



## ***Rivista di Analisi e Teoria Musicale***

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

---

### **Recensioni**

#### **Lavoro(i) recensito(i):**

Jean Jacques Nattiez, *Analyses and interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Vrin, Paris 2013, 401 pp.

Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012, 256 pp.

**Autore(i):** Mario Baroni; Antonio Grande

**Fonte:** *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XXI, 2015/1, pp. 145-163

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-7096-822-4

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

---

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

**MARIO BARONI:** Jean Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Vrin, Paris 2013, 401 pp.

È sicuramente singolare l'idea di dedicare un libro di 401 pagine alle 42 battute dell'assolo di corno inglese del *Tristano* di Wagner, ma quando chi ha partorito questa idea singolare si chiama Jean-Jacques Nattiez, allora la cosa rischia di farsi seria e la decisione di parlarne può avere qualche ragion d'essere. Direi che le principali ragioni siano due: la prima è che questo insieme impressionante di dati ci rivela quanto siano ricchi, complessi e anche mirabilmente sintetici i meccanismi di comunicazione della musica: in effetti ogni buon conoscitore di Wagner nei pochi minuti che dedica, durante lo spettacolo, a questo stupefacente inizio del terzo atto riesce a cogliere per intuizione la parte essenziale di ciò che Wagner intendeva comunicargli, ma se questo stesso conoscitore decidesse di parlarne con competenza e senza inutili giri verbali, allora le 400 pagine di Nattiez gli servirebbero proprio tutte. La seconda ragione per la quale vale la pena di parlare di questo volume è che esso applica concretamente i principi teorici della semiologia del suo autore e in questo caso la pratica, come si suol dire, vale più della teoria, perché permette di entrare nel vivo dei problemi e di chiarificarli fino in fondo. L'ambizione totalizzante della teoria di Nattiez lascia aperta, per nostra fortuna, una quantità di nodi ancora irrisolti, ma la sua impostazione generale riunisce in una sintesi efficace l'insieme dei punti di vista dai quali ogni discorso sulla musica di solito parte e può partire. Il libro mantiene ciò che promette nel suo titolo: chiunque parli di musica, infatti, non fa che "analizzarla" e "interpretarla", e il libro gli offre utili modelli per farlo.

Il volume è diviso in quattro parti di cui la prima è riferita all'analisi delle strutture del testo (che Nattiez chiama analisi "immanente"), e si tratta ovviamente nel nostro caso di strutture melodiche. La seconda parte si riferisce alla cosiddetta "estesica" cioè a quali sono e a come si formano i punti di vista dell'ascoltatore. La terza riguarda la "poietica" ossia l'insieme delle modalità compositive adottate dall'autore e la quarta riguarda l'ermeneutica cioè l'interpretazione generale che si può dare al brano nel suo complesso. L'autore, insomma, sente fortemente lo scrupolo di riflettere su ciò che sta facendo e di renderne consapevole il lettore. Normalmente la prassi di chi fa critica musicale è quella di non porsi questo problema: il risultato è che chi legge, di solito non sa se ciò che sta leggendo è un'analisi del brano o è una sua interpretazione, è un'opinione di chi scrive o è il resoconto di ciò che l'autore ha pensato; in questo volume, invece, i piani del discorso sono ben chiari e distinti. A parte le opportunità pratiche, la "tripartizione" fra analisi immanente, estesica e poietica è il ben noto discorso di teoria semiologica

che Nattiez sta conducendo da anni. Ma in questo caso esso ha trovato una delle sue formulazioni più ampie e dettagliate, più convincenti e più mature.

Nel primo capitolo l'autore presenta analisi di Allen Forte, Fred Lerdahl, Annie Labussière, Leonard Meyer, Hugo Leichtentritt, Alfred Lorenz, Jacques Chailley, oltre che sue, e le divide in tre categorie che chiama rispettivamente analisi lineare, analisi della forma e analisi paradigmatica. Uso il termine "lineare" – egli dice a p. 42 – per raggruppare in una grande famiglia alcuni tipi di analisi ai quali la letteratura musicologica ha dato nomi diversi: Schenker e Lerdahl, ad esempio, hanno parlato di prolungamenti e Meyer di relazioni di implicazione. Si tratta in ogni caso di relazioni sintagmatiche fra altezze appartenenti a un segmento musicale (in questo caso melodico) capaci di creare risultati di tensione e distensione. Per quanto riguarda le analisi della forma (sei in totale, tre delle quali appartenenti agli autori "lineari", le cui analisi hanno toccato entrambe le famiglie analitiche) la loro funzione è quella di individuare i punti di segmentazione, le gerarchie fra segmenti maggiori e minori, le disposizioni delle tonalità, la presenza di eventuali aspetti tematici. Infine il capitolo dedicato alle analisi "paradigmatiche" comprende tre analisi le prime due delle quali propongono ancora una volta schemi appartenenti a più d'una delle tre famiglie proposte. La terza analisi paradigmatica è quella accuratissima di Nattiez stesso che da molti anni pratica questo metodo allo scopo di mettere a fuoco tecniche capaci di definire con precisione il gioco delle ripetizioni e delle varianti all'interno di un brano melodico.

