primo verso (Ib, «*verán el entonar en el gemir*») («vedrete il canto nel lamento») l'imitazione di S1 e T è sostenuta dal continuo e dalle altre due voci (S2 e A) che si muovono come un doppio *cantus firmus* in terze e seste (Es. 11). La realizzazione musicale del testo è di particolare raffinatezza. Le quattro ripetizioni del motivo *b* che intona «*verán el entonar*» («vedrete il canto») definiscono una progressione ascendente di quarta, lo stesso intervallo del tetracordo discendente che rappresenta il lamento. Quindi testo e musica raccontano la stessa cosa: vedrete il canto («*verán el entonar*») dentro il lamento («*en el gemir*»), cioè il motivo della progressione con il testo ripetuto scorre all'interno di una successione lineare di quarta ascendente che è l'inverso del lamento. Anche nel secondo verso, «*Vengan, vengan a oír, del contrapunto lo dulce y subtil*» [Venite, venite a sentire dolcezze e finezze del contrappunto] la realizzazione musicale raffigura il termine *contrapunto*: dopo la ripresa dell'omioritmia iniziale a cinque voci, l'imitazione usa le tre superiori con entrate molto ravvicinate, come fosse uno *stretto*. Con gli ultimi due versi (uguali ai due finali dell'*estribillo*) si torna alle tecniche usate in precedenza. Abbiamo il *word painting* Sol-La e il tetracordo discendente Sib-La-Sol-Fa che conclude il terzo verso, mentre nell'ultimo verso un'omioritmia a due gruppi (3+2) consente prima il ritorno a Do e poi la cadenza V-I su Sol.

I quattro episodi della seconda *copla* presentano una *texture* contrappuntistica simile, ma stavolta basata su un solo motivo. Anche qui il significato delle parole è affidato a figure melodiche specifiche, come l'iniziale «*desde el*» [dal profondo], rappresentato da un salto di quinta discendente, o il «*me subió cuando caí*» [mi rialzò quando caddi], una frase che sale e scende. La particolarità di questa *copla* è sia nell'estrema riduzione dei motivi usati, sia negli interventi «concertati» del continuo che contribuisce alla *texture* imitativa.

Episodio Ib

130 **motivo b** **4ta ascendente**

S1 Ver-án el en-ton-ar Ver-án el en-ton-ar Ver-án el en-ton-ar Ver-án el en-ton-ar en el ge-mir, en el gemir. -

S2 en el ge-mir, ge-mir. el en-ton-ar en el gemir.

C en el ge-mir, ge-mir. el en-ton-ar en el gemir.

T Verán el en-ton-ar Verán el en-ton-ar Verán el en-ton-ar en el gemir, el en-ton-ar en el gemir.

bc

Es. 11. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, copla I, episodio Ib.

Il genere del *villancico de precisión* è senz'altro molto centrato sulle tecniche rinascimentali e del primo Seicento, ma nella sua impeccabile e piacevolissima padronanza dell'immaginario musicale e delle tecniche richieste, Sumaya sembra più un raffinato tradizionalista che il modernizzatore immaginato da Stevenson ed Estrada [cfr. Swadley 2014, 241]. Questa è la conclusione di molti studiosi, anche se occorre rilevare che in diversi passaggi abbiamo osservato non solo la grande maestria contrappuntistica, ma anche l'uso di un personale linguaggio tonale, che, se in parte è diretta conseguenza delle funzioni del continuo come sostegno armonico, in parte potrebbe essere un elemento stilistico connaturato alla formazione e alle scelte del giovane Sumaya. Un passo esemplificativo del bilinguismo di Sumaya (una tecnica contrappuntistica inserita in una struttura tonale) lo troviamo nel V episodio dell'*estribillo* (Es. 12).⁶⁵ La struttura armonica usa due volte (all'inizio e alla fine) il tetracordo discendente, due volte un semplice prolungamento tonale 5-6 e, a bb. 45-46, una cadenza per grado congiunto. Il motivo *e*, in imitazione, si appoggia alla successione armonica ma allo stesso tempo contribuisce a determinarla seguendo i "suggerimenti" del basso. In tal senso, come già osservato, la *prima* e la *seconda prattica* non sono tecniche usate in opposizione, ma confluiscono in un nuovo linguaggio, che mantiene l'espressività del madrigale e la struttura contrappuntistica delle imitazioni, aggiungendo le "direzioni" tonali e i collegamenti a lungo raggio del basso.

65. Per semplicità si indicano solo il basso e i motivi usati nell'imitazione, non le altre voci.

Episodio V

The musical score for Episodio V is written for five parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, and Continuo. The lyrics are: "lo du - ro de su sen - tir, lo du - ro de su sen - tir, lo du - ro de". The score includes several "motivo e" (motif e) markings above specific melodic phrases. The Continuo part features figured bass notation, including "Re: I 4ta disc V 5 6" and "Sol: V 6 I V".

Es. 12. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, estribillo, episodio V

Non va comunque dimenticato che la connotazione tradizionalista che molti vedono in Sumaya proviene dalle richieste dell'istituzione in cui lavorava. Da quanto si può dedurre dalle prove del concorso, l'intenzione del Capitolo della Cattedrale era chiaramente conservatrice, anche se la scelta di dare l'incarico a Sumaya, che aveva già dato prova di un certo interesse per la modernità, non sembra in contrasto con quanto stava accadendo nella Real Capilla e nelle principali cappelle di Spagna. D'altra parte gli stessi *Kapellmeister*, essendo tra le massime autorità musicali della Nueva España, ricevevano richieste non limitate alla musica liturgica: oltre alle funzioni istituzionali, da svolgersi in modo tradizionale, ogni maestro doveva organizzare celebrazioni secolari, come feste per date storiche o per l'arrivo, la carriera o la morte di figure importanti. Anche per queste andava composta ed eseguita musica, e in tal senso adottare nuovi strumenti e il linguaggio tonale consentiva sia di aderire meglio alle richieste di novità ed espressività tipiche dell'epoca, sia di garantire una certa unità e coesione all'interno della varietà dell'invenzione barocca. Già questa, anche senza il mutamento formale del villancico con l'aggiunta di sezioni estranee, poteva essere una scelta modernizzante, in linea con i suggerimenti in arrivo dalla lontana madrepatria,

e un segno del voler creare uno stile in continuità con i maestri passati ma anche raffinato, personale e moderno.

7. Sumaya a Città del Messico: maestro di stili antichi e sostenitore di nuove sonorità

Sumaya fu maestro di cappella presso la Cattedrale di Città del Messico per oltre ventitré anni, componendo musica per il Servizio Divino e per molte altre occasioni,⁶⁶ nonché sovrintendendo alla copiatura di libri acquistati da altre istituzioni e insegnando ai giovani musicisti della cappella musicale [Davies 2019, xii]. Una delle sue preoccupazioni principali era avere il miglior ensemble possibile e garantirne la continuità. In tal senso Sumaya dimostrò una notevole capacità di organizzare e gestire la cappella; i documenti stilati in risposta alle richieste del Capitolo testimoniano l'attenzione e la cura che poneva nel farla funzionare.⁶⁷ Nella sua produzione, solo in parte recuperata negli archivi delle cattedrali americane, «le *cantadas* e i *villancicos* [...] hanno, dal punto di vista religioso, la stessa importanza di messe, salmi, versi e clausole della Passione che compose con scrupolo fin dai primi anni. In senso puramente musicale, esse rappresentano la voce originale di un compositore novoispanico del XVIII secolo, nonché la ricerca e la scoperta di risorse sonore che le rendono una pietra singolare nell'edificio sonoro di questo Paese» [Tello 1994b, 22].

Negli ultimi anni diversi studiosi hanno messo in dubbio l'immagine di Sumaya come “modernista italianizzante” ereditata da Beristáin, Stevenson e Russell. Oltre ai dubbi sulla cronologia degli eventi e sul tipo di opere teatrali attribuitegli, i quesiti più importanti vengono dal linguaggio musicale delle composizioni presenti nel Fondo Estrada. Anche Swadley, parlando della sua esperienza di analisi della musica di Sumaya in un convegno del 2015, ha rilevato vari problemi.

Nel 2011, quando ho iniziato lo studio dei *villancicos* di Sumaya nel Fondo Estrada per il dottorato, mi aspettavo di trovare, nelle pagine del compositore creolo, la modernità all'italiana descritta da Stevenson. Invece, al posto del linguaggio melodico-armonico di Leonardo Leo, Niccolò Jommelli e Francesco Feo,

66. Ad esempio per i Servizi Divini della Festa di San Pietro del 1728, per i Vespri del 1731–33, come anche per gli elaborati spettacoli celebrativi in onore di San Pedro Arbués dal 1733 al 1737.

67. Inoltre, anche se non vi era un obbligo particolare, il maestro di cappella della Cattedrale della capitale, in quanto massima autorità musicale della Nueva España, incontrava spesso i colleghi delle altre diocesi che lo cercavano per consigli o per discutere questioni musicali importanti. Insieme formavano un'élite di compositori che in varie occasioni plasmarono i destini musicali del Nuovo Mondo [Brill 1998, 54].

napoletani suoi contemporanei, nelle opere di Sumaya ho trovato un linguaggio piuttosto conservatore, potrei dire arcaico. Tutto, in quella musica, indicava un Sumaya custode delle tradizioni spagnole del XVII secolo: il linguaggio armonico puro e tradizionale, i bassi non numerati, la musica policorale a sei, otto o più voci, il mantenimento della mensura ternaria e del *compasillo* con l'esclusione di altri tipi di metro, l'assenza di intermezzi strumentali e la conservazione delle vecchie forme del *villancico* e del *romance*. Tutto ciò forniva i riferimenti e l'immagine di un compositore che si è formato all'interno della Chiesa e aderisce ai suoi usi e costumi. Una volta ottenuta la direzione della cappella, nel 1715, Sumaya conservò in larga misura lo stile ereditato da Salazar [...] Gli esperimenti di uso del violino, barometro dell'italianizzazione, restarono sporadici, almeno nei trenta-quattro *villancicos* e nell'unica cantata del Fondo Estrada [Swadley 2015, 6–7].

In tal senso sono interessanti gli studi su alcuni *villancicos* degli anni Dieci. Nella nuova versione di *Oíd moradores del orbe*, per contralto, tenore, due violini e continuo, un pezzo spesso associato all'assunzione di Antonio Cerezo nel 1715,⁶⁸ il violino ha spesso un ruolo di sostegno alla voce di soprano, ruolo per tradizione affidato al cornetto. Invece, nel primo *villancico* del terzo Notturmo, *Si son los elementos* (1717), dopo il termine «*tocada*», c'è un lungo passo idiomatico per due violini e continuo. In quegli anni l'uso del violino sembra non influire sulla struttura della composizione, bensì collegarsi sia al sostegno delle linee vocali superiori cantate dai *seises*, sia a una semplice idea di “novità” [Swadley 2014, 243–244].

Bernando Illari, prendendo spunto da osservazioni di Swadley, ha studiato la posizione stilistica di Sumaya analizzandone i testi; non solo alcuni libretti di *villancicos*, ma anche quarantacinque documenti amministrativi prodotti dal 1708 al 1737. Molti di essi, a giudizio di Illari [2020, 594, 590], «si fanno notare per la raffinatezza: il tono è argomentativo, il contenuto intellettuale, il vocabolario ricercato». Particolare importanza hanno i giudizi stilati da Sumaya — spesso sollecitato dal Capitolo — sulle richieste di assunzione di nuovi musicisti per la cappella. Sumaya usa l'antinomia tra tradizione spagnola e musica italiana sia per evidenziare pregi e difetti dei candidati, sia per ricordare agli amministratori le necessità della cappella. Egli si colloca spesso dalla parte della tradizione spagnola ereditata da Salazar ma — in coerenza con la sua posizione sociale di creolo — non rifiuta la musica italiana, il che ovviamente significa schierarsi con le novità e la moda anche per evidenziare abilità, talento e raffinatezza.⁶⁹ Già nel

68. Cerezo era un esecutore di viola bassa e violino, ma a giudizio di Sumaya era anche un contralto di notevoli capacità.

69. Il criollismo, sottolinea Illari, è ispanico. «I “figli della terra”, come li si chiamava, erano tirati su come spagnoli, si credevano signori chiamati a governare il continente e cercavano di controllare il resto dell'eterogenea popolazione americana; l'idea di indipendenza non rientrava nel loro orizzonte di vita. Una Spagna immaginaria, comprensiva, di regola

parere scritto per l'assunzione di Cerezo del 1715 i due stili, italiano e spagnolo, sono associati alle qualità rispettivamente strumentali e vocali del candidato e considerate buone tanto come violista e violinista quanto come cantore. Ma è nei pareri espressi nel 1719 e nel 1721, circa le richieste di assunzione di Francisco de la Pedrosa e Benito Martino, che il tradizionalismo di Sumaya emerge in modo chiaro.

Le doti vocali di Francisco de la Pedrosa, un ex chierichetto che aveva studiato anche violone, violino e viola, e la sua utilità all'interno del coro sono i punti cruciali del parere positivo sulla sua assunzione; anche se la sua voce stava cambiando, Sumaya sottolinea che il ragazzo è «nella “sostanza” dell'arte ed è molto abile nel canto polifonico» [ACMM XXIII, caja 3, f. non num., 12/12/1720, cit. in Swadley 2014, 245]. Di conseguenza, per Benito Martino, un violinista romano che chiese l'assunzione nel febbraio 1721, la mancanza di specifiche abilità vocali conduce a una valutazione negativa.

Dico che è molto portato per la musica italiana, ma per quella che facciamo in Spagna no; e sebbene questa non sia la più grande obiezione che si possa rivolgere a questo individuo, rispetto al fatto che possa agire all'usanza della nostra musica, ciò che si deve evidenziare a Vostra Signoria è che, non avendo altre abilità oltre al suonare violino e viola bassa, è un elemento che può servire in pochissime occasioni nel coro. A ciò si aggiunge che per questo ci sono due viole basse stipendiate nella cappella, quelle di Ant[oni]o Cerezo e Fran[cisc]o de la Pedrosa. Tutti motivi per ritenere che questo elemento non sia necessario [ACMM XXIII, caja 3, f. 10, 11/2/1721, cit. in Swadley 2014, 245].

Le stesse valutazioni negative, con gli stessi argomenti, sono alla base dei rapporti sulle assunzioni del 1730, richieste dal creolo Antonio Rodríguez e dall'italiano José Laneri. Di entrambi si ammette la competenza strumentale e la conoscenza del repertorio violinistico, ma si sottolinea pure che non avrebbero potuto cantare nel coro. Nonostante il parere negativo e la presenza di Cerezo e Pedrosa, troviamo i nomi di Rodríguez e Laneri in alcuni elenchi di musicisti della Cappella, a riprova che furono comunque assunti. A quanto pare Sumaya non ne era soddisfatto ma, rileva Illari, non poteva o voleva dirlo chiaramente; e vista anche la velocità delle procedure di ammissione dei due, c'è da pensare che il Capitolo le avesse decise senza tener conto del parere di Sumaya. Lo stesso potrebbe essere accaduto nel 1736, quando troviamo un'ondata di assunzioni di suonatori

espressa al plurale, era la fonte del loro potere e il fondamento della loro visione del mondo; e la decisa promozione di tutto ciò che è spagnolo era il mezzo per legittimarne l'uso agli occhi loro e altrui. Si avverte questo ispanismo militante nella ricorrente adozione di temi, procedure ed estetiche prestigiose prese dalla penisola iberica e mantenute in vita anche dopo il loro declino in Europa, con tanto di sviluppi e modifiche locali» [Illari 2020, 599].

di strumenti “moderni”: in particolare l'italiano Francesco Todini (violino) e gli spagnoli Dionisio Guerrero (violino, corno e tromba) e Pedrosa Cardilo, multi-strumentista. I sostenitori del Sumaya modernizzatore, in particolare Russell e Tello, vi vedono un atto consapevole, volto alla definitiva italianizzazione del *villancico*; invece Swadley e Illari, considerando il limitato impiego dei violini nelle partiture e le opinioni scritte negli atti amministrativi, non avvertono uno specifico interesse del compositore a modernizzare il genere in senso strumentale [Swadley 2014, 247–249]. In particolare Swadley rileva che, nella corrispondenza conservata negli atti capitolari, Sumaya non sempre appare come «un amico del violino, ma un custode degli strumenti tradizionali della cappella, il cornetto, il *sackbut* [l'antico trombone], il fagotto, il violone e l'organo, il suo strumento» [2015, 8]. Da questo punto di vista l'ondata di assunzioni del 1736, insieme a quelle del 1730 su cui Sumaya aveva dato parere negativo, rappresentano gravi fratture con l'istituzione e potrebbero aver contribuito alla decisione di Sumaya di abbandonare la Cattedrale di Città del Messico e trasferirsi a Oaxaca.

Le due posizioni restano comunque contrapposte, e se l'ipotesi di un viaggio in Italia sembra essere ormai abbandonata, la collocazione stilistica di Sumaya rimane da definire. Un contributo importante proviene dalla recente edizione critica, curata da Drew Edward Davies, dei trentaquattro *villancicos* attribuiti a Sumaya e conservati presso l'Archivio del Capitolo della Cattedrale Metropolitana del Messico (ACMM). Essa integra il lavoro di Barwick e Tello che dagli anni Ottanta hanno pubblicato le partiture di diverse composizioni liturgiche e di *villancicos* e *cantadas* conservati presso la Cattedrale di Oaxaca. L'edizione di Davies è una pietra miliare per la storia della musica in Messico, in quanto le partiture proposte e accuratamente descritte fanno parte dei manoscritti che negli anni Cinquanta Jesús Estrada aveva rimosso dall'ACMM per studio personale, e di conseguenza mai studiati da Stevenson e altri. I manoscritti furono restituiti dagli eredi di Estrada alla fine del 1998; ora sono catalogati e disponibili in formato digitale come Fondo Estrada.⁷⁰ Lo studio di Davies, fondamentale per capire le caratteristiche dello stile di Sumaya fino al 1740, quando decise di trasferirsi a Oaxaca, conferma le osservazioni di Swadley del 2015.

La Tab. 7 raccoglie tutti i *villancicos* e le *cantadas* di cui si conoscono le fonti.⁷¹ Nella prima e seconda colonna si indicano date di composizione e numero

70. Essi sono stati poi inseriti nel progetto di digitalizzazione Musicat-ADABI, disponibile all'indirizzo <<http://www.musicat.unam.mx>>.

71. Essa si basa sulla *Table 1* di Davies [2019, xiv] con l'aggiunta di partiture descritte in altre fonti. Non sono inserite composizioni, indicate in alcune biografie, la cui unica fonte rintracciabile consiste in programmi di sala.

ANNO	CORI	ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CITTÀ DEL MESSICO	ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI OAXACA	ALTRE FONTI
		Numerazione da Davies 2019 Date da MusiCat e Marín López 2000	Numerazione e date da Tello 1994	
1710	1 1 1 1 1	1 <i>Alégrese los astros</i> 3v bc, E, A0082 9 <i>Oíd, moradores del orbe</i> 2v 2vl bc, A0089 10 <i>Paces se han hecho</i> 2v bc, A0055 ¹ 1 <i>Oíd, moradores del orbe</i> 4v [2vl] bc, E, A0054 1 <i>Pares se han hecho</i> 2v bc, E		
1711	1	11 <i>Que os llama el sol, potencias</i> 3v bc, E		
1715	1 1 2 2 1 1	12 <i>Sabio y amante fue Pedro</i> 3v bc, E 14 <i>Ya la gloria accidental</i> T 2vl bc, E ⁵ 20 <i>Hoy sube arrebatada</i> 3v 2vl, B bc, E, A0061 ² 22 <i>Moradores del orbe</i> 4+4v bc, E		Como es príncipe ³ Sol-fa de Pedro ⁴
1716	2	17 <i>Un ciego que ver quería</i> 2+4v bc, E		
1717	1 1 2	2 <i>Al solio que por erguido</i> 4v bc, E 5 <i>¡Ay, cómo gime en el viento!</i> 2v bc, E 27 <i>Si son los elementos</i> T 3v, 2vl bc, E		
1718	2 3	23 <i>¡Oh, qué milagro!</i> 2+4v bc, E 29 <i>Aplauda la tierra</i> 4+4+4v bc, E		
1719	2 2 1	19 <i>¡Fuego! que se abrasa</i> 4+4v bc, E 15 <i>Acudid al despacho</i> 2+4v bc, E	10 <i>Pedro es el maestro que sabe</i> 4v bc	
1720	1 1 1 1 2 3 – – 1	7 <i>Dejó Pedro la primera</i> 2v bc 3 <i>Aprended, rosas, de mí</i> 3v bc, E, M 4 <i>Atiendan ¡qué portento!</i> 2v bc, E, M 13 <i>Silencio, que los cielos alegres</i> 4 v, E, M 24 <i>Pues que triunfó de las sombras</i> 2+4v bc, E, M 31 <i>Hola, ha del mar pescadores</i> 3+4+4 v, M 33 <i>Cielo animado en Guadalupe</i> 2 v, M incompleto 34 <i>¡Qué inefable, qué raro!</i> 3v, E, M incompleto 1 <i>Pues en la pesca</i> 2v bc, E		
1721	1 1	6 <i>Cerca de México el templo</i> 2v bc, E 1 <i>Si es de México excelsa ave</i> 2v bc, E		
1724	2	26 <i>¿Quién es esta?</i> 2+4v bc, E		
1725	2 2	16 <i>La bella incorrupta</i> 4+4v bc, E 25 <i>¿Quién es aquella paloma?</i> 2+4v bc, E		
1726	2 3	21 <i>Lucientes antorchas</i> 4+4v bc, E 32 <i>Que se anega de Pedro la nave</i> 3+4+4v bc, E		
1728	2 2 1	18 <i>En María la gracia</i> 2+4v bc, E, Schroeder 2009 28 <i>Ya se eriza el copete</i> 2+4v bc, E	12 <i>Corred, corred, zagales</i> 4v bc ¹¹	

ANNO	CORI	ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CITTÀ DEL MESSICO	ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI OAXACA	ALTRE FONTI
1729	1 3 1 1 1 1 2	8 <i>Dios, sembrando flores</i> 2v bc, E 30 <i>De las flores y estrellas</i> 3+4+4v bc, E	2 <i>Como glorias el fuego</i> A 2vl bc ¹¹ 9 <i>Aunque al sueño</i> 3v bc 11 <i>Corrientes que al mar</i> 4v bc 13 <i>Al empeño, a la lucha</i> 4v bc 15 <i>Del vago eminente</i> 2+4v bc	
1738	2	[<i>Resuenen los clarines</i>] 4v 2vl bc, E ¹²		
s.d.	2 1 3 1 1 –	<i>Alados serafines, venid, corred</i> S+4v, 2vl bc, E <i>Cielo y mundo están de fiesta</i> 4 v, 2vl bc, E <i>Ola, ah del mar pescadores</i> 3+4+4v bc, E <i>Mírenla descender cuando</i> 2v bc, E <i>Sedientos que en este mundo</i> 4 v 2vl bc, E <i>Su fino amor</i> ¹⁰	1 <i>El de Pedro solamente</i> tp 2vl bc ⁶ 3 <i>Ya la naturaleza, cantada</i> A 2vl bc 4 <i>Pescador soberano, cantada</i> A 2vl bc 5 <i>Si ya a aquella nave, cantada</i> A 2vl bc 6 <i>Como aunque culpa, cantada</i> T 3vl bc 7 <i>Alegres luces del día, cantada</i> T 2vl bc 8 <i>Oh muro más que, cantada</i> T 2vl bc 14 <i>Al ver que las ondas</i> 4v bc 16 <i>Albricias mortales</i> 3+4 v cl 2vl bc 17 <i>Celebren, publiquen</i> 3+4 v cl 3vl bc 18 <i>Angélicas milicias</i> 4+4 v ob 3vl vc bc	<i>Al desnudo infante</i> ⁴ <i>Al prodigio mayor</i> ⁷ <i>Del más soberano</i> ⁸ <i>Si duerme el amor</i> ⁹

ABBREVIAZIONI. A: contralto. B: basso. bc: basso continuo. cl: *clarín* (chiarina). E: Fondo Estrada [Marín Lopez 2000]. M: Musicat (Catalogo della musica dell'Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México), *Proyecto Musicat-ADABI*, da A0054 a A0090 [<http://www.musicat.unam.mx>]. T: tenore. Tp: *tiple* (soprano). v: voce/i. vl: violino, viola. vc: violoncello.

NOTE ALLA TABELLA: 1 In Musicat la data è 1710 o 1716 (sul frontespizio il numero non si legge bene). 2 In Musicat la data è 1718, ma sul frontespizio 1715. 3 Trascrizione parziale in Stevenson [1952, 151]. 4 Archivo de la Catedral de Guatemala [Craig Russell 1993]. 5 L'unica copia è senza frontespizio né data. Illari [2020, n. 48] le assegna 1715–17 per la somiglianza grafica con *Hoy sube arrebatada* (1715) e tratti stilistici comuni con *Si son los elementos* (1717). In Musicat A0090 (*cantada*) è datata al 1720 circa. Per Swadley [2014, Appendice] è del 1730 circa. 6 Cfr. Bellinghausen 1982. 7 Archivo de la Catedral de Guatemala [Davies 2019, x]. 8 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, MS. Mús. 349. 9 Archivo de la Catedral de Guatemala, Catálogo de Agustín Estrada Monroy 833. 10 Due versioni, a Città del Messico e Puebla, uguali nella musica ma diverse nel testo. Trascrizione parziale in Alice Ray Catalyne, *Manuel de Zumaya ca. 1678–1756: Mexican Composer for Church and Theater*, in *Festival Essays for Pauline Alderman*, a cura di Burton L. Karson; Provo, Brigham Young University Press 1976, pp. 101–124 (testo non reperito). 11 Pezzi composti quando Sumaya era ancora a Città del Messico [Tello 1994, 26, 40]. 12 Senza indicazione di autore. Marín López [2000] lo attribuisce a Sumaya seguendo Stevenson [1970, 105].

Tab. 7. Cronologia e fonti di villancicos e cantadas di Sumaya.

di cori,⁷² le altre tre colonne riguardano la fonte di provenienza: ACCMM (con numerazione e organici dell'elenco di Davies 2019 e le date tratte anche dal Catalogo Musicat e da Marín López 2000), AHAAO (con numerazione e date da Tello 1994), altre fonti in luoghi diversi. A eccezione di *Resuenen los clarines* (1738), le date sui manoscritti non vanno oltre il 1729 e in gran parte riguardano partiture presenti presso l'archivio di Città del Messico. Dal 1730, per motivi non dichiarati, Sumaya decide di non mettere la data sui suoi manoscritti [Illari 2020,

72. Nell'ultima riga di Tab. 7 (composizioni non datate, s.d.) il numero di cori si riferisce solo alle opere elencate nella terza colonna.

612, n. 59]; molti *villancicos* rimangono quindi non datati (Tab. 7, ultima riga) e si trovano non solo nel Fondo Estrada ma anche presso AHAAO. Se si tiene conto che la non datazione dei manoscritti poteva essere l'*escamotage* per non lasciarli a Città del Messico e poterli usare a Oaxaca senza problemi,⁷³ ciò sarebbe ulteriore indizio della frattura che nel 1730 inizia ad aprirsi tra il compositore e la Cattedrale.

Le composizioni pubblicate da Davies presentano per lo più l'antica notazione mensurale nera e l'uso delle chiavette; l'*estribillo* è in tempo ternario mentre le *coplas* sono impostate in una notazione più moderna in tempo tagliato. Lo stile melodico è in sostanza sillabico, diatonico e con frequenti hemiole e sincopi. L'organico varia da una a dodici parti con basso continuo, suddivise in uno, due o tre cori. Nell'elenco di Davies figurano quattordici *villancicos* a un coro, quattordici a due cori, quattro a tre cori e due incompleti;⁷⁴ quattro composizioni, tutte degli anni Dieci, impiegano anche due violini.⁷⁵ Le composizioni per solo e continuo, o in duo, sono distribuite tra tutti i periodi, mentre si può ipotizzare che la scelta di scrivere per due o tre cori intervenga solo dopo il 1715 e risponda a occasioni e richieste specifiche. Quasi metà dei *villancicos* pubblicati da Davies non ha alterazioni in chiave e presenta *finalis* su Re, Do, Sol o La. Le parti più acute (*tiples*), affidate ai ragazzi, sono meno fiorite e più semplici; la scrittura vocale più avanzata appare nelle voci di contralto e tenore. Come nei *villancicos* di Salazar, Sumaya mostra una predilezione per la voce del tenore e inserisce le voci soliste nel Coro I; a loro sono riservati gli eventuali passi a solo e le *coplas*. Il basso, diversamente dal repertorio sacro con testo latino, è sempre senza testo ma il compositore non specifica gli strumenti. Quelli di solito a disposizione erano due organi positivi, i *bajones*,⁷⁶ arpa e violone; non risultano essere stati usati chitarra, *vihuela*, arciliuto e percussioni. I clavicembali erano usati nella Settimana Santa e per l'insegnamento. Come indicato anche nel trattato di Agazzari del 1607, i *villancicos* a poche voci richiedevano un gruppo del continuo più piccolo e una scelta degli strumenti limitata, ad esempio arpa e violone.⁷⁷ Purtroppo non è

73. In caso di interruzione dell'incarico, le istituzioni religiose chiedevano al maestro di cappella di lasciare in archivio tutte le partiture composte durante l'incarico stesso.

74. La linea del basso è sempre conteggiata all'interno dei rispettivi cori; ad esempio se un *villancico* è indicato «a 11» l'organico comprende: Coro I con contralto, tenore e basso strumentale; Coro II con *tiple*, contralto, tenore e basso strumentale; Coro III con *tiple*, contralto, tenore e basso strumentale [Davies 2019, pag. xv].

75. I numeri 9, 14, 20 e 27 dell'elenco di Davies (cfr. Tab. 5).

76. *Bajón* è il termine spagnolo che indica il *dulcian*, ovvero l'antenato rinascimentale del moderno fagotto.

77. «Come fondamento sono quei che guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e stromenti di detto concerto, quali sono Organo, Gravicembalo etc..., e similmente in occasione di poche e sole voci Leuto, Tiorba, Arpa etc...» [Agazzari 1607, 3].

sopravvissuto nessun ciclo completo per un singolo Mattutino o una celebrazione specifica; Davies [2019, xiii–xviii] suggerisce che nella scelta dei pezzi da eseguire si potrebbe preferire l'accorpamento di pezzi dedicati allo stesso celebrazione in modo da ricreare, in modo approssimativo, la fruizione dell'epoca.

Quanto alla ricezione e alla collocazione stilistica di Sumaya, secondo Davies il problema principale è che gli studiosi del Novecento si siano convinti che fosse un innovatore. Mentre l'istituzione religiosa conservava una tradizione antica, Sumaya, più che innovare, ha «diversificato in modo raffinato la musica della Cattedrale, aggiungendo una dozzina di brevi pezzi con archi a un vasto repertorio conservatore, creando così di tanto in tanto una possibile sonorità aggiuntiva entro un panorama per il resto tradizionale». Davies è scettico anche sul presunto soggiorno in Italia, sia per la mancanza di documenti, sia perché le composizioni di Sumaya esibiscono uno stile radicato nel contrappunto tradizionale e nei repertori spagnoli del tempo. La sua «adesione sporadica e solo parziale agli stili progressisti all'italiana mostra che stava arricchendo, non sostituendo, le più antiche tradizioni della Cattedrale» [Davies 2019, xiv–xv].

Swadley è della stessa opinione. Anche più nettamente di Illari, che in definitiva considera lo stile di Sumaya come una «peculiare fusione di tratti tradizionali e italiani», Swadley sottolinea che la frase scritta nella relazione sul violinista Benito Martino («Dico che è molto portato per la musica italiana, ma per quella che facciamo in Spagna no») colloca il compositore all'interno della tradizione spagnola, che spesso si considerava superiore a quella degli italiani, considerati «autori di arie e cavatine». ⁷⁸

Le indagini svolte sui *villancicos* del Fondo Estrada presentano quindi Sumaya più come un erede della tradizione novoispanica ereditata dal suo maestro Salazar, che come un innovatore del genere. Dal punto di vista stilistico, ciò si nota anche nella ripresa delle stesse configurazioni del coro «a 6», «a 8», «a 11», «a 12» che si trovano in Salazar, nella predilezione, al pari del suo maestro, per quelli a 6 e a 8, e nella scelta di affidare spesso le parti solistiche al tenore. Nel *villancico* a 6 dedicato alla Vergine di Guadalupe, *Ya se eriza el copete* (1728), Sumaya usa varie strategie del suo maestro; una ritornerà in molte sue composizioni ed è una delle idee fondamentali del *villancico* policorale di Sumaya: le ripetizioni del testo che passano dal solista al coro generano cellule melodico/ritmiche che, entrando in imitazione — anche se un poco variate — formano una *texture* antifonale non

78. Don Vicente Pérez, cantore della Real Capilla e autorevole commentatore spagnolo, in una nota a margine di una raccolta di documenti critica la raccomandazione del 1751 dell'organista José de Nebra di chiedere nuova musica a Napoli considerando gli italiani «*más bien escritores de arie y cavatinas que verdaderos maestros de capilla*» [più autori di arie e cavatine che veri maestri di cappella]. Pérez usa più volte l'onomatopeico '*tararira*' per screditare la musica italiana, che secondo lui «manca di peso» [Swadley 2014, 265, n. 145].

solo efficace dal punto di vista percettivo, ma anche utile alla coesione interna del brano.⁷⁹

Troviamo invece una posizione più innovativa nelle scelte strumentali. Al pari del cambiamento timbrico avvenuto nelle cattedrali spagnole nel primo Settecento con l'introduzione di violini, corni e oboi [Marín López 2007, vol. I, 217], la produzione di Sumaya a Città del Messico segna:

un mutamento dello strumentario nei complessi cattedralizi della Nueva España e del mondo ispanico. Mentre alla fine del XVII secolo essi erano costituiti soprattutto da voci con organo, arpa e *bajones*, più occasionali fiati, il gruppo della Cattedrale di Città del Messico somigliava più a una piccola orchestra con archi all'italiana, divenuta poi usuale quando Jerusalem divenne maestro di cappella a metà del Settecento. Sumaya emerge dai documenti della Cattedrale come maestro di stili più antichi ma sostenitore di nuove risorse sonore [Davies 2014, xiii].

Nel 2007 Javier Marín López ha svolto un'indagine approfondita sulla musica polifonica presente nella Cattedrale di Città del Messico durante il vicereame (1521–1821). Partendo dalla premessa di un collegamento tra le attività in Spagna e nelle colonie, il suo studio si concentra sugli elementi comuni ai repertori e alle istituzioni musicali dei due continenti.⁸⁰ Nel primo volume, Marín López compara il modello spagnolo con l'organizzazione delle cappelle della Nueva España, analizzandone lo sviluppo in rapporto alle risorse umane e agli organici voluti dai vari maestri. Lo studio si basa spesso su organigrammi e liste di pagamenti rinvenuti nell'archivio del Capitolo della Cattedrale, che offrono un'immagine chiara delle intenzioni dei maestri. In particolare, una lettera di Sumaya del novembre 1718, redatta su richiesta del Decano della Cattedrale, ci permettere di conoscere in dettaglio la composizione ideale della sua cappella. Nella prima parte, sulla base del puro calcolo numerico, Sumaya indica che il complesso vocale ideale dovrebbe avere quattro voci per il Coro I, otto per il II e dodici per il III. Purtroppo, continua, le condizioni reali — cioè la diversa qualità dei cantori e le varie situazioni del contesto — rendono difficile realizzare ciò che in teoria sarebbe adeguato. Mentre per le voci maschili non risultano problemi, per quelle acute «il problema più urgente che ha oggi la cappella di questa Santa Chiesa [...] è la scarsità di *tiples*, perché, essendo ragazzi che sopperiscono a questa mancanza, quando hanno voce spesso non hanno esperienza nelle facoltà

79. Per un esempio, si veda l'estribillo di *De las flores y estrellas*, episodio I, cellule *a–a'–a''* (Es. 13).

80. Il risultato è esposto nei tre volumi della sua tesi di dottorato: I *Lo studio (Il modello spagnolo e il suo trasferimento; La diffusione delle partiture tra i continenti; I musicisti della Cattedrale; La formazione dell'archivio; La ricezione)*; II *Catalogo commentato dei testi di polifonia a Città del Messico*; III *Appendici di documenti e altro*.

[richieste] e si tribola sempre a insegnar loro ciò che cantano a memoria, il che sminuisce di molto la bellezza della composizione» [Marín López 2007, vol. III, *Apéndice 1 D43*, 67–69].

La cappella ideale di Sumaya è riportata nella terza colonna di Tab. 8, dove è messa a confronto con alcuni organici presenti a Città del Messico tra il 1709 e il 1785.⁸¹ Il primo elenco (1709) rispecchia la cappella all'epoca di Salazar. Senza contare i *seises*, troviamo in totale trentuno musicisti: diciassette cantori, tre organisti, dieci strumentisti e il maestro di cappella.⁸² Rispetto all'ideale di Sumaya, l'organico reale del 1718 mostra alcune differenze: più contralti e tenori, ma solo uno dei tre archi desiderati. Nel 1733 ci si avvicina di più alle richieste del maestro: ci sono violini e cornetti, ma restano difficoltà nel trovare *tiples*. Anche per merito di Sumaya, intorno al 1740 l'organico sale a trentadue musicisti: è ancora riconoscibile l'impostazione del maestro e, se aggiungiamo un numero imprecisato di ragazzi per le voci acute, il numero complessivo potrebbe essere stato vicino ai quaranta. In quest'epoca, sottolinea Marín López, poche cattedrali avevano più di venticinque musicisti, e quindi la cappella di Città del Messico era forse una delle più vicine ai numeri della Real Capilla di Madrid, composta da cinquanta elementi [2007, vol. I, 176]. Nell'ultima colonna, un elenco del 1785, troviamo le maggiori divergenze: è evidente l'aumento degli archi, a fronte della diminuzione dei cantori e della scomparsa dei fagotti. Ciò è in contrasto con le richieste, spesso disattese, che abbiamo letto nelle relazioni di Sumaya degli anni Trenta, volte a mantenere la caratteristica vocale della cappella evitando che somigli troppo a un complesso da camera "all'italiana".

Sia la lettera del 1718 sia questi elenchi confermano che molto dell'impegno di Sumaya a Città del Messico era rivolto a mantenere organici in grado di eseguire *villancicos* pensati e realizzati in modo tradizionale, in controtendenza rispetto alla madrepatria e alle richieste stesse della sua amministrazione; un impegno che dopo il 1740, o forse già nel 1730, cominciava a essere difficile da mantenere.

81. Qui confluiscono i dati esposti da Marín López [2007] nei cap. 5.14, 5.15, 5.16 e nelle Tab. 1.12 e 1.13. Tra gli strumenti indicati ci sono *corneta* (cornetto), *bajón* (fagotto antico) e *sacabuche* (trombone barocco).

82. Non è possibile un confronto con le partiture rimaste, in quanto sappiamo che i nativi avevano grande facilità nell'imparare le tecniche strumentali e spesso erano multistrumentisti [Marín López 2007, 172].

Cargos	México 1709	Plantilla ideal de Sumaya 1718	México 1718	México 1733	México 1740	México 1785
Maestro de capilla	A. de Salazar	M. Sumaya	M. Sumaya	M. Sumaya	(M. Sumaya)	M. B. de Rivera
Tiple	2	[¿0?]	3	[¿0?]	[?]	2
Contralto	8	5 (2 para el primer coro y 3 para los otros)	7	8	7	1
Tenor	4 (+ 3 cantores sin especificar)	5 (2 para el primer coro y 3 para los otros)	7	3 (+ 2 cantores sin especificar)	6 (+ 5 cantores sin especificar)	6 (+ 1 Bajos)
Violín	0	2 (para apoyar a tiples)	1 (intérprete de violín y violón)	2 (1 también intérprete de violón)	2	7
Violón	(tocado por uno de los cantores)	1	0	1	3	2 Violonchelo
Corneta	3	2 (que sepan tocar chirimía para apoyar a tiples)	0	3	1	1 Contrabajo
Bajón	6 (uno también chirimía)	4 para tribunas (que sepan tocar chirimía)	4	5 (4 bajones + 1 bajoncillo)	4	2
Sacabuche	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	1	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	0	1
Arpista	1	1	2 (de preeminencia)	[2 (de preeminencia)]	1	
Organista	2 (+ 1 bajonero organista)	3 (1 de preeminencia y 2 semaneros)	2 (de preeminencia)		3	2
TOTAL	31	25	26	28 (26 + 2 organistas)	32	25

Tab. 8. Organici 1709–1785 e cappella ideale di Sumaya.

8. Lo stile di Sumaya: costruzione ritmico-metrica e linguaggio tonale

Il *villancico* squisitamente vocale *De las flores y estrellas* fu scritto nel 1729 per la festa del 15 agosto, l'Assunzione di Maria. La *texture* a undici voci con basso continuo (Coro I: ATB; Coro II: SATB; Coro III: SATB) pone in evidenza l'abilità del compositore, non solo per l'intreccio contrappuntistico, ma anche per la concezione compositiva che mescola aspetti tonali con figure ritmico-metriche di notevole intensità.⁸³ Il testo (Tab. 9a), nella tradizionale divisione in *estribillo* e *coplas*, è un canto di lode: i fiori e le stelle accompagnano l'ascesa al trono celeste della Regina del Cielo e della Terra. L'*estribillo*, in metro ternario e in Do maggiore, è diviso in due parti. La prima presenta l'evento dell'Ascensione; i corrispondenti sei episodi polifonici sono tutti costituiti dalla stessa sequenza di entrate in imitazione: Coro I – Coro II – Coro III (Tab. 9b). Nei primi cinque versi, ogni episodio si basa su un motivo specifico proposto nella voce superiore del Coro I e accompagnato dalle altre in omoritmia; il motivo, o più spesso la sua figura ritmica, ricompare poi con qualche variazione nei Cori II e III.⁸⁴ Nel

83. La partitura in notazione moderna è in Dean [2002, 196–210].

84. Il tipo di variazione usato richiama spesso lo stile rinascimentale, in cui la variazione riguarda solo la seconda parte del motivo. Nel II, IV, V e VI verso le riprese motiviche dei Cori II e III sono indicate in Tab. 9b con una "r" in apice per indicare che Sumaya ha usato soprattutto il ritmo del motivo.

VI episodio, il più esteso, il testo presenta in modo esplicito l'Ascensione della Regina, mentre nella sua realizzazione polifonica vi sono alcune differenze: la *texture* del Coro I non è omoritmica ma imitativa (il motivo *f*, sempre accompagnato dal continuo, è proposto da contralto e basso ed è ripreso in imitazione dal tenore a distanza di una battuta), vengono introdotte tonalità minori e alla fine compaiono la sovrapposizione dei tre Cori e la cadenza V–I sulla dominante (bb. 36–37).

BATTUTE		
	Estribillo	
1–7 7–11 11–14 14–21 22–26 26–37	<i>De las flores y estrellas dos campos divisos, haciendo la salva se afrontaron al Cielo disciendo en bellas escuadras que la Reina del Cielo y de la Tierra, subiendo a su Alcázar,</i>	Dei fiori e delle stelle i due campi opposti, facendo l'inchino, si volsero al Cielo dicendo in stupendi squadroni che, salendo al palazzo la Regina di Cielo e Terra,
37–40 41–50 51–55 55–63 63–66	<i>celebrar les tocaba sus timbres con sonoros clarines, [bis] trompas y cajas, [bis] con sonoros clarines, [bis] trompas y cajas. [bis]</i>	devon far festa campane con trombe squillanti, [bis] con corni e tamburi, [bis] con trombe squillanti, [bis] con corni e tamburi. [bis]
	Coplas:	
67–71 72–74 67–71 72–74 67–71 72–74 67–71 72–74	1. <i>No hay astro que no se encienda, a ser lámpara preciosa, ni flor que en aromas suaves no dé inciensos a su Aurora</i> 2. <i>Sacra Emperatriz la aclaman las esferas luminosas y las mansiones floridas Reina invicta le coronan.</i> 3. <i>Sentada en tálamo etéreo todo bien legalar dona, celebrando con Dios mismo festivas eternas bodas.</i> 4. <i>Así la inculpable Reina, amante en su Dios reposa, gozando en un mar de gracias el Océano de sus glorias.</i>	1. Non v'è stella che non s'accenda come lampada preziosa, né fiore che con dolci aromi non profumi la sua Aurora. 2. Sacra Imperatrice l'acclamano le sfere luminose e le dimore fiorite Regina invitta la coronano. 3. Assisa in talamo etereo ogni bene elargisce, celebrando con Dio stesso eterne feste nuziali. 4. Così la Regina innocente, amando, nel suo Dio riposa, godendo in un mare di grazie l'oceano delle sue glorie.

Tab. 9a. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas*, testo e traduzione.

PARTI	Bb.	EPISODI	ARMONIE PRINCIPALI	CORO I-II-III, MOTIVI
I Do I-V	1-7	I	Do V-I	a - a' - a''
	7-11	II	Fa, Sib V-I	b - b' - b'
	11-14	III	Sib, Do I-V	c - c' - c''
	14-21	IV	Sol, Re, Fa V-I	d - d' - d'
	22-26	V	Fa, Do V-I	e - e' - e'
	26-37	VI	Imitazione; Sol min., Re, La min., Re min., La min. Cadenza Sol: V-I	f - f' - f' tutti $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$
II Do IV-V-I	37-40	VII	Do II-IV-I	g
	41-50	VIII	Do, Fa, Do I-V	h - h - h ^{dim}
	51-55	IX	Do, Fa V-I Fa IV-I	i - i ^{dim} - i ^{dim} - i ^{dim}
	55-63	X	Fa I-V Do I-V-I	hr - hr - h - hr - hr
	63-66	XI	Do V-I	l - l' - l''
			Cadenza Do: V-I	tutti $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$
PARTI	Bb.	PROLUNGAMENTI TONALI		DUO A-T E BC
I Versi 1-3	67-71	Prol. Sol ($\hat{5}$) sul I grado Do, prol. nv La (sul IV), discesa su Fa# (V/V)		A-T terze parallele
II Verso 4	72-74	Sol V-I, poi cadenza Do: $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$		bc-A-T in imitazione

Tab. 9b. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas*, analisi.

Nell'Es. 13 ho riportato il I episodio con le entrate dei tre cori, tutti sulla figura ritmica del motivo *a*. Il continuo invece è formato da due segmenti speculari. Nel primo (bb.1-3) abbiamo l'accento sul secondo tempo delle prime due battute, che rispetto al metro ternario determina un controtempo (indicato con una barra orizzontale e una *x*). La conduzione tonale del segmento sottolinea questi aspetti metrico-ritmici: le due battute in controtempo presentano il I e il V grado, mentre nella terza battuta troviamo la conclusione con il I grado e una figura ritmica tipica del tempo ternario (2/4 in battere e 1/4 in levare). Il secondo segmento (bb. 4-6) ripropone la stessa costruzione ritmica, salvo che stavolta vi è il prolungamento della dominante (la legatura tratteggiata nell'Es. 13). La struttura armonico-contrappuntistica dell'episodio è quindi costituita da un iniziale prolungamento di tonica (realizzato con una dominante, bb. 1-3) seguito dal prolungamento di dominante (bb. 4-6) e dalla cadenza sul I grado di Do. Nella sua semplicità ed estrema compattezza, è un esempio dello stretto collegamento tra aspetti metrico-ritmici e organizzazione tonale che troviamo in tutta la composizione.

Episodio I **De las flores y estrellas**

Coro I

Alto 1
Tenor 1
Bass 1

Coro II

Soprano 2
Alto 2
Tenor 2
Bass 2

Coro III

Soprano 3
Alto 3
Tenor 3
Bass 3

Continuo

Do: I - - - - V - - - - I
V - - - - I - - - - V

Es. 13. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas*, estribillo, I parte, episodio I, bb. 1-7.

Un altro aspetto di rilievo, studiato in particolare da Dean, è l'uso delle settime di dominante con le relative risoluzioni.⁸⁵ Si può estendere la sua analisi, rilevando che il linguaggio tonale di Sumaya consente costruzioni anche ad ampio

85. Nel suo lavoro del 2002, Dean ha analizzato quattro villancicos di Sumaya composti tra 1719 e il 1729, rilevandovi i caratteri di una produzione in transito dalle tecniche rinascimentali del primo pezzo (*Sabio y amante*) ai tratti barocchi del quarto, *De las flores y estrellas*. Dean si colloca nel filone di Stevenson e Russell e considera lo stile di Sumaya non per la sua individualità, ma come proteso verso l'“italianizzazione” della musica messicana.

raggio;⁸⁶ un esempio si può vedere nella conduzione delle voci del VI episodio, che conclude la prima parte dell'*estribillo*. L'Es. 14 riporta in alto le tre entrate dei cori e in basso l'analisi dell'intero passo. Il Coro I, con i suoi solisti, presenta il motivo *f*, che permette un primo spostamento da Sol a La minore. Raggiunta la nuova tonalità (b. 29), entra il Coro II con un motivo che riprende il ritmo di *f*, mentre la voce superiore ha un Mi acuto che viene prolungato con una successione di terza dapprima ascendente (verso il Sol) e poi discendente: tutto il prolungamento è sostenuto al basso da una successione (I–V^{beq}–IV^{beq}–V–I) che tocca il IV^{beq} prima della cadenza V–I in La min. Il Coro III riprende il Mi acuto (b. 32); stavolta però l'obiettivo è il La acuto, con al basso la stessa successione delle battute precedenti ma con un IV[#] che è facile interpretare come dominante della dominante della tonalità principale di Sol. Infine la risoluzione a b. 35, con i tre cori sovrapposti, dà inizio alla cadenza $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ in Sol. Nella parte bassa dell'Es. 14, il grafico dell'intero episodio serve sia a sintetizzare gli eventi principali, sia a mettere in evidenza il percorso tonale complessivo e la razionalità squisitamente musicale dei quattro passaggi: (1) nel Coro I il motivo *f* in imitazione e il movimento Sol–La nel registro centrale, che anticipa lo stesso movimento nel registro acuto del Coro III; (2) nel Coro II la presentazione del Sol acuto e al basso la successione armonica di La minore; (3) nel Coro III l'arrivo al La acuto e la sua risoluzione sul Sol; (4) i cori sovrapposti per la cadenza finale $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.⁸⁷

La seconda parte dell'*estribillo* comprende cinque episodi, tutti dedicati all'onomatopea descrittiva della festa. Essa è affidata prima all'ornamentazione del verso «*con sonoros clarines*» (“con trombe squillanti”, fine episodio VIII, bb. 44–50, contralto e tenore del Coro I, Es. 15)⁸⁸ e poi a un ritmo con crome e semi-

86. Nelle analisi che seguono, l'uso della metodologia schenkeriana tiene conto del fatto che, come osserva anche Marín López, «gli stili e le tecniche compositive in uso nella Cattedrale di Città del Messico erano uguali a quelle coltivate all'epoca in Europa» [2007, 776]. Ma, diversamente dalla prassi, i grafici si riferiscono solo a parti e sezioni, non a tutto il brano. Questa cautela è necessaria per due motivi. Anzitutto, nella prima epoca barocca il riferimento estetico alla varietà e all'invenzione si realizza spesso in brani multisezionali, con parti molto differenziate e coese più dal punto di vista formale che motivico-lineare; in secondo luogo, non sempre la condotta delle voci individua un percorso continuo e univoco come vorrebbe la teoria di Schenker. Nonostante ciò, l'applicazione di questo tipo di analisi — in teoria centrata su *texture* contrappuntistiche in ambiente tonale — mi sembra non solo legittimato dal tipo di scrittura di Sumaya, ma utile per evidenziarne lo sviluppo dello stile e l'acquisizione di tecniche tonali capaci di dare coesione a passi armonico-contrappuntistici molto ampi.