Cento pagine fitte sono dedicate a questi tre tipi di analisi e ciascuno dei tre capitoli è corredato da un gran numero di esempi, di figure e di schemi, oltre che di ampie discussioni comparative fra i vari metodi analitici usati dai diversi autori. In altri termini si tratta di un'esemplare procedura di analisi dell'analisi e, se si vuole, anche di storia dell'analisi, nella quale si chiarificano e si mettono a confronto alcune delle principali tecniche analitiche diffuse nel corso del Novecento. Il vantaggio di queste comparazioni è palese dal punto di vista epistemologico: si tratta di un antidoto efficacissimo contro gli esclusivismi e i dogmatismi che hanno spesso caratterizzato lo scenario analitico del secolo. La scelta dei metodi ovviamente non è voluta: Nattiez ha raccolto tutte le analisi di coloro che hanno trattato con competenza tecnica questa melodia wagneriana e solo di quelle ha parlato. Il risultato è quello di un salutare relativismo che mette in rilievo i vantaggi e gli svantaggi, oltre che gli oggettivi limiti, di ciascuno dei metodi presi in esame. I momenti più significativi sono costituiti dalle grandi tabelle riassuntive nelle quali i diversi criteri d'analisi vengono evidenziati con impatti visivi immediati ed efficacissimi.

Al di là di questi scrupoli relativistici si impongono le scelte personali che Nattiez opera con libertà e senza timori reverenziali, ma facendo sempre emergere le giustificazioni teoriche e i principi percettivi che le hanno guidate. Non è possibile

naturalmente entrare nei particolari di queste operazioni, anche perché il brano, nonostante la sua brevità, è terribilmente complesso. Mi limito solo ad osservare che chi avrà avuto la pazienza di entrare nella selva delle possibilità messe in evidenza da quest'analisi molteplice, potrà infine ascoltare la melodia con una intuizione più precisa delle sue strutture e della loro logica (e qui mi distacco naturalmente dai criteri dell'analisi immanente per pormi momentaneamente da un punto di vista estesico e poietico). È possibile che Wagner abbia segnalato la presenza di alcuni punti nevralgici del brano (coerentemente individuati dalle diverse analisi) distribuendo qua e là indizi significativi capaci di orientare l'ascolto, mentre una quantità di altri aspetti (tonali, intervallari, fraseologici, ritmici, tematici, formali) verranno ugualmente avvertiti, anche e soprattutto dopo le controverse segnalazioni di analisti diversamente orientate, ma il loro peso potrà venire variamente valutato a seconda degli interessi di chi ascolta.

A conclusione della parte analitica vorrei segnalare infine un'osservazione che mi pare particolarmente interessante: alle pp. 141 e 142 Nattiez ricorda come lo strutturalismo trionfante negli anni Sessanta abbia condotto a pensare che la comprensione di un'opera musicale potesse consistere soprattutto nelle sue relazioni fra strutture definibili, misurabili e numerabili. Ne abbiamo un esempio nel fatto singolare che le analisi di tutti gli studiosi considerati nella prima parte del volume hanno unanimemente ignorato la circostanza che la melodia sia eseguita da un corno inglese. La cosa, a mio parere, si può anche giustificare: si trattava di un timbro unico non paragonabile con altri e difficilmente misurabile, perché l'analisi del timbro è fra quelle che ancora non hanno una tradizione consolidata. Resta però il fatto che il parametro "timbro" pur essendo fra quelli che Meyer ha categorizzato come secondari ha in questo caso un'importanza primaria, se non altro perché le capacità di evocazione del corno inglese, come tutti sappiamo, sono molto forti e specifiche. In ultima istanza, per Nattiez, ciò significa che l'analisi immanente non è sufficiente a rendere conto di tutto ciò che si trova in un testo musicale. Ma per fortuna – egli soggiunge – i parametri musicali che quell'analisi non ha potuto menzionare ritroveranno diritto di cittadinanza negli approcci estesici e poietici che costituiscono le parti successive del volume.