87. Nello stesso grafico le piccole graffe orizzontali con una *x* indicano, come nell'Es. 13, le battute con l'accento in levare. Da notare che tali accenti si interrompono in occasione della cadenza finale.

88. L'analisi riportata nell'Es. 15 mostra che la figura utilizzata nell'ornamentazione (l'alternanza con la nota superiore) ha anche una funzione strutturale, ovvero non solo elaborando la 3a discendente di batt. 45 ma anche riempiendo lo spazio sonoro tra il 3 e il 2.

Coro I
26
A
T
B
bc

Motivo f

35

Coro II
39
S
A
T
bc+B

(omor.)

La m.: I

IV⁶ V⁴—² I

(Re m.: V I II)

Coro III
41
S
A
T
B
bc

(omor.)

La m.: IV

V I V⁶ IV⁶ V³—² I IV

(Re: V I)

Sol: V I

Coro I
46
A
T
B
bc

Motivo f

51

Coro II
49
S
A
T
B
bc

Motivo f

54

Coro III
57
S
A
T
B
bc

Motivo f

62

Sol m.: I

La m.: I

V⁴ I IV⁴ V I V⁴ IV⁴ V⁴—² I

succ. → La min.

succ. → Sol Sol: V I V⁴—² I

La m.: I	IV ⁶ V ⁴ — ² I	(Re m.: V I II)
La m.: IV	V I V ⁶ IV ⁶ V ³ — ² I IV	(Re: V I)
Sol m.: I	Sol: V I	
La m.: I	V ⁴ I IV ⁴ V I V ⁴ IV ⁴ V ⁴ — ² I	succ. → La min.
Sol m.: I	succ. → Sol Sol: V I V ⁴ — ² I	

Es. 14. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas, estribillo*, análisis episodio VI, bb. 26–37.

fine Episodio VIII

A1
T1
B1
continuo

con so - no - ros cla - ri nes,

Do: I
Fa: V 5-4
I 6-5
V
VI
VII #IV
V

Es. 15. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas*, *estribillo*, fine episodio VIII, bb. 44–50.

crome sul verso «*trompas y cajas*» (“corni e tamburi”, Es. 16, episodio IX, bb. 51–55), che eseguono gli strumenti del continuo, tutti i bassi e il soprano del Coro II. Negli ultimi due episodi (X e XI) abbiamo la ripresa della tonalità principale e la cadenza V–I in Do con i tre cori sovrapposti.

La costruzione lineare ad ampio raggio descritta nell’Es. 14 trova un interessante corrispettivo nella costruzione metrico-ritmica dell’intero *estribillo*. Mentre nella seconda parte la costruzione metrica è regolare, tutta la prima parte (bb. 1–37) è permeata dall’idea vista nel I episodio (Es. 13): l’alternanza tra momenti di tensione in controtempo e momenti di distensione con accentuazioni metriche tipiche del ternario. In Tab. 10 ho riportato i sei episodi della prima parte, indicando con “>” le battute in controtempo e con “—” quelle con figure tipiche del tempo ternario. È facile verificare che l’organizzazione metrica non fa riferimento alle parole del testo, ma al significato complessivo esposto nell’*estribillo*. Forse l’intenzione non è solo differenziare la prima parte dell’*estribillo* dalla seconda, ma anche e soprattutto creare una tensione ritmica che si risolva proprio nella seconda parte, che contiene per lo più figure ritmiche assai rappresentative del testo e collocate di norma sui tempi forti. In questo modo la musica realizza in termini di affetti ciò che il testo descrive a parole: la tensione metrico-ritmica che caratterizza l’immagine testuale della prima parte dell’*estribillo* — le richieste che contornano l’ascesa al cielo di Maria — si risolve nella seconda parte in disegni più regolari che, con l’immagine sonora di trombe, corni e tamburi, offrono una chiara raffigurazione dei festeggiamenti.

Le *coplas*, secondo la tradizione, spiegano e descrivono l’argomento dell’*estribillo*, in questo caso le lodi e le acclamazioni delle stelle e dei fiori per l’Assunzione di Maria. Essendo strutture strofiche, in genere non presentano particolari

Episodio IX

Episodio X

Es. 16. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas, estribillo*, episodio IX e inizio X, bb. 51–55

casi di *word painting*, ma lasciano le eventuali ornamentazioni all'inventiva dei solisti, in questo caso contralto e tenore del Coro I, sempre accompagnati dal continuo. Anche le *coplas* presentano una bipartizione (cfr. Tab. 9b). Nella prima parte — i primi tre versi — le due voci procedono in genere per terze parallele e concludono con una cadenza sulla dominante della dominante, seguita da una pausa; nella seconda parte — il quarto verso — il basso e le due voci procedono in imitazione a distanza di semiminima con un motivo di quinta discendente,

EPISODIO	MOTIVO	RITMO	ARMONIA
I	<i>a</i>	> > - - > > - -	Do
II	<i>b</i>	- - - - -	Fa, Sib
III	<i>c</i>	- - - - -	Sib, Do
IV	<i>d</i>	> > > > > >	Sol, Re, Fa
V	<i>e</i>	> > - - - - -	Fa, Do
VI	<i>f</i>	> > > > > > - - - - -	Sol minore, Re, La minore, Re minore, La minore, Sol

Tab. 10. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas, estribillo*,
I parte, conduzione metrico-ritmica.

tornano alla tonalità principale e chiudono con una cadenza $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ in Do. Nell'Es. 17 ho riportato la partitura delle *coplas* e la loro analisi. La struttura è del tutto tonale: i singoli versi sono messi in musica ognuno in modo distinto, ma coordinati in una struttura tonale coesa e coerente. Infatti, se nell'*estribillo* a ogni verso poetico corrisponde un motivo, nella *copla* a ogni verso corrisponde un'idea compositiva. Nel primo verso (bb. 67–68), il *Kopfton* Sol viene prima definito e poi prolungato con una terza discendente Sol–Fa–Mi. Nel secondo e nel terzo troviamo, rispettivamente, la reiterazione della nota di volta La e la sua triplice discesa di terza; la terza discesa è verso il Fa# armonizzato con il Re, dominante della dominante. Nel quarto verso si riprendono la tonalità principale e la struttura imitativa, con un motivo di quinta discendente proposto dal basso e ripreso da contralto, tenore e ancora basso;⁸⁹ nelle ultime tre battute troviamo la discesa cadenzale $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ divisa tra le voci soliste. È evidente il parallelismo tra la scrittura delle *coplas* e quella dell'*estribillo*: nella bipartizione, nelle due cadenze che chiudono le parti, nell'uso di omoritmia e imitazione e infine nell'individualità della realizzazione musicale dei singoli versi.

9. Il trasferimento alla Cattedrale di Oaxaca

Nell'agosto del 1739 Sumaya, a sorpresa e senza aspettare il permesso degli amministratori di Città del Messico, decide di accettare l'invito del vescovo Tomás Montañón di trasferirsi alla Cattedrale di Oaxaca. Secondo Estrada [1973/1980, 118] le ragioni della partenza vanno ricercate nella stanchezza dovuta al lavoro svolto a Città del Messico, ma non ci sono atti, lettere o altri

89. Dopo queste quattro entrate in imitazione il motivo di quinta non compare più in modo completo ma viene ovviamente ridotto o ampliato a seconda delle esigenze della cadenza finale.

67

A1

T1

continuo

67

72

Do: I

sol: V 5-4 I⁶⁻⁵

1. No hay as - tro que no se en - cien - da, a ser lám pa ra pre - cio sa, ni flor que en a ro mas
 2. Sa - cra Em - pe - ra - triz la a cla man las es - fe - ras lu mi no sas, y las man - sion - es flo
 3. Sen - ta - da en tá - la mo e - té reo to do bien le ga lar do na, ce le bran do con Dios
 4. Así la in - cul - pa - ble Rei - na, a man - ten su Dios re po sa, go - zan do en un mar de

1. No hay as - tro que no se en - cien - da, a ser lám pa ra pre - cio sa, ni flor que en a ro mas
 2. Sa - cra Em - pe - ra - triz la a cla man las es - fe - ras lu mi no sas, y las man - sion - es flo
 3. Sen - ta - da en tá - la mo e - té reo to do bien le ga lar do na, ce le bran do con Dios
 4. Así la in - cul - pa - ble Rei - na, a man - ten su Dios re po sa, go - zan do en un mar de

sua ves no dé in - cien - sos a su Au - ro - ra.
 ri - das Rei - na in - vic - ta le co - ran - das
 mis - mo fes - ti vas e - ter - nas bo - rias.
 gra - cias el Oc - cea no de sus glo - rias.

sua ves no dé in - cien - sos a su Au - ro - ra.
 ri - das Rei - na in - vic - ta le co - ran - das
 mis - mo fes - ti vas e - ter - nas bo - rias.
 gra - cias el Oc - cea no de sus glo - rias.

67

72

Do: I

sol: V 5-4 I⁶⁻⁵

1. No hay as - tro que no se en - cien - da, a ser lám pa ra pre - cio sa, ni flor que en a ro mas
 2. Sa - cra Em - pe - ra - triz la a cla man las es - fe - ras lu mi no sas, y las man - sion - es flo
 3. Sen - ta - da en tá - la mo e - té reo to do bien le ga lar do na, ce le bran do con Dios
 4. Así la in - cul - pa - ble Rei - na, a man - ten su Dios re po sa, go - zan do en un mar de

1. No hay as - tro que no se en - cien - da, a ser lám pa ra pre - cio sa, ni flor que en a ro mas
 2. Sa - cra Em - pe - ra - triz la a cla man las es - fe - ras lu mi no sas, y las man - sion - es flo
 3. Sen - ta - da en tá - la mo e - té reo to do bien le ga lar do na, ce le bran do con Dios
 4. Así la in - cul - pa - ble Rei - na, a man - ten su Dios re po sa, go - zan do en un mar de

sua ves no dé in - cien - sos a su Au - ro - ra.
 ri - das Rei - na in - vic - ta le co - ran - das
 mis - mo fes - ti vas e - ter - nas bo - rias.
 gra - cias el Oc - cea no de sus glo - rias.

sua ves no dé in - cien - sos a su Au - ro - ra.
 ri - das Rei - na in - vic - ta le co - ran - das
 mis - mo fes - ti vas e - ter - nas bo - rias.
 gra - cias el Oc - cea no de sus glo - rias.

Es. 17. Manuel de Sumaya, *De las flores y estrellas*, partitura anotada e analisi delle coplas.

documenti del compositore che diano spiegazioni. Dagli atti della Cattedrale di Oaxaca sappiamo che all'inizio Sumaya fu impiegato come cappellano personale del vescovo e che rifiutò tutti gli inviti a riprendere il precedente incarico a Città del Messico. Montaña era da tempo amico personale di Sumaya, e Dean ritiene che il compositore pensasse vi fosse per lui una sorta di futuro a Oaxaca, o forse l'assolvimento di una richiesta cui non poteva sottrarsi. Secondo Dean [2002, 79–82] non sembra esserci stato nessun attrito con Città del Messico, e ciò sarebbe confermato dagli sforzi incessanti che gli amministratori della città fecero per riportarlo indietro. A Oaxaca la nomina a maestro di cappella avvenne alla fine del 1744 e si rese possibile solo con una riorganizzazione della cappella in modo da far posto al famoso maestro. Dagli atti d'archivio non risultano comunque posizioni particolari: Sumaya fu impiegato come compositore ma anche negli incarichi che aveva avuto a Città del Messico, compresi l'insegnamento, l'aggiornamento e la cura dei materiali esistenti. A Oaxaca Sumaya ebbe come discepolo prediletto l'arpista e cantore Juan Mathías de los Reyes y Mapamundi, che gli subentrò alla morte, avvenuta il 21 dicembre 1755 [Tello 1994a, 15].⁹⁰

Le ragioni della partenza di Sumaya da Città del Messico rimangono un mistero e l'ipotesi di Estrada non sembra convincente, anche a giudicare dagli incarichi avuti a Oaxaca. Davies e Brill sono di opinione diversa e collegano l'improvviso trasferimento al clima di modernizzazione che l'arrivo dei nuovi regnanti aveva impresso alla Spagna e alle colonie. La tesi di Brill è che «nel XVIII secolo la musica nel Messico coloniale abbia imboccato un percorso distinto, lontano da quello della Spagna, ma allo stesso tempo influenzato dagli sviluppi del Barocco in Europa [...] Inoltre fattori storici, etnologici e sociologici tipici di Oaxaca diedero vita a uno stile regionale, distinto da quello di Città del Messico, Puebla e altri importanti centri musicali della Nuova Spagna» [1998, 290]. In tal senso Brill interpreta anche la scelta di Sumaya rispetto a Atienza nel 1715 come segno della volontà riformatrice del Capitolo della Cattedrale di Città del Messico. Di conseguenza, quando «Sumaya rinunciò alla carica musicale più importante della Nueva España, forse per esaurimento come suggerito da Estrada, ma più probabilmente su insistenza di Tomás Montaña, [...] Salgado [il precedente *Kapellmeister*] aveva già avviato l'ammodernamento della cappella di Oaxaca fin dal 1726; nel 1742, tre anni dopo la morte di Montaña, Sumaya fu incaricato di completare l'opera [...]. Negli anni Quaranta e Cinquanta, Sumaya realizzò a Oaxaca ciò che aveva già fatto nella capitale» [Brill 1998, 281].

90. A quanto pare gli insegnamenti di Salazar erano ancora attuali: Sumaya riprese l'idea di scrivere un brano in collaborazione con Mathías, *Bonitatem fecisti*, oggi nell'archivio di Oaxaca [Dean 2002, 83–84; Brill 1998, 215].

Per il trasferimento a Oaxaca, Sumaya decise di portarsi partiture composte a Città del Messico. Sia Stevenson, in un articolo del 1979, sia altri hanno rilevato che le composizioni di Sumaya nell'archivio di Oaxaca includono alcuni dei primi *villancicos* noti in onore della Vergine di Guadalupe [Davies 2019, x]. Secondo Davies «Sumaya compose molti dei *villancicos* conservati presso la Cattedrale di Oaxaca, se non la gran parte di essi, negli anni Dieci e Venti, quando era maestro di cappella nella Cattedrale di Città del Messico; poi se li portò a Oaxaca come proprietà personale quando vi si trasferì [ibid., xi]. La mancanza di date sui manoscritti composti dopo il 1729 rende l'opinione plausibile.⁹¹

Anche *Albricias mortales que viene la Aurora*, un *villancico* a sette voci, due violini, chiarina e continuo,⁹² è conservato a Oaxaca e non è datato. Marín López è dell'idea che insieme a *Celebren, publiquen* sia stato composto a Città del Messico in quanto la chiarina, usata nei due brani, non risulta negli atti capitolari nel periodo di Oaxaca e sembra che nessun musicista della cappella la suonasse [Tello 1997b]. La partitura di *Albricias mortales*, in due parti, organizza l'organico in due gruppi vocali, uno a tre parti (contralto, tenore e basso) e uno a quattro (*tiplé*, contralto, tenore e basso), più un gruppo strumentale (chiarina e due violini). Mentre il Coro II ha il ruolo di commentare, ripetere o imitare le idee presentate dal Coro I, il gruppo strumentale non si limita a sostenere le voci, come era tradizione, ma spesso propone interventi originali svolgendo di fatto il ruolo di Coro III [Tello 1994, 46].

Il *villancico* consiste di un *estribillo* in due parti e quattro *coplas*; è dedicato alla Vergine Maria e viene cantato in una delle feste mariane. La tonalità è Re maggiore, ma l'uso di dominanti secondarie e di sensibili permette sia di tonificare i gradi della scala, sia di compiere brevi modulazioni, specie nelle ultime due sezioni dell'*estribillo*. L'uso di questa tonalità, osserva Tello [1994, 46], è «appropriata al registro della chiarina e conferisce alla composizione una singolare luminosità che la distingue dalle produzioni di questo genere del secolo precedente o dai *villancicos* a basso continuo senza strumenti obbligati».

91. Cfr. la nota 73. A questo proposito Tello [1994a, 15] ricorda che Sumaya «riuscì a fare testamento il 20 dicembre davanti a don Joaquín Amador, indicando come esecutore testamentario il *licenciado* José Alejandro Miranda, dottorando della chiesa di Oaxaca, e il *bachiller* don Joaquín de Montúfar, sacerdote e cappellano, del coro della stessa chiesa. Donò i suoi beni alla chiesa di Nuestra Señora de la Defensa di Oaxaca e fu sepolto nella cappella di Sant'Antonio nella Chiesa del Tabernacolo della Cattedrale di Oaxaca».

92. La chiarina (*clarín*, clarina, clarino) è una tromba naturale di concezione molto semplice, in uso dall'epoca romana. Lo strumento ha un corpo piuttosto lungo e presenta un tipico suono acuto, limpido e chiaro, da cui il nome.

Le Tab. 11a e 11b riportano testo, traduzione e analisi del *villancico*.⁹³ La prima parte dell'*estribillo*, in tempo ternario, è scritta per l'intero organico. Comprende i primi quattro versi articolati in due episodi polifonici e presenta il messaggio principale: l'annuncio a tutti gli uomini dell'arrivo dell'aurora che, nel rappresentare la Vergine Maria, allontana la notte e tutti i mali. La seconda parte dell'*estribillo*, in tempo binario, è divisa in tre sezioni. Nella sezione 1, ancora affidata all'organico completo, ci si rivolge agli uomini reiterando il messaggio iniziale: tutti gli uccelli con il loro canto saluteranno la luce che scaccia le ombre. Nella sezione 2 l'organico è ridotto ai due solisti con violini e continuo: contralto e tenore intonano due strofe che descrivono l'usignolo, che guarisce tutti i mali, e il cardellino, la cui voce accompagna l'arrivo dell'aurora. Nella sezione 3 torna l'organico completo, con i cieli, la terra, gli uomini e tutti gli animali che lodano ed esaltano la Vergine e il Creato. Nelle *coplas*, cantate dai due solisti, si descrivono alcuni aspetti specifici, tutti collegati alla fine delle tenebre e all'arrivo dell'aurora di pace. Nella prima strofa si ribadisce il messaggio: anche la notte buia fugge di fronte alle luci dell'Aurora. Nella seconda, la notte e le tenebre sono rappresentate da Eva, colpevole di aver spinto Adamo al peccato. Nella terza si riprende l'opposizione tenebre/luce con riferimento all'attesa per l'arrivo dell'aurora; nella quarta si introduce Giacobbe, con riferimento all'episodio della lotta con Dio narrato nella Bibbia.⁹⁴

93. Il testo e la partitura in notazione moderna, insieme alla descrizione del manoscritto, sono in Tello [1994, 260–287].

94. Nella Bibbia si narra che Giacobbe ebbe una misteriosa lotta con Dio, disceso sulla terra sotto sembianze umane. Non riuscendo a vincerlo, l'uomo/Dio lo colpì al nervo sciatico rendendolo claudicante, ma Giacobbe continuò a lottare, finché l'uomo gli chiese di lasciarlo andare. A quel punto Giacobbe gli chiese la benedizione e l'uomo gli diede il nome Israele, che in ebraico significa “uomo che vide la figura di Dio” o “colui che lotta con Dio”.

a) Episodio 1/1

[illegible]

b)

Episodio 1/2

[illegible]

Es. 18. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales, estribillo*, I parte, episodio 1: a) bb. 1-9; b) bb. 10-20.

BATTUTE	<i>Estribillo</i>	
1-17 17-28 28-30	<i>Albricias mortales, que viene la Aurora y la noche triste parte vergonzosa.</i>	Buone nuove, mortali, perché viene l'Aurora e la triste nottata se ne va con vergogna.
30-31 31-32 32-33 33-34 34-36 36-37	<i>¡Oigan, oigan, oigan! que las aves cantan con voces canoras y a su luz saludan que destierra sombras. ¡Oigan, oigan, oigan!</i>	Udite, udite, udite!, perché gli uccelli cantano con voci canterine e la luce salutano che le ombre scaccia via. Udite, udite, udite!
38-43	<i>El ruiseñor diestro dulcemente entona que esta Aurora bella los males mejora. ¡Oigan, oigan, oigan!</i>	L'usignolo maestro intona il dolce canto che questa Aurora bella pone rimedio ai mali. Udite, udite, udite!,
43-49	<i>que entona un gilguero con voz sonora que el sol de justicia en la Aurora asoma. ¡Oigan, oigan, oigan!</i>	ché intona un cardellino con voce risonante che il sol della giustizia spunta insieme all'Aurora. Udite, udite, udite!,
49-50 50-51 51-52 52-53	<i>que el cielo y la tierra, los mares y rosas, hombres, peces, aves, este Oriente encomian.</i>	perché il cielo e la terra, gli oceani e le rose, uomini, pesci e uccelli lodano tale Oriente,
53-54 54-55 55-57	<i>que el Cielo y la Tierra, los mares y rosas, hombres, peces, aves, este Oriente encomian.</i>	perché il cielo e la terra, gli oceani e le rose, uomini, pesci e uccelli lodano tale Oriente.
Coplas:		
1-3 4-6 7-9 10-13 13-17	1. <i>La noche fue muy pesada mas, corrida y vergonzosa, viendo a esta Aurora de gracia con tantas luces, se asombra.</i>	1. La notte fu assai pesante ma, fuggita vergognosa, vede un'Aurora di grazia colma di luce e stupisce.
1-3 4-6 7-9 10-13 13-17	2. <i>Si Eva fue la noche triste que al mundo causó congojas, aquesta Aurora es la causa del día feliz, que se logra.</i>	2. Se fu Eva la notte triste che a tutti arrecò dolore, ora l'Aurora è cagione del dì che lieto si compie.
1-3 4-6 7-9 10-13 13-17	3. <i>En el reloj de esperanzas, siglos se volvían las horas, a los Padres mas ya el día los trae tan sagrada Aurora.</i>	3. Nel tempo della speranza secoli erano le ore, ma ecco che ai Padri il giorno porta questa santa Aurora.
1-3 4-6 7-9 10-13 13-17	4. <i>Ya se sosegó la lucha de Jacob, pues vee que asoma esta Aurora que las pazes anuncia de la discordia.</i>	4. Già si è placata la lotta: Giacobbe vede spuntare questa Aurora che annuncia, per ogni discordia, pace.

Tab. 11a. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales*, testo e traduzione.

La quarta colonna di Tab. 11b elenca i motivi melodico-ritmici che caratterizzano le entrate dei cori e del gruppo strumentale.⁹⁵ È importante osservare la collocazione verticale dei singoli motivi sotto il relativo coro. Ad esempio, nell'episodio 1/1 (bb. 1–17, cfr. Es. 18a e 18b) troviamo quattro segmenti: (I) una breve introduzione dei soli strumenti (a^{intr}) che propone una figura melodica centrata sul La acuto, sull'arpeggio di tonica e sulle crome dei violini; (II) il motivo a , affidato al Coro I, che riprende l'arpeggio ascendente dal Re3 al La3, cui si arriva con un passo ascendente a crome, seguito dalla discesa di terza La–Sol–Fa#; (III) la risposta del Coro II che consiste in una variazione (a') ottenuta con uno scambio di voci (la principale passa al B2); (IV) l'intervento del gruppo strumentale con entrate in successione che riprendono il motivo del Coro I (a^{imit}) e chiudono con una cadenza in Re (5–4–3–2–1), che ha anche la funzione di introdurre l'episodio successivo.⁹⁶

Lo stretto rapporto con il testo (la luce che squarcia le tenebre) è evidente nei profili per lo più ascendenti dei motivi, peraltro tutti imparentati con le figure melodico-ritmiche proposte dai soli strumenti nelle prime battute (il La acuto e l'arpeggio ascendente della chiarina con le crome dei violini). Tali figure, seppur lievemente variate e seguite da successioni lineari discendenti, andranno a costituire, per tutta la prima parte dell'*estribillo*, un'immagine musicale unitaria e rappresentativa del significato delle parole. Anche le variazioni di organico sono ispirate dal testo: la prima parte e le sezioni 1 e 3 della seconda sono a pieno organico riferendosi agli uomini e alle moltitudini, mentre la sezione 2 della seconda parte, che descrive il canto dell'usignolo e del cardellino, è per organico ridotto (i due solisti accompagnati).

Di notevole interesse è l'uso degli strumenti. Negli interventi iniziali, alla fine dell'episodio 1/1, all'inizio e alla fine dell'1/2, alla fine della sezione 1, per il lungo intervento indicato con g nei due episodi 5 (sezione 3) e alla fine delle *coplas*, il gruppo strumentale ha una propria individualità, come fosse un terzo coro; ciò potenzia la sua funzione, non più limitata al sostegno alle voci ma estesa a elemento determinante, caratteristico e innovativo della costruzione formale.

Le figure melodico-ritmiche e le idee formali impiegate nella prima parte dell'episodio 1 (1/1) sono riprese e sviluppate nella seconda parte (1/2). Per

95. I motivi melodici sono indicati da lettere dell'alfabeto con apici per indicare variazioni successive; nella seconda parte i motivi il cui tratto caratteristico è soprattutto ritmico sono invece indicati con x e y .

96. Nella prima parte della Tab. 11b, a volte l'indicazione del motivo non è esattamente sotto il relativo coro, ma tra il Coro II e il gruppo di strumenti (ad esempio il motivo b a bb. 17–28); ciò significa che il Coro II e il gruppo strumentale intervengono insieme. Nella seconda parte, la lunga linea sotto il motivo g indica che il gruppo strumentale interviene in modo continuativo e indipendente rispetto alle imitazioni tra i due cori.

motivi di spazio non ho potuto inserire l'intera partitura, ma nell'Es. 18b si può vedere l'inizio dell'episodio 1/2 (bb. 16–20); la relativa analisi è nell'Es. 19. La linea superiore del Coro I (A1) propone un motivo (indicato con *b*) costituito da un arpeggio incompleto di tonica (Re–Fa#) e da una progressione discendente di quarta (Sol–Fa#–Mi–Re), a sua volta basata su un piccolo motivo di terza discendente in controtempo (Es. 18b e 19, stanghette verso il basso).⁹⁷ Il soprano del Coro II (S2), sempre in controtempo, riprende in sostanza il motivo discendente di terza del Coro I all'interno di una successione discendente di quinta. Se il carattere unitario dell'episodio sta in questi piccoli motivi di terza discendente, la particolarità è ancora l'uso degli strumenti: nell'episodio 1/2 il gruppo strumentale si unisce al Coro II non raddoppiandone le linee ma fornendo un sostegno sia armonico sia fraseologico. La conclusione della prima parte dell'*estribillo* è affidata a un espediente che abbiamo già incontrato in Sumaya e tipico del suo stile: nella fase cadenzale alle bb. 26–27, in corrispondenza delle note cadenzali $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ (Sol–Fa#–Mi), inserisce l'hemiola con la suddivisione ritmica in 2+2+2 semiminime.

La seconda parte dell'*estribillo* (bb. 28–57), in metro quaternario, comunica subito una sensazione di maggiore velocità dovuta alle figure ritmiche più rapide eseguite dal gruppo strumentale; tale sensazione si conferma nelle battute seguenti per l'imitazione più ravvicinata tra i due cori e la maggiore densità armonica. La novità qui proviene dalle prime battute, e in particolare dalle caratteristiche del motivo *c* (cfr. Es. 20a). Mentre in questo motivo ritroviamo il registro acuto e l'arpeggio di tonica del motivo iniziale (*a*^{intr}, Es. 18a, bb. 1–2), l'unica modifica sostanziale è il tactus ritmico: semicrome al posto delle crome di *a*^{intr}. Da notare inoltre che questi motivi iniziali (*a*^{intr} e *c*) sono guidati dalla chiarina, il cui timbro dona alla composizione una sonorità chiara e luminosa, ben rilevata nella descrizione di Tello [1994, 96].

La costruzione formale dell'intera seconda parte, in tre sezioni, è a specchio: le due sezioni esterne (la 1 e la 3, bb. 28–37 e 49–57) si basano su una struttura antifonale costituita da una stretta imitazione tra i due cori, al loro interno organizzati in modo omoritmico. Nell'Es. 20 ho riportato l'inizio delle due sezioni (1: bb. 28–31 e 3: bb. 49–51). Nella sezione 1 (Es. 20a) il Coro II risponde al Coro I usando la stessa figura ritmica (indicata $\times 1$) mentre nella sezione 3 (Es. 20b), al contrario, è il Coro I che risponde al Coro II, e la figura ritmica $y 1$ è semplificata

97. Ho indicato, tra parentesi quadre, anche una diversa analisi di questo passo, in cui la successione lineare discendente potrebbe essere quella formata dalle note in battere (Fa#–Mi–Re–Do#).

16
arp.
(motivo b)
4ta disc.
Coro I
A1
B1
Re: IV⁷ III⁷ II⁷ V I

20
S2
A2
Coro II
T2
B2
(motivo b')
5ta disc.
IV⁷ V I
Re: I V⁷ I
arp.
gruppo
strumenti
bc
I V⁷ IV V I
I IV I V I
I

Es. 19. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales*, analisi episodio 1/2, bb. 17-28.

rispetto alla precedente.⁹⁸ Dal punto di vista armonico la sezione 1 resta ancorata alla tonalità principale, con una lunga discesa d'ottava nel basso (bb. 31–35), arricchita da diverse tonicizzazioni in corrispondenza delle entrate dei cori. La sezione centrale contrasta con quelle esterne: le due strofe sono affidate ai solisti e si basano su progressioni. Nella prima (indicata come episodio 3 in Tab. 11b, bb. 38–43) il contralto del Coro I (A1), accompagnato dal violino I in imitazione alla quinta superiore, propone una progressione dove la ripetizione del motivo di terza ascendente (*e*) è accompagnata al basso da una successione lineare discendente di quarta, Fa#–Mi–Re–Do#, armonizzata con I–VII–VI–V (Es. 21a). Dopo l'entrata del Coro II con strumenti e del Coro I e la conferma della tonalità della dominante (bb. 41–42), l'Episodio 4 (bb. 43–49) è affidato al tenore (T1) accompagnato dal violino II in imitazione alla quarta superiore. Anche qui la progressione generata dal motivo ripetuto *f* (Es. 21b) determina nella voce superiore una successione discendente di quarta, La–Sol#–Fa#–Mi, mentre nel basso Sumaya riesce a inserire dopo il Re (IV di La) una successione armonica di quarte ascendenti Do#–Fa#–Si–Mi–La, ognuna con la sua dominante secondaria. I due episodi sono simili, ma il secondo contiene una maggiore tensione armonica, che determina la spinta in avanti utile per arrivare alla sezione 3, l'ultima e la più elaborata.

Di contro a quanto accadeva nelle precedenti, nella sezione 3 il testo è ripetuto per intero dando origine a due episodi musicali diversi, indicati in Tab. 11b come 5 e 5^{var}. Il secondo però non è solo modificato nelle linee melodiche, ma è più breve in quanto non ripete i primi due versi («*Que el cielo y la tierra e los mares y rosas*»). Gli episodi 5 e 5^{var} si differenziano anche per l'organizzazione armonica: il primo riprende la tonalità principale e tocca la sua dominante La, il secondo introduce una successione armonica per quarte ascendenti dove i gradi raggiunti, Fa#–Si–Mi–La–Re, in corrispondenza delle imitazioni dei cori, sono sempre introdotti dalle loro dominanti secondarie.

Ma l'efficacia formale ed emotiva della sezione 3 non è dovuta solo alle tonicizzazioni introdotte nell'episodio 4 e all'abbreviazione dell'episodio 5^{var}. Anche qui, un elemento assai importante è il diverso uso del gruppo strumentale. Nella sezione 1, dopo aver magistralmente introdotto la struttura antifonale dei due cori, esso funge da sostegno al Coro II; nella sezione 3 è usato con continuità per contrappuntare tutte le imitazioni dei due cori, assumendo la funzione di un vero e proprio Coro III indipendente. Come per il motivo *c*, quello ora affidato agli strumenti (*g* in Tab. 11b e nell'Es. 20b) propone figure spesso in levare e

98. Le due figure ritmiche *x1* e *y1* sono entrambe basate su sei crome, poi vengono incrementate, passando prima a otto crome (*x2*, *y2*) e poi, nell'ultimo passaggio della sezione 3, a più di otto (*y3*).

[illegible]

b) Episodio 5
49

The musical score for Episodio 5 is written for a large ensemble of voices and instruments. The parts are labeled as follows:

- A1**: Alto 1, lyrics: "ci - gan, Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- T1**: Tenor 1, lyrics: "ci - gan, Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- B1**: Bass 1, lyrics: "ci - gan, Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- S2**: Soprano 2, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- A2**: Alto 2, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- T2**: Tenor 2, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- B2**: Bass 2, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- ch**: Chorus, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- vl**: Violin, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- vll**: Viola, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"
- bc**: Basso continuo, lyrics: "Quegl cie - hoy la tie - ra, los ma - res, y ro - san,"

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also annotations such as "motivo g" and "y1" indicating specific musical motifs or sections. The lyrics are in Spanish and are repeated across the different parts.

Es. 20. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales*, estríbillo, II parte, inizio sezioni 1 e 3: a) episodio 1; b) episodio 5

a)

motivo "e"

4ta disc

38 Solo

A1

T1

bc

Re: I 5 — 6 VII 5 — 6 VI 5 — 6 V 5 — 6 (VV)

El mil - se - ñor dex - to, que - ce - men - ten - to - na, ma - les me - jo - ra.

b)

43

motivo "e"

4ta disc

39 Solo

A1

T1

bc

La: I IV V

Re: I 5 — 6 VII 5 — 6 VI 5 — 6 V 5 — 6 (VV)

Quen - to - pe - ña jé - gue - ro, con voz so - ño - ro - sa, que el sol de jos - ti - cia, en la - ra - ro - ña - ma.

34

Do# V—I Fa# V—I Si V—I Mi V—I (II⁶ V)

Es. 21. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales, estribillo*, II parte, sezione 2: a) episodio 3; b) episodio 4

a semicrome. Ciò, dopo il “rallentamento” della sezione 2 dei due solisti, dà di nuovo la sensazione di un raddoppio del tempo e produce, come nella sezione 1, una sorta di accelerazione dell'intero episodio. La maggiore densità verticale che ne consegue, unitamente alla ripresa della successione armonica per quarte ascendenti — già usata per accompagnare la strofa solistica del tenore ma ora spostata tonalmente “più avanti”, ovvero con inizio da Fa# a b. 52 — fornisce lo spunto finale che consente di arrivare in modo coinvolgente alla conclusione del pezzo, con una cadenza su più registri e la ripresa della splendente tonalità principale.

Le *coplas*, come da tradizione, sono scritte per organico ridotto. Si torna al tempo ternario e le quattro strofe, intonate dal duo dei solisti, sono ovviamente cantate sulla stessa musica. Non potendo usare *word painting* o altre associazioni testo-musica, la struttura in versi è resa più percepibile da una scrittura che differenzia l'elaborazione compositiva (Es. 22).⁹⁹ Nel primo verso, in Re maggiore, i solisti cantano a distanza di terza e la linea superiore consiste in un prolungamento del Fa#; nel secondo, torna l'imitazione T1-A1 e la conclusione prevede un 2-1 in Re. Nel terzo, la tonalità si sposta a Si minore con una successione cadenzale 5-4-3-2, mentre la risoluzione su 1 sta all'inizio del quarto verso, che nel suo proseguimento riprende il *Kopfton* Fa#, la tonalità principale e la cadenza $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. La *copla* si conclude con un vero e proprio *turnaround* solo strumentale, con un 5-4-3-2 in Re, che permette di chiudere sulla dominante e passare alla strofa successiva o riprendere l'*estribillo* dall'inizio.

Nell'Es. 22, insieme al testo e all'analisi della musica, ho evidenziato in basso la successione ritmica dei cinque segmenti. Si noterà che la cura verso gli aspetti metrico-ritmici, evidente in tutta la musica di Sumaya, in questa parte del pezzo presenta particolari molto interessanti. Passando dal primo al terzo verso, vediamo un incremento della densità ritmica, per tornare a una maggiore semplicità nel verso finale. In particolare, la conclusione dei primi due versi, affidata all'amato accento in controtempo $\text{♩} \text{♩}$, diventa l'elemento base della figura ritmica usata nel terzo verso, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Nel *turnaround* finale vi è anche l'elemento contrappuntistico: la figura ritmica indicata con *z*, proposta dal violino I e imitata dalla chiarina, si inserisce con naturalezza nella successione cadenzale 5-4-3-2, segno anche questo della raffinata capacità di sintesi del compositore.

99. L'Es. 22 riporta in alto l'analisi e la partitura delle *coplas*, in basso un'analisi delle figure ritmiche del contralto. Nella parte superiore, i numeretti circolettati indicano i quattro versi, mentre la sezione strumentale è indicata con “st”. Nella partitura, per semplicità, ho riportato la sola voce superiore (A1), ad eccezione di b. 4 (che prevede le imitazioni) e delle ultime cinque battute, dove le linee di violino I e chiarina hanno stanghette rivolte in direzioni opposte.

① La no - che fue muy pe - za - da,
mas co-ri-day ven-gen - so—sa,
vien don-ta ta
sua - ro - ra
de gra - ch.
lu - ces ses - non — bra.

vll

Z

chiar

Z

Strumenti

Es. 22. Manuel de Sumaya, *Albricias mortales, coplas, partitura simplificada e analisi.*

10. Conclusioni

L'importanza di Manuel de Sumaya tra i compositori delle colonie spagnole è stata riconosciuta fin dal primo Ottocento, ma solo da qualche decennio la ricerca musicologica ha potuto approfondirne la produzione e far luce sulle vicende e i luoghi in cui si è formato e ha lavorato. Secondo Marín López, le colonie spagnole nel periodo vicereale erano un «naturale prolungamento» della penisola iberica, e di conseguenza la Cattedrale con sede a Città del Messico — capitale amministrativa delle colonie nonché sede arcivescovile — non solo aveva un'importanza particolare ma era diventata un'istituzione ricca e potente, paragonabile alle grandi diocesi di Toledo, Santiago de Compostela e Madrid. In questo contesto non bisogna però dimenticare la forte influenza che proveniva dalla Spagna, in particolare dalla Real Capilla di Madrid, anche perché «la cattedrale messicana funzionava allo stesso tempo come cappella arcivescovile e talvolta come cappella di corte *sui generis*, considerando che partecipava a solennizzare con la musica eventi legati alla famiglia reale» [2007, vol. I, 778–779]. Non sorprende che la Cattedrale di Città del Messico, pur essendo una delle istituzioni più innovative, ad esempio nella ricezione e adozione di nuovi strumenti, abbia sempre avuto un atteggiamento piuttosto conservatore, legato alle concezioni estetiche e sociali della madrepatria.¹⁰⁰

Sumaya ne diresse la cappella in un periodo di grandi cambiamenti, in parte determinato dalle nuove idee provenienti dalla Spagna dei Borbone, in parte forse stimolato da un suo interesse verso i nuovi stili e le nuove sonorità strumentali che giungevano da oltreoceano. Il dibattito sulla sua collocazione stilistica è ancora vivace, e anche se è ormai appurata l'impossibilità di una formazione in terra italiana, per molti studiosi Sumaya è ancora uno degli artefici del processo di italianizzazione musicale della Nueva España, un processo che conduce tanto alla trasformazione formale del *villancico* in direzione della cantata e dell'aria d'opera, quanto all'acquisizione di nuove sonorità strumentali.

Ma l'incarico di Sumaya non riguardava solo la composizione delle musiche necessarie all'istituzione: una parte importante del suo lavoro afferiva all'aspetto organizzativo e alla cura del complesso musicale. In tal senso i documenti studiati da Illari presentano Sumaya più come un difensore della tradizione ricevuta da Salazar che come l'innovatore immaginato da Stevenson e Russell. In realtà era conteso tra la tendenza conservatrice della sua diocesi e le spinte riformatrici che venivano dall'Europa, ma anche tra la volontà di mantenere i caratteri

100. Se andiamo oltre le formalità e mettiamo da parte per un attimo i problemi relativi alle diverse etnie presenti in terra americana, «nella mentalità del Capitolo e dei musicisti vi era l'idea che in Messico le cerimonie si dovessero svolgere come nella penisola iberica» [Marín López 2007, vol. I, 780].

della sua tradizione e l'interesse verso le innovazioni timbriche e formali legate al nuovo linguaggio della tonalità. La sua opera si presenta anzitutto come continuazione di quella dei predecessori, con riferimenti espliciti al suo maestro Salazar. D'altra parte, come riportano diversi studiosi, Sumaya conosceva la musica dei più importanti compositori europei,¹⁰¹ e le sue partiture si caratterizzano anche per una naturale e raffinata confluenza tra stile antico e modernità. Nel genere del *villancico* egli estende il linguaggio melodico e armonico ereditato da Salazar, trovando un equilibrio tra la tradizionale scrittura contrappuntistica, da lui elaborata a livello di voci singole e nella realizzazione dell'intera struttura poliorale, e il nuovo stile della tonalità centrato su composizioni multisezionali, dotate di una precisa direzione tonale. In questo contesto, e soprattutto nel suo stile maturo, l'uso che abbiamo visto di dominanti e tonicizzazioni non è solo interesse per sonorità più moderne, ma diventa il modo per costruire ampie connessioni armonico-contrappuntistiche, spesso in grado di fornire coesione e continuità.

Nonostante un'impostazione così rigorosa, la scrittura melodica dei suoi *villancicos*, raffinata e di sorprendente originalità, risulta non solo fluente ed efficace ma anche espressiva, tanto nel realizzare specifici esempi di *word painting* quanto nell'associare significati e connotati affettivi ad ampio raggio. La musica ne risulta, già in superficie, piacevole e affascinante, ma un'analisi più approfondita rivela anche tecniche compositive di grande sottigliezza, imparentate con quelle provenienti da oltreoceano; il tutto mantenendo grande attenzione alla funzione didattico-celebrativa del genere ed evidenziando in modo dinamico e immediato i significati, le richieste e le aspettative provenienti dal testo.

In questa concezione, adottare strumenti moderni è un contributo importante, non solo per le nuove sonorità che apportano al genere, ma perché non sono un semplice ornamento nella realizzazione del continuo. Nei *villancicos* di Sumaya gli strumenti sono determinanti sia in quanto il compositore li impiega con linguaggio idiomatizzato, sia perché assumono spesso una funzione indipendente, come fossero un nuovo coro, diventando così fondamentali nella costruzione della forma dell'opera e nella sua coesione complessiva.

Come maestro di cappella della Cattedrale della principale città della Nueva España, è probabile che Sumaya mantenesse anche a Oaxaca una posizione influente, non solo sull'*establishment* musicale locale, ma sull'intera colonia. Le ragioni del suo improvviso trasferimento rimangono difficili a determinarsi,

101. «Sumaya era certo a conoscenza dei lavori dei contemporanei europei: la musica di Vivaldi, Pergolesi, Corelli, Jommelli, Bononcini, Galuppi e Lully circolava liberamente per le colonie e si faceva strada in centri come Città del Messico e Lima» [Brill 1998, 283 n. 31; cfr. Sas Orchassal 1971, 187; Correa Rodríguez 2007].

anche se le divergenze con il Capitolo della Cattedrale di Città del Messico sulle nuove assunzioni degli anni Trenta, insieme alla decisione di non datare i suoi manoscritti dal 1729, lasciano intuire un disaccordo più ampio di quanto finora evidenziato. Anche in questa vicenda forse si scontrano due posizioni: da una parte le richieste di un'istituzione che politicamente non poteva non seguire le nuove direttive provenienti dalla Spagna dei Borbone, dall'altra un compositore con uno stile personale e un prestigio acquisito, che fin dagli anni Dieci aveva fatto tesoro delle nuove idee e aveva maturato una concezione precisa e un linguaggio tonale altamente espressivo. Probabilmente le ragioni del trasferimento a Oaxaca vanno cercate proprio nella dimensione professionale del musicista. Forse il compositore Sumaya non era interessato ad altre "italianate", specie se imposte dall'alto; forse in quella decisione c'era anche la volontà di garantire alle sue scelte un minimo di indipendenza, se non altro per essere in un'istituzione di provincia, lontana dalle pressanti ma inevitabili richieste della più importante cattedrale del Nuovo Mondo.

BIBLIOGRAFIA

- AC: Atti del Capitolo della Cattedrale di Città del Messico
- ACMM: Archivio del Capitolo della Cattedrale Metropolitana del Messico
- ASMCM: Archivio del Sagrario Metropolitano della Cattedrale di Città del Messico
- AHAAO: Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Antequera di Oaxaca
- AGAZZARI A. (1607), *Del sonare sopr'al basso con tutti li strumenti e dell'uso loro nel concerto*, Domenico Falconi, Siena; facsimile Forni, Bologna 2008.
- BARNETT G. (2002), *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in Christensen T. (cur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge MA, pp. 407–455.
- BARROS R. – DANNEMANN M. (1964), *Introducción al estudio de la tonada*, «Revista Musical Chilena», 18/89, pp. 105–114.
- BARWICK S. (1982), *Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- BARWICK S. (1993), *Mexico in C*, Price (cur.), *The Early Baroque Era: from the Late 16th Century to the 1660s*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, pp. 349–360.
- BELLINGHAUSEN K. (1982), *Dos cantatas desconocidas de Sumaya*, «Heterofonia», XV/78, Segunda epoca, pp. 39–40.
- BRILL M. (1998), *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral: 1600–1800*, University of California.
- CARRERA M.M. (2003), *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, University of Texas Press, Austin.
- CARRERAS LÓPEZ J.J. (2013), *La policoralidad como identidad del "Barroco musical español"*, in Carreras J.J. – Fenlon I. (cur.), *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Reichenberger, Kassel, pp. 87–122.
- CERONE P. (1613), *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica*, Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, Napoli.
- CORREA RODRÍGUEZ A. (2017), *Locatelli y Leclair en la Nueva España. Dos sonatas para violín en la Catedral de México*, «Revista Catalana de Musicologia», X, pp. 121–148.
- CORSI C. (1996), *Gli "affetti del patetico italiano" negli "squisiti gravi" corelliani: analisi del primo movimento della sonata opera III n. 9*, in La Via S. (cur.), *Studi Corelliani V*, Olschki, Firenze, pp. 211–228.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. DE (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, (anche in: <<https://idus.us.es/handle/11441/124516>>).

- DAVIES D.E. (cur. 2019), *Manuel de Sumaya. Villancicos from Mexico City*, A-R Editions, Middleton WI.
- DEAN M.N. (2002), *Renaissance and Baroque Characteristics in four Choral Villancicos of Manuel de Sumaya: Analysis and Performance Editions*, diss. Texas Tech University, (anche in: <<https://ttu-ir.tdl.org/items/f169fd0f-38e1-4c36-acb3-5ba74d3de710>>).
- BUSTAMANTE J. DE (1649), *Tratado del Oficio Divino*, Imprenta Real, Madrid, (anche in: <<https://bibpatrimoniales.iib.unam.mx/Record/000010910>>).
- CARVALLO L.A. DE (1602), *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, (anche in: <<https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=669>>).
- ESTRADA J. (1973/1980), *Musica y músicos de la época virreinal*, Secretaria de Educación Pública, México.
- GONZÁLEZ MARÍN L.A. (2014), *Between Neapolitan Overture and French Suites: A Re-Examination of the Instrumental Music by José de Nebra (1702–1768)*, relazione all'International Conference on Baroque Music, 11 Luglio 2014, Salzburg.
- HERRERA J. (2010), *El llanto de Pedro, de Manuel de Sumaya*, in *El arte de la fuga* (blog di F. Zertuche) <<http://zertuchefederico.blogspot.com/2010/03/musica-virreinal-de-la-nueva-espana.html>>, 6 marzo 2010.
- HILL J.W. (2005), *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750*, Norton, New York.
- ILLARI B. (2001), *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1630–1730*, Ph.D. diss., University of Chicago.
- ILLARI B. (2020), *Ideas de Sumaya*, «Revista de Musicología», XLIII/2, pp. 587–628.
- KNIGHT A. (2002), *Mexico: The Colonial Era*, Cambridge University Press, Cambridge MA.
- KÖRNDLE F. (1995), *Wiederholung als Formfaktor in der Musik des 16. Und 17. Jahrhunderts*, in Edelmann B. – Schmid H. (cur.), *Altes im Neuen: Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing.
- LAIRD P.R. (1997), *Towards a History of the Spanish Villancico*, Harmonie Park Press, Warren MI.
- LAIRD P.R. (2009), *Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires*, in S. P. Keefe (cur.), *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*, Cambridge University Press, Cambridge MA, pp. 29–58.
- LÓPEZ-CALO J. (2013), *La música en las catedrales españolas*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.
- LOLO B. (1988), *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo*, Ediciones de la Universidad Autónoma, Madrid.
- MARÍN M.A. (2007), *La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)*, 2007, in G. Barnett G. – La Via S. – De Ovidio A. (cur.), *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, Fusignano, 11–14 settembre 2003, vol. 2, pp. 573–637.
- MARÍN M.A. (2014), *A la sombra de Corelli: componer para el violín*, in Leza J. M. (cur.), *La música en el siglo XVIII, Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 291–306.
- MARÍN LÓPEZ J. (2000), *Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689–1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México*, in Gembero Ustárriz M. – Ros Fábregas E. (cur.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, Granada, pp. 311–357.
- MARÍN LÓPEZ J. (2007), *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglo XVI–XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, (in tre volumi).
- MARÍN LÓPEZ J. (2008), *The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered*, «Early Music», XXXVI/4, pp. 575–596.
- MARTÍNEZ M. E. (2008), *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*, Stanford University Press, Redwood City CA.
- OLMOS CHÁVEZ V. G. (2009), *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la Catedral de México (1715–1739)*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ RUIZ B. (cur., 2016), *Antonio de Salazar (c.1650–1715) I. Obras en latín*, in *Tesoro de la Música Polifónica en México*, vol. XV, Secretaría de Cultura e Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.
- POZZI E. (2000), *Concetto teorico e significato analitico delle successioni lineari: il Largo della Ciacona, op. II n. 12, di Arcangelo Corelli*, «Analitica. Rivista online di studi musicali», I/1, <<http://lnx.gatm.it/analiticaogs/index.php/analitica/issue/view/2>>, anche in Pozzi E., *Quaderni di Analitica* vol.1, suppl. Analitica VII/2, pp. 47–73.
- POZZI E. (2007), *Antonio Vivaldi*, L'Epos Editore, Palermo (Constellatio Musica 15, a cura di P.E. Carapezza e G. Collisani).
- RAMOS-KITRELL J.A. (2016), *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*, Oxford University Press, New York.
- DIAZ RENGIFO J. (1592), *Arte poética española*, Madrid, 1592 (anche in <https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/arte-poetica-espanola_4100/>>).
- ROSAND E. (1979), *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly», LXV, pp. 346–359.
- RUSSELL C.H. (1989), *Spain in the Enlightenment*, in Zaslav N. (cur.), *The Classical Era From the 1740s to the End of the 18th Century*, Englewood Cliffs, NJ, pp. 350–367.
- RUSSELL C.H. (1994), *Baroque mexicain. Joyaux musicaux de la Nouvelle Espagne*, in Chanticleer Mexican Baroque, Alliance CD B000000SOW.
- RUSSELL C.H. (cur. 1993), *Sol-fa de Pedro by Manuel de Sumaya*, Russell Editions, Los Osos CA.