A questo punto cominciano le pagine dedicate all'analisi "estesica". L'estesica in quanto tale è definita come "insieme delle condotte percettive degli ascoltatori", ma Nattiez (p.160) distingue la percezione in atto, quella "vera" in tempo reale, dalla percezione "artificiale" idealmente ricostruita dall'analista nel suo "gabinetto di lavoro": le analisi estesiche, in quanto osservazioni scientifiche non immediate sono, come dice Jean Molino, dei "sostituti della condotta simbolica" e per questo non vengono chiamate semplicemente "percettive". La distinzione è pertinente, anche se il faticoso termine "estesica" stenta di fatto a imporsi nel linguaggio

musicologico, e forse non del tutto ingiustamente se si tiene conto che gli usi della lingua e le accettazioni dei neologismi hanno una logica interna che spesso è difficile (e non sempre necessario) forzare. In ogni caso, al di là di questa distinzione terminologica, o forse anche in virtù di questa, l'autore indica tre tipi diversi di analisi estetica (basata sull'ascolto) corrispondenti a tre oggetti fisicamente concreti, cioè analizzabili, ma diversi fra loro: uno è la registrazione di una esecuzione (e un'esecuzione è testimone del modo in cui un esecutore ha percepito il brano), uno è l'analisi del brano proposta da un analista a partire dal suo "gabinetto di lavoro" (che Nattiez chiama estetica "induttiva") e l'altra è l'analisi non basata sull'opera o sulla sua esecuzione, ma sulle testimonianze verbali di chi l'ha ascoltata (che Nattiez chiama estetica "esterna"). Fra queste testimonianze verbali acquistano particolare importanza quelle che siano frutto di procedure "sperimentali", cioè di risposte che uno specialista raccoglie da ascoltatori da lui scelti ad hoc e che finalizza a un progetto di ricerca psicologica.

L'analisi delle 11 esecuzioni di oboisti, prese in considerazione, a partire da quella diretta da Fritz Reiner al Covent Garden nel 1936, tocca un problema già discusso in precedenza: quello della segmentazione, che in questo caso è fisiologicamente necessaria e che per di più è stata indicata anche da Wagner in partitura. Una conclusione significativa è che i buoni esecutori, in misura più o meno consapevole, hanno seguito di solito regole di segmentazione non troppo dissimili da quelle dei buoni analisti.

Al di là delle segmentazioni del brano proposte dagli esecutori, il tema dell'ascolto della nostra melodia è certamente uno dei più difficili fra quelli proposti nel libro di Nattiez, se non altro perché in questo caso le analisi semiologiche si intrecciano in maniera inestricabile con quelle delle scienze cognitive; e poiché siamo di fronte a metodi d'indagine che hanno dietro le spalle presupposti epistemologici non omogenei e per di più non rigidamente definiti, soprattutto nel settore della melodia, i problemi che l'autore si propone di affrontare risultano particolarmente ardui. Uno dei punti di riferimento da lui scelti è quello di François Delalande che tiene, come si suol dire, i piedi in entrambe le staffe (quella della semiologia e quella delle scienze cognitive) e che descrive un insieme di condotte d'ascolto di natura molto varia, difficilmente riconducibili a un esito unico e coerente: esistono ad esempio un ascolto tassonomico (segmentazione di parti), un ascolto figurativo (per immagini, metafore, narrazioni), un ascolto empatico (gioco di forze derivanti dalle reazioni emozionali dell'ascoltatore), un ascolto "poietico" (ricerca delle intenzioni espressive del compositore), un ascolto strutturale (riconoscimento di aspetti sintattici), un ascolto "esecutivo" (frutto del lavoro dell'interprete). E a seconda dell'uno o dell'altro tipo di ascolto i risultati ottenuti sono ovviamente diversi.