- RUSSELL C.H. (2001), voce "Zumaya [Sumaya] Manuel de", in Sadie S. (cur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan & Co, London.
- RUSSELL C.H. (2002), *Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master*, in Crawford D. (cur.), *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Pendragon Press, Hillsdale NY, pp. 91–106.
- SAS ORCHASSAL A. (1971), *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- SLONIMSKY N. (1972), *Music in Latin America*, Da Capo Press, New York.
- STEVENSON R. (1952), *Music in Mexico. A Historical Survey*, Thomas Y. Crowell, New York (anche in: <<https://archive.org/details/musicinmexicoahi007091mbp/page/n9/mode/2up>>).
- STEVENSON R. (1970), *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Organization of American States, Washington DC.
- STEVENSON R. (1974), *Christmas Music from Baroque Mexico*, University of California Press, Berkeley.
- SWADLEY J. (2014), *The Villancico in New Spain 1650–1750: Morphology, Significance and Development*, Ph.D. thesis, Canterbury Christ Church University.
- SWADLEY J. (2015), *Manuel de Sumaya entre los archivos de dos mundos: novedades sobre el músico desde la Biblioteca Nacional de España, la Colección Estrada y la Biblioteca Nacional de México*, Conferencia dada en el Encuentro Internacional de Investigación y Documentación de la Música y las Artes Escénicas, Morelia, 17 settembre 2015.
- TAYLOR W.B. (1996), *Magistrates of the Sacred: Priests and Parishioners in Eighteenth-Century Mexico*, Stanford University Press, Redwood City CA.
- TELLO A. (cur. 1994), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, in *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Tesoro de la música polifónica en México* vol. VII, Centro Nacional de Investigación, Documentación and Información Musical "Carlos Chavez", Ciudad de México (anche in <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/942>>).
- TELLO A. (1994a), *La capilla musical de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya: una hipótesis para la interpretación de su música*, in Tello 1994, pp. 13–21.
- TELLO A. (1994b), *Las cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya del Archivo musical de la Catedral de Oaxaca*, in Tello 1994, pp. 22–24.
- TELLO A. (cur. 1997a), *Misas de Manuel de Sumaya*, in *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Tesoro de la música polifónica en México* vol. VIII, CENIDIM, México City.
- TELLO A. (cur. 1997b), *La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya*, «Revista Musical de Venezuela», 34, pp. 111–126.
- TELLO A. (cur. 2007), *Cláusolas, secuencias, salmos de Manuel de Sumaya*, in *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Tesoro de la música polifónica en México* vol. XII, CENIDIM, Ciudad de México.

- TELLO A. (2011), *Manuel de Sumaya y la música para la escena: 9 a 300 años del estreno de La Parténope. Estado de la cuestión y futuras líneas de investigación*, «Heterofonia», 144, pp. 9–47.
- TORRENTE Á.J. (1998), *Italianate sections in the villancicos of the Royal Chapel*, in Boyd M. – Carreras J. J. (cur.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge MA, pp. 72–79.
- TORRENTE Á.J. (2006), *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral*, diss., St. Catherine's College, Cambridge, East Sussex.
- TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO J. DE (1702), *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa*, Imprenta de Música, Madrid.
- VICENTE A. DE (2013), *Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla, algunas hipótesis y muchas preguntas*, in Carreras J.J. – Fenlon I. (cur.), *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Reichenberger, Kassel, pp. 123–170.
- WAISMAN L. (2004), *Corelli entre los indios, o Utopia deconstruye Arcadia*, in Carreras J.J. – Marín M.A. (cur.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 227–254, 377–388.

Abstract

Manuel de Sumaya (c1679–1755) was the most important early-18th-century chapel master active in the Spanish colonies. His stature has been recognized for two centuries, yet only in recent decades has extensive research been carried out on his life and works. Sumaya is mostly known for his *villancicos*, and the first part of this essay deals with this genre in Spain and Latin America—its cultural context, the colonial Church and its shaping after the Spanish model, the origins of the *villancico*, its 16th- and 17th-century development, and the early-18th-century changes introduced in Spain under the Bourbons. The second part introduces Sumaya's training, production, and style to Italian readers, highlighting some open issues in his biography and stylistic placement. An analysis follows of four *villancicos*, selected to discuss as many problematic topics, namely, Sumaya's education and relationship with his teacher, Antonio de Salazar; the 1715 competition for the chapel master position in Mexico City; his harmonic-contrapuntal writing in a strictly vocal *villancico*; and the importance and role of instruments in shaping his *villancicos* and as elements of modernity.

Keywords

Villancico, New Spain, Manuel de Sumaya, Baroque, analysis

Abstract

Manuel de Sumaya (c. 1679–1755) fu il più importante maestro di cappella attivo nelle colonie spagnole nel primo Settecento, e sebbene la sua importanza sia stata riconosciuta fin dal primo Ottocento, solo negli ultimi decenni sono state svolte approfondite ricerche sulla sua vita e opera. Sumaya è noto soprattutto per i suoi *villancicos* e la prima parte del saggio tratta di questo genere in Spagna e in America Latina: il contesto culturale e il modello spagnolo di riferimento per la Chiesa coloniale, le possibili origini del *villancico*, i suoi sviluppi cinque-seicenteschi e i mutamenti introdotti in Spagna nel primo Settecento, sotto la dinastia dei Borbone. La seconda parte descrive per il lettore italiano la formazione, la produzione e lo stile di Sumaya, evidenziando le questioni irrisolte sia nella biografia che nella collocazione del suo stile. Segue l'analisi di quattro brani, scelti per approfondire quattro argomenti ancora problematici: la formazione di Sumaya e il rapporto con il suo maestro Antonio de Salazar; il concorso del 1715 per l'assunzione come maestro di cappella a Città del Messico; le caratteristiche della sua scrittura armonico-contrappuntistica in un *villancico* prettamente vocale; e l'importanza e la funzione degli strumenti nella costruzione formale del *villancico* e come elementi di modernità.

Parole chiave

Villancico, Nueva España, Manuel de Sumaya, barocco, analisi

Crippled symmetry and proportion in Feldman's *Projection 2*

1. New methods to study Feldman's graphic scores

Multiple approaches to Morton Feldman's graphic scores have been tried over the last decades, in the quest of principles clarifying those aspects of his compositional process he was silent about. Feldman's reluctance to provide in-depth information on his methods, as well as his lack of interest in music analysis as a teacher, are known and ended up reinforcing the widespread perception that his composition method was unsystematic. However, the results yielded by these analyses contradict such a belief. They allowed us to identify and describe several principles Feldman adhered to in his creative process.

The main aspects of his method so far identified include the following: (1) the relevance of the graphic element in the score [Cline 2016]; (2) the major role of proportional ratios in building symmetric structures [Noble 2013]. On the former aspect, ties to abstract expressionist art [Broutwell 2012] and its view of a musical work in an aural/visual dimension [Hall 2007] have been often cited. On the latter one, the "crippled symmetry" core concept has been repeatedly stressed, i.e. the creation of musical patterns linked by symmetry and proportions, while also carrying some degree of imperfection and disproportion. As Feldman himself stated: «There are musical examples where the juxtaposition of asymmetrical proportions (all additive) becomes the form of the composition» [Feldman 1981, 135]. The goal of this essay is to apply these different analytical methods to *Projection 2*, a piece inaugurating Feldman's experiments in indeterminacy and his use of graphic scores. One interesting fact that emerged is, crippled symmetry — a concept Feldman theorized out of his fascination for the abstract patterns of Anatolian rugs, as well as a basic tenet of much of his later music — is already found in many of his early scores.

2. Indeterminacy degrees

Projections is a series of five pieces written in 1950–51. These are the very first compositions based on both indeterminacy and a graphic score, hence their historical significance. Indeterminacy is still quite low, being confined to pitches. These are divided into low, middle, and high registers; the performer can choose any pitch within the three registers. Following Farolfi’s method to measure indeterminacy [Farolfi 2013], we can see that no other parameter is left unspecified. Instrumentation, sound durations, performance order of sections, and synchrony among parts are wholly determined. The score bears no dynamics markings; performance instructions prescribe very quiet sounds throughout. Most importantly, the rhythmic structure shows a traditional articulation into bars (called “boxes”), each one carrying four beats (called “ictuses”).¹ Finally, as discussed below, it is unlikely that Feldman resorted to chance procedures, hence these pieces do not fall into the “chance composition” category. Summing up, the indeterminacy level is 1 out of 7.

Chance composition processes	No	□
Indeterminate instrumental source/voice	No	□
Indeterminate dynamics	No	□
Indeterminate note values	No	□
Indeterminate pitch	Yes	■
Indeterminate structure/section performance order	No	□
Indeterminate synchrony among parts (for multiple performers)	No	□

Chart 1. *Projections*, indeterminacy level based on Farolfi’s scale

This value rises in Feldman’s later pieces. The *Intersections* series (1951–1953) has a layout not unlike *Projections*, yet the treatment of note values makes a radical difference in performance. The moment when a sound must end is accurately determined, but its beginning is left to the performer’s choice, within the time interval indicated by the quadrilateral drawn in the boxes.² The results of each performance are much more variable than in *Projections*. The degree of entropy of the sonic output is further increased in *Intersection 1* and *Marginal Intersection* (both 1951). Here, each line of boxes is played not by a single musician but by a

1. Hereby, “x,y” means box no. x, ictus no. y.
2. This indication also explains the origin of the name of these pieces: the sounds act like motor vehicles at a traffic light at an intersection, where the green light allows them to pass at any time within the time interval in which it is on, while the red light forces them to stop as it appears.

group of performers, each one independently choosing when to attack a sound. *Intermission 6* for one or two pianos (1953) has Feldman experiment with yet another kind of indeterminacy — pitches are accurately indicated and the order of musical events is unspecified. Performers decide.

When discussing the type and degree of indeterminacy in a piece of music, one aspect is often overlooked that should be considered — whether or not a given parameter is partly or entirely determined. The performer's degree of choice may be narrowed, if not altogether nullified, by circumstances. Let us consider the piano pieces, *Intersection 2* and *Intersection 3*. Durations are indicated as per the general rule adopted for all *Intersections* — the performer can decide when sounds begin, within the timespan indicated by the quadrilateral carrying the number of keys to press. Yet, in most cases, this consists of a single ictus to be played at 158 bpm — ca. 0.38 seconds. The performer's freedom of choice within it is virtually non-existent. A similar case of indirectly determined choices is in *Intermission 6*. As per the composer's instructions, each sound must be held until barely audible. A low, uniform dynamics is prescribed for all sounds. As a consequence, durations depend on pitch — the higher the pitch, the shorter the sound.

No major elements of indirect determination are to be found in *Projection 2* but for the placement of sounds in the piano part. Feldman wants the pianist to silently hold down some keys while hitting others. As both hands are simultaneously busy, neither group of notes can stretch beyond the pianist's hand. The problem could easily be circumvented by resorting to the sustain pedal; Feldman put a somewhat ambiguous sentence in performance instructions though: «Harmonics or unsounded notes should be held for the exact duration indicated». This clarification is unnecessary and redundant per se but may be interpreted as prohibiting the use of pedal, thus limiting the available pitch ranges.

3. Importance of the visual element

A most significant element emerging from recent research on Feldman's graphic scores is the importance of visual layout. David Cline, in his wide-ranging survey of all of Feldman's graphic scores, highlighted how the composer's well-known definition of his scores as "time canvasses" is no mere metaphor — it is a concrete suggestion of the working method he embraced. He is known to have written his scores by hanging sheets up against the wall, tracing musical symbols, and looking at their overall visual arrangement, a process not unlike that of a painter working on canvas. Christian Wolff described it as follows: «He used to put sheets of graph paper on the wall and work on them like paintings. Slowly his notations would accumulate, and from time to time he'd stand back and look at

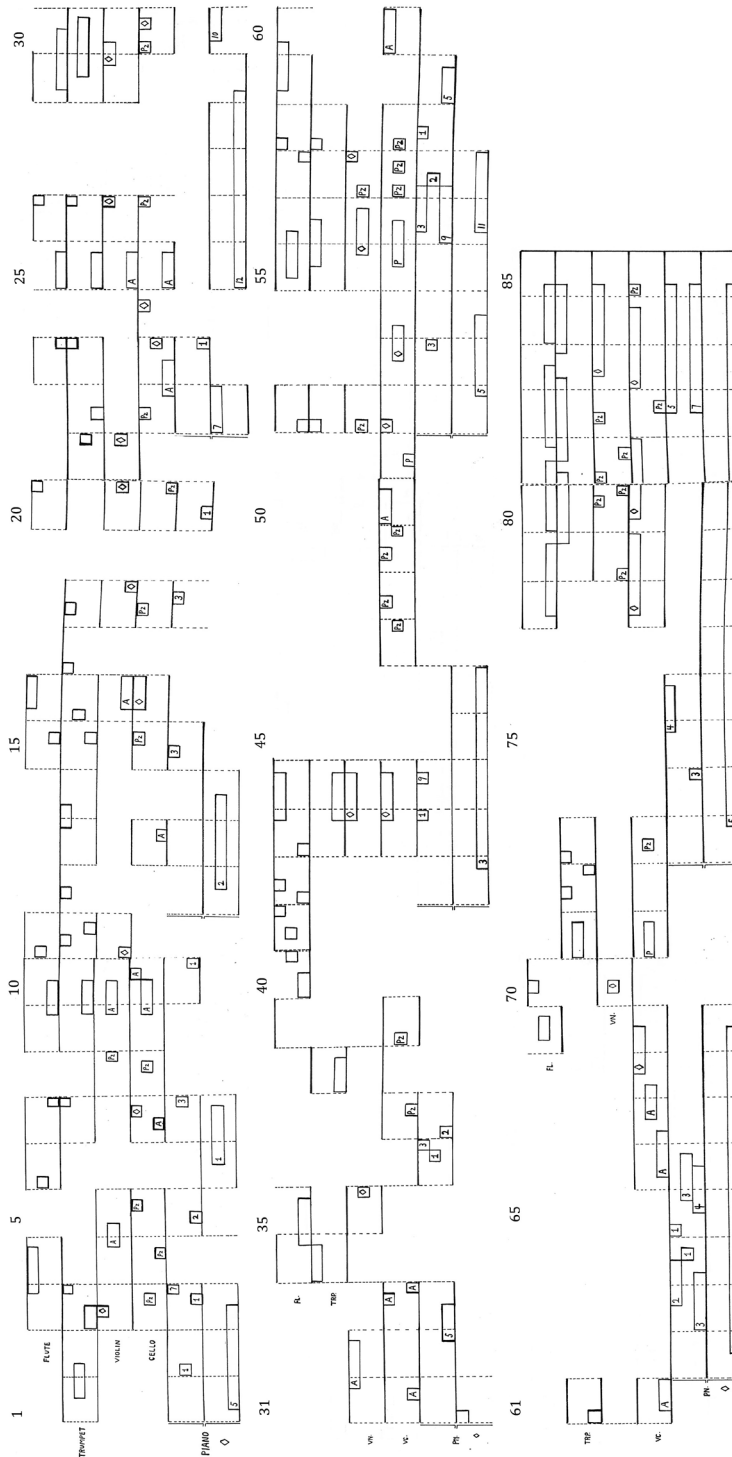
the overall design» [Wolff 1969, 38]. Cline calls it the “allover method”. It helps clarify many aspects of the layout of Feldman’s scores and every analytical study must take it into account. After all, it is well known that, in Feldman’s writings, a score is often equated with a «visual rhythmic structure» [Feldman 1981, 147].

Cline makes interesting observations on the form of *Projection 4* for violin and piano by joining all pages to form a single figure and looking at its shape as a whole. One can do the same with *Projection 2* and see whether similar conclusions can be drawn.

Ex. 1 shows *Projection 2* arranged into a single image. To achieve some symmetry, three pages, not two, must be placed side by side in each one of the three rows, for there are nine pages, not eight. As it becomes apparent from such a placement, the last page breaks with the even distribution of the earlier ones, thus triggering asymmetry. The piece consists of eighty-five same-sized boxes; these are evenly arranged, ten per page, except on the last page, where there are only five of them, the resulting blank altering the overall symmetry. Thus, this graphic score as a whole adheres to the above-cited crippled symmetry principle, which is essential to how Feldman built his visual scores.

On the other hand, this page arrangement of the pages brings out the strongly symmetrical placement of a most significant event — the long rest, stretching over twelve ictuses, from 44,4 to 47,3. This silence is placed in the middle of the 3-by-3-page image. The only marking in that area is about the harmonics to be produced by lifting the piano dampers without hitting the strings. This suspension is located almost exactly at the graphic center of the score, which is not the central box, due to the asymmetry of the last page. When Feldman builds ratios, he seems to think in terms of both graphic layout and rhythm units. The longest rest is placed at the center of the middle page, a visually significant place, while another major rest (nine ictuses) stretches from 27,1 to 29,1, exactly at one-third of the eighty-five boxes, a numerically significant place.

Watching the whole score in a single image, it is easy to identify where Feldman’s work was guided by the crippled-symmetry graphic principle. A most apparent point is the pattern formed by the long rectangles in the trumpet and flute parts across pages 8 and 9 (see Ex. 1, 78 ff.). The irregular symmetry produced by the two rows of rectangles only becomes apparent when those two pages are juxtaposed, with the last box from page 8 joined to the first box from page 9; the pattern formed by two overlapping and misaligned rectangles appears three times. However, repetitions are never literal. Both the length and spacing of rectangles change. The same repetition of a graphic pattern with variations is found between widely spaced elements; their symmetry can only be perceived as we look at the score in its entirety. For instance, four three-ictus rectangles are



Ex. 1. *Projection 2* recomposed in a single image. © 1962 by C.F. Peters Corp., New York. Reproduced by the kind permission of Edition Peters Publisher

vertically aligned in the flute, trumpet, violin, and cello parts from 9,4 to 10,2 (see Ex. 2). This placement repeats itself elsewhere, each time with a slight change. There are three three-ictus rectangles at 16,2, then four at 25,1, all in the low register and bearing a symmetry relationship with the four high-register squares in the next box. The rectangles are in the high register, but for the trumpet part, at 43,4. In the second part of the piece, the graphic pattern undergoes a deeper change — the alignment is broken and the four rectangles are placed on different ictuses. Its first occurrence is at 55,2, the second one at 65,3, where five rectangles are even more misaligned. This pattern is gradually set in motion; its static vertical alignment gives way to a more dynamic structure, its visual rhythm suggesting movement.

Even these basic remarks confirm Cline's analysis; the distribution of graphic elements within the score cannot result from random procedures, as Cage did in his chance compositions. The regular distribution of several elements is incompatible with chance — rather, it fits criteria involving order.

If we go back to our analysis of the score as an overall image, another element shows criteria based on order, namely, the variation in the ratio between squares and rectangles, that is, between sounds lasting one ictus or more. While rectangles are evenly distributed over the entire score, the density of squares varies within the three rows formed by the 3-by-3-page alignment. Rectangles per row are almost even, being 24 (row 1), 24 (row 2), and 27 (row 3), while squares decrease from 54 (row 1) to 37 (row 2) to 18 (row 3).

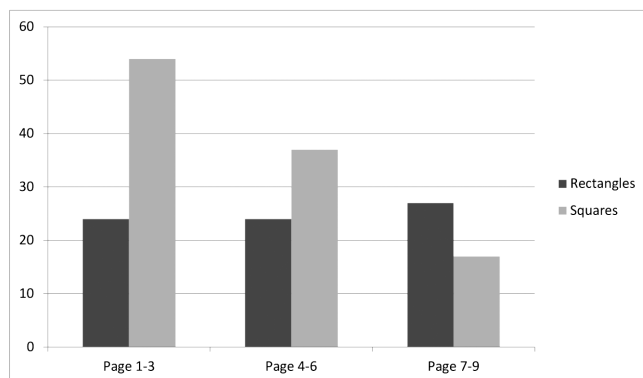
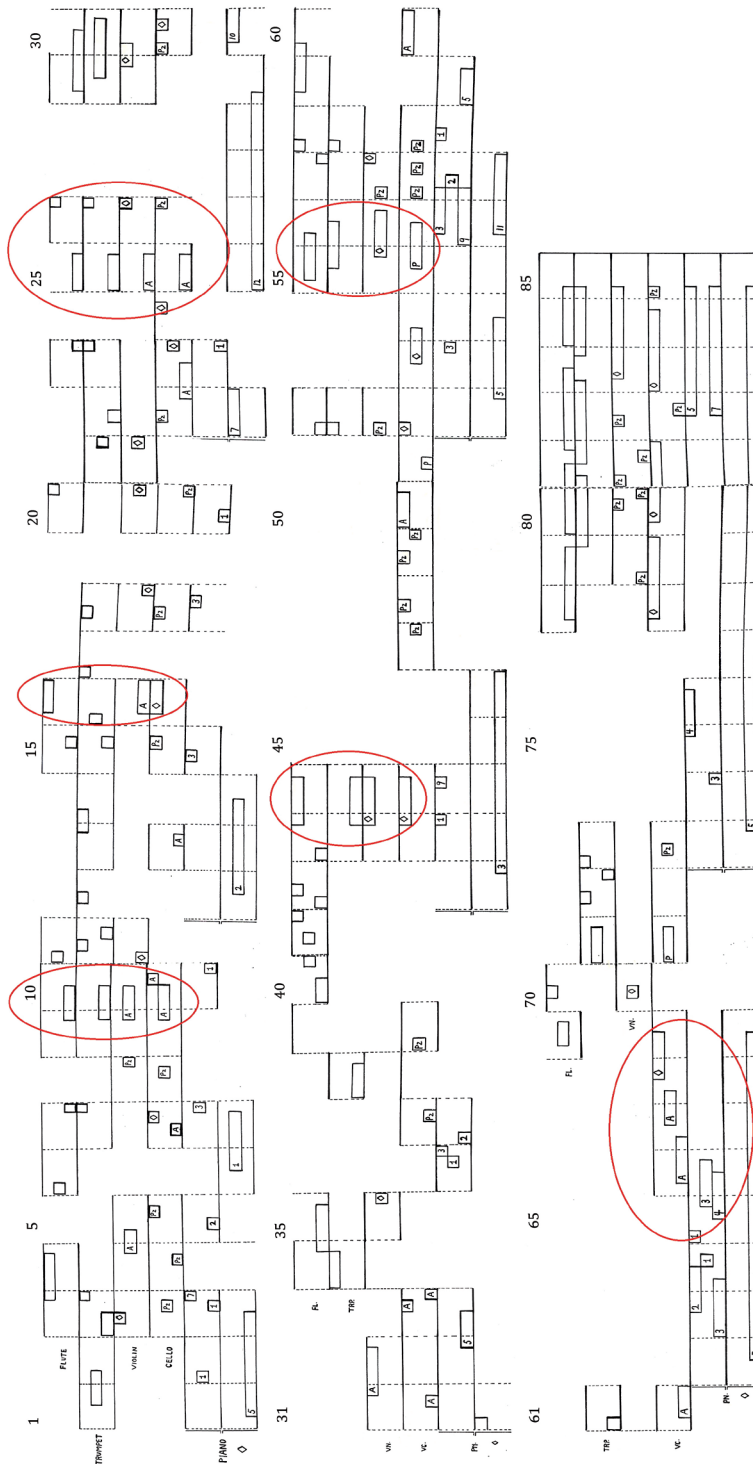


Fig. 1. *Projection 2*, rectangle vs. square distribution by three-page groups

Density, both of sound and therefore of its notational image, as well as the ratios of its variation, are basic elements in how Feldman shapes a composition. As he himself once said: «It's just the spatial relationship and the density of the



Ex. 2. *Projection 2*, recurring patterns. © 1962 by C. F. Peters Corp., New York. Reproduced by the Edition Peters' kind permission.

sounds that matter» [O’Doherty 1964, 11]. Hence, when discussing his music, it is always important to take into account the distribution density ratio of each musical parameter.

4. Use of proportion

As we said, Feldman made extensive use of ratios in structuring pieces, while never openly describing his methods and only vaguely hinting at them. However, his use of ratios has been noticed and described in sundry analyses of pieces in either graphic or traditional notation [Borio 1996, 121–126; Noble 2013, 49–55, 88–89; Cline 2016, 170, 140]. One can find such ratios in *Projection 2* as well, confirming that they are not randomly generated.

The number of symbols in instrumental parts shows a very orderly distribution. Most parts are given a similar amount of symbols — flute has 32, trumpet 33, violin 29, piano 32 — yet the cello alone gets 50, that is, about 5/3 of the others, and the piano harmonics get about 1/3 (11).

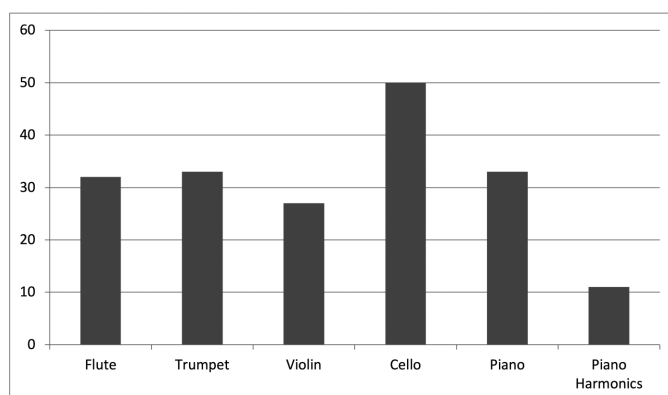


Fig. 2. *Projection 2*, symbol distribution among parts

Contrary to David Cline’s principle of ignoring the symbols in the piano harmonics part as they produce no sound, our count attaches equal importance to them. There are two reasons: (1) The resonance of piano strings is barely audible but not null, especially since the composer prescribes that the «trumpet plays into open piano» [Feldman 1962, 10], thus increasing its loudness; (2) While it is less audible than the other parts, its symbols are graphically just as relevant. It should be recalled that, in the composer’s words, «Patterns are also in part notational images that do not make a direct impact on the ear as we listen» [Feldman

1981, 143]. Hence, the relevance of the graphic counterpart of a sound is independent of its audible results and forms a vital contribution to the overall graphic structure.

Moreover, Feldman chose to separate the piano harmonics part from the regular piano part for the graphic image to be clearer and more balanced: «to avoid over-crowding on the score, harmonics for piano are indicated below sounded notes». The importance of a separate harmonics staff becomes apparent in the long central rest — it keeps the visual continuity of the graphic image as the other parts stop (see Ex. 1).

Another remarkable result of studying the proportional distribution of graphic symbols is the ratio of symbols placed in the three registers. Against Feldman's usual tendency to keep it even [Cline 2016, 141], *Projection 2* has fewer symbols in the middle register by about one-fourth.

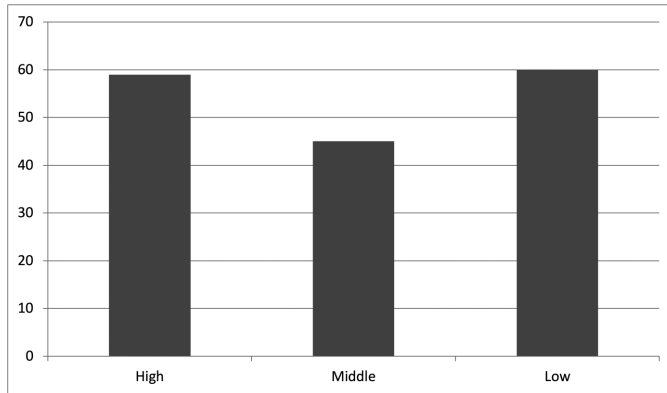


Fig. 3. *Projection 2*, symbol distribution among registers

Ryan Vigil's [2009] analytical approach to Feldman's graphic scores may help us find a rationale for both distributions. It suggests segmenting the piece on the basis of those factors that help shape its form, namely, restriction, exclusion, saturation, diversity, density, and novelty. As register distribution is considered, saturation may be relevant, that is, the exhaustion of the three possible values — low, middle, high — that this parameter can assume. Saturation is the appearance of all values, either simultaneously or not, and can occur after a minimum of three symbols or require any number of them. For instance, the first five symbols in the score are Low, Middle, Middle, Low, and High; hence, saturation occurs after five symbols.

Here are the register saturation strings detected on p. 1 of *Projection 2*, considering symbols from all parts.

1,1 LMMLH	3,3 LMH	3,4 HHLM	5,2 LHM	6,2 MLH	7,4 MHL	8,1 MMMMLLH
--------------	------------	-------------	------------	------------	------------	----------------

Chart 2. *Projection 2*, register saturation strings from 1,2 to 10,3.

L = low, M = middle, H = high

As we can see, Feldman tends to saturate registers within a few ictuses. As many as four out of seven cycles take the smallest possible number (three); the largest one consists of seven symbols. However, this approach changes along the way. Starting at ictus 13,3, the saturation strings get longer, up to thirteen symbols (the one at ictus 23,4).

10,4 LLMH	11,3 LHM	13,3 LHHHLLM	16,2 HLHHHHHLLM	20,4 HMMHHL	22,3 LLMH
23,4 LHLLLLLHHHLLM	29,4 HHHHLHLHLHLM	36,1 MHL	37,2 LLMLMMH	42,1 LHLLHHHLLHHM	

Chart 3. *Projection 2*, register saturation strings from 10,4 to 47,4.

L = low, M = middle, H = high.

Strings get longer for Feldman increasingly avoids the middle register. When it appears, the longest strings are saturated — see those at 16,2 (eleven symbols), 23,4 (thirteen), 29,4 (twelve), and 42,1 (eleven). Feldman's growing avoidance of the middle register looks like a gradual preview of the end. He dispenses with it altogether from 73,2 on. As a result, notes are restricted to low and high registers and saturation becomes impossible.³

Interestingly, performers can emphasize this final register drift by choosing pitches that make it more apparent (e.g. a downward pattern to flute, an upward one to cello), or less apparent, as in the Barton Workshop recording conducted by James Fulkerson, where the flute and the cello rely on a melodic contour that points neither up nor down and is kept closer to the graphic image, characterized by static pitches. This possible disconnect between graphic notation and its sound rendering is a significant element; more on it later.

A similar reasoning applies to the uneven distribution of symbols among parts, especially to their high density in the cello part. The even distribution of symbols on the page is a rule Feldman breaks within certain sections, where density increases only in the cello part, reaching the highest number of symbols per page

3. The same exclusion occurs at the beginning of *Intersection 1*.

on three occasions — p. 1 (boxes 3–10), 3 (21–30), and 6 (50–60). Once again, the only instrument not involved in the rarefaction after the long central rest on p. 5 (boxes 45–46) is the cello, which keeps busy while the other parts disappear.

The piano harmonics part rarefaction mirrors the cello part density, as Feldman uses the sympathetic piano resonance as an extended sound halo, hence its symbols have a much longer effect than those meant for direct sound production. However the reason for the length of the symbols for piano harmonics does not involve sound only. There is also an obvious graphic reason. Those long strips of piano harmonics symbols provide visual continuity and are often used to balance and unify the image; as such, they make a vital element of the graphic score. Interestingly, their distribution also displays the crippled symmetry principle, as is quite apparent in the long rest on pp. 4 and 5 (boxes 32 and 47). Here, the piano harmonics symbols disappear for almost eleven boxes, creating an obvious vacuum. As we said, this unbalanced symmetry principle rules the piece, both in its graphic dimension and in other, more hidden elements, as we are about to see.

5. Numerical ratios

The study of ratios has been applied not only to the most apparent aspects of the score but also to symmetrical ratios among numbers, another approach that has yielded significant results. Besides symbols, Feldman's graphic scores have numbers in the piano part to tell the performer how many notes to play. As Noble and Cline highlighted [Noble 2013, 154; Cline 2016, 184], the choice of numbers in the piano part is anything but random — it conforms to principles that analysis can unearth. Here, the specific kind of crippled symmetry typical of number ratios does not have an apparent graphic counterpart, as it had in the cases we discussed; it functions at a hidden level, which goes unnoticed by both listeners and performers. Feldman usually uses the numbers 1 to 12 in piano parts — a veiled reference to twelve-tone practice.⁴ The frequency of their occurrences in *Projection 2* is far from uniform, confirming that they were not randomly chosen.

Number	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Occurrences	11	5	10	2	7	0	3	0	2	1	1	1

Chart 4. *Projection 2*, number frequency in the piano part

4. *Intersection 2* has number 12 indicate any number from 12 up.

Their regular distribution looks more apparent from a graph. Feldman favors odd numbers; as numbers increase, their frequency decreases. Even numbers 6 and 8 never appear, the last three numbers appear only once.

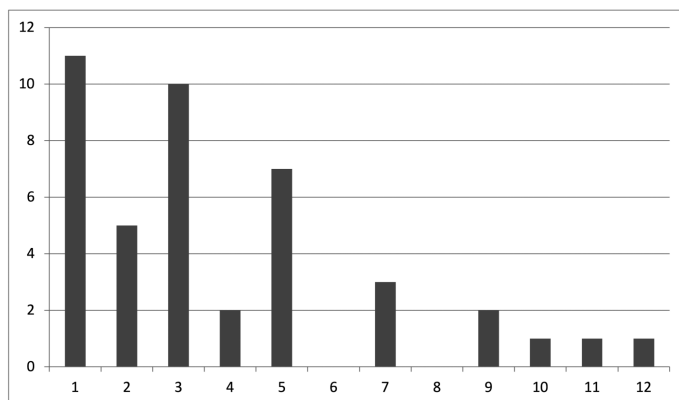


Fig. 4. *Projection 2*, number frequency in the piano part

As we count the occurrences of numbers in piano pieces *Intersection 2* and *Intersection 3*, an interesting feature emerges. In the former piece, frequency distribution follows a pattern close to *Projection 2* — a penchant for low odd numbers, with frequency declining as numbers increase.

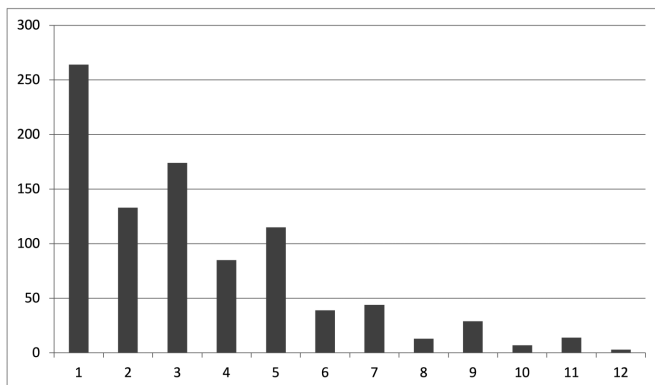


Fig. 5. *Intersection 2*, number frequency

Intersection 3 has different ratios, but the rule is still kept — odd numbers are favored, with a decreasing frequency as numbers increase. The only exception,

i.e. an even number more frequent than its odd successor, is 6. Notice also that number 12 is missing.

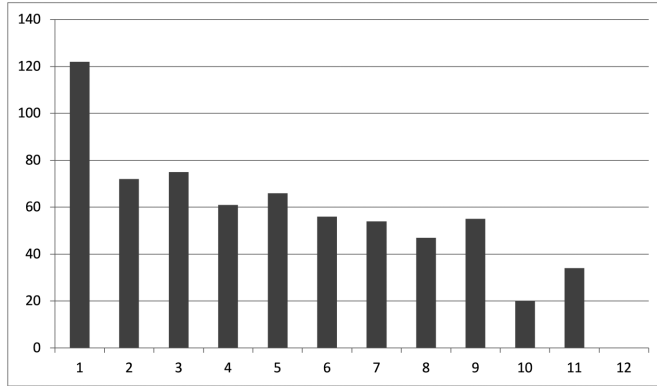


Fig. 6. *Intersection 3, number frequency*

The use of the same proportional principle in different pieces further confirms Feldman's distance from Cage's chance composition procedures and his intent to keep a high level of control over multiple aspects of a piece, including some that cannot be perceived. As Herman Sabbe pointed out, «Feldman does not leave anything to chance» [Sabbe 1996, 10]. The interesting aspect of these observations is, even concerning formal elements devoid of a graphic or sonic manifestation, the same crippled symmetry principle is still at work. Indeed, Figg. 4, 5, and 6 highlight recurring patterns with slight variations that, however, leave the recurring structure recognizable.

6. A dual aural/visual perspective

Although Feldman's writings carry little evidence of his methods, his aesthetic goals are described in some detail. One aspect he is clear about is his indifference to structures based on pre-determined procedures ruled by external laws. He wanted to free sound from formal structure, make it independent of any tensive relation to what precedes and follows, turning it into a pure timbral entity and focusing attention on the present. As it is known, the typical sound atomization of Feldman's music comes straight from Webern. As Boutwell [2012, 470] notes: «In the music of Webern, he was exposed to a fragmentary, non-thematic treatment of musical continuity, a delicacy of timbre, a sparseness of texture, and a pervasive *pianissimo*, all qualities he would adopt in several works composed

during 1950 and 1951». One should add Feldman's penchant for long silences, loosening mnemonic links among sections and, consequently, any cause-effect relationship between different sets of sounds that may emerge in the listener. As Feldman himself stated, he first experienced this liberation from mnemonic relationships while composing *Projection 2*:

Projection II for flute, trumpet, violin, and cello — one of the first graph pieces — was my first experience with this new thought. My desire here was not to “compose,” but to project sounds into time, free from a compositional rhetoric that had no place here. In order not to involve the performer (i.e., myself) in memory (relationships), and because the sounds no longer had an inherent symbolic shape, I allowed for indeterminacies with regard to pitch. [1962, 5–6]

However, alongside his statements stressing sound atomization, many others stress the visual component, which he thought of as a «time canvas», with each sound associated with its corresponding sign, its «notational image». A key idea in this visual dimension is “weight”, a dual aural/visual entity generating the overall synthesis of the piece:⁵

Weight for me does not have its source in the manipulation of dynamics or tension but rather results from a visual-aural response to sound as an image gone inward, creating a general synthesis [*ibid.*, 168].

These two statements — the wish to free sound from structure while framing it in a network of aural/visual relations to achieve an overall synthesis — may look inconsistent and paradoxical. David Cline [2016, 140] extensively addressed the point. He leans toward a holistic view, with ratio and balance relationships among graphic symbols forming a network that ultimately cancels the atomization of the sound surface. We think that holistic and atomistic approaches are not necessarily at odds, as Feldman's music is characterized by coexisting graphic and sound aspects. At the sound surface level, the Webern-derived sound atomization prevails, projected into the present and deprived of tension links with whatever precedes and follows, as well as lacking structural implications. At the graphic organization level, however, Feldman rejects chance procedures, searching for proportion and recurrence, which ensure balance and unity to the overall image. As we said, this distances him from Cage's philosophical non-intention doctrine. The aural/visual link is inherently abstract — the holistic nature of the graphic sign does not match the listening experience, which is still eminently

5. As is well known, the image of sound as a spatialized sound entity, i.e., projected into space, was suggested to Feldman by Varèse, whose ideas he came to know through the mediation of his teacher Stefan Wolpe [Boutwell 2012]. It is Varèse's concept of sound projection in space that suggested to Feldman the title of the piece.

atomistic. As we said, there can be a divide between graphic sign and musical interpretation, due to indeterminacy, as in the finale of *Projection 2*, where the performers can decide whether to translate in sounds the static, linear image contours or to create more angular and lively ones. According to Feldman [1962, 5–6], music listening remains a «totally abstract sonic adventure», in which even connections with the visual dimension, and the network of symmetrical references structuring it, can become very faint, or even disappear. Those two dimensions, visual and aural, are surely interrelated yet endowed with reciprocal autonomy.

REFERENCES

- BORIO G. (1996), *Morton Feldman e l'espressionismo astratto*, in G. Borio-G. Taglietti (cur.), *Itinerari della musica americana*, Una Cosa Rara, Lucca, pp. 119–134.
- BOUTWELL B. (2012), *Morton Feldman's Graphic Notation: Projections and Trajectories*, «Journal of the Society for American Music», 6/4, pp. 457–482.
- CASSIDY D.M. (2002), «Time Canvasses»: *Morton Feldman and the Painters of the New York School*, in Leggio J. (cur.), *Music and Modern Art*, Routledge, New York, pp. 227–245.
- CLINE D. (2013), *Allover Method and Holism in Morton Feldman's Graphs*, «Perspectives of New Music», 51/1, pp. 56–98.
- CLINE D. (2016), *The Graph Music of Morton Feldman*, Cambridge University Press, Cambridge MA.
- FAROLFI M. (2013), *Caso e indeterminazione nell'opera musicale: uno strumento didattico per l'analisi della musica aleatoria*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 19/2, pp. 123–131.
- FELDMAN M. – BOULEZ P. – CAGE J. – WOLFF C. (1952), *4 musicians at work*, «trans/formation: art, communication, environment», 1/3, pp. 168–172.
- FELDMAN M. (1962), *Projection 2*, New York, Peters.
- FELDMAN M. (1962), *Liner Notes*, in Friedman (ed. 2000), pp. 3–7.
- FELDMAN M. (1981), *Crippled Symmetry*, in Friedman (ed. 2000), pp. 134–149.
- FRIEDMAN B.H. (ed. 2000), *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Exact Change, Cambridge MA.
- HALL T. (2007), *Notational Image, Transformation, and the Grid in the Late Music of Morton Feldman*, «Current Issues in Music», 1/1, pp. 7–24.
- KISSANE S. (ed. 2010), *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*, Irish Museum of Modern Art, Dublin.
- LENZI M. (2009), *L'estetica musicale di Morton Feldman*, Ricordi, Milano.
- NOBLE A. (2013), *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, Routledge, Burlington.
- O'DOHERTY B. (1964), *Feldman Throws a Switch Between Sight and Sound*, «The New York Times», February 2, section 2, p. 11.
- SABBE H. (1996), *The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics*, in T. DeLio (cur.), *The Music of Morton Feldman*, Excelsior, New York, pp. 9–16.
- VIGIL R. (2009), *Compositional Parameters: "Projection 4" and an Analytical Methodology for Morton Feldman's Graphic Works*, «Perspectives of New Music», 47/1, pp. 233–267.

WOLFF C. (1969), *Taking Chances. From a Conversation with Victor Schonfield*, in G. Gronemeyer – R. Oehlschlägel (cur.), *Christian Wolff. Cues/Hinweise. Writings & Conversations/Schriften und Gespräche*, MusikTexte, Köln 1998, pp. 66–77.

Abstract

Morton Feldman began producing graphic scores by the early 1950s, at the dawn of indeterminacy-based compositional practices. Although his experiences in the field partly fell in the shade of John Cage's, his contribution is vital and profoundly different. According to a widespread belief, no systematic method lies at the foundation of Feldman's music, hence analysis can unearth no general compositional principle. Yet recent research has shown that recurring structural relationships emerge out of a systematic comparison of his scores, while also highlighting the importance of the graphic element and the presence of ratio and symmetry relationships. Crippled symmetry — the use of formal patterns connected by symmetry relationships, with some imperfection and irregularity — proved to be a key concept in much of Feldman's music. This essay applies such methods to *Projection 2*, one of Feldman's earliest works displaying the experimental use of a graphic score and of indeterminate pitches.

Keywords

Morton Feldman, graphic score, indeterminacy, aural/visual, crippled symmetry

Abstract

Le partiture grafiche di Morton Feldman, nate a partire dai primi anni Cinquanta, si collocano agli albori delle pratiche compositive basate sull'indeterminazione. Sebbene le esperienze del compositore in questo campo siano rimaste in parte nel cono d'ombra di quelle di John Cage, il suo apporto è fondamentale e profondamente differente. Secondo una diffusa convinzione, la musica di Feldman non si baserebbe su un metodo compositivo sistematico, e quindi l'analisi non potrebbe scoprirvi principi compositivi generali. Ma ricerche recenti hanno mostrato che dallo studio comparato delle sue partiture emergono relazioni strutturali costanti. Queste ricerche hanno messo in risalto sia l'importanza della componente grafica, sia la presenza di relazioni di proporzione e simmetria. Il concetto di *crippled simmetry* ("simmetria zoppa"), ovvero la presenza di configurazioni di elementi musicali legati da relazioni di simmetria, con però un certo grado di imperfezione e sproporzione, si è rivelato centrale in molta musica di Feldman. Questo saggio applica tali metodi analitici a *Projection 2*, una delle prime pagine di Feldman caratterizzate dall'uso sperimentale di una partitura grafica e di altezze indeterminate.

Parole chiave

Morton Feldman, partitura grafica, indeterminazione musicale, interazione audio-visuale, musica e proporzioni

Temi d'inganno e strutture variabili: John Coltrane e la ricerca della verità permanente

Nel jazz, abitualmente il tema fornisce la struttura armonica su cui poi si svolgono gli assolo. Tuttavia Marcello Piras ha individuato una pratica alternativa, che consiste nell'eseguire il tema su un certo giro armonico, seguito da assolo improvvisati su un giro differente; il tema iniziale, con il giro originario, viene riesposto alla fine. Piras chiama tale pratica "falso tema" ; qui si userà invece la dicitura "tema d'inganno".¹

Nonostante il tema d'inganno e il chorus su cui si improvvisa seguano giri diversi, a volte essi condividono alcuni accordi o passaggi armonici che creano legami o rimandi tra le due sezioni. Per il resto le due parti si differenziano chiaramente per lunghezza, carattere, armonia, a volte anche agogica. Dagli anni Sessanta questa forma si è diffusa nel repertorio del jazz modale; tra il 1962 e il 1964 John Coltrane l'ha eletta a pratica privilegiata e ne ha esplorato svariate possibilità. Come vedremo, comprendere i processi di arrangiamento dei temi d'inganno offre un accesso cruciale alla concezione creativa di Coltrane.

Quella che segue è una lista delle composizioni di Coltrane basate sul tema d'inganno. Qui escludiamo quei temi del Coltrane di mezzo, o dell'ultimo periodo, che espongono una melodia su un modo (in tempo *rubato* o misurato) e poi prevedono improvvisazione aperta sul medesimo modo, come *Tunji*, *Transition* o *Brazilia*: in questi casi l'improvvisazione non è che il prolungamento della base modale del tema, ed entrambe si fondano su una struttura aperta. Invece, nei brani che analizziamo, il tema d'inganno è una struttura ben distinta dal chorus per improvvisare.²

1. Piras propose il termine "falso tema" nei corsi di Analisi delle forme tenuti durante i seminari estivi di Siena Jazz negli anni Ottanta e Novanta. La teoria lì delineata è stata poi pubblicata in forma sintetica in un saggio [Piras 2001] dove però il falso tema non è discusso. Essa è stata ripresa e ampliata dall'Autore [Zenni 2007], che ha adottato il termine "tema d'inganno" accogliendo la proposta del pianista e didatta Giuseppe Borea.
2. Ci sono tuttavia casi ibridi o dubbi. Ad esempio si potrebbe inserire nella lista *Miles' Mode*, in cui il tema si fonda su una serie dodecafonica poi abbandonata negli assolo; ma entrambe

Spiritual (1961)
The Promise (1963)
Crescent (1964)
Lonnie's Lament (1963–64)
Wise One (1964)

A questi vanno aggiunte composizioni altrui che Coltrane modifica per trasformarle in temi d'inganno. Gli anni indicano il periodo in cui sono state in repertorio.

Out of This World (Harold Arlen, 1960–63)³
Dear Old Stockholm (anonimo, 1963)
Afro Blue (Mongo Santamaria, 1963–66)

È evidente che l'interesse di Coltrane per il tema d'inganno si concentrò intorno al 1962–64. Gran parte di questi brani furono tenuti in repertorio per pochi mesi e poi abbandonati: fa eccezione *Afro Blue*, che vi rimase più a lungo, sebbene in forme variate.

1. *Lonnie's Lament*

In alcuni casi la procedura del tema d'inganno è di immediata comprensione: in *Spiritual* il tema di sedici battute, con le sue armonie, è esposto a tempo *rubato*, seguito da assolo sopra gli accordi oscillanti di Cm e F7, su un 4/4 a tempo medio. In *Lonnie's Lament* accade qualcosa di simile, ma con un tema di sedici misure e un giro di sole quattro, costituito da una cadenza di due battute in Do minore: Cm | Dø G7.⁴

La versione del 27 aprile 1964 [Coltrane 1964] è il punto d'arrivo di vari esperimenti formali. Nella lunga esecuzione al Birdland dell'8 ottobre 1963,⁵ si susseguono un assolo di Jimmy Garrison, uno di Coltrane che sfocia in un duetto con Elvin Jones, quindi Tyner, di nuovo Garrison, ancora Coltrane, la riesposizione del tema a tempo e una coda su pedale. Una versione dal vivo completa è quella berlinese del 2 novembre 1963 [Coltrane 1961–1963]:

le sezioni si appoggiano allo stesso pedale, e dunque non vi è la chiara distinzione che definisce il tema d'inganno.

3. Come vedremo, *Out of This World* fu eseguito nel 1960 sulla struttura a chorus e trasformato in tema d'inganno nel 1963.
4. [N. red. Nel testo le tonalità (ad esempio Do maggiore) sono indicate in italiano, le sigle degli accordi in inglese, secondo la consuetudine del jazz (ad esempio F7). Negli schemi si utilizzano sempre queste ultime. Le altre abbreviazioni sono:
Intro = introduzione; Ped. = pedale; Tema i. = tema d'inganno; Rub. = *rubato*.
Cb = contrabbasso; Pf. = pianoforte; Sop. = sax soprano; Ten. = sax tenore]
5. Si tratta di una registrazione mutila e inedita, che fu esclusa da Coltrane 1963d.

(16)	(16)	4 x volte	4 x volte	4 x volte	16	16	8
Tema i.	Tema i.	Solo p.	Solo ten.	Duo ten/bt.	Tema i.	Tema i.	Coda
<i>Rubato</i> _____		<i>Tempo</i> _____					

Fig. 1. *Lonnie's Lament* (Berlino 1963).

Il tema è esposto due volte, sempre *rubato*. Il successivo 4/4 è preso a tempo più rapido del solito: gli assolo sono di Tyner e Coltrane, che di nuovo a un certo punto duetta con Jones. Verso la fine del suo assolo Coltrane chiama il tema, ora eseguito a tempo da tutto il quartetto. La coda consiste nelle ultime note del tema ripetute due volte.

Esporre il tema *rubato* all'inizio e a tempo più rapido alla fine permette a Coltrane di metterne in luce due caratteri diversi: il primo solenne e innodico, il secondo quasi da canzone jazz. Si noti peraltro che a Berlino Tyner, durante il suo assolo (a 2'57"), si sposta all'improvviso da Do minore a un pedale di Sib7 tenuto per sedici battute (e Garrison gli si allinea quasi subito). È una mossa estemporanea per creare contrasto, dettata dal bisogno di un colore armonico in maggiore nel mezzo del gran mare in minore. Come vedremo, iniziative del genere non erano rare nel quartetto, che si muoveva con disinvolta elasticità rispetto alla forma stabilita nell'arrangiamento.

Quando in aprile Coltrane riprese *Lonnie's Lament* per includerlo in «*Crescent*» [Coltrane 1964] la struttura fu asciugata e resa più ordinata:

(16)	16	4 x volte	4 x volte	16	16
Tema i.	Tema i.	Solo p.	Solo cb.	Tema i.	Tema i.
<i>Rubato</i> _____		<i>Tempo</i> _____		<i>Rub.</i> _____	
				<i>Tempo</i> _____	

Fig. 2. *Lonnie's Lament* (New York 1964)

Il tema è esposto prima *rubato*, poi a tempo lento, e riesposto nello stesso ordine alla fine. Il primo assolo è di Tyner, seguito dal contrabbasso: Garrison improvvisa a tempo misurato e poi *rubato*, salvo tornare al tempo misurato prima che Coltrane rientri per la ripresa del tema. In questa versione in studio, quindi, il leader non prende assolo e il pezzo cambia carattere: mentre nei mesi precedenti procedeva con un andamento sciolto e dinamico, nella versione definitiva su disco assume un aspetto più quieto e riflessivo. Dopo questa registrazione Coltrane non lo suonerà mai più.