Ci sono naturalmente anche altri punti di riferimento che Nattiez approfonditamente discute e valorizza: e anche in questi approcci egli scorge componenti metodologiche diverse. L'estesica proposta da Lerdahl, così come quella basata sul metodo di Meyer, ad esempio, sono di tipo fondamentalmente "induttivo", mentre quella di Irène Deliège, che si basa su domande poste a gruppi di soggetti, è chiaramente di tipo "esterno", così com'erano di tipo sostanzialmente "esterno" le segmentazioni della Alte Weise proposte nelle innumerevoli "guide all'ascolto" che si pubblicavano alla fine dell'Ottocento per gli amatori dell'opera. Nattiez discute con molta precisione le divergenze e le convergenze che esistono fra le diverse proposte d'ascolto, dove le convergenze sono soprattutto presenti nelle segmentazioni più ampie della melodia, mentre le segmentazioni più minute sono sottoposte spesso a più sottili divergenze. A conclusione dei capitoli sull'estesica induttiva ed esterna delle strutture del "solo" egli osserva come la percezione della melodia (senza escludere questa melodia del *Tristano*), rischi di presentarsi come un insieme di strategie precettive diverse e multiple che l'analisi musicologica non ha ancora dipanato in maniera del tutto soddisfacente. Fra queste strategie ci sono anche quelle che Delalande chiama "figurative" e che indica come immagini, metafore e narrazioni. A questo tema viene appunto dedicato il VI capitolo del libro (pp. 185-220) intitolato "Estesica dei rinvii semantici del solo".

La prima parte del capitolo è dedicata al rapporto fra la nozione di semantica e quella di ermeneutica. Fra l'altro nell'*Enciclopedia della Musica* Einaudi esistono due articoli su questo argomento, uno di Nattiez (*Musica e significato* in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 206-238) e uno dell'autore della presente recensione (*L'ermeneutica musicale*, *Ibid.* pp. 633-658), e le pagine dedicate a questo argomento nel volume che sto recensendo riprendono e a volte contrappongono alcuni aspetti dei due punti di vista. Approfitto dunque di questa bella occasione e mi prendo la libertà di precisare alcune mie opinioni: dico che personalmente io sarei più guardingo nell'adottare il termine "semantica", semplicemente per il timore che quest'uso (che nella tradizione italiana è diventato abbastanza corrente) faccia dimenticare o sottovalutare le differenze sostanziali che esistono fra i modi di comunicazione musicale e quelli del linguaggio verbale. E aggiungo pure la mia diffidenza (anche se ciò non è entrato nelle discussioni con Nattiez) per il termine "codice" che talvolta è stato utilizzato per indicare che un certo insieme di parametri musicali "significa" un certo aspetto del mondo o "vuol dire" una certa cosa. Nel mio articolo insistevo nel dire che la relazione fra le strutture musicali e il senso che ad esse si può attribuire non è prefissato né codificato, ma deve essere sempre oggetto di interpretazione. E poiché l'ermeneutica è, per definizione, la disciplina dell'interpretazione, io tendevo a sottolineare una certa continuità fra semantica ed ermeneutica in musica. In questo campo

Nattiez accentua le cose in modo diverso. Egli trova infatti una motivazione ragionevole (primariamente avanzata da Imberty in *Entendre la musique*) per giustificare il termine di semantica: i contenuti espressi dalla musica non possono che basarsi sulla loro verbalizzazione e ciò giustifica in linea di principio l'uso di tale termine. Prima di venire concettualizzata o semantizzata la musica ovviamente non "significa", bensì suggerisce, crea delle forze immaginative che provocano e orientano appunto la verbalizzazione (p. 187). È vero – aggiunge l'autore – che la semantica (così come del resto la percezione) delle strutture immanenti è ancora largamente imperfetta e continuerà a esserlo forse a lungo, ma il suo carattere, quantunque impreciso non è arbitrario. Molino definisce felicemente questa imperfezione come "protosemantica" ispirandosi alle terminologie psicologiche di Daniel Stern. Per Nattiez, comunque, la differenza fra semantica ed ermeneutica è che la semantica ha il compito di decifrare il senso delle strutture sotto la spinta e gli orientamenti del linguaggio verbale, mentre l'ermeneutica si propone di interpretare quei significati in termini più globali, cioè in funzione di quelli che Gadamer chiama "orizzonti" o "universi culturali" che li sottendono. Su questo punto io tendo a non divergere sostanzialmente da lui: in effetti nel mio articolo (p. 645) io affermavo che si può intendere per "semantica" l'interpretazione di costanti antropologiche, ad esempio di emozioni primarie (come gioia o tristezza), sensazioni (come chiaro o scuro), immagini (come onde o canti di uccelli) che una musica evoca organizzando sintatticamente le sue strutture, e per "ermeneutica" un'interpretazione che punti piuttosto su differenze culturali o su valori sociali, anch'essi evocati da aspetti sintattici della musica e anch'essi interpretabili. Fra l'una e l'altra tuttavia, vedevo una sorta di continuità i cui confini erano abbastanza difficili da precisare. D'altra parte Nattiez stesso, pur con le sue accentuazioni diverse, parla di confini "porosi" fra l'una e l'altra. Dunque, al di là delle differenze di terminologia (o dell'opportunità di usare una terminologia piuttosto di un'altra), tenderei a pensare che sulla sostanza teorica non esistano differenze così sostanziali fra le due posizioni.