2. *Wise One* e *Crescent*

Dopo una lunga fase in cui si era dedicato a suonare su temi altrui, tra il 1963 e il 1964 Coltrane prese a comporre con regolarità, mettendo a frutto l'ampia esperienza di arrangiamento e improvvisazione maturata con il quartetto. I risultati di quell'impegno culminano in due grandi album: «*Crescent*», pubblicato a metà del 1964 [Coltrane 1964], e «*A Love Supreme*», inciso alla fine dell'anno. Non sorprende quindi che in quei mesi il sassofonista si addentri nello studio di forme e procedure nuove.

In «*Crescent*» ci sono altri altri due brani basati sul tema d'inganno, segno di un interesse sistematico per questa tecnica. *Wise One* si apre con una melodia a tempo *rubato*, costituita da una frase di otto battute in Mi minore, seguita da una di dodici, per un totale di venti battute. Il chorus consiste invece di un giro di dodici, a tempo medio latino, con armonie molto diverse, che toccano le tonalità minori di Mi, La e Sol.

L'altro brano è quello che dà il titolo al disco, ed anche il più complesso dal punto di vista della forma. Lo stesso tema d'inganno è articolato in più sezioni: nelle prime battute *rubato* Coltrane disegna al sax tenore una salmodia molto fiorita sugli accordi di G7 e D7, cui segue un vero e proprio corale di sedici battute (8+8, la seconda parte è una variante della prima), a tempo lento misurato. Questo sfocia in un pedale di Do minore a tempo medio swing, che fa da transizione verso il chorus: come in *Wise One*, il giro è di dodici battute. Coltrane è l'unico solista, e da un certo punto in poi Tyner tace lasciandolo in trio.

Il giro armonico del chorus è ricavato da quello del corale, ma con un diverso punto di accesso:

(1)

| Eø A7 | Dm | Dø G7 | Cm | Bb7sus Bb7 | Ebm Bb7 | Eø A7 | D7 |

(2)

| Bb7sus | % | Ebm | % | Eø | A7 | Dm | % | Ab7 | G7 | Cm | % |

Fig. 3. *Crescent*: (1) giro armonico del tema a corale, bb. 1–8; (2) giro armonico del chorus.

Il corale parte da Re minore per proseguire in Do minore e Mi^b minore (la seconda volta maggiore); il chorus parte da Mi^b minore e prosegue in Re minore e Do minore. Coltrane dunque crea un'assonanza tra corale e chorus, ma nel secondo caso cerca e ottiene un effetto di circolarità: nel flusso delle modulazioni

l'ascoltatore perde presto i riferimenti del giro e percepisce vagamente una sorta di armonia che gira in tondo, senza una tonalità prevalente, soprattutto quando Tyner tace e Coltrane continua il lungo assolo in trio con Garrison e Jones, in un ambiente armonico più vuoto. Questo disegno ciclico lo ossessionava fin dalle sue prime prove di compositore, nel 1956–57, e porterà a ulteriori sviluppi nelle sue ultime opere.

La ripresa del tema d'inganno è particolarmente elaborata e si può schematizzare così:

x	16	x	x
Salmodia	Corale	Salmodia	Coda
G7 D7	Ebm	G7 D7	Gm Cm Gm

Fig. 4. *Crescent*, ripresa del tema

Non solo la salmodia è di nuovo ripetuta dopo il corale, ma Coltrane vi aggiunge una cadenza armonica sorprendente chiudendo in Sol minore, tonalità che non si era mai sentita fino a quel momento. In effetti, sia nella salmodia sia nel corale si ascolta più volte l'accordo di D7, che sembra indirizzare verso Sol minore, ma Coltrane non lo risolve mai.⁶ L'intero brano ruota sempre intorno alle dette tonalità di Re, Do e Mi♭ minore. L'apparizione finale del Sol minore assesta il peso dell'esecuzione verso un punto conclusivo, esplicitando quello che aleggiava come il centro implicito, sottinteso, di tutto il brano.

Riassumendo, la struttura di *Crescent* è:

x	16	14	12	12	x	16	x	x
8 8	6 8	x volte	x volte	8 8	8 8			
Salmodia	Corale		no pf.		Salmodia	Corale	Salmodia	Coda
Tema i.	Tr. Solo ten.				Tema i.			
G7 D7	Cm				G7 D7	G7 D7		Gm Cm Gm
	Dm Cm Ebm					Dm Cm Ebm		Gm Cm Gm
Rubato	Tempo	Tempo			Rubato	Tempo	Rubato	
Lento	doppio					lento		

Fig. 5. *Crescent* (New York 1964)

Si noti il complesso gioco dei centri tonali: le relazioni tra corale e giro armonico, l'onnipresenza del Do minore, le dominanti lasciate in sospeso, l'approdo finale a Sol minore. Questa rete di forze e tensioni attraversa l'intera forma del brano e la tiene unita. All'epoca Coltrane era ampiamente discusso come sassofonista e improvvisatore, ma sembra che nessuno si fosse reso conto che

6. Cfr. Fig. 3, (1), b. 8.

stava lavorando con ponderazione a una propria, non meno originale visione compositiva.⁷

Il titolo del brano, che si riferisce alla mezzaluna islamica, è probabilmente legato alla salmodia iniziale e certamente alla visione pan-religiosa dell'autore. Per quello che ne sappiamo, *Wise One* non entrò in repertorio e non fu eseguito dal vivo. La scaletta dei brani da concerto del quartetto era volutamente limitata: Coltrane preferiva scegliere uno o due titoli per ogni tipologia espressiva (ballad, valzer, brano modale rapido, blues, etc.) e lavorarli a lungo. La stragrande maggioranza dei brani che fissò su disco non raggiunse mai il palcoscenico.

Crescent invece fu recuperato occasionalmente con il nuovo quintetto post-1965: lo si ascolta in una versione fluviale a Tokyo dell'11 luglio 1966 [Coltrane 1966b] (più di 40 minuti) e poi ancora alla Temple University di Philadelphia l'11 novembre dello stesso anno [Coltrane 1966c]. In linea con l'approccio di quel gruppo, la salmodia e il corale sono eseguiti a tempo libero, con mutevoli ondate di energia. Viene eliminato il giro armonico centrale per dare libero spazio agli assolo più liberi.

Sorprendentemente, a Tokyo il centro tonale all'inizio dell'assolo di Sanders è quel Sol minore che nella versione del 1963 si materializzava solo alla fine del brano; qui il gruppo poi si sposta gradualmente su Re, per poi tornare a Sol durante l'assolo di Alice Coltrane e poi di John. Dopo un furibondo duetto di sax tenori, l'esecuzione di chiude con la ripresa della salmodia e del corale, quest'ultimo abbellito e rielaborato con estrema libertà, ma con la stessa struttura del disco originale, ovvero con l'ulteriore ripresa della salmodia e il Sol minore finale.

A Philadelphia l'esecuzione è più breve ("solo" 26 minuti), ma è arricchita da numerosi percussionisti e da un solista di sax alto rimasto sconosciuto. Il disegno è il medesimo di Tokyo, ma durante gli assolo le tonalità oscillano in modo diverso: ad esempio Alice Coltrane improvvisa principalmente su una sorta di Re frigio.

In definitiva, *Crescent* subisce quel processo di espansione e di sfaldamento formale, a cui — lo vedremo con *Out of This World* — Coltrane sottopone il suo repertorio nell'ultimo anno e mezzo di attività.

3. *The Promise*

Coltrane era interessato al tema d'inganno anche per l'intrinseca flessibilità di questa forma, in cui i musicisti si trovano a lavorare su due strutture diverse, che

7. Nella versione a stampa [Coltrane 1991], © 1977, la struttura è semplificata, priva della transizione e soprattutto senza la ripresa più lunga e la cadenza finale in Sol minore.

a loro volta possono essere manipolate e messe in relazione in svariati modi. Abituato a sperimentare e modificare di continuo l'approccio formale ai brani su cui improvvisava, Coltrane trovava stimolante la dialettica tra le due sezioni e ne esplorò diverse varianti alla ricerca di una soluzione stabile.

Si prenda *The Promise*, una sua composizione di cui abbiamo una prima testimonianza in un concerto dell'agosto 1963 allo Showboat di Philadelphia [Coltrane 1963b].⁸ Essa suona a tutti gli effetti come una variante di *Summertime*; o meglio, considerato che è in 3/4, in minore e suonata con il sax soprano, come un tentativo di sintesi tra la melodia di Gershwin e l'andamento di *My Favorite Things*. È evidente che Coltrane stava producendo materiale suo per sostituire nel proprio repertorio i pezzi scritti da altri.

A Philadelphia in *The Promise* appare così:

... 21 ...5 8 8	32 8 8 8 8	32 8 8 8 8	16	24 8 8 8 x volte	8	32 8 8 8 8	32 8 8 8 8	28
Intro	a a b b Tema i.	a a b b Tema i.	a' Cadenza	a a b Solo pf.	a' Cadenza	a a b b Tema i.	a a b b Tema i.	a' Coda

Fig. 6. *The Promise* (Philadelphia 1963).

Il tema consiste di due idee, *a* e *b*, di otto misure ciascuna, nella forma *aabb* di trentadue; dopo la ripetizione, si chiude con una melodia *a'*. Il chorus su cui Tyner improvvisa è basato sul materiale del tema, ma ridotto a ventiquattro misure in forma *aab*. Coltrane non ha assolo; si limita a rieseguire il tema d'inganno.

Passano due mesi, e l'8 ottobre 1963 il gruppo riprende *The Promise* in un concerto al Birdland di New York: il pezzo apre la serata, nonché il disco ufficiale che ne sarà tratto [Coltrane 1963d]. Ma ora si ascolta qualcosa di diverso: il metro è 4/4, nell'amato tempo medio su ritmo latino, e la melodia è articolata in blocchi di quattro misure:

16 4 4 4 4	16 4 4 4 4	8	32 8 8 8 8 x volte	32 8 8 8 8 x volte	16 4 4 4 4	16 4 4 4 4	4
a a b b Tema i.	a a b b Tema i.	a' Cadenza	a a b a Solo pf.	a a b a Solo sop.	a a b b Tema i.	a a b b Tema i.	Coda

Fig. 7. *The Promise* (New York 1963).

Coltrane espone subito il tema di sedici misure al sax soprano; la cadenza *a'* occupa non le prevedibili quattro battute, ma otto. Seguono i chorus di improvvisazione. Questa volta, dopo Tyner, anche Coltrane prende la parola: ora il giro

8. Nel Cd la data di registrazione è errata.

ha la classica forma *aaba* di trentadue misure, in cui ogni segmento di quattro battute del tema ha lunghezza doppia. In questo modo *The Promise* assume un respiro più ampio, la forma appare più distesa e i solisti hanno modo di sviluppare con più agio le loro idee. Quanto al carattere, esso si allontana da *My Favorite Things* e si avvicina a *Summertime*.

Poiché *The Promise* fu pubblicato ufficialmente in questa forma, si può credere che Coltrane fosse soddisfatto dell'assetto raggiunto al Birdland. Invece non passano due settimane — e il disco non è ancora uscito — che il gruppo, girando l'Europa tra fine ottobre e novembre 1963, mette in scaletta il brano con una struttura lievemente diversa:

16	16	8	32	32	16	8	4
4 4 4 4	4 4 4 4		8 8 8 8	8 8 8 8	8 8	4 4	
			x volte				
a a b b	a a b b	a'	a a b a	a a b a	a a	b b	
Tema i.	Tema i.	Cadenza	Solo pf.	Solo sop.		Tema i.	Coda

Fig. 8. *The Promise* (Europa 1963).

L'esposizione, anziché Coltrane, la suona Tyner, a tempo sensibilmente più rapido, per poi passare all'assolo. Nel concerto di Stoccolma del 22 ottobre [Coltrane 1961–1963], il primo del tour in cui *The Promise* viene eseguito, Coltrane prende un assolo di appena un chorus e mezzo, per poi esporre la seconda metà del tema finale. Lungo la strada però cambia idea: nelle serate in cui il pezzo viene messo in programma, come il 25 ottobre a Copenhagen [Coltrane 1963e] e il 4 novembre a Stoccarda [Coltrane 1963f], il sassofonista prende un ampio assolo dopo Tyner, per poi terminare con la ripresa integrale del tema.

Come si vede, nel giro di tre mesi, tra agosto e ottobre 1963, Coltrane cambia idea tre volte, modificando metro, velocità e solisti. Nel giro europeo sembra raggiungere una sintesi tra l'agile sonorità da trio e il possente andamento africaneggiante in quartetto; ma poi, per quel che ne sappiamo, abbandona il pezzo. Quella sfida non lo interessa più.

4. *Out of This World*

Coltrane trovò particolarmente proficuo trasformare gli standard in temi d'inganno. Anziché improvvisare gli assolo sul giro del tema, come vorrebbe la consuetudine, esplorò varie soluzioni alternative, senza escludere quella tradizionale come parte del processo di ricerca.

Nel luglio 1960, durante un concerto allo Showboat di Philadelphia, club che frequentava abitualmente nella sua città di elezione, Coltrane introdusse in

repertorio *Out of This World*, una canzone di Harold Arlen del 1945 [Coltrane 1960]. Nel film omonimo, in italiano *Donne indiate*, era affidata all'attore Eddie Bracken, che però era doppiato da Bing Crosby. Fu poi registrata da vari cantanti e strumentisti e godette di un interesse sporadico tra i musicisti jazz. Ad attrarre Coltrane fu probabilmente il suo carattere di bolero fluttuante, in un modo minore dall'armonia statica; e forse lo affascinò anche il testo di Johnny Mercer, dove si invoca un amore che sembra venire da un altro mondo (e che risuona come «*the music that no mortal ever knew*»). Non meno interessante è la forma, dalle durate variabili: un *aa'ba'* di 16–20–18–20 misure, il che rende la struttura ancor più sfumata. Al primo approccio Coltrane ne rovescia il clima: la tonalità rimane Mi bemolle minore, ma il tempo è veloce ed energico. La struttura del tema alterna sezioni su pedale e andamento swing:

16		20			18		20		
8	8	8	8	4			8	8	4
pedale	swing	pedale	swing	ped.	swing		pedale	swing	ped.
a		a'			b		a'		

Fig. 9. *Out of This World* (Philadelphia 1960), arrangiamento ritmico del chorus.

È lo stesso tipo di intervento — pedali, alternanza di ritmica statica e swing — con cui Coltrane stava arrangiando in quei mesi altri standard, come *Summertime* o *The Night Has Thousand Eyes*. Si noti che qui non c'è tema d'inganno: la struttura armonica e ritmica del tema è mantenuta anche per i chorus di assolo. Peraltro quella sera allo Showboat Coltrane suonò il pezzo con il sax soprano, strumento con cui si stava familiarizzando; *My Favorite Things* sarà inciso tre mesi dopo. In definitiva, a quella velocità e con una struttura così frammentata, *Out of This World* viene trasformato in una piattaforma di virtuosismo sperimentale sul nuovo strumento.

Il pezzo finì in un cassetto per due anni, poi Coltrane decise di rispolverarlo per farne oggetto di un profondo ripensamento. Nel giugno 1962 *Out of This World* viene messo in programma per la seduta da cui uscirà l'album «*Coltrane*» [Coltrane 1963a]. Si torna all'andamento originale della canzone di Arlen: a tempo moderato, ma questa volta su un 6/4 apertamente africaneggiante:

16	16	8	16	16	8
		pedale			pedale
a	a	x	b	a	x

Fig. 10. *Out of This World* (New York 1962), arrangiamento del tema (esposizione).

Le quattro battute che allungavano *a'* sono estese a otto e diventano un vero e proprio nuovo pedale (*x*) che amplia la forma. Inoltre Coltrane riporta la lunghezza di *b* alle regolari sedici battute. Ora il pezzo suona come un regolare *aaba* di sessantaquattro, con due pedali interpolati.

L'altra novità sostanziale è il cambio di sax. Coltrane mette da parte il soprano e imbraccia il tenore, spingendolo sul registro acuto richiesto dalla tonalità originale della canzone, Mi bemolle minore. Se si ascolta l'esposizione del tema seguendo lo spartito originale della canzone, si sente con chiarezza il sax tenore sillabare quasi ogni parola del testo, secondo una pratica non inusuale in Coltrane.⁹ La voce del sax e l'ipnotico intreccio ritmico creato dal quartetto trasformano il lamento della canzone originaria in una potente invocazione magica, rituale, da cui la suggestione mistica del testo di Mercer esce trasfigurata.

Dato il carattere incantatorio dell'arrangiamento, gli assolo non sono più sul chorus ma, logicamente, su un pedale di Mi^b minore, che sostiene gli interventi di Coltrane, Tyner e ancora Coltrane. *Out of This World* viene così trasformato nel più tipico dei temi d'inganno: tema — serie di assolo su pedale — tema. Una struttura che consente di esplorare liberamente un'armonia statica e aperta, senza una struttura prefissata.

La ripresa del tema riserva una piccola variazione:

16	8	16	4	18	16	8
a	pedale x	a	pedale x	b	a	pedale x

Fig. 11. *Out of This World* (New York 1962), arrangiamento del tema (ripresa)

Coltrane aggiunge un nuovo pedale dopo la prima *a* e però accorcia di quattro battute quello regolare dopo la seconda *a*. Questa variante si ascolta solo nella ripresa della registrazione in studio. È improvvisata o preparata? Difficile dirlo, senza poter ascoltare le versioni scartate, rimaste inedite. Il primo, nuovo pedale ha una forza intrinseca, come se l'energia dei lunghi assolo precedenti tracimasse dentro la riesposizione: forse Coltrane ha messo a punto l'idea durante le prove, o forse è bastata un'occhiata tra i musicisti per scegliere una soluzione che appare "naturale". Lo stesso si può dire per il pedale agganciato alla seconda *a*, che, dopo quello aggiunto poco prima, appare ridondante e viene scorciato. È comunque

9. Il rapporto tra le melodie strumentali di Coltrane e i soggiacenti testi scritti attende uno studio sistematico, ma Lewis Porter ha dato contributi importanti analizzando i casi di *Alabama* [Porter 2020] e *Psalm* [Porter 1998].

uno di quei dettagli che il sassofonista amava inserire per variare di continuo la forma, a dispetto di un apparente flusso modale uniforme.¹⁰

I brani che Coltrane registrava copiosamente in studio solo di rado venivano promossi nel repertorio dal vivo. *Out of This World* sembra non fare eccezione, perché per un anno non appare in nessuna delle pur numerose testimonianze *live* che sono rimaste. Ma ecco che nell'agosto 1963, un anno dopo la registrazione in studio, i nastri di fortuna al solito Showboat di Philadelphia documentano un *Out of This World* ancora diverso [Coltrane 1963b].¹¹ Il metro rimane 6/4, tutta la forma però si scioglie e diventa più flessibile. Ritorna l'introduzione in $Mi\flat$ minore, ma solo la prima metà del tema (le sezioni *aa*) è esposta, come per stabilire in breve l'atmosfera. Inoltre sono eliminati i pedali extra dopo le *a*, ricondotte a regolari segmenti di sedici misure che fluiscono direttamente nell'improvvisazione modale.

x	32 16 16	x x 16 x	x	x	32 16 16	x
Intro	a a Tema i.	(a a) b (a) Solo ten.	Solo pf.	Solo ten.	b a Tema i.	Coda

Fig. 12. *Out of This World* (Philadelphia 1963).

Il primo assolo è di Coltrane, poi tocca a Tyner e infine di nuovo a Coltrane. Tutti improvvisano sempre su $Mi\flat$ minore, ma solo Coltrane, durante il primo assolo, a un certo punto chiama la melodia della *b* (05:57), probabilmente preceduta da un'occhiata (la risposta del gruppo è priva di esitazioni). Il quartetto quindi devia sulle armonie della *b* per le regolari sedici misure, terminate le quali tutti tornano al pedale di $Mi\flat$ minore. Evidentemente Coltrane aveva cercato un momento di contrasto, trasformando così il suo primo assolo in una sorta di enorme chorus in $Mi\flat$ minore dove le *a*, di lunghezza indeterminata, sono spezzate dalla *b*. Né Tyner, né lo stesso Coltrane nel secondo assolo riprendono l'idea o sentono questa necessità. Al termine delle amplissime improvvisazioni, la ripresa conclude il pezzo con la seconda metà del tema, *ba*, ovvero la parte omessa all'inizio.

Questo orientamento all'apertura modale incide anche sulla durata del brano: la versione del 1960, molto rapida e con due assolo, durava circa nove minuti;

10. La registrazione di *Out of This World* fu un parto travagliato: il 19 giugno 1962, dopo una falsa partenza, il gruppo ne suonò due versioni, una di quattordici minuti e una di circa nove. Per completare l'album il quartetto tornò in studio il giorno dopo, e poi ancora il 29 giugno, stavolta anche per rifare *Out of This World*, di cui fu prodotta una versione di circa dodici minuti. Ma questa non fu ritenuta soddisfacente e alla fine Coltrane scelse la prima esecuzione di dieci giorni prima [Porter et al. 2008].
11. Nel Cd la data di registrazione è errata.

quella in studio, con tre assolo, circa quattordici; quella allo Showboat, sempre con tre assolo, quasi venticinque.¹²

Per un po' Coltrane mise di nuovo da parte la canzone di Arlen. La riesumò a sorpresa due anni dopo, per il concerto del 30 settembre 1965 a Seattle [Coltrane 1965b]: un lungo doppio set, in parte pubblicato postumo, in cui al quintetto con Pharoah Sanders si unirono di volta in volta vari musicisti ospiti; in *Out of this World* si ascolta Donald Rafael Garrett come secondo contrabbassista. Il pubblico riconosce il tema e applaude: segno che, nonostante le poche esecuzioni, era entrato stabilmente nell'immaginario coltraniano.

10		x		x
6	4			
Intro	(a) (b)			Coda
	Solo ten. Coltrane ten. Sanders	pf. sop. Coltrane ten. Sanders	ten. Coltrane	

Fig. 13. *Out of This World* (Seattle 1965).

Della canzone di Arlen è rimasto ben poco: il tempo è ancora più lento e quasi pesante, ancor più incantatorio; Coltrane, ignorando sezioni e numeri di battute, invoca la sezione *a* del tema, improvvisa sul pedale di Mi^b minore e poco più avanti (2'10") evoca il motivo di *b*: il gruppo rimane per sedici battute in Do minore ma poi la tonalità si sfalda, senza un netto ritorno a Mi^b . Quell'idea emersa durante il primo assolo allo Showboat — evocare il chorus accennando all'improvviso la melodia di *b* — diventa il principio espositivo del tema. Peraltro non è più il caso di parlare di tema di inganno: struttura e giro armonico sono dissolti per far spazio a una possente invocazione di frammenti del tema, fusi nel fraseggio ribollente di Coltrane, da cui poi scaturiscono in un grande flusso gli assoli di Sanders, Tyner e Coltrane stesso. Il quale per l'assolo imbraccia a sorpresa il soprano, come aveva fatto cinque anni prima, agli inizi della sua esplorazione di questo pezzo: un ritorno alle origini, certo, ma forse anche la volontà di creare un contrasto con il tenore di Sanders. Il pezzo infine si spegne gradualmente, dopo quasi ventiquattro minuti, senza alcuna ripresa del tema, non più necessaria. *Out of this World* si è sciolto del tutto nel flusso rituale della musica di Coltrane.

12. Nel concerto allo Showboat, durante il primo assolo (intorno a 08'11"), Coltrane cita chiaramente l'incipit del *Sacre du Printemps*: una scelta assai curiosa, sia per il riferimento, sia perché il sassofonista raramente faceva ricorso a citazioni.

5. Dear Old Stockholm

Coltrane registrò *Dear Old Stockholm* una sola volta, il 29 aprile 1963, in una seduta in cui il batterista Roy Haynes sostituiva Elvin Jones. Alla base c'è *Ack Värmeland, du sköna*, una delle più amate canzoni tradizionali svedesi. Stan Getz l'aveva incisa a Stoccolma con musicisti locali [Getz 1951]: il disco uscì negli Usa come *Dear Old Stockholm*, titolo fuorviante poiché il testo parla della regione di Värmeland, centinaia di chilometri a nord di Stoccolma. Il quartetto di Getz suona la bella melodia in Do minore a tempo medio nella forma *aaba* di 28 misure (la *b* è di sole quattro), e nel finale cadenza a tempo libero sulle ultime quattro misure del tema.

L'anno dopo, Miles Davis incise il brano in una versione [Davis 1952] in cui il chorus, preso a tempo leggermente più lento, assume questo aspetto singolare:

4	12	4	12	4	4	6	15	7	2
pedale 1		pedale 1		pedale 1				pedale 2	
Intro	a	x	a	x	b	a	x	a	

Fig. 14. *Dear Old Stockholm* (Miles Davis, New York 1952), struttura del chorus.

Ogni *a* è seguita da un pedale di quattro misure, lo stesso utilizzato come introduzione; nell'ultima *a* è inserito un pedale di dominante in Mi^b maggiore, della bizzarra ma “naturale” lunghezza di sette misure, prima delle due battute di *break*. La strumentazione con tre fiati (tromba, trombone, sax alto) è rigogliosa e l'esecuzione malinconica e ricca di chiaroscuri.

La versione Columbia del 5 giugno 1956 del quintetto con Coltrane, Red Garland, Paul Chambers e Philly Joe Jones [Davis 1956] segue la falsariga della versione Blue Note ma è presa a tempo più rapido. L'arrangiamento è ulteriormente arricchito da stacchi, obbligato e fondali.¹³

Il brano godette di un certo interesse nei secondi anni Cinquanta, ma il quintetto di Davis non lo suonò mai dal vivo. A Coltrane però non doveva dispiacere, vuoi per la tonalità minore, vuoi per i vari pedali, vuoi per i break, tutti aspetti su cui stava lavorando in quel periodo. Non sorprende che il 29 aprile 1963 lo ripescasse per una seduta che produsse tre titoli, di cui fu poi pubblicato solo *After the Rain*, mentre *Dear Old Stockholm* e *All the Things You Are* furono messi

13. L'assolo di Coltrane contiene tra l'altro una rara citazione: intorno a 03'56" il sassofonista accenna al tema di *While My Lady Sleeps*, che aveva inciso solo cinque giorni prima, il 31 maggio, per il suo album di debutto come leader, e che evidentemente gli era rimasto sotto le dita.

da parte. Il primo uscì nel 1965 in un'antologia;¹⁴ la canzone di Jerome Kern è rimasta inedita.

L'arrangiamento di Coltrane è molto diverso da quello di Davis, risultato della semplificazione del tema e del suo interesse per i temi d'inganno. Inizia direttamente con il tema, presentato in una sintesi tra le versioni di Getz e di Davis: dal primo è ripreso il chorus *aaba* di ventotto misure, dal secondo il pedale finale di otto, il tutto nell'originale Do minore:

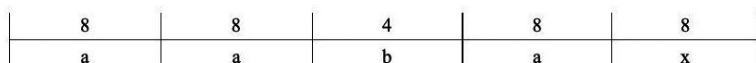


Fig. 15. *Dear Old Stockholm*, struttura del chorus.

L'esposizione diventa un tema d'inganno perché Coltrane cambia strada subito dopo: il pianoforte tace, il basso si fissa su un pedale di B7sus, ed è su questo che il sassofonista svolge gran parte del suo assolo. Ma intorno a 02'52" l'ascoltatore inizia a percepire anomalie — come se l'armonia non tornasse — che si fanno via via più evidenti. È che Coltrane ha abbandonato il B7sus e comincia a suonare in Do minore, in modo sempre più insistente, provocando quasi un minuto di confusione armonica. È il tempo che ci mette Jimmy Garrison per capire che Coltrane, nel mezzo dell'assolo, ha deciso di tornare alla tonalità di impianto di Do minore, a quanto pare senza averlo programmato. Finalmente, a 03'50", Garrison è anch'egli su Do minore, e poco dopo Coltrane conclude l'assolo.

Ora rientra McCoy Tyner: il pianista si concede sedici misure in Do minore, dopo le quali il trio entra senza esitazioni nel chorus di Fig. 15, una mossa che appare decisa in anticipo. Si tratta di una soluzione affine a quella concepita negli stessi mesi per *Afro Blue*: assolo su pedale per Coltrane, sulla struttura per Tyner. Questa distinzione dei ruoli sottolinea anche i diversi orientamenti stilistici e di fraseggio dei due e consente al gruppo di affrontare lo stesso brano da angolazioni diverse. A livello formale, anche Tyner si muove con la stessa disinvoltura di Coltrane, perché il pedale *c* è di lunghezza indeterminata: nel primo chorus si estende per trentadue misure, nel successivo per ventiquattro, fin quando Coltrane lo interrompe e rientra con il tema.

Ora anche Coltrane interpreta la sezione *c* con elasticità: nella prima riesposizione si dilunga per diciotto misure, nella seconda per dodici, dopo le quali la *a* di chiusura viene suonata a tempo lento come nell'incisione di Getz, segno che Coltrane la conosceva e la ammirava. Come se non bastasse, il sassofonista aggiunge

14. Nel Lp di autori vari «*The Definitive Jazz Scene Vol. 2*», Impulse A(S) 100, e poi in Cd [Coltrane 1963c].

una di quelle sue complesse cadenze solistiche con cui culminavano le ballad dal vivo, come *I Want to Talk About You*.

Chorus tematico e spazi solistici sono dunque trattati con grande elasticità. Il gruppo interpreta le aree su pedale come momenti di estensione indeterminata, ampliabili a piacere: l'ingresso nel chorus e l'uscita da esso sono segnalate da un frammento del tema, o forse da un segnale visivo.

28				8	x	x	28				x	28				x
8	8	4	8				8	8	4	8		8	8	4	8	
a	a	b	a	ped.			ped.	a	a	b	a	ped.	a	a	b	a
Tema				Solo ten.		Solo pf.										
				Cm B7sus > Cm		Cm/B7						Cm/B7				Cm/B7

28				x	28				20				x
8	8	4	8		8	8	4	8	8	4	4	4	
a	a	b	a	pedale	a	a	b	a	a	b	a	rubato	
Tema				Ten.	Tema				Tema				Coda
				Cm									

Fig. 16. *Dear Old Stockholm*.

Si capisce comunque perché Coltrane avesse deciso di non pubblicare il pezzo. L'esecuzione non è impeccabile: l'intero minuto di confusione tonale, qualche incertezza nella seconda parte, la cadenza finale non del tutto appropriata. E Coltrane non doveva essere del tutto convinto, perché non fu tentata una seconda versione. Alla fine comunque il brano uscì, come detto, nel 1965 in mezzo a un'antologia di autori vari. Ma esso è prezioso perché ci mostra vari aspetti del metodo Coltrane: l'arrangiatore che, come Charles Mingus, prepara forme variabili a seconda del solista coinvolto; o il solista che decide di cambiare tonalità durante l'assolo, spingendo il gruppo ad alterare gli equilibri della forma.

6. *Afro Blue*

Composizione del percussionista cubano Mongo Santamaria, *Afro Blue* apparve nell'autunno 1959 in contemporanea su ben tre dischi, tutti registrati per la Fantasy tra primavera ed estate: due del vibrafonista Cal Tjader (con cui Santamaria suonava), «*Concert by the Sea*» [Tjader 1959a] e un 45 giri con una versione breve [Tjader 1959b], e il primo album di Santamaria da leader, «*Mongo*» [Santamaria 1959]. Condotta su un 3/4 che evoca un ritmo africano, è esso stesso un tema d'inganno in Fa minore, con un motivo principale e uno secondario; gli assolo si improvvisano sul giro del blues in minore.

Il motivo principale è disposto in forma *aabb*, dove ogni segmento è di quattro battute. La differenza tra le versioni di Tjader e quella di Santamaria è nella lunghezza del tema secondario: *a'a'a'bb* in Tjader, *a'a'bb* in Santamaria. Nella versione di quest'ultimo non c'è la ripresa finale dei temi, ma entrambi gli arrangiamenti si chiudono con una coda scritta.

Dopo Tjader e Santamaria, Coltrane fu il primo jazzista a incidere il brano, a ormai quattro anni dalla sua apparizione: lo portò in studio il 7 marzo 1963 durante la seduta con il cantante Johnny Hartman, ma fu scartato dopo tre tentativi. Le discografie non chiariscono se fosse una versione cantata da Hartman, né se Coltrane la provò con il sax tenore o il soprano. Da un frammento inedito di pochi minuti allo Showboat dell'agosto 1963, si evince che Coltrane aveva scelto il soprano [Porter et al. 2008, 687–688]. Una prima versione completa è quella dell'8 ottobre 1963 per il già citato concerto al Birdland poi pubblicato su disco [Coltrane 1963d]. L'esposizione del tema è come nella versione di Santamaria: *aabb*, un *vamp* e poi *a'a'bb*. Per gli assolo, però, Coltrane non adotta il blues in minore ma, come in *Dear Old Stockholm*, sceglie due soluzioni, a seconda del solista: il chorus *aabb* per Tyner, un pedale di Fa minore per se stesso. Nella ripresa il tema e l'assolo si fondono, perché il *vamp* tra i due temi si estende diventando uno spazio per un'altra improvvisazione. Anche la coda non è quella secca e decisa di Santamaria ma è molto più ampia ed è ricavata dal tema per aumentazione: Coltrane quadruplica i valori di melodia e accordi, rieseguendo il motivo *aabb* in quattro segmenti di sedici battute ciascuno, come se il tema procedesse al rallentatore. Infine ripete a piacere le ultime quattro misure di *b*, ovvero gli accordi D $\flat$ – Mib – Fm. Nell'insieme, la coda suona così:

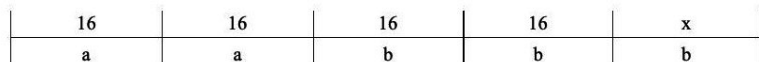


Fig. 17. *Afro Blue* (New York 1963), coda.

Il pezzo rimase in repertorio con questo assetto per pochi mesi. Lo troviamo in programma nel successivo tour europeo (non tutte le sere: a Copenhagen, Parigi, Berlino, Stoccarda), viene scelto a dicembre per la trasmissione televisiva della KQED in California, ma poi viene abbandonato, anche perché nel 1964 Coltrane farà pochi concerti. Lo recupera un anno e mezzo dopo: era il momento di ripensarlo come veicolo privilegiato di una concezione musicale nuova e più libera che stava prendendo forma nella sua mente.

Nella primavera 1965 *Afro Blue* conclude i set al club Half Note di New York. Nella registrazione incompleta del 26 marzo, che si interrompe dopo quasi tredici minuti, Coltrane esegue il tema al sax tenore prima di passare al soprano

[Coltrane 1965a]. Non c'è da sorprendersi: per non perdere tempo, spesso attaccava il brano successivo con lo strumento con cui aveva chiuso il precedente. Come accade in tutta la musica di questo periodo, i vincoli formali vengono allentati. Il tema è ancora integro, ma Tyner non improvvisa più sul giro, bensì si muove liberamente sul pedale di Fa minore. È vero che fraseggia otto misure alla volta, segue cioè idealmente la misura del giro, ma ignora gli accordi. Tuttavia alcuni di essi — della *a* o della *b* — a volte vengono accennati in modo irregolare, anche durante l'accompagnamento a Coltrane. L'armonia del pezzo viene così diluita nel flusso modale per essere richiamata a piacimento in punti casuali, con un sorprendente effetto di elasticità sommersa del ritornello. Coltrane conserva la coda per aumentazione, che anzi si fa ancora più maestosa.

Questo nuovo assetto di *Afro Blue* si ascolta a Parigi nel luglio 1965, mentre nel concerto al Penthouse di Seattle del 30 settembre, in cui al quintetto con Pharoah Sanders si aggiungono vari ospiti, *Afro Blue* si allarga come una sorta di immenso contenitore. La versione pubblicata si estende per i primi trentacinque minuti, cui vanno aggiunti gli ultimi diciassette provenienti da un'altra fonte, acusticamente scadente.¹⁵ Siamo quasi a un'ora di musica, durante la quale, una volta sbrigati da Coltrane l'esposizione del doppio tema e un breve assolo, la struttura viene abbandonata per galleggiare in un generico Fa minore dai più svariati andamenti, nei quali trovano spazio l'aggressività di Sanders, un teso duo di contrabbassi di Garrison e Donald Garrett, a sorpresa Coltrane con il tenore (mutilo a causa dello stato frammentario delle fonti), un assolo di batteria di Elvin Jones e la ripresa di Coltrane al soprano del doppio tema, seguito dalla coda sempre più estesa, che diventa occasione per una feroce, ultima cavalcata al soprano. Lo spazio concesso a tutti, il passaggio dal tenore al soprano nello stesso brano (rarissimo in Coltrane), l'ampiezza dell'improvvisazione ci dicono che *Afro Blue* era stato eletto ad ambiente privilegiato della nuova fase del sassofonista, quella del superamento della forma e di una nuova, più rischiosa ricerca timbrica e narrativa.

Non sorprende allora trovare *Afro Blue* anche durante il leggendario tour giapponese dell'estate 1966 con il nuovo quintetto (Pharoah Sanders, Alice Coltrane, Jimmy Garrison, Rashied Ali). Nella registrazione a Tokyo dell'11 luglio [Coltrane 1966a] il tema è, come sempre, eseguito fedelmente ma poi, come in tutti i brani di quel quintetto, la struttura viene disciolta in un flusso armonico-ritmico ondeggiante e indefinito. Nell'alveo di un generico Fa minore prendono la parola Coltrane col soprano per il consueto breve assolo di lancio, Sanders,

15. La prima parte è uscita in origine nel 1971 [Coltrane 1965b], il segmento finale nel 2011 [Coltrane 1965c]. Non si sa quanta musica manchi tra la fine del primo troncone e l'inizio del secondo.

Alice Coltrane e infine ancora Coltrane per l'assolo più lungo, chiuso dalla solita, maestosa coda.

Nonostante l'approccio libero che lo accomuna agli altri brani di quei concerti, *Afro Blue* conserva tratti specifici: ad esempio Alice Coltrane non di rado insiste nell'alternare tonica e dominante, un gioco di tensione e distensione che spezza il flusso modale galleggiante e richiama l'armonia originaria del pezzo. E quando attacca il suo assolo, Coltrane parte con una improvvisazione tematica, una scelta per lui più unica che rara, che qui funziona come un potente richiamo all'identità originaria del pezzo, cui evidentemente teneva molto.

Afro Blue si basa su una forma semplice e riconoscibile, è un eccellente ambiente modale su cui improvvisare seguendo strade diverse, possiede una intrinseca qualità cantilenante e incantatoria, e soprattutto evoca quell'Africa che stava ossessionando Coltrane da anni, luogo immaginario della sintesi tra corpo e spirito al centro del suo pensiero musicale e filosofico.

Gli esempi qui analizzati rivelano un'immagine dell'arte di Coltrane molto diversa — e più ricca — che non quella cui di solito lo associamo. Coltrane non è stato solo un gigante dell'improvvisazione, ma emerge anche come un infaticabile compositore, arrangiatore ed esploratore di forme complesse. Nei casi presi qui in esame, il chorus diventa il terreno di una dialettica estemporanea tra forma prestabilita e struttura mobile: si insegue l'idea di cambiamento *in fieri*, di provvisorietà dell'intelaiatura. Coltrane appartiene a quella piccola schiera di artisti, come Bruce Nauman o certo John Cage, che creano forme effimere, non permanenti, che mutano e si disfano mentre le si costruisce.¹⁶ Al contrario di Cage, però, Coltrane aspira a una verità permanente, universale e trascendente, che dovrebbe emergere dal processo di trasformazione e mutazione: chissà come e quando, ma per scoprirlo è necessario provarci senza mai fermarsi.

16. Ringrazio Desdemona Ventroni per avermi segnalato l'opera di Nauman, che peraltro ha dedicato un suo lavoro proprio a Coltrane.

BIBLIOGRAFIA

- COLTRANE J. (1991), *The Music of John Coltrane*, Hal Leonard, Milwaukee WI.
- PIRAS M. (1993), *John Coltrane: un sax sulle vette e negli abissi dell'Io*, Stampa Alternativa, Viterbo.
- PIRAS, M. (2001), *Le forme del jazz: un tesoro inesplorato*, in M. Franco (cur.), *Il jazz fra passato e futuro*, LIM, Lucca, pp. 129–142.
- PORTER L. (1998), *John Coltrane: His Life and Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor. Trad. it. *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, minimum fax, Roma 2018³
- PORTER L. – DEVITO C. – FUJIOKA Y. – SCHMALER W. – WILD D. (2008), *The John Coltrane Reference*, a cura di L. Porter, Routledge, New York.
- ZENNI S. (2007), *I segreti del jazz. Una guida all'ascolto*, Stampa Alternativa, Viterbo.

DISCOGRAFIA

Dei dischi di produzione ufficiale si indicano i dati della prima edizione, eccettuato, per praticità, *Dear Old Stockholm*. Delle incisioni effettuate e pubblicate privatamente si indica l'ultima edizione disponibile.

- COLTRANE, J. (1960), *Out of This World*, in «*John Coltrane Quartet Featuring Eric Dolphy 1960–1963*», Headless Hawk HHCD 16212.
- (1961–1963), *The Promise* e *Lonnie's Lament*, in «*Live Trane – The European Tours*», Pablo PACD-4433–2.
- (1963a), *Out of This World*, in «*Coltrane*», Impulse A(S) 21.
- (1963b), *The Promise* e *Out of This World*, in «*Live at the Showboat 1963*», RLR Records 88620.
- (1963c), *Dear Old Stockholm*, in «*Dear Old Stockholm*», Impulse GRP 1120–2.
- (1963d), *Afro Blue* e *The Promise*, in «*Live at Birdland*», Impulse A(S) 50.
- (1963e), *The Promise*, in «*The Complete 1963 Copenhagen Concert*», Gambit 69239.
- (1963f), *The Promise*, in «*Complete Live Stuttgart 1963*», Domino 891205.
- (1964), *Lonnie's Lament*, in «*Crescent*», Impulse A(S) 66.
- (1965a), *Afro Blue*, in «*One Down, One Up: Coltrane Live at the Half Note*», Impulse B0002380–02.
- (1965b), *Out of This World* e *Afro Blue* (inizio), in «*Live in Seattle*», Impulse AS 9202–2.
- (1965c), *Afro Blue* (fine), in «*The Unissued Seattle Broadcast*», RLR 88664.

- (1966a), *Afro Blue*, in «*Live in Japan*», Impulse GRP 4–102.
- (1966b), *Crescent*, in «*Live in Japan*», Impulse GRP 4–102.
- (1966c), *Crescent*, in «*Offering. Live at Temple University*», Impulse B0019632-02.
- DAVIS, M. (1952), *Dear Old Stockholm*, Blue Note 1595.
- (1956), *Dear Old Stockholm*, in «*'Round About Midnight*», Columbia CL 949.
- GETZ, S. (1951), *Dear Old Stockholm*, Metronome B554.
- SANTAMARIA, M. (1959), *Afro Blue*, in «*Mongo*», Fantasy LP3291.
- TJADER, C. (1959a), *Afro Blue*, in «*Concert by the Sea*», Fantasy 3295.
- (1959b), *Afro Blue*, Fantasy 544.

SITOGRAFIA

- PORTER, L. (2020), “They Did not Die in Vain”: On “Alabama”, John Coltrane Carefully Wrought Anguish Into Grace», <<https://www.wbgo.org/music/2020-11-18/they-did-not-die-in-vain-on-alabama-john-coltrane-carefully-wrought-anguish-into-grace>>, ultimo accesso 14 gennaio 2024.

Abstract

We call “deceptive theme” a device used by jazz musicians. It consist in laying down two structures that differ in length and/or chord progression—one for theme statements and another for improvised choruses. Starting from 1962, John Coltrane often made use of deceptive themes, either originals of his or adapted songs, in both tonal and modal contexts. Our analysis shows that Coltrane approached the act of composing and arranging these forms as a work in progress; forms undergo frequent change from date to date, often within a few weeks, or even during a performance. These pieces were short-lived in the band’s book, as Coltrane saw each performance as the temporary result of his tireless search for some elusive truth.

Keywords

Jazz, John Coltrane, deceptive theme, arrangement, structure

Abstract

Il tema d'inganno è una risorsa utilizzata dai musicisti jazz e consiste nel predisporre due strutture differenti per lunghezza e/o accordi, una per esporre il tema e un'altra per improvvisare. Dal 1962 John Coltrane ha impiegato diversi temi di inganno, sia suoi originali, sia modificando temi altrui, in situazioni tonali e modali. L'analisi rivela che Coltrane affrontava composizione e arrangiamento di queste strutture come processi: le forme sono sottoposte a cambiamenti continui, sia da un concerto all'altro (anche nel giro di poche settimane), sia durante l'esecuzione. Questi brani ebbero vita breve nel repertorio del sassofonista, che considerava ogni performance come il risultato provvisorio di una ricerca inesausta verso una qualche verità sfuggente.

Parole chiave

Jazz, John Coltrane, tema d'inganno, arrangiamento, struttura

Baroque Trade Unionism.
Roque Jacinto de Chavarría's
¡Fuera, fuera! Háganles lugar

Roque Jacinto de Chavarría is a virtually unknown quantity among music lovers, as well as scholars, and even encyclopaedias. For instance, the Italian DEUMM chose to have no entry on him, nor has it filled the gap in its two Appendix volumes, despite stuffing them with dozens of lesser luminaries. The same is true about Oxford Music Online, not only *ad vocem* (which is not there) but in its other entries as well.¹ Wikipedia is silent in all languages, and so is academia.edu, two websites where no dearth of writings on negligible topics is detectable.

So, why deal with such an obscure composer?

One reason is, encyclopaedias and websites happen to be wrong, which is no rare occurrence after all. More importantly, the composition discussed here dates among the earliest documents of tri-culturalism in American music history, thus marking a crucial step on the long path of American notated music drifting away from the European models introduced by the Conquest. And apart from this — or precisely because of this — that piece sounds shockingly, even disturbingly modern.

1. Context

Many a reader will be surprised to learn that the Viceroyalty of Peru hosted a thriving school of composers soon before and after 1700. The *Virreinato* was established as a political entity in 1542 by a Spanish *Real Cédula*. It had its capital in Lima and included all of South America from top to bottom, except Venezuela and the slice of Portuguese land, east of the Treaty of Tordesillas line, which was to become Brazil; plus, it stretched as far North as Panamá and as far West as a bunch of Pacific islands. Well, at least in theory. Such boundaries were drawn in pencil on still unknown lands. Some time later, South America was

1. All websites were consulted on July 30, 2022.

split into several administrative entities, and the term *Virreinato de Perú* ended up covering an area that, on today's political map, roughly overlaps Peru, Ecuador, Bolivia, and a chunk of Chile. So it stayed until 1810, when independence uprisings began.

The great asset of the *Virreinato* was silver. During the mid-16th century, the mountain called Sumaq Urqu in Quechua and Cerro Rico in Spanish, near Potosí, became the center of large-scale mining activity, mostly employing native labor. Within two centuries, almost all silver veins had been exhausted, although some ore is still being extracted. At its peak (ca. 1550–1750), Cerro Rico was the world's largest silver mine; colloquialisms such as “This is worth a Peru” originated from it. The precious metal turned the *Virreinato* into one of the Spanish Empire's wealthiest provinces. It funded the building of huge cathedrals, filled with artworks and a vibrant musical life. Also, the first opera of the Americas, Tomás de Torrejón y Velasco's *La púrpura de la rosa*, set to Pedro Calderón de la Barca's libretto, was staged in 1701 at the Palacio Virreinal, Lima.

The musical activity flourishing in the cathedrals, with the haunting tone colors of their Spanish organs, achieved a high profile at least from the early 1600s, when Lima hosted the great organist from Seville, Estacio de Lacerna, two splendid *tientos* of whom survive. However, due to severe manuscript losses, a clearer picture emerges only by the end of the century. Peru's greatest musician was Juan de Araújo (1646–1712). He was born in Extremadura but had been living in the colony since his childhood, and was active as chapel master in Lima, Panamá, possibly Guatemala, then Cusco, and finally at the Sucre Cathedral, where most of his known pieces have been found.

Today, Sucre is the capital of Bolivia, while La Paz hosts its government. Founded in 1538, Sucre is also known as the “four-name city”. Francisco Pizarro originally christened its area Charcas (the Spanish word for “marshes”). In 1540 it became La Plata (“silver”), but its name in the Pukina language was Chuqichaka (“daughter of the mountain”); in 1776 this was officially adopted in the form Chuquisaca. It was renamed Sucre in 1839 to honor Antonio de Sucre y Alcalá (1795–1830), a hero of Bolivian independence. Therefore, during the time frame dealt with in this essay, it was called La Plata by Spanish speakers and Chuquichaka — with slight phonetic variants — in several Amerindian languages.

Araújo was appointed chapel master at La Plata Cathedral in 1680, a lifetime post he was to hold for thirty-two years. He somehow managed to rise to local stardom, due to his ability in training the *seises* (boy choristers), whose voices listeners marveled at. Indeed, many of his surviving pieces display a typical

high-pitched texture, that today's choral ensembles often choose to lower in performance.

Aráujo's opus includes sacred music in a traditional liturgical style, alongside *villancicos* that are quite diverse in tone and topic, yet usually uninhibited, overwhelming, and even aggressive in their infectious cheerfulness. An innovative trait of Aráujo's output is, elements taken from Iberian, African, and Amerindian cultures — which can be found in both music and lyrics — are no longer kept apart to fit distinct genres. In contrast, take the *villancicos de negros*, *de vizcaynos*, and *de indios*, written by Gaspar Fernandes in Mexico a century earlier. Each piece was meant to display the — real or fictional — ethnic traits suggested in its text; to each his own *villancico*, we might say. Like jars on a pharmacy scaffold, their contents were separate and tightly sealed; there could not be an ounce of Aztec influence in a *villancico de negros* or vice versa. In Aráujo, on the other hand, such elements as the syncopation generated by Afro-Peruvian rhythmic cycles are treated like standard features of a generic, all-embracing Peruvian style. They are found in association with texts about natives, Spaniards, the Holy Child, or whatever. This does not imply that ingredients taken from all three cultures are equally dosed — only, that their co-existence as musical colors, ready for use on the composer's palette, is a settled issue. Compared to his Mexican forerunners, Aráujo was a step ahead on the road to a broader synthesis.

Unsurprisingly, as Aráujo was a teacher of renown, he gave rise to a school of composers, marked by a homogeneous, unique, and easily recognizable style. The next generation of local chapel masters took up his approach and developed it. Roque Jacinto de Chavarría Muqrú belongs to it.

2. Life and works

Chavarría was born in La Plata on an unspecified day in 1688, the son of an out-of-wedlock relationship between a white man with a Basque surname — a variant of the more common Echevarría — and a mestizo woman, herself the daughter of an interracial European/native encounter [Illari 1997, 88, 97]. Hence, the future composer himself was one-fourth native. In 1695, at seven, shortly after his mother's death, he was granted admission among the Cathedral *seises* under Aráujo's tuition and baton. Once again, as in Manuel de Sumaya's case, to have him join the boy choristers, *limpieza de sangre* (pure-blooded ancestry) was a prerequisite and one had to find a way around it. The child stood out among his peers for his musical talent and after voice mutation, in 1704, was promoted to the post of vice harpist and bassoon/gamba player, two tasks calling for the ability to play figured bass. His musical studies under Aráujo continued until he got

a full mastery of counterpoint; meanwhile, he went through all the steps to be ordained a priest — a *sine qua non* for a future chapel master — and studied at the Jesuit Universidad San Francisco Javier, where he became *bachiller en artes*. He may have been ordained in 1712 [Seoane 2002], that is, when he was twenty-four, the minimum age required, and after receiving due dispensation, given his birth as an illegitimate son.

Chavarría died in La Plata on December 8, 1719, at thirty-one. The cause of his death is unknown, but its date coincides with a vast epidemic that swept the entire subcontinent like a giant broom, claiming many victims especially among Amerindians. A detailed, if partly imaginative, account is in a chronicle, *Historia de la villa Imperial de Potosí*, by Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1674–1736). Some fifty compositions of Chavarría's survive; they were still being performed in La Plata many years after his death. Manuscripts currently sit at the Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

3. Genre and style

Chavarría's opus hosts a good number of *villancicos*. At least twelve can be heard on CD: *Afuera, densas sombras*; *A la flor del alba*; *Alégrese la tierra*; *Alegria, risa, ¡ha!*; *Con tan tierno llanto*; *¡Fuera, fuera! Háganles lugar*; *Oigan las fiestas de toros*; *Pajarillos, ¡madrugad!*; *Para los dolores de la Virgen*; *Paraninfos alados*; *Silgueritos risueños*; *Toquen alarma*. His approach to the *villancico* form is rooted in Araújo's one. The *villancico* was originally a simple song, and so it is again today; however, during the Renaissance and Baroque eras, it underwent a complex development, to finally become a miniature polyphonic cantata on sacred topics (usually Nativity or Epiphany) for voices and continuo. Below this richly wrought surface, its original simple song format can still be detected — a *villancico* has a verse and a refrain, called *copla* and *estribillo* in Spanish. Its most common formal pattern was *estribillo – copla – copla – estribillo*.

In Spanish colonial America, the *villancico* became such a common, widespread, and complex form, it rose to the status of a veritable local specialty, even more so when flavored with ethnic spices. Lyrics often took a sacred topic as an excuse to tell an interesting, curious, or funny story, which gave the composer a chance to set it to music like a *concertato* scene from an invisible opera, with characters exchanging dialogues, call-and-response patterns, and even jokes and puns. Araújo's *villancicos* are often noteworthy for their being lively, almost bubbling in spirit. Their characters, although barely sketched, forcefully assert themselves — they bicker and quarrel, dance or invite dancing, or illustrate lines from the Scriptures making them come alive by resorting to Baroque metaphors

and outlandish comparisons. To keep up with this wealth of surprises, the music undergoes a hallucinating acceleration, thus switching from the state of meditation and mystical ecstasy, common in Eurasian sacred music, to one of frantic possession and trance, common in sub-Saharan Africa and elsewhere.

Only on the last point, the pupil seems not to entirely follow his teacher. Chavarría's *villancicos* retain much of Araújo's ones — their theatrical nature, their taste for Baroque metaphor and anecdotal annotation, and of course that omnipresent lively motion — but all this is expressed as intricate cross-rhythms and accents, rather than as sheer quick pulse, except perhaps in *Oygan la fiesta de toros*, the piece where Chavarría most strictly adheres to Araújo's model. Speaking in general, Chavarría's writing is more complex, less spontaneous, and more refined than Araújo's. It embodies the *Ars subtilior* stage of the genre — it stems from, and therefore invites, a more intellectual approach.

All these traits are found in ¡Fuera, fuera! Háganles lugar.

4. Sources and text

The original manuscript comes from the Sucre Cathedral archive; it is now located in the Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia as No. 965. It was found and copied by Robert Stevenson during his musicological safaris up and down Latin America in the 1950s and 1960s; our reference edition is therefore *Latin American Colonial Music Anthology* [Stevenson 1975, 84–94]. Here, the piece is titled *Fuera fuera haganles lugar – Los indios – 5º Tono*; the music is handwritten, and titles look typewritten in two distinct fonts, perhaps using a golf-ball typewriter, such as IBM Selectric.

Due to its lyrics, the piece belongs in the *villancico de indios* genre. Some natives go to church to adore the Child Jesus in the manger and realize there is not one single native person among the statuettes. All white people! How come? They burst out in indignation in the *estribillo*:²

¡Fuera, fuera!
Háganles lugar,
qué los indios bienen
y no es novedad
él que en el portal
la perdida tribu
fuese a resollar,
además
que al pesebre bino

2. Punctuation is by this writer.

todo irracional.
No borláis: ¿pastor
español mera?
Todos somos gente,
hijos de el Adán,
¡y la Niño todos
veneron buscar!
Con perdón, ¿no viste?
También animal,
boye, mula, ppisco
en Belén estar
y *maraicumarí*
gentes no aberán.
¡Hay tal!
Todos somos mondo,
hijos de el Adán.
¡Hay tal!
No borláis reyendo
con su *ha ha hay*.
Disen bien zagales:
degémoslos ya
celebrar al Sol,
pues su claridad
para todos nase
hermosa, vella,
lúsida y sagaz.
Ari cusichisum
con música de cantar
a la Niño más mijor
que composo Trenedad.
¡Achalay, achalay!
Ppa tij nij pac sosperar,
llaquij nij pac sollosar.
¡Achalay, achalay!
¡Como es su gloria,
descanso, sociego
y serenidad!
Sospera y llora
hime sin parar.
¡Fuera, fuera!
Háganles lugar.

The text is unclear here and there; sometimes we are sure about what we read but not sure we understand. Spelling is uneven, too; we slightly standardized it for clarity.

Being a *villancico de indios*, it follows the *villancico de negros* model. In the latter, lyrics emulated the broken speech of African newcomers, as the great Portuguese playwright, Gil Vicente, first did by 1500. Likewise, the wobbly Spanish spoken by natives is reproduced here, interspersed with some of their own words, either real or imaginary. The translation we offer might be no less approximate than their tongue.

Get out of here! Let the Indians come, as it's nothing new that the lost tribe³ came to church to find relief. But then they came to the manger scene and got mad. No kidding: all Spanish shepherds? We are all humans, out of Adam's ancestry, and have come to meet Child Jesus. Excuse me, can't you see? There are also animals in Bethlehem — ox, donkey, turkey,⁴ and no *maraicumari*? Hey! We are all humans, out of Adam's ancestry. And don't laugh at us. The little shepherds have it right: let them adore the Sun, whose light is born beautiful, bright, and wise for us all. *Ari cusichisum* with music to sing to the wonderful Child, composed by Trinidad.⁵ Well, well! *Ppa tij mij pac* sighing, *llaquij nij pac* sobbing. Well, well! What a splendor, how peacefully and serenely He sleeps. He made me sigh and cry my eyes out. Get out of here! Let the Indians come.

Such interjections as *ha ha ha hay* are also scattered in the text, in imitation of laughter. *Achalay* is a Quechua word expressing approval or confirmation; it is still in use in Peru.

While both *estribillos* set the same lyrics to the same music, the two coplas carry different texts:

I
 Qesás Neño sois la Diós
 que lo meramos quesás.
 Yo no é visto más mui lindo
 como osté en la portal.
 ¡Achalay, achalay!
 Es verdad
 como hermosura de el cielo

3. As soon as the Europeans met the natives, theories arose to explain their origin without contradicting the Scriptures. One such theory had them to be descendants of the lost tribes of Israel.
4. The turkey is endemic to America and is known by various names in the Amerindian languages. It is still called *pisco* in Colombia, hence our translation. If we are right, listing it after ox and donkey, and by an Amerindian name (the Spanish one is *pavo*) adds further implications to the discourse. The natives say: so you cared to place even an American *animal*, but left American *humans* out? This is so specific, it looks intentional. In the Sucre Cathedral, the manger scene is still being prepared (pics are now uploaded to the Web) and was likely being prepared then. Is Chavarría describing a real incident he witnessed?
5. Today, only female babies are christened Trinidad, but until recently it could be either male or female.

de sus luses claridad.

¡Achalay, achalay!

II

Quesás Vergen la María
son tu Magre porque está
más mior que miorado,
como Sol un poco más.

¡Achalay, achalay!

Necedad

es pensar que ubiese otra
de tan alta dignidad.

¡Achalay, achalay!

These are praises to Jesus and Mary. They look like a bunch of individual comments from natives staring at the show:

Sure, the Child knows we are contemplating Him. Never saw anything nicer than you in church. Well, well! True, His clear eyes are as beautiful as the sky.

Perhaps the Virgin is your Mother for she is the best of the best, even above the Sun. Well, well! Thinking of another [woman] of such high dignity is crazy. Well, well!

In short, the natives' protest is confined to the *estribillo*; the *coplas* express their candid faith.

5. Analysis

As per the composer, the piece is “in the fifth tone”. This is archaic jargon, adhering to a tradition handed down in the chapel masters' conservative world, for the music is actually in F major. The modern transcriber — whom we assume to be Stevenson — moved it down a perfect fourth to C major. As we said, the original was intended for children; adult singers feel more comfortable in a lower range. Chavarría also indicates “*a duo y a 6*”; its six vocal parts actually make two choirs, one formed by Alto and Tenor, the other including Sopranos I and II (*tiple*), Alto, and Basso, the only wordless part — evidence that it was given to a bassoon or a violone, both instruments the composer himself could play.

The accompaniment is notated on two staves. The lower staff carries an unfigured bass, doubling the Basso part here and there; the upper staff bears the indication «*Acompto pa el Harpa*». This is confirmed by a part full of “walking” patterns that sound quite idiomatic on the harp, another instrument Chavarría played. The whole picture suggests a performance entirely given to children,

perhaps except the tenor, with the composer personally involved in playing continuo.

The score consists of the *estribillo*, with its single text, followed by the *copla*, with text on two lines. There is no final repeat of the *estribillo*, but it is implied, as it was customary. In theory, both sections end on the tonic chord and could round off the piece. The form to be adopted in performance is therefore as follows:

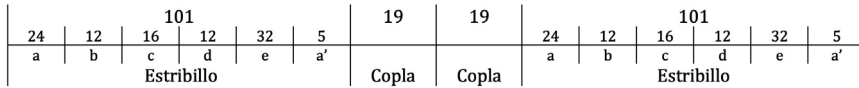
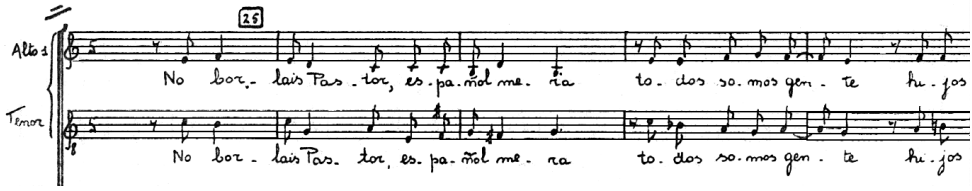


Fig. 1. Form

Its overall anomaly is glaring — the *estribillo* is five times longer than the *copla*. Of course, the reason is text asymmetry. The *estribillo* is much longer as it carries all the protests and comments that the composer deems so important. The *coplas* are there more or less as a bow to tradition; they carry no vital information. This seems to support the reasonable hypothesis that Chavarría — with his Amerindian ancestry and sympathetic views toward the natives and their claims — penned not only the music but also the lyrics. The mammoth *estribillo* text is set to music in six distinct and clearly audible sections. There are no repeats except for the last section, taking up a chunk of the first one to fit identical words.

Which ethnic elements can be detected, and where? The native element in the text is clear; we do not perceive any equivalent in music, but, who knows? Perhaps there are better judges out there. Instead, African-derived musical traits are very clear to us; they do not appear in the text but are all over the place in the music.

First, this *villancico* is written in 6/8, but note values insistently suggest a 3/4 meter. The two rhythmic conceptions either alternate in the same part or overlap. No need to point to a specific passage; the “two over three” rhythmic feeling is to be found throughout. Let us single out an especially striking passage — bb. 28–29, over the words «*todos somos gente*». Not only does the melody suggest a triple meter over the duple basic pulse — it also does so with an eighth-note delay. Such a displacement is common in Afro-Brazilian music but sounds unexpected here, as if one part had slipped on a banana peel and groped for a foothold.



Ex. 1. bb. 25–29

Such extreme cases are rare, both in this piece and in the composer's opus. The main focus, for the *mestizo* Chavarría, is not on the vertical polyrhythmic superimposition, which his teacher Araújo had used in such a typical, relentless way in *Los coflades de la Estleya*. There, the African component was pushed to the extreme for the text told how slaves celebrated the *Día de Reyes* (the Epiphany). The sub-Saharan two-unit torso dances, in Lomax's terminology [Lomax 1968, 237 et seq.], were suggested by their distinctive musical equivalent — the vertically non-aligned rhythmic cycles. Conversely, Amerindian cultures, like European ones, move shoulders and hips as a single block. When these adopt cross-rhythms and/or syncopation, it is to achieve rhythmic embellishment and the pleasure of a superficial Africanization, without going much farther; for the rest, parts tend to move in rhythmic unison. Thus, Chavarría is more interested in toying with displaced accents (horizontal hemiola) than with superimposed cross-rhythms and accents (vertical hemiola). The former, not the latter, pervades the score, as a token of a non-native Africanization, one that was recently acquired in a rather tame form and has been shared among all three ethnicities for at least one generation. It can be found right from the beginning. Bars 1–2 strongly deliver a duple meter; bb. 3–4 are ambiguous, but essentially in triple-meter feeling:

1. Alto
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

2. Tenor
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

3. Tiple
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

4. Tiple
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

5. Alto
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

6. Basso
2. Chorus
2/4 y 6/8
Fue-ra fue-ra fue-ra ha-gan los lu-gar

Acompañamiento
p.a. el Harpa 5° tono
el ayre aprisa

* Basso lacks text in original manuscript

Ex. 2. bb. 1-4

then bb. 5-8 are in duple meter again:

Alto 1
Tenor
Tiple 1
Tiple 2
Alto 2
Basso

que los in-dios be-ran y nos nos da-d, ha ha ha ha hay ha hay el que n e

que los in-dios be-ran y nos nos da-d, ha = = hay ha, hay, el que n e

ha ha ha ha ha hay

ha ha ha ha ha ha ha hay

ha ha ha ha ha ha ha hay

ha ha ha ha ha ha ha hay

ha ha ha ha ha ha ha hay

Acompañamiento

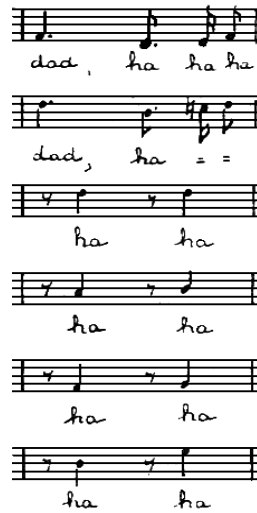
Ex. 3. bb. 5-9

It takes a while for the listener to grasp which is the basic pulse and which is not.

This does not rule out small, passing polyrhythmic conflicts. Notice how, on b. 2, harp part, the right hand is *not* aligned with the left, nor with Choir II.

As a whole, this use of hemiola does not differ much from those an Italian contemporary of Araújo's, Alessandro Stradella, experimented with, as Italy under Spanish rule was being invaded and conquered by syncopated Afro-Hispanic dances and rhythms (as well as by those of African slaves themselves), to Giovan Battista Marino's scandal. The only real difference is in continuity — a solely and typically American trait. In Stradella, syncopation and hemiolas come and go, as if the composer loved to tinker with them, but quickly grew tired.

More original — and perhaps more impressive — is that vocal parts sometimes step in and utter clearly percussive patterns, further energizing this already lively rhythmic fabric. So indeed is the *incipit* of the piece. Choir I and II exchange purely rhythmic patterns, virtually devoid of melody (more on this later). This leads to some real, albeit temporary, interlocking on b. 7, that is, quite soon:

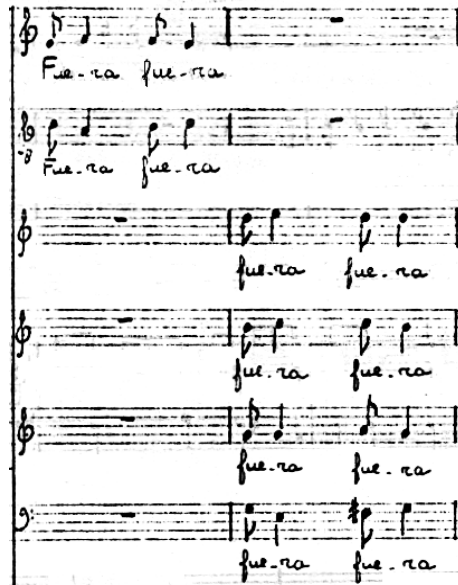


Ex. 4. Bar 7

It is just an isolated event, while in sub-Saharan African music such a practice is a systematic, basic structural element. We cannot expect that much from Chavarría. Again, the African element is not experienced here as a token of cultural identity; rather, it is welcomed as an influence. And yet this shy hinting at interlocking is significant; it tells us that the composer has interest and curiosity towards it.

Voice parts display a percussive nature elsewhere as well. The natives' statements are greeted with laughter, «*ha ha ha hay*», which in turn triggers indignation: «*No borláis reyendo con su ha ha hay*». This back-and-forth exchange of laughter produces a new interlocking passage on b. 23, not unlike the previous one.

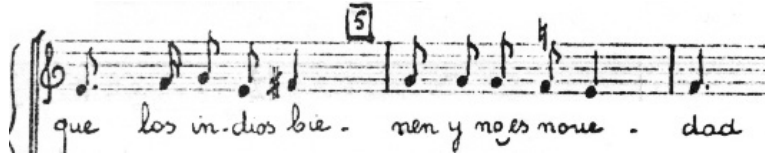
The piece is not rooted in any strong melodic element, one that can counterweight the relevance of the percussive one, much less prevail over it. The opening melodic cell is a humble second interval, and the entire musical discourse is derived from it. We can hear it right from the start, in Choir I Alto part, in its E-F form, on the word “*fuera*”, soon followed by its retrograde, F-E.



Ex. 5. bb. 1–2

This palindrome microstructure inevitably elicits mental connections in American music scholars. For instance, it opens Duke Ellington's *Azure* (1937) — and Duke was almost obsessed with palindromes. In the Choir II response, Chavarría gives it to Soprano II: B-C C-B. The choirs relentlessly challenge each other in antiphonal passages (or should we say responsorial, given their asymmetric weight?) in which answers are immediately delivered — another very African element. Over the following words, «*háganles lugar*», Chavarría already expands the cell to a third, still presented as a chain of seconds. It is found in its clearest form in Choir II, Soprano I, B-B-C-D-C. (The other parts have variants determined by harmonic voicing).

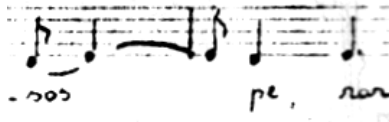
The following text sentence, «*qué los indios bienen y no es novedad*», shows further expansion. If we take it from Choir II, Alto I, bb. 5–7, it results as follows:



Ex. 6. Choir II, Alto part, bb. 5–7

six seconds and just an isolated third. We could go on at will, down to the final bar; everything stems from that opening second.

Chavarría also treats himself a madrigalism. On bb. 76–77, the word “*sosperar*” has — you guessed it — a sigh, again musically painted in seconds.



Ex. 7. Choir I, Alto part, bb. 76–77

Further on, there is an even deeper one: on bb. 88–89, the Soprano II, Choir II, has the following pattern on “*suspira*”:



Ex. 8. Choir II, Soprano ii, bb. 88–89

doubled by Alto II a third below. The effect is repeated soon after, on the word “*llora*” (cries). These, too, come straight from the opening motif.

Of course, systematic use of melodic contours derived from the second interval generates voicings mostly moving stepwise. This makes the music easy to sing. Perhaps it was originally tailored for performers who were comfortable with syncopation and cross-rhythms but sported no wide vocal range. Another suitable choice for boy choristers? We are led to think so. Yet this may not be the only reason, or perhaps not the main one, or not the true one. After all, other *villancicos* by Chavarría sport wider vocal ranges and bravura passages, e.g. *Silgueritos risueños*. And yet, there are also some in which we find again motifs in seconds and narrow ranges, e.g. *A la flor del alba*. So, perhaps he wrote different pieces for

two different choirs, the *seises* and the adults' choir? Only further research can clarify the point.

Another explanation may be more tightly associated with this piece — and it points to the lyrics. The natives are protesting, after all — not quite a suitable subject for some effusive lyricism. They utter a series of harsh, drastic sentences, like people who rally and chant slogans. The flattened, almost spoken melodic outlines employed here are probably as close to *Sprechgesang* as could be conceived by 1718. Generally, Chavarría was hardly prone to some unreined melodic abandon, but here he is less than ever. The choice of intervals is — or is *also* — a choice about expression; despite the Nativity pretext, this is a political *villancico*.

Choir I always acts like a two-headed soloist. Alto and Tenor keep close in homorhythmic writing, often in thirds; only occasionally do they part for a moment for a one-bar-long imitative passage. When voicing calls either one to move by leap, it is always the Tenor. This makes the choir dialectics sound more responsorial than antiphonal: if Choir I is a soloist, Choir II approves, laughs, and comments. Only in a couple of passages do roles reverse — on b. 53 et seq. on the celebration of the Sun, and again at the end of the *copla*.

6. Conclusions

This final section might look superfluous. After all, we have drawn quite a few conclusions along our analytical path. However, perhaps we can concisely pull the strings of the manifold observations prompted by *¡Fuera, fuera! Háganles lugar*.

The cross-study of lyrics and music has revealed an unexpected work. On the surface, it may look like little more than a pseudo-exotic joke by a provincial master. Yet, under this surface, it reveals an intricate network of references to the cultures co-existing in La Plata, around the Cerro Rico de Potosí, and even to their daily reality — the turkey, the little shepherds adoring the Sun. This is not pure music, more or less pleasant or inspired, that can entertain and delight for five minutes, like a Chopin nocturne or a Bach fugue. This is a message addressed to believers from an authoritative pulpit — the choir of the Catedral Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, La Plata, no less. It is a political speech delivered from a church, and is meant to lead the audience to draw moral conclusions out of an edifying anecdote — actually, a parable.

Once its meaning is understood, *¡Fuera, fuera! Háganles lugar* also turns out to be a very original work. This is not to say that it had no musical precedents, ancestors, or close relatives in the *Virreinato*. We cited Araújo's *Los coflades de la Estleya* as a likely precedent. Chavarría's work might be regarded as a pro-Amerindian

equivalent to that earlier pro-African manifesto, perhaps a tribute to it, a development, or even an answer. But the very existence of such pieces, with their reciprocal relationships, sheds light on a world unknown to the music historiography canon — a tri-cultural world, in which those three cultures dialogue, interact, merge and oppose, influence and mirror each other. This is the world that Chavarría's *villancico* reflects, describes, and passes on to posterity.

As far as we know, 18th-century Europeans were unaware of this music. Had the French Encyclopedists had a chance to hear it, they might pigeonhole it as another ethnographic curiosity. Composers like Rameau could draw from it to put some actual Peruvian music in place of their fantasies about the *Indes galantes* (thus falling into a different type of misunderstanding, of course). In the 19th century, German Romantic composers might see it as a musical embodiment of an alleged Andean *Volkgeist*; yet they would most certainly find this music not transcendent enough, not sublime enough, hence proof of the intrinsic inferiority of that *Volkgeist*. In the 20th century, somebody like Darius Milhaud would appreciate and loot such a piece to concoct another *Bœuf sur le toit*. Instead, we, the inhabitants of the 21st-century, form the first generation of posterity to receive Chavarría's message in a bottle and to try and understand it. We may not grasp everything; it would be presumptuous to think otherwise. Yet this message resonates with us like it would not with any of our predecessors. It speaks about contemporary issues — conflicts, identities, Eurocentrism vs. other cultures, and exclusion/inclusion. These are fashionable discourses right now. They seem to have emerged a few years ago. Finding them among the yellowed papers of an 18th-century Bolivian archive sounds like silly science fiction, a bit like the one attributing flying saucers to the Egyptians.

Yet it is not. The problem is, we have received these fashionable discourses from the USA because, in common parlance, "America" means the USA. This nation has built — and spread throughout the world — a narrative of its musical history that is now part of common sense. The encounter between "African" and "European" music is said to take place in the USA; here modern syncopated music — jazz, swing, arrangement, improvisation, and so on — is said to be born. In a nutshell, the USA means modernity. Today, multiculturalism is also regarded as a vital component of such modernity. But historical and musicological research amply shows that such self-attributed priorities are hardly supported by any documentary evidence. They are circulated by inertia.

Rather, if we are open to considering the musical history of the Americas as a continent in its totality, we may discover that many of those "modern" things were born in other nations, if not back in Africa, at a much earlier time, even

centuries earlier. One by one, many alleged US firsts — those listed above, and many others — begin to fall apart. A new picture appears on the horizon.

Spanish colonization of America began more than one century earlier than the English one. The furious Puritan prohibitions targeting music, enforced in England by actual destruction of church organs, and then transplanted overseas as a prohibition of building new ones where there was none, added a second century of delay on top of the first one. It is hardly surprising that virtually any multicultural synthesis appeared in the Spanish empire first. Only much later, and after overcoming that hard Puritanical resistance, did it reach the English-speaking world.

In historiography, documents and facts count, and sometimes one has to be wary of those who hold a powerful megaphone and use it to claim somebody else's merits. Today, the documents that are emerging from Latin American archives tell a different story, this time attested in writing. *¡Fuera fuera! Háganles lugar!* is just one example out of many.

BIBLIOGRAPHY

- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA B. (s.d.), *Historia de la villa Imperial de Potosí (MDXLV-MDLXXVII): riquezas incomparables de su famoso cerro, grandezas de su magnánima población, sus guerras civiles y casos memorables*, in manuscript, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, No. 965.
- ILLARI B. (1997), *No hay lugar para ellos. Los indígenas en la Capilla musical de La Plata*, «Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia», 3, pp. 73–108.
- ILLARI B. (2001), *Polychoral Culture: Cathedral music in La Plata (Bolivia): 1680–1730*, thesis, University of Chicago, unissued.
- LOMAX A. (1968), *Folk Song Style and Culture*, Transaction Books, New Brunswick.
- SEOANE URIOSTE C. (2002), *Chavarría Muqru, Roque Jacinto de*, in J.M. Barnadas (ed.), *Diccionario histórico de Bolivia*, vol. I, Grupo de Estudios Históricos, Sucre, pp. 510–511.
- STEVENSON R. (1975), *Latin American Colonial Music Anthology*, Organization of American States, Washington DC.

DISCOGRAPHY

¡Fuera fuera! Háganles lugar! is included in the following CD's:

- CANTO, *Música del periodo colonial en América hispánica*, Música Americana MA-HA001.
- ENSEMBLE VILLANCICO, *¡Tambalagumbá!: Early World Music in Latin America*, CPO 777 811–2.
- L'HARMONIE DES SAISONS, *Las ciudades de oro*, Atma Classique ACD2 2702.
- HESPÈRION XXI, *Les Routes de L'esclavage*, Alia Vox AVSA9920.
- FLORILEGIUM, *Bolivian Baroque, Vol. 3: Music from the Missions and La Plata*, Channel Classics CCS SA 28009.

SITOGRAPHY

- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA B., *Historia de la villa Imperial de Potosí*, manuscript, <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:371585/>>.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE F., *Chavarría Muqru, Roque Jacinto de*, in Real Academia de la Historia: <<https://dbe.rah.es/biografias/68625/roque-jacinto-de-chavarría-muqru>>.

Abstract

Roque Jacinto de Chavarría (1688–1719) was a composer of Hispanic and Amerindian descent who lived and worked in the Viceroyalty of Peru, particularly at the cathedral of La Plata, now called Sucre in present-day Bolivia. His *villancico* for six voices and continuo, *¡Fuera, fuera! Háganles lugar*, is based on a text in which some natives speak in their wobbly Spanish, stuffed with words in local languages. They came to church to adore the Child Jesus and found that all characters in the manger scene are white; hence their protest. Chavarría's music does not seem to contain Amerindian influences but bears strong Afro-Peruvian elements, that are identified and discussed here. His composition, taken as a text-plus-music whole, is a major and surprisingly advanced document of the tri-cultural synthesis that Peruvian chapel masters built on the musical models introduced from Spain, as well as on earlier Mexican experiments.

Keywords

Villancico, Christmas, Native Americans, Peru, colonial Baroque

Abstract

Roque Jacinto de Chavarría (1688–1719) fu un compositore di origine ispanica e amerindia che visse e operò nel Vicereame del Perù, in particolare nella cattedrale della città di La Plata, oggi chiamata Sucre, in Bolivia. Un suo *villancico* a sei voci e basso continuo, *¡Fuera, fuera! Háganles lugar*, presenta un testo in cui un gruppo di indios, nel loro spagnolo approssimativo e infarcito di vocaboli locali, protestano perché sono venuti in chiesa per adorare Gesù Bambino nel presepe e hanno scoperto che tutti i personaggi raffigurati sono bianchi. La musica composta da Chavarría non sembra contenere elementi di ispirazione amerindia, ma contiene forti elementi di ispirazione afro-peruviana, che l'analisi individua e analizza. Considerandola nell'insieme di testo e musica, la composizione risulta essere un documento importante e sorprendentemente avanzato della sintesi tri-culturale costruita dai maestri di cappella del Vicereame del Perù, sulla base dei modelli importati dalla Spagna e dell'esempio anteriore venuto dal Messico.

Parole chiave

Villancico, Natività, indios, Perù, Barocco coloniale

Souvenir de Porto Rico di Louis Moreau Gottschalk: un originale contributo alla musica nazionale americana

1. Introduzione

È consuetudine considerare ogni personaggio storico influente come precursore: che sia scienziato, inventore o artista, immaginarlo come colui che, alla maniera di Leonardo da Vinci, ha anticipato i tempi futuri con le sue intuizioni ne accresce il fascino. Tali visioni provenienti dal passato diventano però attuabili solo in seguito, quando altri, perseguendo gli stessi studi e condividendo le stesse idee, possono finalmente avere i mezzi per metterle in pratica.

Nella musica di Louis Moreau Gottschalk (1829–1869), e in particolare in *Souvenir de Porto Rico – Marche des Gibaros* (1857), si riconoscono caratteri di quella che, quarant'anni dopo, sarà la fisionomia stilistica del ragtime: le figure ritmiche, le variazioni delle stesse figure, l'uso del cromatismo in senso sia melodico che armonico, e in parte anche la concezione della forma, testimoniano di tendenze musicali della New Orleans di metà Ottocento, ricche di influenze afro-caraibiche, destinate a evolversi verso quel corpus di musiche che costituirà la base di un nuovo linguaggio, più tardi divenuto universalmente noto come jazz.¹

Potremmo quindi senz'altro ritenere Gottschalk un anticipatore; ma potremmo anche ipotizzare che i suoi compatrioti della generazione successiva, entrati in contatto con le sue opere, vi abbiano avvertito una certa aria familiare e trovato validi spunti per le proprie composizioni, che avrebbero poi gettato le basi del nuovo linguaggio. Ciò che è certo è che, anche se con un catalogo non ampio, dovuto alla sua prematura scomparsa, il peso del contributo artistico di Gottschalk non è trascurabile. Anzi, grazie all'originalità della sua musica, vera

1. «La pagina pianistica *Souvenir de Porto Rico* di Gottschalk è di notevole interesse nella storia della musica afro-americana: essa fornisce uno dei primi esempi di sincopato scritto, del tipo poi connaturato al ragtime e al jazz» [Dickinson 1989, 418].

sintesi delle culture del suo tempo, si può identificare in lui il primo compositore degli Stati Uniti in grado di incarnare l'identità musicale nazionale, senza dover attendere i lavori di Edward MacDowell o di Horatio Parker, eletti a questo ruolo, con minore ritrosia, dalla storiografia europea [Rusconi 2014].

La scrittrice Helen Kaufmann ci ha lasciato la seguente descrizione di un recital comprendente pagine di Gottschalk.

Nel 1936 John Kirkpatrick ha dato a New York un concerto di musica americana per pianoforte con brani di Charles Griffes, Roy Harris, Aaron Copland e Henry Ives [*recte* Charles Ives], tutti autori viventi tranne Griffes. Tre pezzi di Gottschalk hanno costituito lo splendido coronamento della serata, *Souvenir de Porto Rico*, *Danza* ed *El Cocoyé*. Essi hanno tenuto testa a tutti agli altri in fatto di ritmo e armonia. Sono brani sorprendentemente jazzistici, con combinazioni di suoni non certo ortodosse per l'epoca! [1937, 214–215].

Carl Lindstrom usò il termine “stile americano” per descrivere i primi lavori del giovane Gottschalk nell'ambiente parigino. Anche se influenzati dalla musica caraibica, nonché dal suo stile personale, sostenne, non ci si può esimere dal definirli “musica americana” perché non farlo significherebbe affermare che la parte creola della New Orleans del tempo non facesse parte degli Stati Uniti.

Gottschalk era un tipico creolo, a tal punto che i modi, la lingua e l'aspetto finivano per annullarne la convenzionale americanità, che pure era parte integrante della sua formazione. E tuttavia, negare che rappresentasse la nostra cultura autoctona significa sostenere che la New Orleans creola non era una città americana, ingiustamente impoverendo la ricca varietà della nostra vita nazionale. Le melodie, le armonie colorite e soprattutto i ritmi dinamici di Gottschalk si basavano, a suo stesso dire, sull'osservazione delle danze degli schiavi a Place Congo e sul suo ricordo dei canti dei *bayou*. È interessante notare che il jazz hot dei vari Oliver, Armstrong, Bechet e delle loro gaie coorti, il cui valore musicale è stato messo in discussione ma la cui americanità non potrà mai esserlo, è uscito da quella stessa New Orleans [Lindstrom 1945, 359].

Clara Gottschalk raccolse numerosi articoli elogiativi sui successi del fratello [Seymour 1870, 52], nei quali si parla non solo del suo virtuosismo pianistico, ma anche e soprattutto delle sue suggestive composizioni: il fascino e la forza evocativa di quella musica, riferiti dai critici — e dai colleghi, tra cui Chopin e Berlioz — testimoniano di come la scuola nazionale statunitense avesse già un valido rappresentante. Lindstrom si spinge anzi a suggerire che Gottschalk abbia perfino preceduto le scuole nazionali europee.

All'epoca in cui i salotti di Parigi acclamavano le sue danze creole, nel 1848, Dvořák era troppo piccolo e non aveva neanche iniziato quegli studi musicali che in seguito lo avrebbero condotto a trovare la sua forma di espressione boema nella

musica d'arte; Smetana era in esilio e non avrebbe fondato l'opera boema per un altro decennio e più; Grieg aveva cinque anni, Rimskij-Korsakov quattro e Balakirev undici. Falla, Bloch e Sibelius non erano neanche nati [1945, 362].

Ma quali elementi potrebbero definire uno “stile americano” di metà Ottocento, visto che gli Stati Uniti non vantavano ancora una tradizione musicale cui attingere? Il pubblico delle sale da concerto e dei teatri, influenzato dalle mode del Vecchio Mondo e ancorato a una solida mentalità conservatrice, era abituato a programmi di musica europea, soprattutto opera. La musica — e non solo essa — doveva ancora iniziare quel processo di emancipazione dalla centralità dell'Europa che avrebbe poi consentito il formarsi di uno stile nazionale. Nella realtà, però, erano già in atto processi sotterranei che avrebbero aperto nuove strade. Alcuni di essi sono visibili nella produzione di Gottschalk, e in particolare in *Souvenir de Porto Rico*.

Il più evidente fra questi è l'influenza del folklore, in particolare creolo. Per Gottschalk rappresentava la colonna sonora della sua infanzia, con la quale era cresciuto e con cui egli stesso firma la sua musica come colui che vanta su di essa una priorità. Essa circolava da tempo a Place Congo e per le strade di New Orleans, ma non aveva ancora trovato un valido sostenitore che la elevasse a musica “d'arte” e la diffondesse nel mondo con la fiera di chi testimoni le proprie origini con successo e senza pregiudizio.² A catturare per la prima volta il pubblico del Vecchio Continente fu proprio il fascino esotico esercitato dalla “tetralogia della Louisiana”.³

Un secondo elemento consiste nella condizione di originalità: la lontananza geografica dalla tradizione europea, e quindi dai suoi dettami tecnici e formali, permetteva a compositori di altre nazioni, come Gottschalk, di imboccare strade inedite. Il terzo fattore è il meno evidente, ma è forse quello che più rispecchia la componente istintiva della musica americana, sebbene Gottschalk, proprio per questo, sia stato erroneamente considerato un autore superficiale,⁴ sulla base della sola osservazione delle partiture: il carattere improvvisativo. In lui, come in altri musicisti di area americana, la differenza tra esecutore virtuoso e improvvisatore è pressoché inesistente. Secondo la concezione europea romantica, l'esecutore brillante è in grado di trovare una libertà interpretativa anche solo nel fraseggio, muovendosi tra le strette maglie della carta scritta. Gottschalk non si

2. Un processo del tutto simile riguarda le polacche e le mazurke di Chopin, pure circolanti in ambiente parigino, dove vengono ascoltate, suonate e assimilate fino a diventare parte integrante del canone della musica europea colta.

3. Traduciamo qui l'espressione “Louisiana Quartet”, introdotta da Starr [1995, 62] per indicare *La Bamboula*, *Le Bananier*, *La Savane* e *Le Mancenillier*.

4. Ne è un esempio il passo citato più avanti [Arciuli 2010, 18].

limitava a questo, ma naturalmente sapeva fare anche questo. In un ritaglio proveniente da un giornale di Chicago non identificato si legge:

Il fascino del pianismo di Gottschalk sta nel fatto che di rado interpreta un pezzo due volte esattamente allo stesso modo. Le linee generali ovviamente rimangono intatte; ma le più sottili sfumature del sentimento e dell'espressione dipendono dall'umore del compositore. Abbiamo spesso ascoltato lo stesso pezzo reso da Gottschalk una seconda volta con colori molto più delicati e squisiti rispetto alla prima occasione [cit. in Starr 1995, 233].

E così pure sul «New York Times»:

[...] un'originalità così lampante e manifesta, che risulta sempre motivo di incertezza per lui, e di dubbio per chi ascolta, immaginare quale idea nuova o quale interpretazione possa decidere di introdurre nel brano di sua composizione che sta facendo cantare sullo strumento per i suoi ascoltatori [cit. in *ibid.*, 234].

Tuttavia, per “improvvisazione” si intende qui ben altro. Al livello minimo è l'aggiunta di abbellimenti improvvisati e/o lievi ritocchi alla melodia data. Gottschalk praticava pure questa improvvisazione, come testimonia ad esempio *Souvenir de Lima*.

I temi sono tre, disposti in una forma tripartita: AABB – CC – A'B'. [...] Nessuna delle ripetizioni è però testuale: Gottschalk non mette segni di ritornello, ma riscrive tutto per disteso, e introduce ogni volta qualche lieve differenza, come a simulare le microvarianti che vengono spontanee quando si improvvisa [Piras 1994, 42].

Da dove veniva questo interesse per l'improvvisazione? A New Orleans, negli anni dell'infanzia di Gottschalk, vi erano le danze degli schiavi a Place Congo con le loro orchestre di tamburi. Sappiamo che Gottschalk le vide e ascoltò, dato che le evoca in *La Bamboula*. Gunther Schuller ha esaminato alcuni punti di contatto tra le origini del jazz e i suoi antenati, in gran parte africani, secondo i principali parametri e tratti distintivi, attingendo anche al lavoro di A.M. Jones.

In una variazione del tamburo maestro, il materiale tematico, già relativamente complesso (Jones lo chiama “motivo germe”) è variato, manipolato, aumentato, diminuito, frammentato, riraggruppato in nuove varianti. E nulla di tutto ciò ha funzione di abbellimento. Al contrario, l'abilità improvvisativa dello strumentista sarà giudicata dalla capacità di usare con la massima varietà il materiale tematico essenziale; il tutto — ripetiamo — entro regole e tradizioni incredibilmente rigide [Schuller 1996, 53–54].⁵

5. Il passo in questione rinvia in nota alla fonte di tali osservazioni [Jones 1959, 174–175].

Secondo Schuller, la poliritmia risultante da questa prassi sopravvive nella trama polifonica del jazz classico. E in Gottschalk? Quei ritmi gli erano familiari, e in *Souvenir de Porto Rico* se ne avverte l'eco. La sua prassi però era un'altra: il lasciar spazio alla fantasia dell'esecutore/compositore, il poter eseguire il brano variando il materiale che esso offre. Nei programmi di Gottschalk, durante gli anni americani dell'ascesa verso il successo, comparivano brani di grandi autori europei alternati a pezzi propri. Questi si basavano spesso su melodie famose, dalle canzoni alle arie d'opera, per lo più italiane, elaborate in forma di variazioni con passi di alto virtuosismo. Ne è un esempio *La Favorita*, fantasia sui motivi dell'opera di Donizetti, ornati con vertiginose corse e successioni di accordi inaspettate. Tra le canzoni spicca l'inglese *Home! Sweet Home!*, composta da Henry Bishop per l'operetta *Clari* del 1823; anche Sigismund Thalberg la impiegò in una serie di variazioni.

Elaborare materiale melodico preesistente faceva dunque parte del processo creativo dell'autore. Le sue composizioni, prima di essere messe in bella copia, erano sottoposte a continue modifiche, anche improvvisando durante i concerti. La sua personalità di virtuoso, la straordinaria padronanza tecnica nonché il contesto culturale dei suoi anni formativi fecero di lui un artista in bilico tra musica scritta e orale.

Non è poi casuale che l'improvvisazione come pratica compositiva appaia in un autore proveniente dal medesimo ambiente in cui fiorì il jazz. Il brano famoso è spesso il punto di partenza su cui l'esecutore, alla stregua di un compositore, plasma la musica secondo schemi pure precostituiti, nei quali l'atto creativo si manifesta nella spontaneità e nell'originalità. Secondo Frederick Starr:

oggi è di moda contrapporre il carattere improvvisativo del jazz all'accademica lettura delle note della musica "classica". Gottschalk era tanto improvvisatore quanto qualsiasi musicista jazz del Novecento. Il fatto che abbia messo su carta le sue composizioni ci parla di quanto rendesse la vendita della musica a stampa all'epoca, più che di un suo ipotetico preferire la composizione formale all'improvvisazione. Sia come sia, fu Gottschalk a immettere spontaneità nella musica classica americana, e fu con la sua morte che tale spontaneità si eclissò di nuovo per generazioni [1995, 234].

Alcune sue partiture, infatti, non costituivano un brano finito, chiuso, ma un canovaccio da seguire in modo originale durante i ripetuti concerti. Osserva Emanuele Arciuli:

l'impressione, che del resto si ricava anche da altre opere di Gottschalk, è quella di una certa sciattezza e superficialità, quasi che a volte per lui le composizioni non siano altro che un tentativo di fissare su carta delle improvvisazioni. *Souvenir de*

Porto Rico è più equilibrato nella struttura formale e pianisticamente più complesso [2010, 18].

Per molti, il termine “improvvisazione” reca con sé un’idea di casualità, da contrapporsi alla musica scritta di ambito eurocolto. Ma questa prassi, che nel jazz sarà portata alle estreme conseguenze, spesso allontanando radicalmente l’esecutore dalla pagina scritta, e che ha una radice storica in comune con quella di Gottschalk, non compare per caso.

L’improvvisazione jazz è sempre stata avvolta da un’aura magica: il jazzista è colui che crea la musica dal nulla, che inventa capolavori all’istante, che si rinnova senza mai ripetersi. Un’aura che avvolge il mito della “spontaneità”, una qualità primigenia che la civiltà occidentale — fortemente repressiva — ha proiettato sul jazz. Certamente il jazz è una musica spontanea e liberatoria, ma implica anche una notevole dose di preparazione, pianificazione e consolidamento delle idee. Non c’è dubbio che qualunque solista jazz, quando si presenta sul palco, ha alle spalle ore di esercizi, non solo di tecnica strumentale, ma di ricerca e perfezionamento di frasi, diteggiature, formule, passaggi [Zenni 2008, 63].

In conclusione, se ci affidiamo all’osservazione delle partiture senza gli strumenti di analisi propri dell’improvvisazione,⁶ potremmo non cogliere l’essenza dell’autore nella sua totalità, o addirittura decontestualizzarlo dal suo tessuto culturale. Gottschalk contemplava *anche* l’idea di perfezionare le sue partiture, ma ciò avveniva soprattutto per fini editoriali.

C’è da sorprendersi di come, nonostante i numerosi riconoscimenti, Gottschalk sia tuttora sottovalutato, perfino in ambiente americano. Secondo le cronache dell’epoca, egli fu investito da uno scandalo che nel settembre 1865 lo indusse all’autoesilio: si allontanò dagli Stati Uniti e non vi tornò per il resto della sua vita. È verosimile che tali accuse, cadute solo dopo la morte, fossero da collegare più ai suoi ideali politici abolizionisti e all’impegno profuso durante la Guerra civile, che alle maldicenze circa una presunta relazione con una studentessa.⁷

Réginald Hamel ci offre un interessante spunto di riflessione, sostenendo che *Souvenir de Porto Rico* rappresenti una presa di posizione contro il ridimensionamento del potere affidato ai creoli sulle loro colonie come conseguenza dell’abolizionismo.

Non si può fare a meno di pensare che la sua preoccupazione per il cibo sia sottesa a questo breve testo: *Si me dan pasteles, dénmelos calientes* (“Se mi date pasteles,

6. Si vedano in particolare Zenni 2008 per una trattazione generale e Piras 2015 per un repertorio di casi specifici.

7. La minuziosa ricostruzione della carriera di Gottschalk da parte della sorella Clara, attraverso lettere e articoli, nonché il favore della critica, hanno contribuito a restituire un’immagine del musicista aliena da condizionamenti politici.

datemeli caldi”), la cui linea melodica, secondo Doyle, sarebbe in pratica copiata da una melodia di Emilio Pasarell. Fino ai primi di novembre [1857] effettua giri di concerti a Mayagüez, a Cabo Rojo e infine a Ponce, da cui non si allontanerà che ai primi di gennaio 1858. A cosa è dovuta questa precarietà alimentare? In primo luogo alle pressioni imposte dai britannici per costringere le isole ad abolire la schiavitù, come avvenuto nelle isole francesi nel 1848; in secondo luogo, alle controversie sollevate presso i piantatori, o sorte tra piantatori che impiegavano sia schiavi sia manodopera libera. Nel 1831 il governatore López de Baños aveva pubblicato un *Bando de policía y buen gobierno* che obbligava i disoccupati a trovare lavoro presso i coltivatori delle vicinanze. L’editto fu reiterato nel 1849 dal governatore Juan de la Pezuela, aggiungendo che tutti gli uomini liberi avrebbero dovuto dotarsi di un passaporto interno in cui, secondo Arturo Morales Carrión, il datore di lavoro avrebbe dovuto trascrivere i servizi forniti (*Puerto Rico. A Political and Cultural History*, pp 105–106). Con la nascita della Sociedad Abolicionista Española, che costerà ai creoli l’essere deportati o espulsi da incarichi ufficiali, Gottschalk è da considerare creolo? Se nel mondo ispanico Moreau è circospetto, e non esprime apertamente le sue opinioni sulla schiavitù, nelle isole francesi lo sarà molto meno. Le sue dichiarazioni clamorose gli attireranno un po’ di guai con le autorità al potere.

Secondo il linguista portoricano Augusto Malaret, vi sarebbe una netta distinzione tra i termini *criollista* e *jibaro*. Quest’ultima categoria è definita nel *Vocabulario de Puerto Rico* come «contadino bianco portoricano». Quando Gottschalk compone *Souvenir de Porto Rico, Marche des Gibaros* op. 31, non sarà che stesse compiendo una scelta di campo? E tuttavia evita di prendere apertamente posizione in un dibattito socio-politico in cui il suo prestigio rischia di uscire danneggiato. Da qui a credere che la sua musica portoricana, comprese le *danzas*, fosse attinta da cima a fondo al folklore contadino, c’è un margine che ci pare difficile da misurare [1996, 265–267].

Anche se il ragionamento è fondato, non necessariamente deve però portarci a considerare una possibile inclinazione attivista in Gottschalk. Le idee politiche del compositore, che abbiano influito o no sulla sua musica, non sono discusse in questa sede. Lo sarà invece la sua eredità musicale, che in *Souvenir de Porto Rico* si rivela attraverso un’indagine analitica dal generale al particolare, secondo i parametri che la caratterizzano: la forma, che non rinnega la tradizione europea, ma è trattata con studiata originalità; la variazione sul ritmo di *danza*, che ritrova la sua discendenza negli antenati africani; la melodia di estrazione folk, simbolo del popolo portoricano; la marcia come rappresentazione sonora che scandisce gli eventi sociali; infine, anche se ovviamente non esplicitato in partitura, il carattere improvvisativo del brano, che non è un parametro vero e proprio, ma una tecnica di elaborazione compositiva, una forma di pensiero tipicamente americana. D’altronde non è casuale che un caleidoscopio di culture di tutto il mondo

come gli Stati Uniti riveli la propria essenza artistica proprio nella sintesi della varietà che la costituisce.

2. Alle origini dell'idea compositiva: analisi della forma

La forma generale di *Souvenir de Porto Rico* è costruita su due motivi. Il primo è tratto dalla melodia portoricana *Si me dan pasteles*, di cui è conservata quasi intatta la struttura originaria nella lunghezza e nelle altezze. Sull'origine del secondo motivo non vi sono tracce documentate, ed è probabilmente di creazione del compositore. Parleremo più avanti in dettaglio di entrambi; ora ci limitiamo a precisare che hanno carattere diverso, sicché il secondo si presta bene al ruolo di antagonista, nel contrastare le continue variazioni del primo.

A una prima analisi, il brano risulta costruito come un tema con variazioni, ma rispetto a questa forma si notano alcune irregolarità:

- il tema non è presente all'inizio del brano, ma compare solo da b. 17;
- come accennato, non c'è un solo tema: ve ne sono due, di carattere contrastante, entrambi sottoposti a variazioni, ma il secondo meno del primo;
- alcune variazioni sono ripetute, mentre nella letteratura di solito si trovano casi in cui è ripetuto il tema, ma non una variazione.

È possibile inoltre notare che l'intera composizione è governata dal parametro dell'intensità. Nonostante le variazioni ne costituiscano la struttura, si possono individuare tre sezioni, una in *pp*, in cui vengono presentati i motivi, poi una seconda caratterizzata da un costante *crescendo* attraverso il quale i motivi si ripetono variati, arricchendosi di elementi nuovi e raggiungendo il punto culminante nel *ff*, dal quale poi, come terza sezione, procede un *diminuendo* che conduce il brano verso il *pp* finale. Potremmo quindi delineare le tre sezioni in questa maniera:

A – <i>pp</i>	bb. 1–58
B – <i>crescendo</i>	bb. 59–219
A ¹ – <i>diminuendo e pp</i>	bb. 220–291

La forma risulta simmetrica sia sul piano dinamico sia su quello strutturale. Quasi a voler rafforzare la sensazione di ripresa, le variazioni in A¹ hanno caratteristiche simili a quelle in A; alcune, a conclusione del brano, sono ripetute in ordine speculare. Tutto ciò suggerisce che la forma si ispiri al modello canonico del tema con variazioni, ma mentre questo presenta un andamento unidirezionale, basato sulla continua trasformazione del materiale tematico, qui il compositore opera alcune sostanziali innovazioni.

Diverse pagine di Gottschalk si basano su variazioni poiché, come detto, l'elaborazione di temi conosciuti permetteva al pubblico generico di meglio apprezzare le sue doti pianistiche quando erano applicate a un tema noto e familiare, e inoltre la forma di variazioni offre più possibilità di improvvisare. Per determinare la funzionalità di tale scelta in questo brano è però necessario considerare altri elementi. Uno ci è suggerito dal sottotitolo *Marche des Gibaros*, "Marcia dei contadini". Come detto, il termine *gíbaro* o *jívaro* si riferisce alla classe contadina portoricana, anche definita "popolo della foresta". Nell'isola, durante il periodo natalizio,⁸ ha luogo la *Parranda*, una processione lungo le vie delle zone abitate, durante la quale vengono intonate melodie tradizionali.⁹ Una di queste è appunto *Si me dan pasteles*.¹⁰ Secondo lo scrittore portoricano Emilio J. Pasarell (1891–1974), il motivo comparirebbe già in una sinfonia del suo antenato Manuel Pasarell y Milá de la Rosa (1806–1855), ma di ciò non vi è conferma [Starr 1995, 265].

La canzone presenta una forma strofica, intervallata da una parte strumentale la cui melodia è la stessa del canto. Il testo parla di cibo e tradizioni locali, nonché del passaggio di casa in casa. Nell'ultima strofa si invoca la benedizione di Dio e dei Magi sugli abitanti della casa.

*Si me dan pasteles,
dénmelos calientes
que pasteles fríos
empachan la gente.
Si me dan arroz,
no me den cuchara,
que mamá me dijo
que se lo llevara.
Esta casa tiene
las puertas de acero
y él que vive en ella
es un caballero.
Dios, guarda esta casa
y guarda la familia,
y que los Santos Reyes
también las bendigan.*

Se mi date pasteles,
datemeli caldi,
ché i pasteles freddi
sono indigesti.
Se mi date riso,
che non sia un cucchiaino,
ché mamma mi ha detto
di portargliene un po'.
Questa casa tiene
le porte d'acciaio
E chi ci vive dentro
è un gentiluomo.
Dio, veglia la casa
e veglia la famiglia
e che anche i Re Magi
benedicano entrambe.

8. Questo si estende per tutto il mese di dicembre fino al 6 gennaio, la festa dell'Epifania, o *Día de Reyes* ("giorno dei Re Magi").
9. Tradizioni italiane analoghe sono la *pasquella* e la *befanata*, processioni che hanno luogo nelle zone del centro Italia durante lo stesso periodo e con modalità analoghe.
10. I *pasteles* sono una combinazione di carne e verdure cotte, incluse alcune radici, il tutto servito su foglie larghe.

Mentre si intonava il canto, la processione si muoveva in marcia (come suggerisce il titolo) di casa in casa, per ricevere dagli abitanti un pasto caldo in cambio della benedizione.

La melodia è tuttora riportata in raccolte di musica natalizia portoricana e in quelle dedicate alla musica della *parranda*. Nella versione arrangiata da Alejandro Jiménez¹¹ sono presenti indicazioni su come eseguire il brano, in particolare il finale, *gradually fade out, as if the strollers are moving beyond earshot* (“perdendosi gradualmente, come se la processione si allontanasse fino a essere inudibile”). Il contesto influenza la prassi esecutiva.

Se si considerano i riferimenti storici e culturali legati al motivo del tema in rapporto alla forma del brano, si può ipotizzare che Gottschalk volesse ricreare un risultato acustico tale da comunicarci una sua personale esperienza d’ascolto. Dal punto di vista di uno spettatore statico, che vede e sente la processione arrivare da lontano, i primi suoni sono percepiti come in lontananza, quindi *pp*, e al progressivo avvicinarsi diventano sempre più chiari e nitidi. Al passaggio della processione l’intensità esplode in tutta la sua energia e i suoi colori; poi, man mano che si allontana, si perdono i dettagli e l’intensità, fino a sprofondare nel silenzio da cui era arrivata. La Fig. 1 visualizza tale costruzione formale, tenendo conto dell’intensità (dal chiaro allo scuro), della successione dei temi A e B e dell’estensione sulla tastiera.

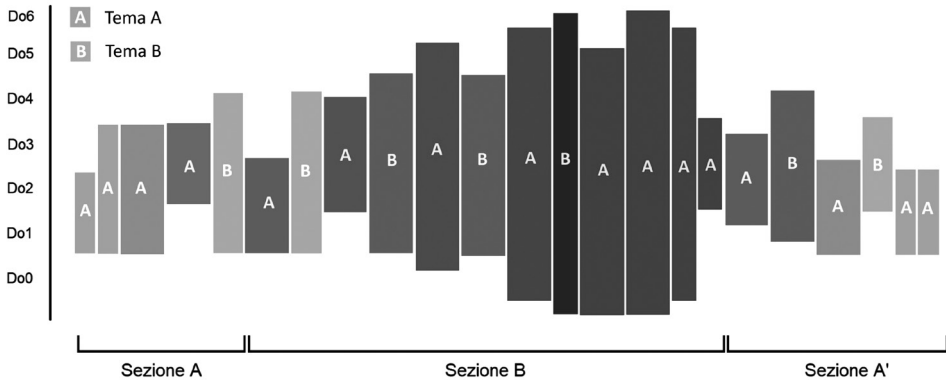


Fig. 1. *Souvenir de Porto Rico*, forma, dinamica, sequenza dei temi, estensione

Si possono notare diverse analogie con il *Boléro* (1928) di Maurice Ravel: esso è ispirato all’omonima danza spagnola,¹² la sua forma è costruita secondo il

11. Reperibile all’indirizzo <https://www.worldmusicpress.com/scans.php?pic=1&product_group=819>.

12. Generi di danza e canzone denominati *bolero* esistono peraltro anche in America Latina e nell’area caraibica.

principio della variazione (anche se soprattutto per mezzo del timbro) e il brano si sviluppa sul parametro della dinamica in un costante *crescendo*. Per Gottschalk, che non ha l'orchestra a disposizione, timbri e colori sono affidati alle risorse del pianoforte.¹³ La Tab. 1 riporta la sequenza dei temi e delle variazioni, con le relative estensioni e intensità, divise nelle sezioni delineate.

Sezioni	Temi	Variazioni	Parametri	Intensità	Battute
A <i>pianissimo</i>	A	Variazione 0	Basso + pedale superiore	<i>pp</i>	8 + 8
	A	Tema	Originale	<i>p</i>	16
	A	Variazione 1	Melodia + pedale	<i>p</i>	16
	B	Tema	Originale	<i>mf</i>	10
B <i>crescendo</i>	A	Variazione 2	Sincopato + armonia	<i>p</i>	16
	B	Tema	Originale	<i>più f</i>	10
	A	Variazione 3	Melodia + cromatismi al basso	<i>più f</i>	16
	B	Variazione 1	Melodia + arpeggi, scale cromatiche	<i>più f</i>	16
	A	Variazione 4	Ribattuti con salto d'ottava	<i>p</i>	16
	B	Variazione 1	Come precedente	<i>crescendo</i>	16
	A	Variazione 5	Melodia con raddoppi d'ottava	<i>ff</i>	16
	B	Variazione 2	Melodia con raddoppi d'ottava	<i>tutta forza</i>	8
	A	Variazione 6	Sincopato + tonalità	<i>ff</i>	16
	A	Variazione 6	Sincopato + tonalità	<i>ff</i>	13
	A	Progressione	Sincopato	<i>ff</i>	5 + 5
		Cadenza	Sincopato	<i>ff > pp</i>	8
	A	Variazione 7	Melodia + cromatismi al basso	<i>ppp</i>	16
	B	Variazione 1	Originale	<i>ppp</i>	16
A' <i>diminuendo</i>	A	Variazione 8	Sincopato	<i>pp</i>	16
	B	Tema	Originale	<i>tranquillo</i>	10
	A	Tema	Solo inizio	<i>pp</i>	8
	A	Variazione 0	Originale	<i>ppp</i>	8

Tab. 1. *Souvenir de Porto Rico*, ordine dei temi e delle variazioni, intensità e parametri che differenziano le variazioni

In sintesi, la costruzione di *Souvenir de Porto Rico* si può descrivere da più punti di vista:

- sul piano strutturale vige il principio della variazione;
- sul piano formale vige il principio di simmetria, anch'esso sottoposto a variazione.

13. Circa l'idea di orchestrazione per mezzo del pianoforte, cfr. il paragrafo seguente.

Una definizione simile la troviamo in Pruett [2007, 123], che parla di fusione tra *tema con variazioni* e *forma ad arco*.

L'impiego della forma di variazioni in Gottschalk, unito a questa concezione ad arco, merita ulteriori commenti. Diverse altre sue opere sono strutturate come tema e variazioni, una forma utilizzata dai compositori almeno dal XVI secolo. [...]

In questo senso, il piano formale del pezzo si rivela tutt'altro che un semplice contenitore di idee. L'autore proietta l'ascoltatore all'interno della composizione, offrendogli un punto d'ascolto privilegiato e rendendolo protagonista dell'esperienza sonora: la musica è in movimento, arriva da lontano e gli viene incontro, così che l'ascoltatore riesca a carpirne ogni dettaglio, fin quando si allontana e non la si percepisce più. La parabola dinamica offre al compositore la possibilità di dare forza e coerenza alla forma, mentre la variazione è il motore che mantiene vivo e sempre nuovo il materiale musicale al suo interno. L'idea di *Porto Rico* non si manifesta solo nel semplice richiamo di suggestioni derivate dalla presenza di temi e ritmi autoctoni: Gottschalk offre all'ascoltatore una vera e propria esperienza d'ascolto quadridimensionale.

Procediamo ora ad analizzare nel dettaglio le sezioni sopra delineate, addentrandoci nel contenuto melodico e armonico. Il tema A è ispirato alla melodia della canzone che riportiamo nell'Es. 1.



Es. 1. *Si me dan pasteles*

Ma *Souvenir de Porto Rico* si apre con sedici battute in apparenza prive di tema: nelle prime otto vi è un disegno al basso triplicato all'ottava grave, nelle seconde otto si ripetono le prime con in più un pedale di tonica nel registro centrale (sopra il Do3), che si interrompe solo nella cadenza per completare l'armonia con la sensibile. Il pedale reca l'indicazione *misterioso*: nonostante l'atmosfera di festa della *parranda*, in questa apertura il carattere del brano è oscuro e sinistro [Starr 1995, 266].

I rintocchi dei suoni gravi e il timbro del registro centrale del pianoforte sono qui impiegati come effetti di orchestrazione. I suoni al grave scandiscono un

ostinato ritmico *staccato*, intervallato da silenzi, come uno strumento a percussione che si ode da lontano. Sul piano acustico, l'ascoltatore immobile rispetto a una banda in marcia udrà per prime le basse frequenze, come grancassa, basso tuba o trombone. Poi, a b. 9, compare il pedale superiore segnalato in Tab. 1. Queste prime battute animate da due elementi a contrasto, lo *staccato* e il pedale, sono un preludio al tema, non un'introduzione. Poiché ciò che segue continua con lo stesso andamento e la linea del basso è ripetuta quasi uguale, l'abbiamo definita "Variazione 0", perché è come se contenesse un tema fantasma.

A b. 17 troviamo quindi il tema A, che si estende per sedici battute. La costruzione di questa melodia segue la formula antecedente-consequente. Essa è divisa in due frasi di otto battute ciascuna: la prima va alla dominante, la seconda torna alla tonica dopo una cadenza. Queste due frasi a loro volta si dividono in semifrasi di quattro battute, in forma *abab'* (le prime sei battute di ogni frase sono uguali, le ultime due divergono), come mostrato nell'Es. 2.

Es. 2. *Souvenir de Porto Rico*, esposizione del tema Aa, bb. 17-32

Confrontando la partitura di *Porto Rico* con la linea melodica di *Si me dan pasteles*, si nota che il periodo è costruito su alcuni suoni cardine: tre ascendenti e poi tre discendenti per grado congiunto (Es. 2, cerchiate). Nel brano di Gottschalk sono armonizzati per terze, così come si ascolta in molte versioni della canzone, dove è probabile che la tradizione orale abbia mantenuto immutata la prassi esecutiva. Nel brano originario, le semifrasi che corrispondono ad *a* e *b* finiscono sempre sulla dominante, nella pagina pianistica invece la semifrase *a* chiude sulla tonica; la dominante è spostata alla fine della semifrase *b*, mantenendo intatta la

costruzione antecedente-consequente. Il basso continua l'ostinato ritmico delle prime sedici battute.

Dopo il tema A, nelle successive bb. 33–48 troviamo la Variazione 1 del medesimo, che presenta l'aggiunta del pedale di tonica già udito nella Variazione 0. Il materiale fin qui esposto è elaborato per sovrapposizione e consiste di tre elementi in contrappunto: il basso, il pedale e la melodia del tema armonizzata.

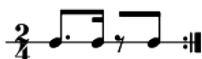
A questo punto viene presentato il tema B (bb. 49–58), con caratteristiche contrastanti. Costruito su una breve progressione armonica che conduce alla relativa maggiore del tono iniziale dopo tre battute, ritorna poi al $Mi\flat$ minore, ma prima di concludere sulla tonica, una cadenza d'inganno al VI grado lo estende a dieci battute. La melodia non è armonizzata per terze, come nel tema A, ma è accompagnata da accordi di quattro suoni distribuiti tra le due mani, da eseguire in modo *malinconico*; l'articolazione presenta fraseggi *legato*, la melodia si espande verso l'ottava sopra il Do centrale (con l'estensione $Re_3 - Mi\flat_4$) delineando un profilo melodico non più per gradi congiunti ma caratterizzato da salti di notevole cantabilità. Le note strutturali del tema B appaiono cerchiato nell'Es. 3.

Es. 3. *Souvenir de Porto Rico*, esposizione del tema B, bb. 49–58

Esse discendono un'ottava dal $Mi\flat_4$ al $Mi\flat_3$. Anche la progressione al basso è discendente, per quarte e quinte, dal $Mi\flat_2$ al $Mi\flat_0$, quindi nell'ambito di due ottave. Il B costituisce quindi un tema a sé stante. In letteratura è possibile trovare temi costruiti su un periodo di due frasi $a + b$ in cui b consiste in una progressione, come nel *Capriccio* op. 1 n. 24 di Niccolò Paganini, ma in questo caso la progressione è parte integrante di un unico tema; in *Porto Rico*, invece, il tema

B ha una propria autonomia all'interno della composizione. Con esso si chiude la sezione A del brano, contenente i due temi.

Nella sezione B sono presentate tutte le variazioni ritmiche che contengono le sincopi caratteristiche, dette *tresillo* e *cinquillo*. Il *tresillo* è una delle principali figurazioni ritmiche delle *contradanzas* cubane, giunse a Cuba dall'Africa occidentale islamica e subsahariana. Sul tempo di 2/4, presenta un'anticipazione sul secondo movimento, secondo lo schema formato da 3 + 3 + 2 unità (Es. 4).



Es. 4. *Tresillo*

La Variazione 2 presenta il *tresillo* al basso, articolato in salti d'ottava e toccando nuovi gradi della scala. La sovrapposizione tra basso sincopato e melodia prosegue in un primo momento con figurazioni regolari e dà luogo al contrappunto ritmico alla base delle variazioni successive. A partire dalla quinta battuta della Variazione, anche la melodia segue gli accenti del basso (Es. 5).



Es. 5. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 59–64

Nella seconda parte della Variazione 2, a bb. 68–69, troviamo un importante nuovo elemento: un passo cromatico al basso che collega le armonie principali. Passi del genere sono tipici della musica caraibica, e in modo analogo si ritrovano come tratti distintivi nei rag di Scott Joplin.¹⁴ Al termine della Variazione 2 (b. 75) troviamo di nuovo il tema B, che non viene variato.

Nella Variazione 3 (b. 85) il basso esegue una scala cromatica discendente per semicrome, ripetuta costantemente (Es. 6).

14. Ad esempio in *The Entertainer*, al basso, bb. 10–11, 17–18 e 27–28, oltre ai numerosi passi cromatici alla mano destra. Così pure in *Maple Leaf Rag*, al basso bb. 1, 3 e 5–6.



Es. 6. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 85–90

Nel mentre, il ritmo del *tresillo* si sposta al tema da b. 93 (Es. 7).



Es. 7. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 91–95

Segue di nuovo il tema B (b. 101), stavolta in forma variata: non più dieci battute ma sedici (8 + 8), come il tema A. Qui l'elemento cromatico è preponderante, le scale ora ascendenti si susseguono fitte tra le due mani, quasi in imitazione. La melodia del tema B viene arricchita di arpeggi, cromatismi e abbellimenti sull'indicazione *brillante elegante*, pur mantenendo le note strutturali su cui è costruito il tema.

La Variazione 4 (b. 117) si basa sui ribattuti con salto d'ottava: l'idea è ripresa dal pedale iniziale, mentre il basso segue le stesse note già udite all'inizio (Es. 8). A seguire, il tema B si ripete identico alla Variazione 1.



Es. 8. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 117–122

Nella Variazione 5 (b. 149) il basso torna al ritmo del *tresillo* con continui salti nell'ambito di tre ottave, mentre il tema viene trasportato d'ottava, sempre

armonizzato per terze ma raddoppiato all'ottava bassa. Ciò permette a Gottschalk di aggiungere un'ulteriore voce, operando per accumulo, anche sul piano dell'effetto orchestrale (Es. 9).



Es. 9. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 147–153

Il *crescendo* porta verso il *ff* nel punto centrale della composizione, in cui tutte le dinamiche sono portate all'estremo. Il tema B che segue è di sole otto battute e presenta una nuova variazione, con raddoppi d'ottava anche al basso, in contrapunto con grappoli di note *martellato* alla destra. Le indicazioni di agogica aiutano a capire come si sia trasformato il carattere del brano: *tutta forza*, *martellato*, *strepitoso*. Man mano che ci si avvicina al centro della composizione, l'accumulo di linee melodiche e accordi porta la concentrazione sonora a un'altissima densità, e gestirla dal punto di vista della tecnica pianistica diventa assai complesso, quasi critico. Le nuove variazioni sono costruite introducendo, e a volte reitmando, cromatismi, armonizzazioni, raddoppi d'ottava e note ribattute. Nell'arco temporale del brano gli elementi nuovi vengono via via aggiunti ma quasi mai abbandonati.

Si apre dunque il punto culminante del brano con la Variazione 6 del tema A (b. 173). È indicata in chiave la tonalità di Fa# maggiore, anche se non si tratta di una vera e propria modulazione, in quanto si passa da Mi# minore alla relativa Sol# maggiore, notata come l'equivalente enarmonico Fa#. Si tratta dell'unica variazione nel modo maggiore. Essa introduce il ritmo del *cinquillo*, caratteristico in particolare del *danzón*. Esso consiste in una suddivisione del *tresillo* con le semicrome raggruppate in 2 + 1 + 2 + 1 + 2 (Es. 10).



Es. 10. *Cinquillo*

La costruzione della Variazione 6 prevede l'uso sia del *cinquillo* sia del *tresillo*, disposti, battuta per battuta, secondo l'ordine indicato in Tab. 2.

b. 1	b. 2	b. 3	b. 4
<i>cinquillo</i> (var.)	<i>cinquillo</i>	<i>cinquillo</i> (var.)	<i>tresillo</i>

Tab. 2. *Souvenir de Porto Rico*, Variazione 6, distribuzione delle figure ritmiche

Questa variazione ritmica appare evidente, specie alla mano destra, poiché è impiegata in una serie di ribattuti che accentuano l'effetto percussivo (b. 174). Di nuovo, esplorando la letteratura pianistica americana tra Otto e Novecento, figurazioni simili appaiono spesso nei rag di Scott Joplin.

Quando Gottschalk impiega melodie creole e ritmi di habanera, ciò avvicina quei brani alle melodie dolci e cadenzate dei rag di Joplin; si vedano in particolare *La Bamboula*, *Le Bananier* e *La Savane* [...]. Di rado Joplin usava allo scoperto il ritmo della habanera (*Solace* è una vistosa eccezione), ma accenna a quel movimento fluido e scorrevole nella maggior parte delle sue composizioni. Il brano in cui Gottschalk è andato più vicino a scrivere un rag è forse *Pasquinade*, un capriccio in forma di polka [Gammond 1975, 37].

Prendiamo in esame due tra le pagine più note di Joplin. In *The Entertainer* possiamo rintracciare il *cinquillo* (bb. 59, 67, 76, 78, 80, 84, 86) e sue varianti, con diversi raggruppamenti di semicrome ma con le sincopi piazzate negli stessi punti (bb. 22–23, 26–27, 30–31, 34), così come le varianti del *tresillo* che aprono il brano (bb. 1–3, 7, 15, 19). Joplin poi organizza la composizione variando le stesse figure ritmiche all'interno delle frasi (antecedente – conseguente) e disponendole negli stessi punti. In *Maple Leaf Rag* troviamo invece varianti del *tresillo* in apertura (bb. 2 e 4, 23 e 25). In questi brani il ritmo è determinato dal modo in cui i raggruppamenti di semicrome sono via via trasformati. Da Joplin in poi questo approccio diventerà di uso normale nel ragtime.

Eseguire la Variazione 6 richiede grandi capacità tecniche ed espressive. Le indicazioni del compositore dicono *pesante* al basso e *giocosso* alla melodia, il tutto *ff*. Ma è la massa sonora il vero problema. Dopo le prime sedici battute, il motivo è ripetuto all'ottava superiore, mentre al basso si moltiplicano gli accordi ribattuti a ritmo di *cinquillo*: la scrittura raggiunge qui la massima estensione, dal Fa $\sharp_0$ al Fa $\sharp_6$. L'intera tastiera è sfruttata al massimo delle risorse espressive, ma sempre in registri sonori distinti. Ogni elemento si può percepire nitidamente, apprezzandone i dettagli e i colori, attraverso la complessa trama poliritmica. I colori si caricano di tinte accese, in contrasto con l'inizio *misterioso*, anche grazie al passaggio dal minore al maggiore (Es. 11).



Es. 11. *Souvenir de Porto Rico*, bb. 173–178

Alla seconda ripetizione all'ottava acuta fa seguito un'importante novità strutturale: dopo sole tredici battute, cioè prima di completare il periodo, si aggan-
cia una progressione modulante di diciotto battute che conduce a un repentino
ritorno verso il *p*; in chiave ricompare l'iniziale tonalità con sei bemolli. La suc-
cessione di accordi che riconduce verso la tonalità d'impianto è costruita su un
basso cromatico ascendente, già impiegato in precedenza in alcune figurazioni.
Il Fa# maggiore iniziale — equivalente enarmonico di Solb — funge da collega-
mento tra la Variazione 6 e la progressione, che inizia su un accordo di Sib mag-
giore con il Re al basso. La progressione si può dividere in due parti: la prima
contiene il basso cromatico ascendente, la seconda si basa su un basso, pure cro-
matico, sulle note La – Sol#, che anticipa la cadenza. La scansione degli accordi,
battuta per battuta, è indicata in Tab. 3.

Sezione	Battute	Accordo	Basso
Fine Variazione 6	201	Fa# Maggiore	do#
Progressione	202	Sib Maggiore	re
	203	Mib minore	mib
	204	Mi diminuito	mi
	205	Fa minore	fa
	206	Mib minore	solb
	207	Si settima	la
	208	Mi Maggiore	sol#
	209	Si settima	la
	210	Mi Maggiore	sol#
	211	La diminuito	la
Cadenza	212-215	Mib minore	sib
	216-219	Sib settima (4-3)	sib lab fa re

Tab. 3. *Souvenir de Porto Rico*, progressione, cadenza e basso cromatico

L'ascesa cromatica è discontinua solo tra b. 206 e b. 207, dove mancano Sol e Lab. È possibile che Gottschalk, decisa in partenza la durata della progressione e della cadenza che segue, abbia ritenuto più interessante insistere sul cromatismo del basso su Sol# e La (quest'ultimo IV grado aumentato), esasperando il passaggio che culmina sulla cadenza composta di Mib minore in secondo rivolto. Queste otto battute di cadenza fungono anche da cuscinetto, come a smorzare l'energia liberata fin lì: la dinamica scende dal *ff* al *ppp* e l'estensione si restringe al registro centrale.

Nella sezione A¹ ricorrono alcuni passi della sezione A; come in una ripresa, sono riportate le Variazioni 2 e 1 del tema, che a loro volta sono variate, e quindi vanno indicate come Variazione 7 (da b. 201) e Variazione 8 (da b. 233). Il decorso rispetta la logica della forma a specchio anche nella dinamica (si torna al *pp* iniziale) e nel registro in cui le voci si muovono. Tuttavia, della Variazione 2 sopravvivono il basso cromatico discendente e l'inciso della prima semifrase: sparisce (almeno qui) il *tresillo*, a favore di una divisione non sincopata. Alla Variazione 7 segue il tema B, anch'esso trattato secondo lo stile della Variazione 1.

Analogo procedimento è adottato per la Variazione 8 (da b. 233), che ha lo stesso motivo ritmico e melodico della Variazione 1 del tema A, in cui sono

mescolati *tresillo* e *cinquillo*, ma con la presenza del pedale di tonica al basso e di un graduale *ritenuto* alla fine del periodo, che lascia presagire l'imminente conclusione. Un'ultima scala cromatica discendente al basso richiama l'ambientazione precedente.

Seguono per l'ultima volta il tema B e poi il tema A, entrambi nella veste originale. Ma stavolta l'avvio non ha un seguito: dopo l'inciso iniziale, infatti, i suoni rimangono sospesi e il periodo non verrà completato. Chiude la Variazione 0, realizzata come all'inizio, cioè con il pedale di tonica nella parte superiore, senza il tema e con il basso intervallato da pause. *Souvenir de Porto Rico* termina la sua corsa svanendo nel silenzio da cui era emerso: la processione si è allontanata.

Risalendo al cuore della cultura musicale americana del XIX secolo, troviamo molti esempi in cui la banda musicale, assai più che altri organici, reca con sé varie implicazioni sociali, che vanno ben oltre l'impiego militare. L'assorbimento delle figure ritmiche afro-caraibiche nel linguaggio della banda (e viceversa) era già presente nello stile di Gottschalk, e in particolare in *Souvenir de Porto Rico*, assai prima che diventasse un fenomeno riconosciuto, identificato con la città di New Orleans. La marcia, non solo come rituale ma come forma, con il caratteristico metro binario, combinata con il carattere dei ritmi sincopati, sarà il punto di partenza da cui evolverà il ragtime. Anche considerando la marcia non nel senso ristretto della forma, ma considerandola come rituale, Dickinson traccia un parallelo tra *Souvenir de Porto Rico* e le processioni che popolavano le strade di New Orleans.

L'opera pianistica di Gottschalk riflette ciò che dovette aver ascoltato nell'area dei Caraibi. *Souvenir de Porto Rico*, del 1857, tratta un motivo folk in modo assai semplice nelle sezioni esterne mentre nell'episodio culminante centrale impiega un sincopato continuo. Ciò fa venire in mente le posteriori descrizioni dei cortei funebri di New Orleans, in cui le marce erano suonate in modo letterale per la circostanza, e poi con swing sfrenato sulla strada del ritorno. [1978–1979, 65]

3. Conclusioni: una linea retta da Gottschalk al jazz.

Gottschalk sbarcò a Porto Rico nel settembre 1857, dopo un intenso giro di concerti. Si fermò un po' più a lungo del previsto. Si concesse una pausa rigeneratrice dai concerti che non gli consentivano di vivere una vita tranquilla, e scoprì le condizioni ideali per ritrovare se stesso, immerso nella bellezza del paesaggio e godendo dell'ospitalità per cui l'isola era rinomata. Fu anche una delle rare occasioni per revisionare le sue composizioni. Soggiornò per circa quattro settimane a Punta Plazuela, nei pressi di Guayanilla, sulla costa sud, ospitato nella

piantagione di canna da zucchero di un certo Mr. K., insieme ad Adelina Patti e a suo padre Salvatore.

In solitudine trovo fertili fonti di ispirazione nel fantasticare e contemplare. Poi mi rivolgo a pensieri introspettivi; tutte le mie facoltà se ne rafforzano e recuperano il loro carattere originale, che avevano smarrito per l'incessante contatto con la società e l'inevitabile attrito con la gente. Soltanto allora sono me stesso [Gottschalk 1881, 112].

Secondo la meticolosa ricostruzione di Réginald Hamel [1996, 546–547], tra settembre e dicembre 1857 Gottschalk viaggiò per l'isola dando alcuni concerti; vi rimase fino al giugno 1858. Nel suo diario, una pagina del febbraio 1862 riporta che *Souvenir de Porto Rico* era stata poi composta ed elaborata, insieme ad altri brani, durante un viaggio nelle Antille, mentre soggiornava nei pressi del cratere di un vulcano [1881, 120]. Una delle sue grandi doti fu proprio l'aver saputo elaborare gli spunti musicali offerti dalle sue esperienze di viaggio, al punto da farli apparire connaturati alla sua scrittura. Aveva già scritto *Souvenir d'Andalousie*; in seguito avrebbe aggiunto al catalogo *Souvenir de la Havane* (*Grand Caprice de concert*), *Souvenir de Cuba* e *Souvenir de Lima*. Ma, dopo aver ripercorso l'opera sul piano sia storico sia analitico, è sufficiente affermare che *Souvenir de Porto Rico* sia una semplice ricostruzione di suggestioni? Oggi ritroviamo gli stilemi adoperati dall'autore ampiamente diffusi e inglobati un po' in tutta la musica americana.

La genialità di Gottschalk si riconosce nella coerenza con cui tutti gli elementi musicali sono concatenati e funzionali l'uno all'altro: l'originalità della forma come sintesi di due diverse idee, il classico tema con variazioni e la forma ad arco dinamico, che proietta sull'ascoltatore l'esperienza del musicista attraverso gli effetti acustici, dinamici, timbrici e coloristici del pianoforte, impiegato come una vera e propria orchestra. La melodia del tema, associata all'identità del popolo portoricano, come materiale di partenza per continue variazioni ritmiche, timbriche e melodiche, ci racconta la *marche de gibaros*.

La sua musica, pur non rinnegando la tradizione europea, lascia nel contempo trasparire quegli elementi di pratica orale che diverranno prassi nell'esecuzione e nella composizione jazz. Il ritmo, che si evolve attraverso la forma con progressive diminuzioni, ricrea il dettaglio sonoro al passaggio dell'orchestra ambulante, e non si riduce alla giustapposizione di elementi di sapore esotico, bensì dà vita a una complessa trama contrappuntistica generata dai ritmi afro-caraibici. L'impiego delle sincopi di discendenza subsahariana, diffondendosi anche negli Stati Uniti, influenzerà in modo irreversibile le scelte stilistiche dei futuri musicisti

americani, prima nel ragtime e poi nel jazz.¹⁵ I punti di contatto tra *Porto Rico* e le pagine di Joplin sono tanto evidenti da poter avanzare l'ipotesi realistica che questi fosse a conoscenza della musica di Gottschalk. E prima ancora di Joplin, un caso analogo è segnalato da Edward Berlin [2016, 46]: il brano *Patrol comique* (1886) dell'americano Thomas Hindley, in cui i raggruppamenti di semicrome che generano le sincopi sono gli stessi usati da Joplin in diversi punti dei brani già citati. Prima ancora, se ne possono trovare sparute tracce in canzoni per *minstrel show*, in cui le sincopi erano impiegate in un contesto di raffigurazione ridicola dei neri. Gottschalk, immerso fin da bambino in quella cultura, poté elaborarne una perfetta sintesi come musica d'arte. Come afferma Lindstrom [1945, 363]:

è quasi possibile tirare una linea retta da Gottschalk a Duke Ellington. Quando Dvořák compose la *Sinfonia "Dal Nuovo Mondo"* (1893), si giunse alla conclusione superficiale che l'idioma negro si fosse fatto strada per la prima volta nella musica d'arte. Anche un'occhiata casuale ai pezzi per pianoforte di Gottschalk rivela che ciò era già avvenuto almeno quarant'anni prima. E oltretutto Gottschalk si era avvicinato al cuore delle cose, sia nello spirito che nella sostanza, assai più del nostro visitatore boemo.

E più avanti:

si può ben temere che i suoi compatrioti, tormentati da chissà quali aspettative nutrite sulla musica americana, non si siano accorti fino a che punto Gottschalk abbia tracciato la rotta giusta [*ibid.*, 366].

Più innovatore che anticipatore, Gottschalk merita un posto di spicco nella letteratura musicale — non solo pianistica — della sua epoca. Grazie al suo apporto originale, accelerò l'evoluzione di un linguaggio musicale multiculturale, in grado di incarnare l'ideale della nazione statunitense, e ne rappresentò nel contempo l'esponente più influente.

15. Il jazz ingloberà coscientemente nel proprio linguaggio le *claves*, i cicli ritmici della musica afro-cubana. Wynton Marsalis [2011] sostiene che il *tresillo* sia la *clave* che rappresenti il punto di incontro tra la musica cubana e la musica di New Orleans.

BIBLIOGRAFIA

- ARCIULI E. (2010), *Musica per pianoforte negli Stati Uniti. Autori, opere, storia*, EdT, Torino.
- BERLIN E. (2016), *King of Ragtime. Scott Joplin and His Era*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- DICKINSON P. (1978–1979), *The Achievement of Ragtime: An Introductory Study with Some Implications for British Research in Popular Music*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 105, pp. 63–76.
- DICKINSON P. (1989), *American Music*, «The Musical Times», 130/1757, p. 418.
- GAMMOND P. (1975), *Scott Joplin and the Ragtime Era*, St. Martin's Press, New York.
- GOTTSCHALK L.M. (1881), *Notes of a Pianist*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia /London.
- HAMEL R. (1996), *Louis-Moreau Gottschalk et son temps (1829–1869)*, Guérin, Montréal.
- JONES A. M. (1959), *Studies in African Music*, (2 voll.), Oxford University Press, Oxford.
- KAUFMANN H.L. (1937), *From Jehovah to Jazz. Music in America from Psalmody to the Present Day*, Dodd, Mead & Co., New York.
- LINDSTROM C.E. (1945), *The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk*, «The Musical Quarterly», 31/3, pp. 356–366.
- PIRAS, M. (1994), *La musica colta afroamericana*, SISMA, Roma.
- PIRAS, M. (2015), *Dentro le note. Il jazz al microscopio*, Arcana, Roma.
- PRUETT L.M. (2007), *Louis Moreau Gottschalk, John Sullivan Dwight, and the Development of Musical Culture in the United States, 1853–1865*, dissertazione, Florida State University.
- SCHULLER G. (1996), *Il jazz. Il periodo classico. Le origini*, EdT, Torino.
- SEYMOUR M.A. (1870), *Life and Letters of Louis Moreau Gottschalk*, Ditson, Boston/New York.
- STARR S.F. (1995), *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- ZENNI S. (2008), *I segreti del jazz. Una guida all'ascolto*, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, Viterbo.

SITOGRAFIA

- A closer look: Si me dan pasteles – Puerto Rico – World music press.com, <https://www.worldmusicpress.com/scans.php?pic=1&product_group=819>
- Beth's notes – Si me dan pasteles, <<https://www.bethsnotesplus.com/2017/11/si-dan-pasteles.html>>
- Diginole – Florida State University Digital Repository, <http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0466>
- Musick 8 – Si me dan pasteles – Puerto Rico – From *World Music Press*, <https://www.musick8.com/store/alphadetail.php?product_group=819>
- Wynton Marsalis parte 2 da *60 minuti*. Notizie CBS (26 giugno 2011), <<https://www.youtube.com/watch?v=t9wsBGaO2to>>
- RUSCONI A. (2014), *Le scuole nazionali*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/le-scuole-nazionali_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/>

Abstract

Louis Moreau Gottschalk's music, and especially *Souvenir de Porto Rico* (1857), displays many traits of the forthcoming ragtime musical style. Rhythmic patterns and variations thereof, use of chromaticism in both melody and harmony and even — partly — form testify to the musical evolution of mid-19th-century New Orleans music, with its Afro-Caribbean influences, towards ragtime and then towards what was to be known as jazz. This article discusses *Souvenir de Porto Rico* both in its language and in its compositional features, through a general-to-granular investigation based on the sundry parameters characterizing it: form, melody, polyrhythms, dynamics, march as a musical ritual, and finally the improvisational character of the piece, which is not exactly a parameter but rather a typically American form of musical thought.

Keywords:

Caribbean, musical nationalism, ragtime, contradanza, variations

Abstract

Nella musica di Louis Moreau Gottschalk, e in particolare in *Souvenir de Porto Rico* (1857), si possono riscontrare caratteristiche del futuro ragtime: figure ritmiche, variazioni delle stesse, uso del cromatismo in senso sia melodico che armonico, e in parte anche l'idea di forma, testimoniano l'evoluzione musicale della New Orleans di metà Ottocento, influenzata dalla musica afro-caraibica, verso il nuovo linguaggio e verso quello in seguito conosciuto come jazz. L'articolo analizza *Souvenir de Porto Rico* sia nel linguaggio, sia nell'elaborazione compositiva, attraverso un'indagine dal generale al particolare secondo i vari parametri che lo caratterizzano: la forma, la melodia, la poliritmia, la dinamica, la marcia come rappresentazione sonora e infine il carattere improvvisativo del brano, che non è un parametro vero e proprio ma semmai una forma di pensiero tipicamente americana.

Parole chiave:

Caraibi, nazionalismo musicale, ragtime, contradanza, variazioni

Cubano Be, Cubano Bop: Beyond the Lydian (Chromatic) Concept¹

1. Historical context

Cubano Be, Cubano Bop (1947) is generally regarded as a landmark in the evolution of jazz. Every jazz history book mentions it. Its three creators — George Allen Russell (1923–2009), John Birks “Dizzy” Gillespie (1917–1993), and Luciano “Chano” Pozo González (1915–1948) — joined forces to shape a complex, extended composition, conflating big-band bebop innovations, Afro-Cuban music, and an unprecedented tonal conception that Russell himself was to codify in his 1953 treatise, *The Lydian Concept of Tonal Organization* (hereafter *LC*).²

However, Russell did not limit himself to testing his burgeoning theory. After all, Gillespie had hired him to write orchestra scores incorporating diverse musical influences. Yet, so far, musicology has been strongly interested in Russell, the theorist, and only mildly so in Russell, the composer. *Cubano Be, Cubano Bop* is no exception. After the essays by Marcello Piras [1993] and Ingrid Monson [1999], no deeply focused and contextualized study has dealt with the compositional resources that allowed Russell to keep the three distinct natures of this piece together.³

Russell’s career took off in 1945–47. He had just moved to New York City, then swept by a multiplicity of post-war musical currents. He soon made a reputation as a drummer as well as a composer, due to a piece entitled *New World*, performed by several bands.⁴ He also got initiated into the bebop circle with a little help

1. This essay is extracted from Berto [2012] with some updates. Intrument abbreviations: al = Alto sax; b = Bass; bar = Baritone sax; bgo = Bongos; cga = Conga drums; dr = Drums; lh = Left hand; p = Piano; rh = Right hand; tb = Trombone; ten = Tenor sax; tp = Trumpet.
2. Notice that the adjective “chromatic” is missing. This tiny but vital omission conveys the uniqueness of the first edition. Some of its peculiar traits are listed in Chart 3.
3. The only scholarly studies known to us are Goddard [2002] e Kenagy [2009].
4. «No manuscript or recordings of the composition *New World* have survived» [Kenagy 2009, 18 (fn. 6)].

from his friend and colleague, Max Roach. Among the many crucial incidents dating from those years, he often recalled the one that prompted his theoretical reflections, namely, a meeting with Miles Davis, who told him «I wanna learn all the changes» [Heining 2010, 76].

Shortly thereafter, Russell spent fifteen months in hospital, due to tuberculosis. He focused even more on his studies that were paving the way to the *LC*.⁵ Back to the music scene, he joined Gillespie.

By 1947, the first bebop band was a sophisticated, even futuristic outfit. Scores were being penned by Russell, Tadd Dameron, John Lewis, and Gil Fuller, whom Dizzy had chosen as lead arranger and coordinator. Chano Pozo stepped into this shortlist of rising jazz stars as a towering figure. He had come to New York in January 1947, bringing in his deep knowledge of the *santería* and the secret *abakuá* cult rituals.⁶ He had previously collaborated with major Cuban musical figures (Miguelito Valdés, Gilberto Valdés, and Humberto Cané, to name a few) and had composed several pieces, most of which are attested on record. Gillespie's old friend and fellow trumpeter, Mario Bauzá, had introduced him to Afro-Cuban music. When Dizzy asked Bauzá to name someone who played «one of those tom-toms» [Pujol 2002, 112] to trigger the fusion of styles later called Afro-Cuban jazz or Cu-bop, Bauzá managed to have Dizzy meet Chano, first at home, then at La Conga Club, at 51st and Broadway. Gillespie was struck by Pozo's rhythms and the energy they radiated. Multiple accounts are available of their meeting [*ibid.*, 63–68; Sublette 2004, 536–539].

On Monday, September 29, 1947, Gillespie's big band performed at Carnegie Hall for the first time. Two excellent pieces came from Russell's pen — *Cubano Be*, *Cubano Bop* (aka *Afro-Cuban Drum Suite*) and an arrangement of Charlie Parker's blues, *Relaxin' at Camarillo*.⁷ The former was the climax of the concert. It was the only widely announced première,⁸ highlighted by a special note in the printed program notes.⁹

5. Multiple witnesses exist about this [*ibid.*, 76–80]. One can cite Russell's funny recollection about Roach's mother, who had been hosting him for some nine months after he left the hospital: «When I was with Max, his mother told him, “Max, this boy never sleeps, you know. He's always working on the theory”» [*ibid.*, 88].

6. See below, pp. 247–249.

7. A thorough discussion regarding the context, the concert program, expectations, and comments elicited from listeners and critics, and a comparison with the band's other two Carnegie Hall concerts, is in Berto [2012, 67–76]. On *Relaxin' at Camarillo*, see [*ibid.*, 142–190].

8. That event also saw the première of John Lewis's *Toccata for Trumpet*.

9. Program notes, Carnegie Hall concerts, September 29, 1947 and December 25, 1948, digitalized and currently sitting in the theater archive. Many thanks to its director, Rob Hudson, for his kind permission to peruse the material.

Despite some negative criticism in the press,¹⁰ Gillespie never harbored doubts about *Cubano Be*, *Cubano Bop*, which he defined «the most successful collaboration I [have] ever seen with three people [...] because I could see what I wrote and I could see what George wrote and I could see the contribution of Chano Pozo» [Shipton 1999, 199].¹¹ Russell himself was deeply attached to its creation and chose to re-record it with the Swedish Radio Jazz Orchestra. Unsurprisingly, several recordings are known to exist.¹²

PLACE, DATE	ORCHESTRA (CONDUCTOR)	SOURCE	FIRST ISSUE
New York, Carnegie Hall, 29.09.1947	Gillespie (Russell)	Private wire	Artistry AR 110
Ithaca, N.Y., Cornell University, 18.10.1947	Gillespie (Russell?)	Private wire	<i>unissued</i>
New York, RCA Victor studios, 22.12.1947	Gillespie (Russell?)	Record	Victor 20-3145
Paris, Salle Pleyel, 28.02.1948	Gillespie (Gillespie)	Private wire	Swing M 33301
Pasadena, Civic Auditorium, 19.07.1948	Gillespie (Gillespie)	Private wire	Queen Disc Q-045
Rome, CETRA studios, 06.03.1951	Orchestra di Ritmi Moderni (Francesco Ferrari)	Record	Cetra AA 633
Södertälje, City Hall, 10.03.1977	Swedish Radio Jazz Orchestra (Russell)	Radio tape	SoulNote SN 1019

Chart 1. *Cubano Be*, *Cubano Bop*, big-band recordings

The second recording ever issued is Gillespie band's only studio version. Transitioning from a medium-sized label (Musicraft) to a major company (RCA Victor) was to help the orchestra get wider exposure [Simon 1947, 1]; thus, for its first (August 22) and second (December 22) Victor sessions, Gillespie and his manager, Billy Shaw, struck a compromise between market laws and lofty creative goals — two easier pieces (*Ow* and *Oop-Pop-A-Da* in August, *Algo bueno* and *Cool Breeze* in December) plus two not-so-commercial scores (*Two Bass Hit* and *Stay On It* in August, *Cubano Be*, *Cubano Bop* in December). In the latter case, the novelty was that both sides of a 78 rpm record were devoted to one piece, *Cubano Be*, *Cubano Bop*. This was redolent of Ellington's pioneer experiments, such as *Creole Rhapsody* (1931) and *Reminiscing in Tempo* (1935), and allowed to keep

10. See for instance Ulanov [1947, 50] and Chaseman [1947]. Many thanks to librarian Lenora Schneller, Sidney Cox Library of Music and Dance, Cornell University, for kindly making the latter available.

11. Dizzy's words from an interview with Charles Fox, BBC Radio, 31 August 1976.

12. Russell's scores were also performed at the Ithaca University concerts dated October 18, 1947 and May 11, 1948. Private recordings exist. Those from the second concert are unavailable as of today. The first concert was almost entirely issued on Jazz Showcase 5000 (with *Relaxin' at Camarillo* in Russell's arrangement) and 5002. Only *You Go to My Head* and *Cubano Be*, *Cubano Bop* were left out. Gillespie's discography shows that he went on performing *Cubano Be*, *Cubano Bop* until May 1966, when his group played three takes of *Cubano Be*, adapted to host longer improvisations. See Discography.

the integrity of the score, rather than confining its halves to the B sides of two separate records, in keeping with period practice — coupling a harder piece with a more palatable one.

From the Carnegie Hall concert on, Chano Pozo's solo episode grew longer in live performances, hence we use the Victor recording as reference model. There, Russell could let Pozo's virtuosity flow without sacrificing a single note of his score. This is the definitive version, approved by its three creators and unaltered by later ad-libbing. The Swedish Radio Jazz Orchestra live version is, all in all, a faithful rendition with better audio quality, which lets us appreciate the intricacies of Russell's counterpoint. The Paris and Pasadena recordings document variants from live performances. Their real driving force was neither in its notated parts nor in Dizzy's trumpet solos, but rather in Chano Pozo's drumming, to the point that the *Cubano Bop* through-composed section ended up being excised.

Deciphering the composer's intentions from printed sources is no less problematic. Various incidents and changes in progress altered some passages; variants need to be identified and evaluated. Two main events introduced changes. On October 19, 1947, at Boston Symphony Hall, at Russell's suggestion, a call-and-response between Pozo's solo voice and the orchestra choir was inserted in the middle of the piece. This section does not alter the notated parts; it just replaces a percussion interlude.¹³ Then, between February 12 and 20, 1948 — that is, during the band's European tour, between the last concert in Belgium and the first one in Paris [Pujol 2002, 116–7] — instrumental parts were lost along the way. «We played all night without any music. We didn't have any music; the music didn't get there; we memorized the whole thing» [Gillespie-Fraser 2009, 333]. During the final legs of the tour, band members had to play from memory. Upon returning to the USA, Fuller reconstructed the book by transcribing his pieces as well as anybody else's, including *Cubano Be*, *Cubano Bop*. This, along with other titles, was published in 1949 by J.J. Robbins.¹⁴

As Russell's original manuscripts were lost, the Robbins version is the only available notated source. It was played in the last two recordings listed in Chart 1 and bears evidence of revisions by a fourth person, distinct from all three composers. It was retouched for obvious commercial reasons: (1) the ensemble had to conform to the common swing orchestra — fifth trumpet and congas left out, third trombone and electric guitar added; (2) Dizzy's solo is transcribed; (3)

13. See pp. 218–219.

14. Many thanks to Jeffrey Sultanof for passing on information on the work commissioned to Fuller (February 8, 2012 e-mail). Alice Norbury Russell confirmed no original manuscript is in the composer's archive (June 27, 2012 e-mail).

difficult passages are simplified.¹⁵ When playing it in Södertälje, Russell broadly followed it with some changes, thus somehow validating it.

Our research led to retrieving the 1949 edition of *Cubano Be* except for the bass part. Also, we perused the reprint edited by Rob DuBoff and Jeffrey Sultano, which has a bass part. As for the *Cubano Bop* printed material, Alice Russell kindly made the composer's working copies available from her private archive.¹⁶

As no autograph manuscript survives, conflicting variants can only emerge by comparing the printed edition to pre-1949 recordings.

<i>Cubano Be</i> , Russell's score (manuscript lost)	<i>Cubano Bop</i> , Russell's score (manuscript lost)	<i>Cubano Be</i> , Fuller's revision? Robbins, 1949	<i>Cubano Bop</i> , Fuller's revision? Robbins, 1949
N.Y., Carnegie Hall	N.Y., Carnegie Hall		
N.Y., Victor	N.Y., Victor		
Paris			
Pasadena			
		Rome	
		Södertälje	Södertälje

Chart 2. *Cubano Be*, *Cubano Bop*, recording/score conformity

Our musical examples collate printed parts and audio tracks according to the following editorial criteria. The instrumentation matches that of the first two recordings. A fifth trumpet part (tp1), played by Gillespie, was added to the four-trumpet section (tp2–5) in theme statements, *montuno*, and coda. Trombones are two, not three as per Robbins edition; when a line is split between them, audio recordings dictated the original voicing. In case of unison parts, we transcribed them as a single line. Wherever instruments join in homorhythmic chords, we adopted the printed edition reading, as low-fidelity recordings do not allow disentangling parts. The guitar part is left out, for no guitar is heard in the first four recordings and Robbins had it added for commercial reasons. The printed drum part is so sketchy in rhythm and pitches, it is unusable for our purposes. Other parts are transcribed verbatim, unless otherwise indicated.

15. Robbins' edition cites Russell and Gillespie as composers and Fuller as arranger. Doubts persist on the whereabouts of their collaboration. Did Fuller's reconstruction — besides fulfilling the publisher's commercial goals — stem from composers' and bandmen's recollections, from the Victor record, or both? No reliable data exist. Any reference to the editor's work in this essay is speculation on our part.
16. Many thanks to Alice Russell for sending a copy of this valuable material, and to Marco Visconti-Prasca for kindly loaning the entire first trumpet part in the early stage of this work.

2. Method

Before tackling the analysis of Russell's compositional art, our methods and criteria must be declared. Our Northern Star here is the 1953 version of his Lydian theory; its mimeograph, now surviving in few copies,¹⁷ is the vantage point on the development of Russell's thought in the 1940s. Systematic comparison of all editions of the *LC* is outside the scope of this essay; more on this in Berto [2012, 34–56]. However, some peculiar terms placing that first version apart from later ones are worth being discussed.

Specific terms	Meaning
Horizontal tonal activity	Modulation
Vertical tonal activity	Polytonality
Tonality modulator	Modulation by fifths
Tonality extender	Polytonality by superimposing upward fifths (up to six)
Sub-tonality modulator	Polytonality by superimposing downward fifths (up to six)

Common terms	Meaning
Lydian tonic	Tonic of the corresponding Lydian scale
Parent (1953 <i>relative</i>) scale	The scale that best defines a chord sound
Lydian scale (<i>lyd</i>)	I, II, III, +IV, V, VI, VII
Lydian augmented scale (<i>lydaug</i>)	I, II, III, +IV, +V, VI, VII
Lydian diminished scale (<i>lyddim</i>)	I, II, -III, +IV, V, VI, VII
Auxiliary diminished scale (<i>auxdim</i>)	I, II, -III, IV, +IV, +V, VI, VII
Auxiliary augmented scale (<i>auxaug</i>)	I, II, III, +IV, +V, -VII
Nine-tone scale	All <i>lyd</i> , <i>lydaug</i> , and <i>lyddim</i> pitches
Eleven-tone scale	All of the above (-II is missing)
Circle (1953 <i>scale</i>) of relationships	Circle of fifths, measuring distances among key centers

Missing terms	Meaning
Vertical polimodality	A scale associated with a chord
Horizontal polymodality	A scale associated with a chord sequence
Ingoing melodies	Lines tending to consonance with the scale/chord
Outgoing melodies	Lines tending to dissonance with the scale/chord
Chromatic enhancement	Chromatic enrichment of the parent scale
Auxiliary diminished blues scale (<i>auxdim blues</i>)	I, -II, -III, III, +IV, V, VI, -VII
Lydian chromatic scale (<i>LCS</i>)	Chromatic totality, all pitches from all scales
Blues scale (horizontal polimodality)	I, II, -III, III, IV, +IV, V, -VII

Chart 3. Russell [1953], glossary

17. Many thanks to Alice Norbury Russell for kindly making this material available.

The first edition has the meaning of the words, “vertical” and “horizontal”, hardly confined to the scale/chord relationship, as in later issues; rather, it extends to signify a combination of multiple key centers. According to its original definition, «vertical, in a musical sense, means superimposition of tonal elements» [Russell 1953, 25]. Instead, «any situation in which the prevailing dominating tonality is succeeded by another tonality is one of a horizontal nature, for the overall tonality has changed» [*ibid.*, 32]. To put it in other words, Russell points to modulation (horizontal tonal activity) and polytonality (vertical tonal activity). It is a whole new emphasis, especially about polytonal overlapping. Later editions will deal with it only marginally, in the appendices and in the final sections.

The component that vertical and horizontal dimension share is the movement of the Lydian tonics, which may go the Lydian way (by fifths), the augmented one (by major seconds, i.e. double fifths), or the diminished one (by minor thirds/major sixths, i.e. triple fifths), thus establishing relationships that carry various degrees of consonance. The difference is in *orientation*. Modulation can move either up or down (“tonality modulator”); polytonality is only allowed to go toward the sharp keys, as Russell regards it as the only way to enrich harmony and not undermine the Lydian tonic primacy (“tonality extender”). Instead, in the case of sub-positions, the old key would be ousted by the new one, thus eliciting a modulation (“sub-tonality modulator”).

Sub-tonality modulator			Tonality modulator			Tonality extender		
			← <i>b</i> # →					
			Lydian direction			Lydian direction		
+IV	-II	+V	-III	-VII	IV (I)	V	II	VI III VII +IV
			Augmented direction			Augmented direction		
	II	III	+IV	+V	-VII (I)	II	III	+IV +V -VII
			Diminished direction			Diminished direction		
			VI	+IV	-III (I)	VI	+IV	-III

Chart 4. *LC* (1953), tonality extender, tonality modulator, and sub-tonality modulator

While polytonal prohibitions of the augmented and diminished directions look contradictory (each degree under the left arrow is also found under the right one), the inherent restrictions in the Lydian direction are easy to grasp; apart from their common final goal (+IV), tonics going through the flat keys fall on degrees outside the Lydian scale scale, hence they are hardly suited to enhance the sonority of the tonic triad.

After this wealth of terms and ideas on harmony, the last four pages of the 1953 edition host a sketchy treatment of melody. Such carelessness is made apparent by the omission of the subtitle, «for improvisation». This elicits a conceptual gap, as no theory is offered about the four melodic categories (in Chart 3, “Missing terms”, combinations of the first four voices). As a consequence, an analysis of *Cubano Be, Cubano Bop* horizontal lines must draw from the second and third editions.

Three significant missing terms can be noticed in the scale compendium. They are the blues scale, a vital tool to produce horizontal polymodality; the auxiliary diminished blues scale; and the Lydian Chromatic Scale (*LCS*). The omission of the second octatonic structure — the first one, alternating whole steps and half steps, is included as an “auxiliary diminished scale” — is quite limiting for Russell’s newborn theory; only after it is included, can the $\flat\text{II}$ degree be added and the chromatic totality be achieved. Perhaps this is why the word “chromatic” is omitted from the book title. Despite this gap, chromaticism as the cornerstone of the Lydian theory — as well as of melodic and harmonic creativity — wholly permeates the 1953 edition. The chapter on polytonality hosts a convoluted panegyric justifying the use of the Lydian tonic on $\flat\text{II}$ to expand the tonic harmony, thus heralding forthcoming developments.

The Lydian tonality beginning on the tone a minor 2nd up from the Lydian tonic of the dominating tonality [...] does not definitely extend the tonality of the dominating Lydian tonality in any direction. [...] However, when its Lydian tonic is imposed upon the dominating tonality from whose eleven-tone scale it is missing, it forces itself to be identified with a Lydian tonality in which it does appear as a tone. [...] The Lydian tonality beginning on the tone a minor 2nd up from the Lydian tonic of the dominating tonality must likewise be a liaison between a system of superimposition of Lydian tonalities and some system of multiple superimpositions of Lydian tonalities *yet to be fathomed* [Russell 1953, 29; emphasis mine].

The inherent resources of the scalar compendium, generating the eleven-tone scale as its total, make the foundation of Lydian chromaticism, while undermining functional harmony: «In improvisation, do not become addicted to the scales. Try to build meaningful melodies by taking advantage of the full range of tonal possibilities offered by the eleven-tone scale» [*ibid.*, 38].

Russell thought of the Lydian theory as effective in four domains — speculation, analysis, improvisation, and composition. In the abstract realm, he promoted the *LC* as a systematization of non-atonal musical phenomena, finding its scientific foundation in the Lydian scale and its symmetric properties. In practice, the *LC* is a collection of harmonic and melodic facts, useful to try one’s hand at jazz improvisation, but also a unique compositional code. The composer’s words

are unequivocal on this point. When interviewed by Jerry O'Brien, he declared: «My composition process is unique to me, as I hope it is to all composers. Suffice it to say that the basis for all my compositions is the *Lydian Chromatic Concept*» [O'Brien 2005, 8].

Yet, limiting oneself to analyzing Russell through Russell yields unsatisfactory results. As a working tool to discuss his composition method, the *LC* turns out to be problematic about both melody and harmony. In the former field, a basic analytical task is detecting whether a melody fits vertical or horizontal polymodality and is ingoing (consonant) or outgoing (dissonant) in relationship to its parent scale and chord. But the composer's intention remains unfathomable whenever he uses chromaticism either on a harmonic sequence or on a chord held through several bars. Telling the outgoing horizontal polymodality from the vertical one — i.e. whether he wrote the melody on one or more Lydian chromatic eleven-tone scales — is often impossible in such cases. And besides, he allows all modes to be used on the same chord, which makes the chosen one hard to detect.

In the harmony realm, an analysis entirely consistent with the *LC* would lead to ban functional harmony, hence dominant and subdominant (the latter being also ruled out by the raised fourth degree), as well as to redefine what old theory called authentic, plagal, or deceptive cadence. Two facts prevent it: (1) recent studies ascertained that Russell's own chord sequences draw on functional harmony; and (2), *Cubano Be, Cubano Bop* hosts a theme rooted in functional harmony.¹⁸ Thus, Russell had to come to terms with tonal structures not fitting the theory he was working on. Our best strategy here is that of adopting both approaches, rather than rejecting either one.

Only part of Russell's compositional code is included in the *LC*. Understanding whether and how he tested his theory in *Cubano Be, Cubano Bop* is one among many tasks of an analysis that aims at going behind the surface. Other aspects of his music are to be understood as well, such as micro- and macro-form, orchestration, rhythm, meter, timbre, and links to extra-musical elements and social context.

18. For instance, Peter E. Kenagy, in his study of the entire "*The Jazz Workshop*" LP, detected not only non-functional harmonic sequences, but also a couple of chord progressions, not traced to any standard, hence possibly original with Russell, which host some ii7-V7-I patterns [2009, 99–101 (*Round Johnny Rondo*); 140–141 (*Knights of the Steamtable*)].

3. Analysis

The encounter of new jazz currents (Gillespie) and Cuban musical tradition (Pozo) must be framed in the conflictive relationship between bebop and dance. Marcello Piras [1993, 52–53] contextualized this aspect:

Bebop had strengthened the consciousness of black cultural identity by adding a ringing note of pride to it. But it was no longer danceable, due to its own evolution. This breakthrough is usually described as “progress.” Actually, at that moment, blacks intent on reaffirming their cultural identity experienced it as a trauma. While making a step ahead, jazz seemed doomed to divorce from the bodily roots of black culture, thus losing touch with the masses. Dizzy tried a synthesis that could save both.

Cubano Be, Cubano Bop is anything but suitable for the ballroom, yet Gillespie wanted to reintroduce a steady pulse, uncluttered by the complex bebop rhythmic patterns he had helped create, without sacrificing innovation. Adding Russell’s compositional resources broadened the scope of this threefold collaboration, placing it in the category of extended-form experiments.

3.1. *Three composers for two forms*

What came out of its three creators’ efforts is a unique work, combining extended dimensions with strong internal consistency. Gillespie described their respective contributions in his autobiography.

The collaboration on *Cubana Be*¹⁹ was among three of us. George Russell [...] wrote the introduction, twenty-four bars, and then I wrote the first chorus, and arranged that for the band. There was another sixteen bars after the first chorus which I also wrote. In fact, I wrote one chord going from the introduction into the melody of the tune, that chord, the melody, and sixteen bars following it. Then after the sixteen bars, I played a *montuno* with Chano, just the two of us — the trumpet and the congas. [...] And then Chano took over, and he did all of the rest of the stuff by himself. A whole lot in there. Then we started singing, “Cubana Be, Cubana Bop... Cubana Be, Cubana Bop...” George Russell brought the band in, took the melody and spread it; the band came in building a figure up to my melody again, but with George’s harmony which expanded on the theme [Gillespie-Fraser 2009, 323].

How the three interacted in the creation process is well known. Dizzy told Russell he had discovered this incredible *conguero* who had awakened his interest in Afro-Cuban rhythms. Then he gave him a theme he had already harmonized

19. A common variant of the title.

and orchestrated, asking him to build a larger piece around it. Gillespie and Russell conceived the composition for the Carnegie Hall concert without Pozo's solo and the associated choral episode.²⁰ This was added during the trip from Cornell University to Boston Symphony Hall (October 19, 1947) and became an integral part of the piece. It is often forgotten — but is vital for the analysis — that Pozo's drumming and singing were added at Russell's suggestion. He explained how it went.

During a bus ride to play at Symphony Hall in Boston, I heard Chano Pozo doing this *nānigo*, this Cuban music that was like black mysticism. So I suggested to Dizzy at the time that at concert that night we open the piece up and have Chano take a solo section by himself. Then we worked it out somehow so the band would come in chanting after Chano, and that was the way the piece went down. [...] his improvisations in the middle of it were his own things. They weren't written, but they were his own improvisations [*ibid.*, 324].²¹

The following flow chart²² relies on Piras and Monson, as they offer a clear and understandable description of the form. A comparison shows that, apart from the changes reported by Russell and a few details in the introductory bars and in Interlude 1, the two versions are identical.²³

20. The fact that the first version hosted no contribution from Pozo is made clear in the program notes. Here, *Cubano Be, Cubano Bop* is described as “WORLD PREMIÈRE of the Dizzy Gillespie/George Russell collaboration”.

21. The passage is also cited in Shipton [1999, 200] and, extensively, in Heining [2010, 83]. Russell recalled the same anecdote in an interview with Ian Carr for the BBC Radio (June 29, 1992).

22. Hereafter, capital letters (A, B, C, etc.) indicate pitches, small caps (a, b, c, etc.) indicate sections of the musical form. The meter is 4/4 by default, as per the Jazz Lines edition (2011). The Robbins editor wrote 2/2; however, given the medium tempo of the piece, DuBoff's and Sultanof's choice is to be preferred.

23. In the Victor version, Gillespie's solo is just fourteen bars long, to adjust to 78 rpm time limits, compared to almost two minutes at the Carnegie Hall.

Carnegie Hall		Victor studios		
Macroform	No. of bars		Macroform	No. of bars
Introduction dr + cga, bgo + orchestra	4 + 1/4 4 32	Side A	Introduction cga + dr + orchestra	8 8 32
Theme statement [AA'BA'] Codetta [B'B']	7 + 8 + 7 + 8 8 + 8		Theme statement [AA'BA'] Codetta [B'B']	7 + 8 + 7 + 8 8 + 8
Percussion trio dr, cga, bgo	32		Montuno tp, cga	11
Montuno tp, perc	71		Side B	rubato v, perc + [6/8] 15 + 16
Interlude 1 perc + p	4 4	Interlude 1 cga, choir - + p, dr		4 4
Contrapuntal episode	18 + [6/4] 1 + 2 + [6/4] 2 + 1	Contrapuntal episode		18 + [6/4] 1 + 2 + [6/4] 2 + 1
Interlude 2	4	Interlude 2		4
Theme recapitulation [A'']	6 + [3/4] 2	Theme recapitulation [A'']		6 + [3/4] 2
Coda	[3/4] 12 + [5/4] 3	Coda		[3/4] 12 + [5/4] 3

Chart 5. *Cubano Be, Cubano Bop*, structure comparison

The diagram also unveils a detail Russell is silent about — a percussion interlude was already there before the Boston dates. However, the original episode largely differed from its replacement. The former (“Percussion trio” in Chart 5), with its thirty-two bars, suggests a song format with Pozo, *bongosero* Lorenzo Salán, and drummer Joe Harris improvising together. The latter (“v, perc” in Chart 5) has a free-rhythm statement leading to a sequence of 6/8 and 4/4 bars backing a more articulated musical event, composed (but not written, as Russell reminds) by Pozo. The merely exotic episode of the original gives way to a mystical chant, with a sequence of solo, call-and-response, and unison choir. As Piras observes, its meaning goes beyond sheer aesthetic pleasure; it conveys a «sense of brotherhood» [Piras 1993, 54–55] in a symbolic journey outside the orchestral world. Chano’s leadership in both episodes is the common element that makes them sound as different expressions of the same principle. Dizzy and Russell must have sensed it; in fact, as they included Pozo’s episode, they excised the percussion trio. The former was replaced by the latter and moved after the *montuno*. This variant is attested in all recordings from December 1947 on, as well as in the printed edition.

Whether Chano was given total freedom, or Dizzy and Russell had a hand in his episode, remains to be seen. Judging from Russell's words, we are led to think that his sentence, «Then we worked it out somehow», attests to an intermediate working stage, taking place either after or during the Boston trip, when either composer — or both — set to work and gave Chano's creation its final shape.

A					B
<i>rubato</i> solo cga	<i>rubato</i> solo v	<i>rubato</i> call and response	<i>rubato</i> solo v	[6/8] 15 call and response	16 choir
F#, G#, B, C#, E				+ D (bb. 7-15)	E, B, D

Chart 6. *Cubano Bop* (22.12.1947), vocal with percussion

As Ingrid Monson noticed, «The opening of *Cubana Bop* resembles a salute to an *orisha* (deity) and may be sung in Lucumí (the Yorùbá language as spoken in Cuba)» [Monson 1999, 969]. Pozo was initiated to the *abakuá* brotherhood and his chant may come from its liturgy; invocations to Oshún and Shangó are audible [Stanyek 2004a, 74]. Chart 6, section A, has no rhythmic pulse; Pozo freely delivers his invocation to the deities. Following Monson's analogy, the diagram shows how the call and response develops between the hypothetical priest (solo) and his congregation. Then strict tempo reappears; the call-and-response pattern returns, this time over a 6/8 meter, followed by the choir, now in 4/4 (section B).

The two sections differ in pitch choice as well. On the Victor record, Pozo's singing revolves around F#; the melody — as often in oral musical traditions — is adorned with microtonal nuances, glissandos, and inflections defying tempered-system notation, but it is actually based on the E major-pentatonic scale, E F# G# B C#. ²⁴ The harmonic distance between the main tones of the pentatonic field (E) and of the melody (F#) — two upward fifths — triggers a sense of suspense and modal ambiguity, as no third degree is heard. ²⁵ A two-measure phrase follows, centered on E; it is sung eight times. ²⁶



Ex. 1. *Cubano Bop* (Victor 1947; Robbins 1949), *Interlude 1*, choir with percussion

24. Comparisons of the Paris, Pasadena, and Södertälje versions with the Victor record confirm it. The reciting tone is G# in the first two and G in the third one.

25. Another piece of Pozo's, *Ya no se puede rumbeare* (TCD 305), employs the same scale in the same way.

26. Slurs mine.

This one hints at the minor pentatonic, again without third degree. The transition from the former to the latter was prepared — Pozo had sung D natural in the 6/8 subsection.

Only the choir survives in the printed edition, for the reasons we mentioned. The Victor and Södertälje versions document it in performance;²⁷ those from Paris and Pasadena end up after the 6/8 section.

As a composition, *Cubano Be, Cubano Bop* is cast in a number of sections. These depend on each other but their inner structures make them self-sufficient; in other words, it is a suite. As we said, this was made clear by the musicians themselves [Shipton 1999, 200]; incomplete live performances confirm it. Gillespie seemingly wanted to show concert music audiences that jazz, too, can handle extended forms. The title of the piece and its subdivision on the two sides of the Victor record point to its being a two-movement suite; and indeed the score, as performed at Carnegie Hall, is bisected by Dizzy's solo. But the versions including the voice-and-percussion episode tell another story, since, as mentioned, that section is truly autonomous. As Piras observes, it is justified if we assume that «they left the modern world (the orchestra) to go to some uncontaminated place outside our world, undergo a rite of passage, and come back» [1993, 55]. Therefore the suite, in its integral form, is in three movements.

3.2. *Cubano Be introduction*²⁸

The opening section of *Cubano Be* [Berto 2012, 158–165, 224–232, 263–268] sports one of early Russell's typical traits, the “sound pyramid” principle [Zenni 2007, 160]. Strong melodic/rhythmic motifs overlap and are cyclically repeated. Each motif has a delayed entry, on top of the earlier ones, thus producing a gradual thickening — an actual sound pyramid, with tension piling up to a climax and then being resolved.

The overlapping of several repeated and non-aligned cells as a source of conflicting cross-rhythms and cross-accents is common in sub-Saharan music [*ibid.*, 160] and was hardly new in jazz, which had been exploring it since the late 1920s. Band arrangers used to place a sound pyramid toward the end of the score, to prompt dancers to perform increasingly complex steps as the piece reached its

27. This is not to imply that the musicians could not take the liberty of transposing the melody in performance. The New York Big Band, conducted by Russell, has Sabu Martinez singing the *ñáñigo* on an F major pentatonic, then using the same scale soon after to deliver his vocal. This variant is compensated, as it were, by the rhythm section pitches, centered on E, as per the printed edition. This shows how Russell regarded that modal key center as essential and irreplaceable.

28. Bar numbers in *Cubano Be* are based on DuBoff-Sultanof. The Robbins edition has rehearsal letters instead.

steps in as top voice (D). The *tutti* (E) functions both as a climax and as a link to the theme.³³ In Russell's words, this section arises from a single compositional principle.

The whole introduction was modal. I didn't base it on a chord. I based it on a scale giving the sound of C7th, augmented ninth, flat five chord. I used the appropriate parent scale and the whole piece, the harmony and everything, is coming out of this scale or environment for this chord, which I think is actually B $\flat$ auxiliary diminished [Shipton 1999, 200].

By building this intro on a scale, rather than a chord progression, Russell shows how modal-contrapuntal writing can generate a broad episode while steering clear of tonality. Here, the chord/scale relationship belongs in the vertical poly-modality realm. When determining the scale best representing the C7 $\flat$ 5#9 dominant sound, Russell opts for the most consonant choice, associating the root with the second degree of the corresponding Lydian tonic (B $\flat$ Lyd II). In the first three editions of the *Concept*, the only scale carrying both the diminished fifth and the augmented ninth is the B $\flat$ auxiliary diminished alternate (octatonic) scale: B $\flat$ C D $\flat$ E $\flat$ F $\flat$ G $\flat$ G A.

Russell allows himself two exceptions. Starting from the upbeat in the third measure of B (b. 27) and till the last measure of D, baritone sax and string bass repeat a two-bar pattern bouncing between C (with a half-step embellishment) and F.



Ex. 2. *Cubano Be*, intro, subsections B to D, baritone sax, string bass *8va bassa*, F pedal-point harmony

This low-register riff clashes with the dominant chord; in practice, Russell is preparing the overlapping of key centers C and F. As Dizzy's theme approaches, these two pitches carry a growing weight. Throughout section B, the pitch foreign to the octatonic scale is confined to the vamp; then it peeps out in the trombone and piano lowest notes, still as an ostinato. The second exception, A $\flat$, enters on b. 41 (section D), trumpet and trombone parts.

33. Small caps indicating sections do not match rehearsal letters in the Robbins edition.

A	B	A'	C	D	E
	- A			- Eb, E, Bb	
	+F from b. 27 (b, bar)	+F (b, bar)	+F (b, bar, tb1- 2, p)	+F (b, bar, tb1- 2, p) +Ab (tp1)	+F (b, bar, tb2, p) +Ab (tp1,tb1)
Bb auxdim.....					

Chart 8. *Cubano Be*, intro, variants of the B $\flat$ auxdim harmonic field

These shifts push the entire polyphonic passage toward a new modal center, to finally dock at Gillespie's theme by way of a sub-tonality modulator (Chart 1, Lydian direction IV).

The first chord of the theme is F7 $\flat$ 5 $\flat$ 9 $\sharp$ 9; its most audible accidental is the flat-
ted fifth — the first pitch of the melody (C $\flat$ ₆) and also the highest notated one in *Cubano Be*. As Chart 8 shows, only D and C $\flat$ are missing, the latter for structural reasons. As chromatic enrichment expands, we now perceive it both as a novelty and as a further step along the harmonic path to build a modal pyramid and go from C7 $\flat$ 5 $\sharp$ 9 to F7 $\flat$ 5 $\flat$ 9 $\sharp$ 9, as it was for contrapuntal parts as well.

The first ingoing vertical melody of the intro consists of four motifs: *a a' b b'*.

The musical notation consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with notes a, a', and b. Above the staff, there are labels '29 (A')' and '17 (A)'. Below the staff, there are dynamics 'f' and 'ff'. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with notes b and b'. Above the staff, there are labels '[tb1/tp2]', '[tb2/tp3]', '[tb2]', and '[tp3]'. Below the staff, there are dynamics 'ff' and 'f'. There are also some bracketed notes like '[tb1/tp2]', '[tb2/tp3]', '[tb2]', and '[tp3]'.

Ex. 3. *Cubano Be*, intro, sub-sections A (tb1–2, *hand over bell*, bb. 17–24) and A' (tp2–3, 8va, *in hat*, bb. 29–36), interlocking melody

Its classification is based on those first two intervals — in *a* and *a'*, a downward second followed by an — also descending — wider leap; in *b* and *b'*, an upward

minor second and a downward tritone. Now Russell prepares a meticulous variation work involving the whole eight-bar phrase.³⁴

Motif	No. of pitches	Pitches 1 to 3 (ascending)	Intervals 1-2 (direction, width)	Other pitches	Other intervals (direction, width)	Rhythmic patterns	
<i>a</i>	3	G, C, Db	↓ ↓ m2 nd , 4 th				
<i>a'</i>	4	A, E, F#	↑ M2 nd , 5 th	E	5 th ↑ ↓, m2 nd		
<i>b</i>	5	<i>a</i> transposed (m3 rd ↑): Bb, Eb, E	↑ ↓ m2 nd , +4 th	Gb, Db	M3 rd ↓, 5 th ↑ ↓, m2 nd		tp3:  tb2: 
<i>b'</i>	3	As <i>a</i>	As <i>b</i>				

Chart 9. *Cubano Be*, intro, interlocking melody, motivic development

The pitches from *a* (Db-C-G) are the reference model; the symmetry of the octatonic scale allows three transpositions, starting from E, G, and Bb. In *a'* Russell stretches the first two intervals from minor to major second (F#-E) and from fourth to fifth (E-A), adds E as an embellishment, turns the two short values into triplet notes, and gives them not to tb2/tp3 but to tb1/tp2, thus introducing a subtle difference between the melody structure and its distribution among the parts. All intervals of *a* reappear in *b*, its first three notes (from high to low) being E, Eb, and Bb. Again, Russell avoids literal repeats by reversing the first two pitches (Eb-E-Bb) and shifting the dotted rhythm to the first bar of *b* (Chart 9, last column).

Russell reuses the perfect fifth on the *a'* triplet, Gb-Db, again given to different players (tb2/tp3). The intervals between these pitches and the next one are the same — augmented fourth and minor second from C of *b'*, just like A2-E3 from the first pitch of *b*. Motif *b* has one pitch more than *a'*, altering distances among the last three pitches.³⁵ Then, in the final two bars, Russell gives a sense of phrase ending while sticking to the variation principle; *b'* matches *a* in both pitches and values, always in reverse order.

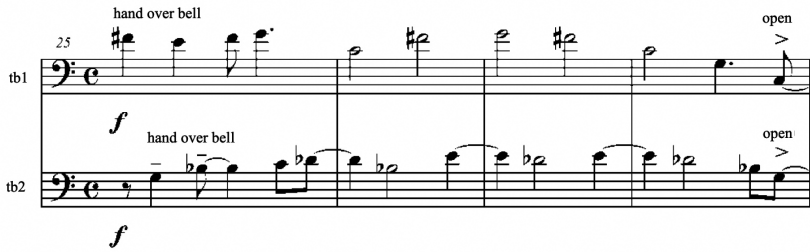
What Russell gets is an arched shape in all parameters. The tips of the four motifs follow an arc (Db, F#, E, Db), as shown by pitches and rhythms returning from *a* to *a'*, *b*, and *b'* in Chart 10. The development has a starting point and then

34. Data order matches performance order except for column 3.

35. Here, trumpet and trombone parts slightly diverge in notation; tp3 has an eighth-note triplet and tb2 has a hemiola. Both readings can be heard in all versions except Södertälje, confirming that each minor change in a repeated motif is an integral part of Russell's compositional thinking.

goes back to it, forming an arc of variations, as it were. Dynamics, too, goes up and then down. The most fascinating aspect of this meticulous melodic construction is, the same arc-like shape is applied to several parameters: pitch, dynamics, intervals, rhythm, and development.

On bb. 25–28 (Chart 7, B), parts do not alternate but overlap in pairs (b-bar, tb1–2, then ten1–2). The trombones are given a contrapuntal episode with relentless interlocking.



Ex. 4. *Cubano Be* (Victor), intro, B (bb. 25–28), tb1–2

In the four-bar C section, Russell's combinatorial techniques merge as he works on just four pitches, namely, C, Db, F#, and G.³⁶



Ex. 5. *Cubano Be* (Victor), intro, C (bb. 37–40), tp2–5

36. The example assumes that tp1 — that is, Gillespie — has rests before taking his solo. DuBoff-Sultanof, tp1–3 (Ex. 5, tp2–4), has the D₄ on both bb. 37 and 40 carry no accidental; Robbins has D natural on b. 37 only. Based on Russell's recordings and compositional indications, I take these readings to be incorrect and wrote D_b instead. In our example, b. 40, the second pitch of tp4 follows the reviewer's reading, not DuBoff-Sultanof's. They opt for further normalization of the phrase, made identical to tp2 (tp1 in the printed edition). Slurs on tp3 and tp5 are mine.

Like in the interlocking melody, an eighth-note line is distributed between tp2/tp4 (bb. 37–38, 40) and tp3/tp5 (b. 39). Instead, the C pedal given to the latter trumpet pair (b. 37) foreshadows its return to the former one (b. 39). As in B, vertical thought prevails over horizontal one.

A melody leading to the theme statement is given to Gillespie's piercing trumpet:³⁷



Ex. 6. *Cubano Be* (Carnegie Hall, Victor, Paris), intro, D-E (bb. 41–47), tp1

We hear a soloist backed by the band for the first time. It happens in D, when that chromatic enhancement (A^b) meant to introduce the $F7^b5^b9^{\#}9$ chord is fully exposed on purpose.

In the first three measures of E, everybody but tb1 plays the $F7^b5^b9^{\#}9^b5$ chord in homorhythmic fashion, with a bombshell effect; we had never heard all those parts together. A tb1 countermelody is heard through the rests; it is the last hint of contrapuntal dialogue found in the intro.



Ex. 7. *Cubano Be*, intro, E (bb. 45–48), tb1

It also echoes the call-and-response passages from B and C and the interlocking melody motifs, emphasizing the hemiola passage (Ex. 3, b. 22, tb2). Again, its harmonic field is the octatonic scale with A^b added, yet now the modulation makes it sound quite dissonant; notice its E natural. The last chord, written by Gillespie, links the intro to the theme.

37. Both Robbins and DuBoff-Sultanof move the bb. 42–43 downward movement a quarter note ahead. The phrase/meter relationship is thus distorted. The G^b_4 that ends the melodic gesture does not fall on the beat but on the second quarter of b. 43, and the driving G^b_5 syncopation (in sync with reeds, trumpets, and tb1) is made ineffective, falling on b. 44 downbeat instead. Also, on bb. 45–47 the editor replaces B^b_5 - A^b_5 with G^b_5 - A^b_5 .

3.3. *Cubano Be* variable sections compared

To round up our analysis, let us compare the three variable-length passages — the opening drumming, the *montuno*, and the solo voice with drums.

	Opening drumming	<i>Montuno</i>	Chant with percussion		
			<i>rubato</i>	6/8	4/4
Carnegie Hall	4+1/4 dr +4 dr-bgo-cga	71	32 dr-bgo-cga; no voice		
Victor	8 cga +8 cga-dr	11	0:57	15	16
Paris	12 cga +8 cga-dr	43	1:22	27	
Pasadena	32 cga +8 cga-dr	14	0:40 cga + 0:55 with band	21	
Södertälje	8 cga +8 cga-dr	6 +solo cga 1:12	1:05	0:11 (<i>rubato</i>)	72

Chart 10. *Cubano Be*, variable-length sections compared

Two things occur in the 1947 and 1948 versions featuring Pozo: (1) both the intro and the singing-plus-congas section *expand*; and (2), the *montuno* section (conga/trumpet duo) *shrinks*. As we said, this was to allow the *conguero* more room; watch Chart 10 while listening to the Paris and Pasadena live versions in particular, to fully grasp their contexts and implications. The congas overcome the drum set after a few bars of the intro, extending it to a quadruple duration (from 8 to 32 bars). The *montuno* is cut from 71 to 14 bars, thus limiting the trumpet improvisation. The voice-plus-congas episode is stretched in the *rubato* and 6/8 episode, while the choir gets removed, together with the whole third movement.

The horns, too, help raise the ritual middle section on a pedestal. The Pasadena version has Pozo's first sung lines interspersed with full-band dissonant chords in a Gillespie-like vein. Perhaps, what best represents the natural evolution of *Cubano Be* is Gillespie's spoken introduction: «Featuring on the conga drum, and also in an authentic African ritual, Chano Pozo».

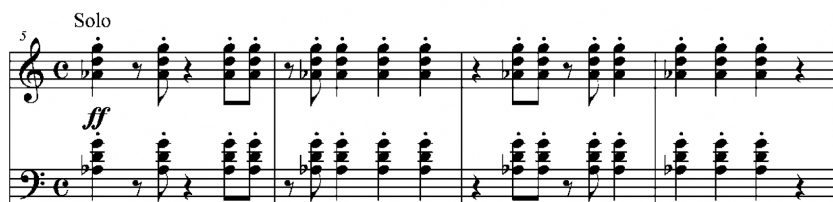
Three decades after, Russell had the Robbins edition at hand and Sabu Martinez in the band, a worthy replacement for Pozo, as he had been with Dizzy in 1948. Russell gets back to the regular intro, as per record, but accepts the above-mentioned stretch-and-shrink. Gillespie's absence surely affects the former; the interventions on the latter suggest a different reason. The *rubato* episode is more or less like on the Victor record and the following part is not based on the

6/8 ostinato (Sabu's choice, we assume). More importantly, the choir on the title words introducing *Cubano Bop* is extended over seventy-two bars.³⁸

3.4. *Cubano Bop interludes and contrapuntal episode*

The final movement, *Cubano Bop*, is the only one entirely through-composed by Russell. The Carnegie Hall performance smoothly transitions from the *montuno* to *Cubano Bop*; the Victor record has the second and third movements intersect, thus blurring the line between them.³⁹ In both versions, parts overlap every four bars, as in *Cubano Be*, but their distribution is different — the record emphasizes the solo congas,⁴⁰ then a *crescendo* on the floor tom follows, rounded up by an *ff* crash-cymbal stroke (bb. 8, 9). The drums enter six bars later, blatantly signaling that a section is over and a new one begins.⁴¹ One is left to wonder whether this strong musical gesture, required for the record session but not at the concert première, was deemed necessary after inserting Chano Pozo's episode.

The four-bar piano interlude has Russell build a chord out of three pitches forming an augmented fourth (*Ab*-D) and a perfect one (D-G). Both hands are given the same voicing, thus producing all the dissonance allowed by the circle of close-to-distant relationships (see Chart 3) in its relationship with D, the first modal key center of the contrapuntal episode that follows. The chord is then resolved by a tritone-wide descent of its root.⁴²



Ex. 8. *Cubano Bop*, interlude 1 (bb. 5–8), piano chords

38. Emanuela Timpano came to similar conclusions. Her dissertation [2016, 30–45] has interesting remarks on text structure and content.

39. As the 1947 recording moves from the second to the third movement, bars are counted synchronically (16+4) rather than diachronically (15+2/4+4). See Chart 5.

40. The editor cut the percussion solo from four to two bars (two bars before letter B in the score).

41. Russell's working copy of the drum part confirms that this detail was crucial for him. He — or a drummer at his command — writes *tacit* [sic] on piano cue (rehearsal letter B) and then *start* on b. 5, wiping out the rhythm added by the editor.

42. Bar numbering for *Cubano Bop* musical examples starts from Interlude 1 b. 1. Notated parts are taken from the composer's working copies of the Robbins edition unless otherwise specified.

Russell largely resorts to the same compositional strategies he had used in the intro. Voicing is strictly horizontal, harmonic relationships are modal, and the *tutti* comes after a sound pyramid. But he thinks quite differently in terms of form. There, the counterpoint was meant to prepare the entrance of the theme; here, it is independent of the (shortened) recapitulation. Actually, this is the most substantial episode in terms of breadth and musical content.

4	4	4	4	2	1 (6/4)	2	1 (6/4)	1 (6/4)	1
A	B	C	D	D'	D''				
b, bar, tb1-2	+ tp2-5, al1-2, ten1-2	+ p							
		+ dr hemiola		hemiola	hemiola				
D	E $\flat$	F	C $\flat$	F	C $\flat$				

Chart 11. *Cubano Bop*, contrapuntal episode

Two distinct but complementary phases can be detected. Sections A+B+C form a sound pyramid over twelve bars. Sections D'+D''+D''', a *tutti*, are connected by common motives (*a*) leading into purely rhythmic, athematic codettas (*b*).

After the *staccato* piano chords and the drum crescendo, the harmonic path starts from D. Sub-section A consists of a vamp played by bass, baritone sax, and trombones on D, A, and A $\flat$.

Ex. 9. *Cubano Bop*, contrapuntal passage, A vamp

The mode is undefined, but Lydian is suggested by the upper-register augmented fourth, stressed by a *glissando* and an accent. Also, the above-cited pitches are linked to the Interlude 1 harmonic field; shared pitches are D and A $\flat$, with inverted weights. The same musical net forms the accompaniment in B (on E $\flat$) and, in a varied form, during the rest of the episode; the A vamp points the band towards the main modal key center, F.

Subsection B stays in the Dorian mode (G $\flat$ lyd, mode VI). Muted trumpets enter echoing the piano chords — they take up that rhythmic pattern with different pitches.



Ex. 10. *Cubano Bop*, contrapuntal episode, B (bb. 13–16), reeds, trumpets

The reed line overlaps, thus producing a mirror effect — except for a few parallel octaves, it consists of two intervals, $E\flat_4$ - $G\flat_5$ and $B\flat_3$ - $D\flat_4$, plus their inversions, $G\flat_4$ - $E\flat_5$ and $D\flat_4$ - $B\flat_4$. Russell avoids the fourth degree, $A\flat$, thus finding a way around the false relation with the A natural in the trombone part — the first polymodal overlapping in the whole suite.

No clear break is audible at the end of section C or elsewhere. Russell produces this musical continuum by disclosing some traits from the forthcoming D, D', and D'' sections. Three of these are shown in Chart 11 — the sound pyramid climax; the harmonic path heading to F, its modal key center; and the high-pitched tom-tom hemiola introducing polyrhythms over the 4/4 pulse. Also, from b. 3 of C, tb1 plays what later turns out to be one of the main motives of D. Due to its pitches, F, $G\flat$, and $E\flat$, it replaces the reference scale, now no longer Lydian nor Dorian, as it sports a $\flat$ II degree.



Ex. 11. *Cubano Bop*, contrapuntal episode, C, bb. 19–20, tb1

In the second part of this episode, the trombone theme is given again to tb1; its repeats are identical in rhythm and pitch except on b. 31. Instead, the meter changes from 4/4 to 6/4. Perhaps Russell wrote these two bars to accommodate the variable meter; on b. 20 and 24 the $E\flat$ falls on the third quarter but, when repeated, as that line runs across the meter expansion, it falls on the downbeat (bb. 28, 32).⁴³

43. Based on the most reliable audio sources (Carnegie Hall, Victor) and the inner consistency of the trumpet parts, which let us detect the harmonic fields in Chart 12, the following notes from the printed edition are assumed to be typos: tp2–3, b. 21 (numbering as in our

The musical score is divided into two systems, measures 21-31 and 32-42. The key signature changes to D major at measure 21. The instrumentation includes piano (p), trumpet 2-5 (tp2-5), tuba 1 (tb1), tuba 2 (tb2), all horns 1-2 (all-2), tenor 2 (ten2), tenor 1 (ten1), baritone (bar), and bass (b, p). The score features complex melodic lines for tp2-5, including triplets and a quadruplet, and a steady harmonic accompaniment for the other instruments.

analysis), C₅; tp4-5, b. 23, B_{b5}, G₅; tp2, b. 27: A₅ (fourth-to-last note). The quadruplet at the end of b. 31 (tp2) is attested in the same recordings.

The musical score is for a brass and piano ensemble. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 21-32, and the second system covers measures 33-44. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The instruments are: tp2-5 (Trumpet 2-5), tb1 (Tuba 1), tb2 (Tuba 2), all-2 ten2 (Alto 1-2, Tenor 2), p (Piano), and ten1, bar b, p (Tenor 1, Baritone, Piano). The trumpet line (tp2-5) is the primary melodic line, featuring a tumbling-strain melodic gesture. It includes micro-variants D', D'', and D. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The tuba and alto/tenor parts provide a steady bass line. The tenor 1, baritone, and piano part provides a steady bass line.

Ex. 12. *Cubano Bop*, contrapuntal episode, D-D'-D'', bb. 21-32

The trumpet line is a typical tumbling-strain melodic gesture and carries several micro-variants. In D, the sixteenth-sixteenth-eighth pattern is repeated on an upward second and a downward third; in D' and D'' (Ex. 12, var2 and var2.1)

the descent is shortened (two repetitions instead of three), intervals shrink to a single downward second, rhythm is modified as second and third pitch are tied; the final repeat (b. 31, var3) has the passage even more altered in all aspects. The same pattern had appeared in the second interlude from Russell's arrangement of *Relaxin' at Camarillo*, as a development of theme bb. 4–5 [Berto 2012; 177, 290–291]. Thus we can detect Charlie Parker as a common inspirational source of both of Russell's 1947 scores. Also, this reveals why his lines have such an improvisational character — his writing method implies a gradual development of improvisers' patterns.

Another variant concerns the distribution of the melody among parts. The interlocking between pairs of equal instruments, heard in the intro, reappears on bb. 21–24.⁴⁴ Instead, in $\mathfrak{D}'$ and $\mathfrak{D}''$, it is given to all trumpets, mostly in parallel voicing (not notated in Ex. 12), thus discarding the call-and-response pattern. The upward movement adds variety to the theme, as does a new rhythmic element — untied eighth-note triplets — and a mostly stepwise melodic movement. The whole passage is a quarter-note shorter, to fit the meter change.

The last and most exciting development deals with scale choice. Here the contrapuntal episode achieves top complexity; the band is split into five groups and a dense contrapuntal writing weaves a thick polytonal fabric. No composer's statement helps detect the Lydian tonic and its correct scale/chord relationships; also, Ex. 12 had to undergo some retouching due to the printed edition readings. We are therefore forced to speculate.⁴⁵

44. Gillespie's trumpet (here tp1) is likely to play in the contrapuntal episode in the 1947 recordings.

45. The subtle controversy that might be raised here is also found in Goddard's analysis of *Ezz-thetic* [Goddard 2002, 54].

Bar number	21	22	23	24	25	26	
Line 5, tp2-5	Cb lyd VII		A lydaug II		Rhythmic chords		
Line 4, tb1	Cb-F vamp		Theme tb1		Cb-F vamp		
Line 3, tb2			Cb-F vamp				
Line 2, al 1-2, ten2, p rh	A lyd						
Line 1, p lh, b, bar, ten1	F-C pedal						

Bar number	27	28	29	30	31	32
Line 5, tp2-5	Db lyd	Rhythmic chords		Db lyd	Cb lyd VII	
Line 4, tb1	Theme tb1		Cb-F vamp	Theme tb1		
Line 3, tb2	Cb pedal	Cb-F vamp		Cb pedal		
Line 2, al 1-2, ten2, p rh	Eb lyd add Ab	A lyd		Eb lyd add Ab	Db lyd add Gb	
Line 1, p lh, b, bar, ten1	Cb pedal	F-C pedal		Cb pedal		

Chart 12. *Cubano Bop*, contrapuntal episode, bb. 21–32, polytonal layers

Chart 12 relies upon a most intuitive assumption — the Lydian tonic must be a note of the harmonic pedal alternating F and B (Cb), with low instruments (Line 1) playing only its I degree (B) or I and V (F-C). Line 3 has its interestingly independent voicing in all sections based on the F pedal, as it relentlessly repeats a tritone, B-F, clashing with Line 1 perfect fifth, F-C. Russell builds his polytonal tower on this ambiguous modal basis. Line 2 has al1–2, ten2, and p rh — this one over F pedal only — play an ostinato in oneness with the harmonic pedal. Line 4 has the repeat of the tb1 theme; Line 5 has the trumpet motives follow each other with subtle micro-variants of their harmonic fields (one or two pitch changes).

To unravel this passage, the most effective theoretical tool is the tonality extender (see Chart 4). Lines 1 and 2 are kept at a fixed distance, four steps along the Lydian direction (tonality extender lyd III), going down to two from b. 31 on (tonality extender lyd II); we assume that the former mode is adopted. The tb1 reciting tone is independent of the pedal variants and is coupled with tb2, which it then joins to reintroduce the earlier (Ex. 9) vamp with a twist on the fourth beat — the fifth is flatted, not perfect. Together with the rhythmic chords of the trumpets, also varied in pitch, these lines suggest an F Phrygian-Locrian sound as the overall harmonic color. The trumpets also powerfully destabilize

the Lydian tonic. They soon drift from it, to then move through the Lydian and augmented direction and revert home from b. 27 on (tonality extender lyd II). The most strident overlap allowed by the system, +IV, which Russell considers as a sort of vertical modulation (sub-tonality modulator), occurs on bb. 21–22, the most consonant one (where the Lydian tonics coincide) is on bb. 31–32. As for the trumpet section, I guessed the chord/scales by assuming the longest notes to be chordal.

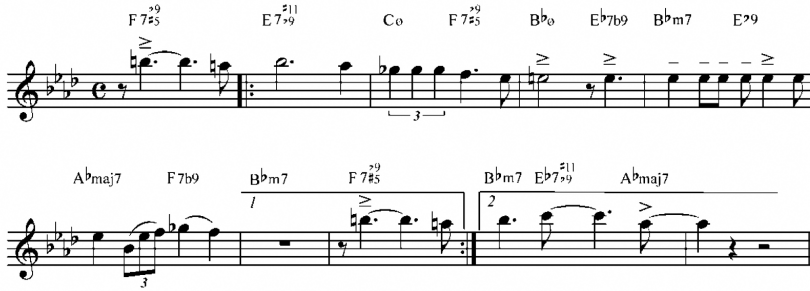
Interlude 2 (see Chart 4) releases rhythmic and melodic tension before the recapitulation. Kenny Clarke drops the hemiola and plays a clear 4/4 pattern together with the percussions and (partly) the baritone sax; meanwhile, the harmony on the B pedal resolves to the modal key center F, while the motives from the contrapuntal episode give way to a purely harmonic sound pyramid by overlapping fourths. Its notes over the F-C pedal are $A\flat_3$ - $D\flat_4$ - $G\flat_4$ - B_4 - E_5 - A_5 plus an added $B\flat_4$.⁴⁶ Together, they sound more or less like $F7\flat 5\flat 9\sharp 9$, the opening chord of Dizzy's theme.

The rationale of Interlude 2 can be grasped from recapitulation bb. 1–2 (see below, Ex. 14). Russell avoids a literal repeat; he cuts the theme, alters its basic harmony, and transposes its incipit. Gillespie's part goes a whole step down, starting from A_5 , the sound pyramid tip now matching the first pitch of the theme. The counterpoint, in all its details, is meant to function as a link toward the recapitulation; once again, all details of Russell's writing are shaped by the larger form, its winding modal path being the most convincing *trait d'union*.

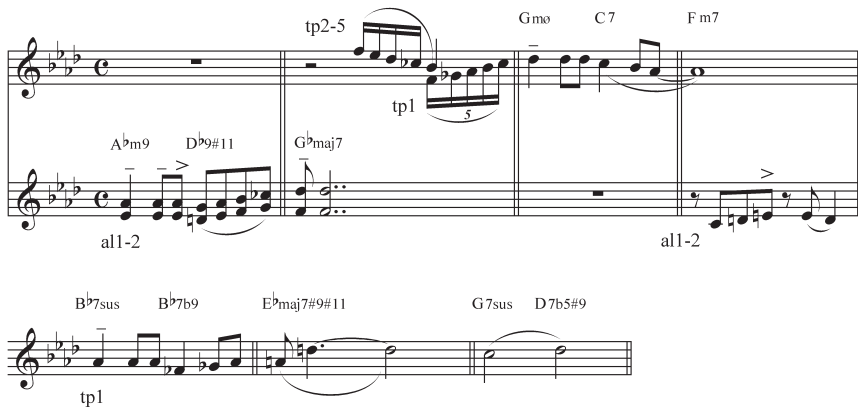
3.5. Cubano Bop *harmonic development of the theme*

Russell's contribution to *Cubano Be, Cubano Bop* largely results from developing the theme he received with Gillespie's commission. We saw it in the *Cubano Be* intro — the harmonic structure, with its variants of the octatonic scale, tends to affirm Gillespie's first chord and the first note of the theme, with dissonance gradually piling up.

46. The pitch arrangement is as follows: b. 33, $D\flat_4$ (tb1); 34, $A\flat_3$ (tb2); 35, G_4 , $B\flat_4$, B_4 (tp3–5); 36, E_5 , A_5 (tp1–2). The printed edition omits the A_5 that Gillespie plays on the Victor record.



Ex. 13a. *Cubano Be*, Robbins and DuBoff-Sultanof editions, theme sections A, A', tp1 part, chords



Ex. 13b. *Cubano Be*, Robbins and DuBoff-Sultanof editions, theme section B, tp1, secondary lines, chords

The theme is in AA'BA' song form in A-flat major. After its statement, two eight-bar phrases develop the main traits of the bridge. This codetta (B') is drawn to the same key but eludes it and never resolves; instead, it lands on a secondary key, G flat major, after a whole series of deceptive cadences ii7-V7 going down by whole steps (see below, Ex. 15). Gillespie's improvisation follows, backed by the congas; it rests on a B flat minor key, chromatically embellished and resorting to alternative scales replacing the standard melodic and harmonic B flat minor.

The standard song form of the theme should have 8+8+8+8 bars, but either Gillespie or Russell cuts one bar from the first A and one from B, thus shaping the theme into 7+8+7+8 bars.⁴⁷ This is unusual and unsettling. Despite its apparent

47. On b. 2 of B (b. 60 in DuBoff-Sultanof), the editor opts for a reading that does not match the score as played in the 1947 recordings. There, the repeated pitch in all1-3 is quarter-dotted half. This is by no means irrelevant — the pattern is heard again in the trumpet response

symmetry, the standard song-form grid reminds us that it cannot be thought of as 15+15 bars [Piras 1993, 54]. Its recapitulation after Interlude 2 is only six bars long, plus two harmonically and melodically static bars in 3/4 time transitioning to the coda. Elements from A and B are conflated in this narrow space.⁴⁸

Ex. 14. *Cubano Bop*, recapitulation, bb. 37–44, tp1, secondary lines, chords

Gillespie's high *ff* on a long A_5 suggests that the opening bars of the theme, together with their melody and harmony, are being transposed. As one compares bb. 37–39 from Ex. 14 with bb. 1–3 of A and A' from Ex. 13, one can see an almost literal shift a whole step down, from A flat to G flat major. The melodic variant on the last interval on b. 39 — from downward major second (F_5 - Eb_5), to fourth (Eb_5 - Bb_4) — is announcing that the theme is to be turned upside down in the recapitulation. Here, Russell modifies what already was a strongly expressive passage. To quote Piras's analysis:

Here, the melody line reaches a climax of poignant pathos that is, I believe, unparalleled in *Dizzy*. It is found on bb. 3–4 and similar [*of A and A'*], where the phrase takes a painful chromatic fold: F, Eb , Fb . [...] Whenever a line touches a minor or diminished degree soon after the same major or perfect degree, the emotional effect is one of excruciating pain. Music history offers plenty of examples. [...] This sounds even more impressive in *Dizzy*, for it is not part of his standard vocabulary [*ibid.*, 54].

on b. 6 of the same section (DuBoff-Sultanof's b. 64), which is respected in the Robbins edition. Also, Russell will use the same rhythmic pattern in the recapitulation. See fn. 49.

48. The printed edition gives the theme to all four trumpets, but the Carnegie Hall and Victor recordings feature Gillespie only. Also, we relied on the 1947 recordings to identify the upward reed countermelody.

What was replaced is the lowered sixth degree of the melody which, in the new G flat major, would be E $\flat\flat$. The new pitch is D $\flat$ and the implied harmony is foreign to the original. Here (Ex. 13, A and A', b.4, B $\flat\emptyset$), the E $\flat$ to tp1 is the augmented fourth of a semi-diminished chord from a deceptive cadence, soon rounded up by a perfect one (bb. 5–6, B $\flat$ m7 | E $\flat$ 9 | A $\flat$ maj7). Russell excises the chord progressions from bb. 4–5 of A–A' and unexpectedly jumps to the major seventh tonic chord with the fifth on top, which had come on b. 6. In Gillespie, the “excruciating pathos” falls within the rationale of functional harmony; Russell’s variant does not — it is in line with the LC modal rationale.

This passage may sound like a clear and unexpected break. It is as if the composer had suddenly chosen to cut ties with the *Cubano Be* theme and go his own way. He gets this effect not by discarding the theme, but rather by focusing on a different part of it. On bb. 40–41, Russell varies bb. 2–3 from the bridge (see Ex. 13, B). He almost literally takes its melody and partly its harmony. The opening chord is G $\flat$ maj7 in both cases and the tp1 part is identical both in pitches and in note values⁴⁹ up to the last interval which, again, is stretched, thus taking an unexpected path. The doubt that this might be a coincidence is dispelled as we compare the reed backgrounds. Notice that these form isolated cases in the entire score — both move stepwise in sixteenths, first descending and then ascending; the latter movement begins as the former ends. Besides the melodic gesture, all the downward motif pitches but the first one match as well.

On bb. 41–44, the second and third harmonic stages from the contrapuntal episode, that is, E $\flat$ and F, are recapitulated backward (bb. 41–42, Fmaj7 | E $\flat$ maj7), then the Lydian tonic D is replaced by D $\flat$ (bb. 43–44, D $\flat$ maj7). This quick harmonic digression leads into a diminished chord with E $\flat$ as its root, on which the contrapuntal voicing of the coda is set in motion. Gillespie had relegated — one might say “hidden” — the dramatic, unexpected melodic dissonance at the center of the structure; Russell places it in the most sensitive and exposed place of the recapitulation — its conclusion. A D $\flat$ 5, consonant with the tonic, had arisen from the first variant of the original tp1 part (Ex. 14, b. 39, last extended descending interval); instead, (b. 41, C $\flat$ –G $\flat$ ₄ leap) an A $\flat$ originates from the second variant, that is held for three bars. This long note is the augmented fourth of E $\flat$ maj7 and the augmented fifth of D $\flat$ maj7.

In Russell’s harmonic development, one can detect a technique not unlike collage in art, or montage in cinema — chunks of matter are juxtaposed, thus

49. In the recapitulation, b. 40, the upper mordent on D $\flat$ ₅ is a variation of the eighth note-double dotted half note pattern in the theme statement (Ex. 13, B, b. 2, al). Likewise, although the rhythm on b. 41 does not match the recording (Ex. 13, B, b. 3, tp1), those rhythmic patterns do match in most sound documents.

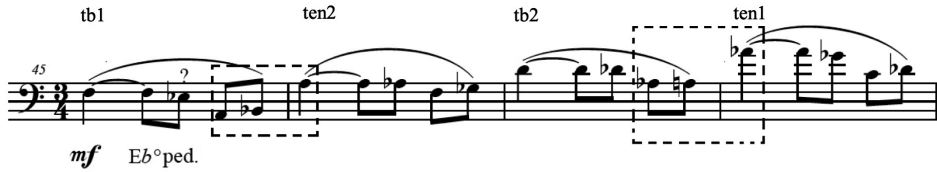
As a deeper look reveals, the musical glue keeping the episode together turns out to be in the horizontal dimension. A theme fragment reigns supreme on the *Cubano Bop* coda, which Russell had not explored yet. This motif, just one bar in length, comes from the codetta — it is the series of cadences on bb. 1–4 of B' (Ex. 15, γ). Russell proposes a broad elaboration, with the motif reappearing in various guises.



These final fifteen bars follow the modal principle as well, therefore Russell's manipulation of the melody is unrelated to the original chords. The new chords are: bb. 45–52, Eb°; bb. 53–56, Dm11; bb. 57–59, C6.⁵⁰ The last cadential chord coincides with the modal foundation of the intro; Russell even retrieves its diminished harmonic field by adding the pitches B♭ (minor seventh), D♭ (minor ninth), and G♭ (augmented eleventh). The long wandering of the harmonic centers comes to an end, but does so in a rather unexpected way. Functional harmony would take it as a varied plagal (ii-I) C major cadence; the *LC* considers it as a series of chords, each one linked to a different Lydian tonic — F lyd VI and C lyd I, with chromatic extensions B♭ and D♭ (or B♭ auxdim II).

– 239 –

Thematic development starts unfolding on bb. 45–48.⁵¹



Ex. 16. *Cubano Bop*, coda, bb. 45–48

Russell adapts the codetta motif to the 3/4 meter; only the first two pitches retain a rhythmic similarity with γ . The harmonic progression movement is also new — it went downward and now goes upward. The inner structure of the section is modified as well. Gillespie's codetta has the melody follow the ii-V chain, hence distances among motifs are preserved; Russell has the four occurrences display asymmetrical relationships — they start from F_3 , A_3 , D_4 , and $A\flat_4$ — yet form two pairs; the same intervals can be detected between the last two sounds of the odd measures and the first one of the even ones.⁵²

There are several references to γ . The melodic gesture looks the same in pitches per bar (four), interval directions (down, down, up, up), and size ratios (second and fourth intervals wider than the first and third ones). Yet, none of the four resulting motives is a copy or a literal transposition of B' patterns. This first melodic development belongs in the outgoing horizontal/vertical melodies — Russell picks his pitches not from a mode but from the chromatic scale, and the result makes melodic sense for he chooses certain recurring intervals. Based on the low-register notes, let us assume an $E\flat$ LCS.

The analysis of intervals unveils more references to Dizzy's motif. Russell keeps the third interval of γ unchanged and repeats the first one on bb. 45 and 48; only the second interval has no perfect match.

51. The new edition is marred by a few inaccuracies. According to Robbins edition, letter F, b. 4 (that is, b. 46), ten2–4 have A_3 , G_3 , E_3 , and F_3 , in performance order. All except A_3 differ from any recording of *Cubano Bop*. Russell's working copy of ten2 has them corrected as written in Ex. 16. Another problem must be highlighted regarding b. 45. The second note is not identifiable from the reference recordings, but does not sound like an $E\flat$; the printed edition gives C_3 and $D\flat_3$ as third and fourth notes; Russell did not correct this passage, yet the 1947 recordings document the version transcribed here. The distribution of the four bars follows that of the audio sources.

52. Still the same intervals occur between b. 48 and the most apparent pitch from b. 49 (see Ex. 17).

	interval 1	interval 2	interval 3
motif γ	M2 nd ↓	dim4 th ↓	m2 nd ↑
Coda, b. 45	? 2 nd ↓	?dim5 th ↓	m2 nd ↑
Coda, b. 46	m2 nd ↓	m3 rd ↓	m2 nd ↑
Coda, b. 47	m2 nd ↓	4 th ↓	m2 nd ↑
Coda, b. 48	M2 nd ↓	dim5 th ↓	m2 nd ↑

Chart 13. *Cubano Bop*, coda, bb. 45–48, relationships among intervals

Even conceding some doubts about the second pitch on b. 45, the rationale of these measures looks identical to that of the *Cubano Be* interlocking melody; small intervallic variations let some analogy survive from one variation to the next. Other clear analogies involve the way motives are distributed among band parts as well as the type of intervals. By means of this deep motivic work, Russell links intro, theme, and coda.

In the Robbins edition, accurately performed by the Swedish Radio Jazz Orchestra, the intervallic variety of the first developmental phase on bb. 49–52 is *removed*. The thematic material given to the trumpets mainly moves stepwise; the development is mostly rhythmic, and the γ pattern is simplified in both structure and melodic contours.



Ex. 17. *Cubano Bop*, coda, bb. 49–52

This passage is problematic, as it largely drifts from the 1947 recorded versions. Their low sound quality allows no sure-fire transcription; yet, as Russell persists in the development he had begun on bb. 45–48, we can suggest an approximate reconstruction.



Ex. 18. *Cubano Bop*, coda, bb. 49–52, motivic development

In the third and final stage of γ development, the rhythmic variation remains;⁵³ the undulating melody line, so far confined within the bar, now crosses the threshold of the 3/4 pulse and spreads over two bars, carrying only a vague resemblance to its origin.

tp2

+tp1

53

3

3

3

3

ff Dm11

tp1

57

3

3

all-2

C7b5b9

Ex. 19. *Cubano Bop*, coda, bb. 53–59

The coda sheds light on a *modus operandi* that we have repeatedly found and can now be seen as typical of the techniques Russell used here. The contrapuntal voicing always stems from a melodic cell, often a borrowed one; this is analyzed, broken down, and exploded along a slow, gradual, logical development. Hence, microform involves macroform; the latter is the centripetal force that holds this heterogeneous suite together.

4. Rhythm, sound, and shape of a musical pan-African experience

If composition technique is vital to ensure formal balance and bring together notated and improvised episodes created by three musical minds coming from different paths, the conceptual side is just as important to establish the *raison d'être* of this unique and futuristic creation. *Cubano Be*, *Cubano Bop* is one of the earliest and most successful attempts to merge different musical expressions inside the pan-African cultural movement, which had fully established itself by the late 1940s.

Behind the “pan-Africanism” tag, there was a multi-decade-long struggle for the rights of peoples of African birth or descent, centered on a sense of brotherhood transcending geographical borders. The term was coined in 1897 by a

53. The uppermost part of b. 55–56 is missing from the printed edition, but Gillespie played it in the 1947 recordings. The other trumpets perform similar, but not strictly parallel, homorhythmic movements, aimed at completing the Dm11 (b. 53–56) and C6 (b. 57–59) chords. In the Robbins edition, all E_s are flat; we take this reading to be a typo.

lawyer, Henry Sylvester Williams. His idea arose from no discernible philosophical tradition, and no universally accepted definition exists. It rather consists of multiple theoretical and practical initiatives, branching out into different, sometimes opposite directions. The very ideologies it encompasses are often conflicting.⁵⁴

Once we acknowledge such inherent diversity, it is hard not to recognize that all profoundly pan-African experiences share a common intellectual ground, common starting points, and common goals. Ronald W. Walters offers a pithy and effective synthesis: «The acceptance of a oneness of all African people and a commitment to the betterment of all people of African descent» [1993, 48, cit. in Stanyek 2004a, 51]. This sense of common belonging to African traditions is what keeps together different, even incompatible, personalities, who have used pan-Africanism as a communication network to renew — and sometimes deeply transform — their cultural fields.

The pan-African musical synthesis is just one of many forms of cultural dialogue among continental and diasporic Africans. Alongside the fusion of jazz and Afro-Cuban music, there have been other attempts to merge musical genres sharing a common African matrix. But this fusion is unique in many ways. Jason Stanyek, in his dissertation, sees musical pan-Africanism as «a mode of intercultural encounter that has become, since the late 1940s, increasingly prevalent in the world of African music and, in particular, in the jazz world of the United States» [*ibid.*, 34]. Its special link with the musical innovations of bebop is not coincidental.

One of the most amazing things about bebop was its ability to allow various kinds of identities to exist simultaneously without collapsing them away from their distinctiveness, without their becoming identical. Bebop musicians activated and, in many senses, refined a way of constructing performance in which musical materials and the process for creating those materials became inextricably and dialogically linked to personal and communal identities. [...] The intercultural collaborations that began to happen in the late 1940s simply amplified modes of interaction already present in bebop and which can be seen as central to African and African-diasporic aesthetics [*ibid.*, 89–90].

In other words, the unique symbiosis between post-war jazz innovations and other musical traditions of the African diaspora finds its *raison d'être* in the intercultural dialogue among collaborating subjects. This is often limited, or

54. Think, for instance, of the concepts of Africanness and Afrocentrism, which often deliberately cloud disagreements in the movement, and contrast all this with Kwame Anthony Appiah's skeptical take, considering pan-African thought as a fake pretext for solidarity action [Stanyek 2004a, 51–53].

even made ineffective, by either commercial goals or material hurdles; putting it into practice is far from insignificant [Slobin 1993, 61–68]. When a culture enjoys visibility well beyond its original territory, the economic weight of its aesthetic choices may often lead to homogenization, rather than to originality. The other cultures and sub-cultures involved end up adapting to the dominant one and — like in any assimilation process — lose their identity into an undistinguished whole. Fighting any such tendency, pan-African music and jazz emphasize dialogue, which makes it possible for diverse cultures to coexist, and indeed turns diversity into the very reason and driving force of cultural exchange.

Stanyek's deep analysis helps us recognize *Cubano Be, Cubano Bop* as the starting point of the jazz developments of a cultural movement that is still today alive and fruitful. If only for its historical primacy,⁵⁵ it attests, in Chano Pozo's accompanied singing, the earliest commercial diffusion of the *santería* music and the use of that cultural-religious-musical baggage that was to find followers in jazz and elsewhere. Also, the *montuno* section — especially in its extended Paris version — foreshadows many later intercultural duets [*ibid.*, 74–76, 79–81]. On the other hand, the mutual attraction that gave birth to the Gillespie-Pozo partnership is rooted squarely in the pan-African desire to bring together cultural and life experiences sharing Africa as a common matrix, with all the hurdles such a project implied, according to Gillespie himself and bass player Al McKibbin [Gillespie-Fraser 2009, 320–322].⁵⁶

So, how could such distant worlds coexist without affecting communication? In Stanyek's view, this was possible in *Cubano Be, Cubano Bop* by stressing shared practices — without which any interaction fails — in order to highlight diversity. A dialogue could take place thanks to the very structure of pan-African collaborations, in which an *inter*-cultural principle (the link among different cultures) coexists with an *intra*-cultural one (confrontation within a common culture). In this case, the intra-cultural element is improvisation, used as a structural element (end) rather than as a merely productive one (means). On the trumpet-conga duet: «Here Pozo and Gillespie are in dialogue, using improvisation not just to generate sound, but also to create a space that allows for a simultaneity of action, where embodied collective learning happens through a process of listening to both African unity and pan-African difference» [Stanyek 2004a, 80].

55. Stanyek analyzed the New York and Paris live performances and the Victor recording [2004a, 68–69, 277]. He did not check the Pasadena LP, perhaps unobtainable at that time.

56. However, one should not forget that commercial purposes played a role as well. *Cubano Be, Cubano Bop* was chosen for publication by a major record label. Also, it entered a small list of pieces chosen to represent the band's much wider repertoire on the record market, to the detriment of other pieces that were circulated only through live performances.

The middle section also likely arose from an improvised interaction between Pozo and other musicians during the mentioned journey to the Boston Symphony Hall. Gillespie, recalling that tour, described what happened on the bus:

Chano taught us all multirhythm; we learned from the master. On the bus, he'd give me a drum, Al McKibbin a drum, and he'd take a drum. Another guy would have a cowbell, and he'd give everybody a rhythm. We'd see how all the rhythms tied into one another, and everybody was playing something different. We'd be on the road in a bus, riding down the road, and we'd sing and play down the highway. [...] He'd teach us some of those Cuban chants. [...] the Ñaño, the Arará, the Santo, and several others, and they each have their own rhythm. [...] They're all of African derivation [Gillespie-Fraser 2009, 319].

Yet, analyzing improvised interaction is not enough. As we consider the sections composed by Gillespie, Pozo, and Russell, the pan-African character of *Cubano Be*, *Cubano Bop* looks more complex. The study of the recorded and notated sources reveals multiple forms of *programmed interaction*, resulting from a gradual adaptation that led to altering some typical traits of the cultures involved.

Gillespie contributes to intercultural exchange at the micro-formal level. Calling the trumpet-congas duet a *montuno* (see p. 217) accurately expresses what it was meant to be. The *montuno* is the second section of a *son cubano* and typically consists of a call-and-response pattern between a *coro* and a *sonero* (the lead singer) over an instrumental accompaniment. But Cuban musicians used to treat the *son* with great freedom, thus achieving results that reconcile opposite conceptions. Raúl Fernández [2006, 37–38] wrote:

In its mature form, the *son* is divided structurally into two antithetical parts: a closed strophic introduction followed by an open refrain section, or *montuno*. [...] The *son*'s movement from the introductory, closed segment to the open *montuno* section shifts the emphasis from melody to rhythm, usually with an increase in the tempo of the tune.

Dizzy was involved in the ongoing cultural exchange that gave birth to Latin jazz, but his earliest bebop example can be identified in *Cubano Be*. Here we notice the confluence of four distinct elements: (1) Gillespie's knowledge of the Afro-Cuban repertoire; (2) Chano Pozo's musical/religious practices; (3) the formal tradition of the American song; and (4) the jazz tradition of the jamboree,⁵⁷ not unlike the *montuno*, with a direct dialogue between percussion and a solo wind

57. In Marcello Piras's words: «An episode like this one was then called jamboree. In most cases, it was the clarinet that had an improvised solo on a single chord or a drum background» [1993, 54].

instrument. From this perspective, the theme-plus-trumpet/conga duet association looks like a modified *son*.

The structural and semantic complexity of the text sung by Chano Pozo leads to a dual approach, both inter- and intra-cultural. As we saw in Chart 10, the recordings attest to divergent versions of the vocal episode. However, as we consider its text only, these turn out to result from additions, not replacements; in other words, a prescriptive text does exist. Chart 14 offers an accurate but partly hypothetical transcription of the lyrics. Five episodes can be detected. The middle part — lines 2, 3, and 4 — remains essentially unchanged in all performances, including the Swedish one. The first part is sung only at the Salle Pleyel. In the last one, the word *simba* may have more or fewer repetitions — up to ten in Paris. Along these five stanzas, Pozo delivers a series of invocations, either alone or in call-and-response form, in three languages: Abakuá, Lukumí, and Cuban-Kongo [Miller 2012, 91].⁵⁸

Structure, function	Language	Text	Interpretation
Call and response	Abakuá	Riwa riwa kamá / wa kamà / wà [Solo congas] Riwa Riwa Kamá / wa < indecipherable > < indecipherable > [solo congas]	Introductory formula to ritual monologues (a)
Solo singer Prayer to Oshún	Lukumí	Iya modupe foba e Iya fodupe foba e o Obanla adofa ago agolona Iya modupe foba iyalode	Yalode: Oshún Obanla: Obatala Iya: Mother or low-range drum (b)
Call and response	Lukumí Cuban-Kongo	Ikeró / Ikeró Malambo / Malambo Simba / Simba	Three dances, or three magic herbs (ikeri, palo malambo, ?) (c)
Solo singer	Lukumí Cuban-Kongo	A si mba ya mo da yeo	
Call and response Iyesá-fiesta Shangó	Lukumí Cuban-Kongo	Ure ure kore Iroko Iroko lo ki ki Ure ure kore Iroko Iroko lo ki ki Ibankoro lo laroye Laroye ala nami Simba (<i>ad lib</i>)	Iroko: Shangó Laroye: Elegguá

Chart 14. *Cubano Be*, Paris version, voice with percussion, text

58. The chart conflates info from four sources [*ibid.*, 89–91; Timpano 2016, 37–40; Stanyek 2004a, 91–93; Stanyek 2004b, 109]. As for the remarks in the Interpretation column, (a) comes from Timpano [2016, 40, fn. 51]; (b) from Miller [2012, 90]; medical and spiritual healing use of the magic herbs in (c) is described in Quirós-Morán [2003, 128, 130]. Many thanks to my friend, the *conguero* Samoel Scotton, for translating the words *Obanla* and *Laroye*.

The *abakuá* (or *ñáñigo*) is a male-only secret cult, born in 19th-century Cuba and originating from the Ékpè empire, in the Calabar area, between Nigeria and Cameroon [*ibid.*, 85–86]. It is intended to provide help to its adepts. Its language is virtually indecipherable. Words carry secret meanings and pronouncing them in public can be dangerous. Pozo was the first Cuban to export this language; its earliest example is his composition, *Abasi* (1947). According to Ivor L. Miller, it is «titled after the Abakuá and Cross River term for the Supreme Being» [*ibid.*, 91] and attests to an initiation rite [*ibid.*] called *plante*.⁵⁹ The analogy with the first stanza is apparent, both in the text and in the call-and-response structure.

The middle stanzas have solo alternating with call and response. Here Pozo draws on two Cuban languages of Bantu origin. Lukumí is derived from Yorùbá, a widespread language, mostly spoken in Nigeria. Cuban-Kongo is derived from Kikongo, spoken in Angola, Gabon, Congo, and the Democratic Republic of Congo. Several *santería* deities (called *orishá*) are invoked. The *santería* is a polytheistic religion blending Catholic and Yorùbá religious elements. It has been suggested that the second stanza might be an invocation to the *orishá* Oshún, the god of love, and the last one an invocation to Shangó, the god of war. In between, three words bounced between Chano and the choir may refer to dances and/or magical herbs.⁶⁰

This multi-layered semantic tower is crowned by the onomatopoeic element. Pozo used to utter words that cannot be traced to any known language; he even used them as song titles. Ned Sublette writes: «Almost all Chano Pozo's famous tunes are either in *lengua*⁶¹ or have a healthy dose of onomatopoeic syllables. In early 1940 Miguelito [Valdés] and [the Orquesta] Casino de la Playa recorded three more of Pozo's numbers: *Ariñáñara*, *Muna sanganfimba*, and *Guagüina yerabo*. None of those three song titles nor their lyrics are in Spanish» [Sublette 2004, 448]. The indecipherable nature of part of this text may depend on this.

Pozo had been implementing this unique interweaving of languages and cultures well before 1947.⁶² The poets of the Abakuá rites did not usually compose

59. «The *plante* are the initiation rites of the *indisemés*, the newcomers who are to become *abakuá*. Only after this rite do they acquire the right to call the other members *ekobios*, that is, brothers, companions, or partners. An *indisemé* is a person accepted by the council of a *potencia* but uninitiated, who must however adopt a real man's behavior in several aspects. The *potencias* are homogeneous by ethnicity, with a marked predominance of members with a skin complexion ranging from cinnamon to pitch black» [Timpano 2016, 39, fn. 48].

60. A definition of *simba* is: «Le dicen los Mayomberos a la posesión de un espíritu. Trance. El *yimbe* o médium bajo la influencia de fuerza síquica, un espíritu, *nganga* o *Nkisi*. Muerto. Mellizos, 'jimaguas'. Dame» [Cabrera 2001, 274].

61. The Spanish word *lengua*, "language", is used in Cuba to indicate African languages.

62. «In *Blen, blen, blen* (1939), Pozo's fusion of Abakuá, Kongo, Lukumí, and Arabic phrases creates what appears to be nonsense "scatting"» [Miller 2003, 89–90].

original material; they rather drew on an established tradition. The second movement of the suite resulted from many years of musical and religious practice, yet its exceptional nature is rooted in its context, hence the presence of a strong political element in *Cubano Be*, *Cubano Bop*. This work dates from a time when the segregation pressure was high; a significant portion of African-American people responded to it by emphasizing their common African diasporic origins. The gesture of this Cuban musician, who chose to share his rich cultural heritage with foreign musicians and audiences, was a daring one.

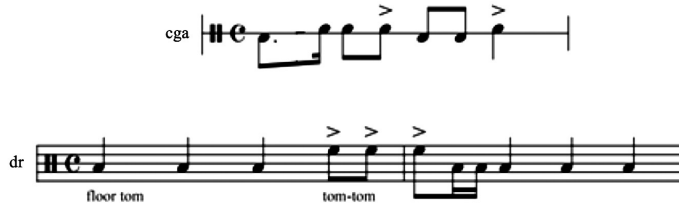
The *abakuá* initiation rites, like those of the Ékpè society in Africa, need a massive sound environment to activate the mystical emotion of the ritual; the term indicating it is *bongó*. The expression, *bongó itá* (“one voice”), means that all lodge members are equal for they are touched by the same divine power [Miller 2012, 98]. Russell seems to have received Pozo’s encrypted message and translated it into jazz orchestra language.

We mentioned the dialogue between cultures about the sound pyramid in *Cubano Be* and the sung middle section. Another result Russell obtained is about the rhythmic frame; it invests the orchestration principles and the structure of the entire suite. We know for sure that he was inspired by Pozo. To quote Russell himself:

Chano’s concept came from Africa. When I heard it, it sounded on fire to me, the mixing of the standard American drumming together with the Afro-Cuban thing. We were striving for exactly that kind of world grasp, a kind of universality. There were all kinds of influences in that piece, but chief was the melding of the Afro-Cuban and. [...] the contemporary jazz drumming of the time. *So the accent was on rhythm* [Gillespie-Fraser 2009, 324; emphasis mine].

In addition to his interest in harmony and melody, later exposed in the *LC*, in *Cubano Be*, *Cubano Bop* Russell shares with Pozo the idea that membranophones can do much more than accompany. The energy emanating from Pozo prompted Russell to orchestrate the rhythms Chano used to play on the congas. An early transcription of his ended up entirely in the drum part. In each performance of the piece, as well as in the printed sources (albeit in an overly simplified form), the drummer only plays bass drum, tom-toms, crash cymbal, and perhaps snare drum with snares turned off. The standard sounds with snares on, hi-hat, and ride cymbal are left out. In bebop drumming, the latter three are the pieces most consistently used to mark the basic swinging pulse. In all of jazz, the sweet sound of the tom-toms — as opposed to the ringing, dry sound of the snare drum — is used sparingly; apart from taking part in solo drum fills, its insistent use usually recalls picturesque and exotic moods. Here, instead, it reproduces, and almost

emphasizes, the sound of Pozo's congas. From his ostinato — the so-called 3–2 *clave* rhythm⁶³ — a two-bar pattern is derived by augmentation. This is the accompaniment pattern heard throughout the intro to the *Cubano Be* sound pyramid.



Ex. 20. *Cubano Be*, intro, drums, conga, rhythmic patterns

Later on, Russell extends this drum pattern to brass, reeds, piano, and bass, except for the contrapuntal parts and the interlocking melody, thus spreading the conga imprint onto the entire band. The effect is loaded with Cuban percussive power and is also given a dissonant harmonic color and an aggressive character in tone colors and dynamics, as only the Gillespie band could deliver. Despite the many polymetric passages and metric variants, also inspired by the overwhelming variety of Yorùbá percussion, in *Cubano Bop* the Afro element is the very pulsating heart of the orchestration principles, as it is dizzily circulated among sections.⁶⁴ The clearest example is in the vamp (see Ex. 9), shaped after the 3+3+2 cycle. We can even hear it in the coda variable meters; listen in particular to the trombone glissando in 3/4 and 5/4, both on the upbeat (second quarter). It is the last echo of a rhythmic pattern that stops at nothing, despite Russell's intricate writing.⁶⁵

Unlike other drums, tom-toms can be tuned. A clear and controlled intonation was widespread among period drummers, although it was neither a rule nor

63. «Also called *afro-son*, it emerged as a hybrid of the *son*. It consists of a specific rhythmic pattern derived from the *batá* drums. It comes from, among other styles, the *congo tango* present in some Cuban *zarzuelas* such as *Cecilia Valdés*. Its air is fast. In the 1940s and 1950s it was slowed down on being in the groups called *conjuntos*» [Rasúa Vall-Llosera 2006, 49].

64. One can agree with Emanuela Timpano [2016, 42–43] when she points to the percussive quality of some reed passages in the contrapuntal episode of *Cubano Bop*.

65. Once again, the shortcomings of the Robbins edition emerge, when compared to the 1947 recordings. We can hear the upbeat trombone pitch on b. 45, but it is nowhere in the printed part. Also, the glissando *solo* on bb. 57–58 (next-to-last and last measure of *Cubano Bop*) is written on the downbeat of the third quarter, not on the upbeat of the second, as performed at Victor Studios and Carnegie Hall. Concerning this pitch, the editor erroneously gives G_{b3}, yet the trombone plays D_{b4} on record. This pitch (b₉ of the underlying chord) is recalled soon after by the reeds in the final fermata.

a necessity.⁶⁶ This practice is resumed here at Russell's request, as well as at the service of the large form. It is a compositional trick unconfirmed by musicians' statements but revealed by the studio recording, its sole witness.

	Form	Harmonic centers	Tom-tom pitches (bars)	Function
I	Introduction	C7b5#9 / F	C, E (9-48)	Tonic, 3 rd
	Theme	F7b5b9#9 Eb7#9#11	C (49, 56, 66) C, E (89)	5 th None
	<i>Montuno</i>	Bbm	E, C (end of <i>montuno</i>)	Imitation of tp1 last two pitches
II	Call and response	F#		
	Choir	E	E	Harmonic center
III	Interlude 1	Ab – D – G	C (8)	None
	Contrapuntal episode	D Eb F – B	C (13) F (17-32)	None Modal pedal and dim5 th
	Interlude 2	Superimposed fourths / F	C (33-36)	5 th of F pedal
	Recapitulation	Eb7b9 Ab7b9	C (37) F (38)	None None
	Coda	Eb° – D C	F (49-58) C (59)	3 rd of Dm11 on bb. 53-56 Tonic

Chart 15. *Cubano Be, Cubano Bop*, form, harmonic centers, tom-tom tuning

An analysis of the Victor record suggests the following hypothesis. On that day, Kenny Clarke was asked to tune his drums on C, F, and E. An identifiable harmonic function is not always present; tremolos and tuned rhythms often prolonge earlier percussive patterns or are mere musical gestures at section endings. For other data included in Chart 15, listening along allows to perceive how often the tom-toms stick to the winding harmonic path. The intro, based on the C7b5#9 chord, is wholly supported by C and E; Dizzy's solo, as played in the studio — but nearly identical in later concerts and transposed an octave down by Robbins' editor — ends on the pitches E₄-C₄ (plus an embellishment also touching D₄

66. «While some drummers tune their drums to particular intervals (low, middle, and high tom-tom in fourths, for example), others avoid definite pitches, since they may clash with the harmony or the soloist. Tuning preferences are highly individual, but achieving a good sound is an important aesthetic consideration for most drummers» [Monson 1996, 222, fn. 20]. John Riley, an experienced bebop drummer, confirms such statements: «Tuning your drums to specific pitches isn't necessary, but most drummers do tune their drums in thirds or fourths to help create a melodic flow» [1994, 10].

and F₄), soon followed by Clarke's drums. Hence, Russell closes the first movement on the pitches that had dominated the intro. For the choir of the second movement, sung on an E pentatonic, the drummer marks the upbeat of the bars using the high tom-tom. In the contrapuntal episode from the third movement, the rhythmic hemiola is performed on the harmonic pedal, F; as parts overlap in Interlude 2, the floor tom supports one of the lowest notes played by the band, C; and finally, in the coda ending, the shift from F to C matches the plagal cadence.⁶⁷

5. Conclusions

Cubano Be, Cubano Bop prompts us to study George Russell's art and theoretical work from a unique viewpoint. Together with other scores of his from the late 1940s, it reminds us that, for him, the *LC* was not only an account of a long reflection, but a vital composing and arranging tool. Our thoughts on the relationship between the score and the Lydian theory concern Russell's *technique*. Four salient features can be detected: (1) its connection to bebop, in the significant role given to the Lydian mode, the use of octatonic scales, and the improvisational nature of melodic ideas, all traits matching similar traits in Gillespie's and Parker's music (see p. 233); (2) its interest in European modernism, especially *Le Sacre du printemps* (octatonic scales, aggressive and percussive orchestration) [Heining 2010, 90],⁶⁸ predating his studies with Stefan Wolpe (1949) [*ibid.*, 81, 82]; (3) the undermining of functional harmony, in pedal-based passages (intro, contrapuntal episode, coda) and the patchwork-like recapitulation;⁶⁹ and (4), last but not least, the enrichment of scales subsequently theorized as *chromatic enhancement*, which leads us to the beating heart of Russell's practice as a composer, that is, the control of the entire chromatic scale (intro, contrapuntal episode).

The *LC* hosts a personal and innovative compositional code but does not account for all the subtleties of his compositional work. The towering importance of his theoretical *and* technical contribution may cloud reflections on his *style*, that is, on how his technique is applied to each specific context. The pan-African mosaic analyzed here fully expresses the uniqueness of Russell's early works, as well as his indebtedness to Gillespie and Pozo. The dominance of multi-layered and polyrhythmic musical structures, with their clear sub-Saharan African

67. Only the composer of the three movements could fully understand their overall modal architecture. For this reason, we tend to rule out that anybody else could resort to this device at the service of the macroform.

68. In the 1940s Russell also got acquainted with the music of Debussy and Schönberg.

69. Comparing *Cubano Be, Cubano Bop* with other late 1940s scores — *Relaxin' at Camarillo, Caravan*, and *Similau* — confirms it, while also involving further aspects of Russell's writing technique [Berto 2012, 287–294].

matrix; the calculated orchestration, keeping together sound pyramids and modal passages in the recapitulation; the motivic development, with its significant links with Gillespie's codetta, the complexity of which may bewilder even the most alert listeners; the use of chromatic pitches in the intro as a link with the opening chord of the theme; and, above all, as the alternative title (*Afro-Cuban Drum Suite*) suggests, the all-pervading sound of African rhythm enveloping the whole band in its embrace — everything leaves us to wonder whether Russell was already testing his theory of form and rhythm, which he often cited but never published [Berto 2012, 5–6].

At the very heart of this musical symposium, different cultures of African origin challenge each other, using the tools they master. While shaping an inter- and intra-cultural encounter about improvisation, form, melody, and harmony, rhythm is the veritable musical glue of this pan-African collaboration in its creators' intentions. The unprecedented prominence given to the congas throughout the suite follows from this choice. It shows how Russell's innovation in compositional techniques extended into fields not discussed in the *LC*. Hence, any in-depth discussion of this master musician's opus cannot omit a reflection on its text, in its multiple forms, and on its con/text, which defines its extra-musical aspects and enhances its programmatic depth, wherever present.⁷⁰

70. At the risk of forgetting some of the people who offered their support in the long and troubled drafting of this essay, I want to list here those who have invested their time in me. First of all, I must show my gratitude to Marcello Piras and Stefano Zenni; this work would be poorer and incomplete without their valuable suggestions, info, and bibliographic tips. Over the years, people who had been close to George Russell gently introduced me to his world — composer/saxophonist Marco Visconti-Prasca, who was his collaborator in many of his Italian endeavors, and Russell's widow, Alice Norbury Russell, who, with an unexpected act of trust toward a perfect stranger, made unissued information and material available to me. Cinzia Ordine and my friend, the *conguero* Samoel Scotton, as well as many other colleagues (either musicians or not), helped me to make this bunch of pages complete and orderly. Finally, I want to fondly remember the support of those people closest to me, who spurred and encouraged me like nobody else — my friends, my dear family (especially Oliviero, Clara, and Giulia), and my patient partner, Donatella. My heartfelt thanks to them all.

REFERENCES

- BERTO L. (2012), *Verso il 'Lydian (Chromatic) Concept of Tonal Organization': gli arrangiamenti di George Russell dal 1947 al 1950*, M.A. Thesis, Cremona Musicology Faculty, Pavia University.
- CABRERA L. (2001), *Vocabulario Congo. El Bantú que se habla en Cuba. Edición revisada por Isabel Castellanos*, Ediciones Universal, Miami.
- CHASEMAN J. (1947), *Music*, «Cornell Daily Sun», 23 ottobre 1947, n.n.
- FERNANDEZ R. A. (2006), *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- GILLESPIE D. – FRASER A. (2009), *To be or not to bop. L'autobiografia*, Minimum Fax, Roma; orig. ed. *To Be or Not... to Bop. Memoirs of Dizzy Gillespie*, Doubleday, New York 1979.
- GODDARD T. J. (2002), *George Russell's Lydian Chromatic Concept and Its Application in Selected Examples of His Music*, Arizona State University, Phoenix.
- HEINING D. (2010), *George Russell. The Story of an American Composer*, Scarecrow Press, Plymouth UK.
- KENAGY P.E. (2009), *George Russell's Jazz Workshop: the Composer's Style and Original Methods of 1956*, University of Illinois, Urbana.
- MILLER I.L. (2012), *Bongó Itá: Leopard Society Music and Language in West Africa, Western Cuba, and New York City*, «African and Black Diaspora: An International Journal», 5/1, 85–103.
- MONSON I. (1996), *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago.
- MONSON I. (1999) *George Russell*, in S. A. Floyd Jr (cur.), *International Dictionary of Black Composers*, Fitzroy Dearborn, Chicago.
- O'BRIEN J. (2005), *George Russell Answers Some Questions About Making New York N.Y.*, «The Panache Experience», 18/5, pp. 4–8.
- PIRAS M. (1993), *Dizzy e l'unità della cultura nera*, «Musica Jazz», 93/3, pp. 52–55.
- PUJOL J. (2002), *Chano Pozo: El Tambor de Cuba*, Tumbao Cuban Classics (TCD 305), note di copertina.
- QUIRÓS-MORAN D. (2003), *Guide to Afro-Cuban Herbalism*, Bloomington IN.
- RASÚA VALL-LLOSERÀ E. (2006), *Tumbadoras (congas) Vol. 2. Rhythms*, Rasugrama Music Publications, Barcelona.
- RILEY J. (1994), *The Art of Bop Drumming*, Manhattan Music, New York.

- RUSSELL G. (1953), *The Lydian Concept of Tonal Organization*, Russ-Hix Music Publishing Co., New York.
- SLOBIN M. (1993), *Subcultural Sounds. Micromusic of the West*, University Press of New England, Hanover NH.
- SHIPTON A. (1999), *Groovin' High. The Life of Dizzy Gillespie*, Oxford University Press, New York.
- SIMON G. T. (ed. 1947), *Diz Inks Victor Pact*, «Down Beat», 14/18, p. 1.
- STANYEK J. (2004a), *Diasporic Improvisation and the Articulation of Intercultural Music*, University of California, San Diego.
- STANYEK J. (2004b), *Transmissions of an Interculture. Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation*, «The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue», Wesleyan University Press, Middletown CT, pp. 86–130.
- SUBLETTE N. (2004), *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*, Chicago Review Press, Chicago.
- TIMPANO E. (2016), *Afro-Cuban bop. Santería e poliritmia nella collaborazione fra Dizzy Gillespie e Chano Pozo*, Conservatorio di Musica “G. B. Martini”, Bologna.
- ULANOV B. (1947), *The Editors Speak... Barry Ulanov: Dizzy Heights*, «Metronome», 63/11, p. 50.
- WALTERS R. W. (1993), *Pan-Africanism in the African Diaspora: An Analysis of Modern Afrocentric Political Movements*, Wayne State University Press, Detroit.
- ZENNI S. (2007), *I segreti del jazz. Una guida all'ascolto*, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, Viterbo.

SCORES AND PARTS

- GILLESPIE D. – RUSSELL G. (1949a), *Cubano Be*, arranged by Gil Fuller, New York, J. J. Robbins & Sons.
- GILLESPIE J. “DIZZY” – RUSSELL G. (2011), *Cubano Be*, arranged by George Russell, edited by Rob DuBoff and Jeffrey Sultanof, Saratoga Springs, Jazz Lines.
- Scores and parts courtesy of Alice Norbury Russell.
- GILLESPIE D. – RUSSELL G. (1949b), *Cubano Bop*, arranged by Gil Fuller, New York, J. J. Robbins & Sons 1949.

DISCOGRAPHY

- FERRARI F., *Orchestra di ritmi moderni diretta da Francesco Ferrari*, Riviera Jazz, RJR CD 014, CD.
- GILLESPIE D., *The Complete RCA Victor Recordings*, Bluebird/RCA 07863–66528–2, 2 CD.
- GILLESPIE D., *Pleyel Jazz Concert 1948*; ROACH M., *Quintet 1949*, BMG/Vogue 74321409412, CD.

GILLESPIE D., *The Verve/Philips Dizzy Gillespie Small Group Sessions*, Verve B0007090–02, 7 CD.

GILLESPIE D. BIG BAND, *Dizzy Goes to College vol. 1*, Jazz Showcase 5000, LP.

GILLESPIE D. BIG BAND, *Dizzy Goes to College vol. 2*, Jazz Showcase 5002, LP.

GILLESPIE D., 1948–1952, Queen Disc, Q-045, LP.

PARKER C. – GILLESPIE D., *Diz'n Bird at Carnegie Hall*, Roost CDP 7243 8 57061 2 7, CD.

POZO C., *Chano Pozo: El Tambor de Cuba*, Tumbao Cuban Classics, TCD 305, CD.

RUSSELL G., *New York Big Band*, Soul Note, SN 121039–2, CD.

Abstract

George Allan Russell (1923–2009) is a major historical figure in jazz because of his work as a pianist, composer, and theorist. Up to now, though, scholars mostly focused on his theory, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, thus neglecting much of his musical output. This essay discusses the compositional techniques Russell used in *Cubano Be, Cubano Bop* (1947). It makes use of valuable documents from the composer's archive and examines all available recordings and scores. The music is discussed in relationship to the first version of the *Concept*, so far sparingly employed in musicological works. Aspects of Russell's compositional techniques he did not theorize upon are also discussed, as they only emerge from musical analysis. The final discussion of the relationships between *Cubano Be, Cubano Bop* and the pan-African movement shows the intricate layers of meanings this work contains.

Keywords

Lydian, Afro-Cuban bop, Dizzy Gillespie, George Russell, Chano Pozo

Abstract

George Allan Russell (1923–2009) occupa un posto fondamentale nella storia del jazz per la sua attività di pianista, compositore e teorico. Finora l'attenzione dei musicologi si è concentrata soprattutto sulla sua teoria, il *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, trascurando gran parte della produzione musicale. Il presente saggio approfondisce lo studio delle tecniche compositive adoperate da Russell in *Cubano Be, Cubano Bop* (1947). L'analisi si avvale di preziosi documenti d'autore ed esamina tutte le registrazioni e le partiture disponibili. La musica è analizzata alla luce del *Concept* nella sua prima versione, fino a oggi poco considerata in questo senso. Sono studiati anche gli aspetti delle tecniche compositive non teorizzati da Russell, e che emergono solo dall'esame della musica. Infine, l'analisi del rapporto fra *Cubano Be, Cubano Bop* e il movimento pan-africano rivela la complessa stratificazione di significati che l'opera contiene.

Parole chiave

Lydian, Afro-Cuban bop, Dizzy Gillespie, George Russell, Chano Pozo

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Egidio Pozzi graduated in Composition for musicologists at the Santa Cecilia Conservatory, Rome. He taught in various Italian conservatories and was most recently Associate Professor at the Humanities Department, University of Calabria. He has produced writings on musical analysis, history, hermeneutics, interpretation, and the main analysis methods. Together with William Drabkin and Susanna Pasticci, he wrote *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale* (Lucca, LIM 1995). In 1998 he founded and directed *Analitica – Rivista online di studi musicali*, of which he is currently editor. From 1999 to 2000 he collaborated with the Venice Biennale, publishing a study on some letters of Igor Stravinsky's sitting at that archive. He authored the book, *Antonio Vivaldi* (Palermo, L'Epos 2007). From 2012 to 2021 he chaired the Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM and, from 2014 to 2023, he was in charge of the Level I Master in Music Analysis and Theory.

Egidio Pozzi è diplomato in Composizione a indirizzo musicologico presso il Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma. Ha insegnato in diversi conservatori italiani e da ultimo è stato Professore associato nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Ha prodotto scritti di analisi, storia, ermeneutica, interpretazione musicale e sui più importanti metodi di analisi. Con William Drabkin e Susanna Pasticci ha pubblicato *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale* (Lucca, LIM 1995). Nel 1998 ha fondato e diretto *Analitica – Rivista online di studi musicali*, di cui è direttore. Dal 1999 al 2000 ha collaborato con la Biennale di Venezia, pubblicando un lavoro su alcune lettere di Stravinskij depositate in quell'archivio. È autore del volume *Antonio Vivaldi* (Palermo, L'Epos 2007). Dal 2012 al 2021 è stato Presidente della Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM e dal 2014 al 2023 ha diretto il Master di I Livello in Analisi e Teoria Musicale.



Marco Targa graduated in piano from the Istituto Superiore di Studi Musicali "Giacomo Puccini", Gallarate, and got his Ph.D. from Turin University. He taught at the Teramo, Siena, Pavia, and Como conservatories. In 2013 the Teatro "La Fenice", Venice, awarded him the Premio Arthur Rubinstein – Una vita nella musica (youth section), for his book *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento* (De Sono-Albisani 2012). His main research topics are: 19th- to 20th-century musical theater, music for silent movies, and sonata-form theory, to which

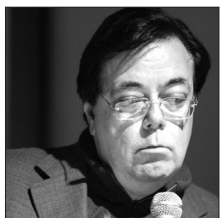
he devoted essays issued in Italian and foreign magazines and collective books. He edited the volume, *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra Ottocento e contemporaneità* (LIM 2019). He is currently a researcher at the Humanities Department, University of Calabria, Cosenza.

Marco Targa ha conseguito il diploma in pianoforte presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giacomo Puccini" di Gallarate e il dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. Ha insegnato nei Conservatori di Teramo, Siena, Pavia e Como. Nel 2013 il Teatro "La Fenice" di Venezia gli ha conferito il Premio Arthur Rubinstein – Una vita nella musica, sezione giovani, per il libro *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento* (De Sono-Albisani 2012). Suoi principali argomenti di ricerca sono: il teatro musicale fra Ottocento e Novecento, la musica per il cinema muto e la teoria della forma-sonata, ai quali ha dedicato saggi usciti in riviste e volumi miscellanei italiani e stranieri. Ha curato il volume *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra Ottocento e contemporaneità* (LIM 2019). Attualmente è ricercatore presso il Dipartimento Studi umanistici dell'Università della Calabria.



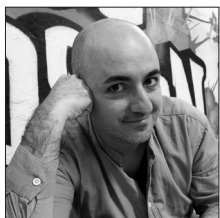
Stefano Zenni is Jazz History professor at the Bologna Conservatory. A long-time contributor to «Musica Jazz» and «Il Giornale della Musica», he has been holding radio shows at the Italian Radio for over thirty years. He authored books on Louis Armstrong (1996), Herbie Hancock (1999) and Charles Mingus (2002), *I segreti del jazz* (2008), *Storia del jazz. Una prospettiva globale* (2012), *Che razza di musica* (2016) and wrote entries for the *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani) and the *Grove Dictionary of Jazz*. As the director of MetJazz Festival at the Fondazione Teatro Metastasio, Prato, for over twenty-five years and the Torino Jazz Festival since 2013 (but for a short hyatus), he realized many original productions and world premières. A successful lecturer throughout Italy, including the well-known *Lezioni di jazz* in Rome, he got a nomination for a Grammy Award in the "Best liner notes" category.

Stefano Zenni insegna Storia del jazz presso il Conservatorio di Bologna. A lungo collaboratore di «Musica Jazz» e del «Giornale della Musica», collabora da oltre trent'anni con Rai Radio3. È autore di volumi su Louis Armstrong (1996), Herbie Hancock (1999) e Charles Mingus (2002), *I segreti del jazz* (2008), *Storia del jazz. Una prospettiva globale* (2012), *Che razza di musica* (2016) e ha redatto voci per il *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani e il *Grove Dictionary of Jazz*. Da oltre venticinque anni dirige la rassegna MetJazz presso la Fondazione Teatro Metastasio di Prato, e dal 2013, salvo una parentesi, il Torino Jazz Festival, realizzando numerose produzioni originali e prime assolute. Tiene con successo conferenze divulgative in tutta Italia, tra cui le *Lezioni di jazz* a Roma. È stato candidato ai Grammy Awards per le migliori note di copertina.



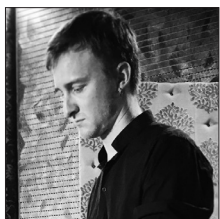
Marcello Piras is an independent researcher known for his studies on the music of African descent and its history. He published a volume on John Coltrane, one on jazz analysis, and dozens of essays in encyclopædias, books, and reviews. He translated many books, including Gunther Schuller's seminal *Early Jazz* and *The Swing Era*, and lectured in Italy, Germany, Switzerland, Holland, the USA, Canada, Mexico, and Brazil, in Italian, English, French, and Spanish. A pioneer in jazz musicology teaching, he developed an innovative method for formal analysis and created the first African-American musicology course in Italy. He conceived and founded the Centro Studi "Arrigo Polillo", Sienna, which he led till 1998. In 1992–2000 he founded and chaired SISMA (Italian Society for the Study of African-American Music), creating a bulletin, two reviews, and a festival devoted to black-influenced notated music from Renaissance to the present. He lived in the USA in 2001–02, collaborating with the Center for Black Music Research (Chicago) and the University of Michigan, as executive director of the MUSA (Music of the United States of America) series of scholarly editions. He published for *Current Research in Jazz* and the *Journal of Jazz Studies*. He has been living in Puebla, Mexico, since 2006, working on an Afrocentric music history merging palaeontology, molecular biology, brain phylogeny, linguistics, and archeology.

Marcello Piras è un ricercatore indipendente noto per i suoi studi sulla storia delle musiche di discendenza africana. Ha pubblicato un volume su John Coltrane, uno sull'analisi del jazz (*Dentro le note*) e decine di saggi su enciclopedie, libri e riviste; ha inoltre tradotto numerosi libri, tra cui i fondamentali *Early Jazz* e *The Swing Era* di Gunther Schuller. Ha tenuto conferenze in Italia, Germania, Svizzera, Olanda, USA, Canada, Messico e Brasile, in lingua italiana, inglese, francese e spagnola. Pioniere nella didattica della musicologia jazz, ha elaborato un metodo innovativo per l'analisi delle forme, creando il primo corso di musicologia afro-americana in Italia. Ha ideato e fondato il Centro Studi "Arrigo Polillo" di Siena, dirigendolo fino al 1998. Nel 1992–2000 ha fondato e presieduto la SISMA (Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana), dando vita a un bollettino, due riviste e un festival dedicato alla musica scritta di influenza nera dal Rinascimento a oggi. Nel 2001–02 ha vissuto negli USA, collaborando con il Center for Black Music Research (Chicago) e la University of Michigan, come direttore esecutivo della collana di edizioni critiche MUSA (Music of the United States of America). Ha pubblicato per *Current Research in Jazz* e il *Journal of Jazz Studies*. Dal 2006 vive a Puebla, Messico, lavorando a una storia afrocentrica della musica in cui confluiscono paleontologia, biologia molecolare, filogenesi dell'encefalo, linguistica e archeologia.



Stefano Carloni graduated in Composition at the Cesena Conservatory, where he also studied electronic music, and in Piano and Electric keyboards at the CPM Music Institute, Milan; he then specialized in Music Analysis and Theory at the University of Calabria; he is a musical and theatrical workshop operator qualified at the Accademia Teatro alla Scala, Milan. He teaches Harmony and Tuned rhythmic reading at the Istituto di Cultura Musicale “Arcangelo Corelli”, Cesena, Writing and arranging techniques and Keyboards at the CMA, Ancona. He’s a music teacher in junior high school. His compositions have been included in national and international festivals. He created and elaborated the music for such shows as *Caffè Bach* and *Re Enzo* and penned several orchestra arrangements of music by various composers, collaborating with the Orchestra Internazionale Italiana Ensemble, the Salvadei Orchestra, and others. He created the music for the multimedia show, *Cenere alle ceneri* (2018) and the film, *Kupri safinam* (2015). He recorded and released four albums as a member of the Nefesh rock band, performing in national and international concerts and tours.

Stefano Carloni si è diplomato in Composizione presso il Conservatorio di Cesena, presso il quale ha studiato anche Musica elettronica, e in Pianoforte e Tastiere al CPM Music Institute di Milano; si è poi specializzato in Analisi e Teoria musicale presso l’Università della Calabria; inoltre, si è qualificato come operatore di laboratori musicali e teatrali presso l’Accademia Teatro alla Scala di Milano. Insegna Armonia e Lettura ritmica intonata presso l’Istituto di Cultura musicale “Arcangelo Corelli” di Cesena, Tecniche di scrittura e arrangiamento e Tastiere presso i CMA di Ancona. È docente di musica nella scuola secondaria di I grado. Sue composizioni sono state inserite in festival nazionali e internazionali. Ha realizzato ed elaborato le musiche per spettacoli quali *Caffè Bach* e *Re Enzo* e ha firmato numerose orchestrazioni di musiche di vari autori collaborando con l’Orchestra Internazionale Italiana Ensemble, l’Orchestra Salvadei e altre. Ha realizzato le musiche dello spettacolo multimediale *Cenere alle ceneri* (2018) e del film *Kupri safinam* (2015). Ha inciso e pubblicato quattro album con la rock band Nefesh, esibendosi in concerti e tournée nazionali e internazionali.



Lodovico Berto graduated in Percussion at the Milan Conservatory. In 2012 he got a Musicology degree from Pavia University, Cremona branch; his dissertation on young John Coltrane was issued in the scholarly review, «Ring Shout». He gave a paper at the international conference, *Radio e musica 1930–1950: storia, effetti e contesti*; the proceedings were published (Bulzoni, 2015). He got his M.D. in Music teaching in 2015 and completed his Master’s degree in Percussion at the Civiche Scuole di Musica, Milan, in 2016. As a percussionist, he has collaborated with many orchestras, chamber groups, and percussion ensembles, as well as with artists of the Turin jazz and electronic scene. He is currently teaching Percussion at the Liceo Musicale Lagrangia, Vercelli.

Lodovico Berto è diplomato in Percussioni al Conservatorio di Milano. Nel 2012 ha conseguito la laurea specialistica in Musicologia presso l'Università di Pavia, sede di Cremona; la sua tesi di laurea triennale sul giovane John Coltrane è stata pubblicata nella rivista «Ring Shout». Ha partecipato, come relatore, al convegno internazionale *Radio e musica 1930–1950: storia, effetti e contesti*, i cui atti sono pubblicati da Bulzoni (2015). Nel 2015 ha ottenuto la laurea magistrale in Didattica musicale e nel 2016 ha concluso il Master in Timpani e percussioni presso le Civiche Scuole di Musica di Milano. Ha collaborato come percussionista con orchestre, complessi da camera ed ensemble di percussioni, nonché con vari artisti della scena jazz ed elettronica torinese. È docente di ruolo in Percussioni presso il Liceo Musicale Lagrangia di Vercelli.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXIV ·
· MMDCLXXVII AUC ·