La seconda parte del capitolo è dedicata all'applicazione della sua teoria semantica a tre esperimenti di estetica esterna che avevano la finalità di raccogliere testimonianze verbali da tre diversi gruppi di ascoltatori della melodia del *Tristano*: 83 testimonianze con 500 sostantivi e aggettivi che rappresentano una costellazione di tratti caratteristici del contenuto protosemantico di quella musica (in cui fra l'altro – precisa giustamente l'autore – non esistono mai relazioni biunivoche fra significati musicali e significati verbali). Particolarmente interessanti e varie sono le risposte del gruppo dei 45 musicisti che hanno accennato a tecniche strutturali (tonalità incerta, melodia instabile ecc.), a problemi di giudizio estetico (melodia bella, troppe ripetizioni), a evocazioni naturali (clima pastorale, nuvole, foresta,

notte), ad aspetti legati a memorie (ricordi, rimpianti, passato) a stati psicologici (emozioni positive, negative, ambivalenti), a condotte narrative (discorsi ripetuti, evocazioni autobiografiche), o osservazioni ermeneutiche (mistero dell'esistenza, ambiente monastico).

La terza parte del volume, infine, è dedicata alla "poietica" e consta di due capitoli ben distinti: il primo si riferisce alle "fonti musicali", ossia ai suggerimenti culturali che possono avere stimolato Wagner a immaginare la straordinaria idea drammaturgica e musicale di quel "solo". Il secondo capitolo è dedicato alla "genesì" del solo, cioè all'analisi degli schizzi e dei processi creativi. Il primo dei due capitoli inizia con testimonianze diverse (diari personali e frammenti autobiografici) nelle quali Wagner parla esplicitamente di un canto di gondolieri sentito a Venezia e di un canto di pastori svizzeri sentito a Lucerna: nella melodia del corno inglese emergerebbero le memorie di questi canti. Entrambi questi modelli popolari hanno dietro le spalle una lunga tradizione letteraria: nel caso dei gondolieri che, secondo tradizione, in quell'epoca cantavano a memoria passi della *Gerusalemme liberata* del Tasso rispondendosi l'un l'altro nel notturno silenzio veneziano, c'è la ben nota testimonianza di Goethe, ma c'è anche l'esistenza di innumerevoli pubblicazioni popolari ottocentesche. Nattiez non solo offre un impressionante elenco di citazioni letterarie e musicali del topos della barcarola, amatissimo in quegli anni, non solo vi individua aspetti ritmici e melodici non troppo lontani da quelli della melopea del *Tristano*, ma avanza la suggestiva ipotesi del fatto che Wagner, durante la composizione dell'opera, era solo a Venezia così come Tristano era solo quando vicino a lui risuonava l'antica tristissima melodia del pastore. Quanto al "ranz des vaches" dei pastori svizzeri la raccolta di testimonianze è altrettanto ampia, a cominciare da Rousseau fino ad arrivare a Liszt, Berlioz e Meyerbeer e ai pittori romantici e anche in questo caso si evocano luoghi aperti in solitudine e connotazioni di nostalgia, oltre che relazioni ritmico-melodiche con frammenti della melodia tristaniana (ad esempio echi dello "jodel" tipico delle tradizioni alpine). In questo caso però c'è anche un riferimento alle melodie gioiose che il pastore suona nel corso del terzo atto, al momento dell'arrivo del battello di Isotta.

Il capitolo successivo inizia con una minutissima descrizione comparativa dei tre schizzi scritti da Wagner nel novembre del 1958 a Venezia, caratterizzati dal sorgere graduale di alcune varianti, dalla scelta definitiva della tonalità di *fa* minore, dall'insistenza sul *sol*<sub>b</sub> (anziché sul *sol*) come nota che conduce alla conclusione tonale. Il solo, come dimostrano le analisi "immanenti" della prima parte, si basa su un numero ridotto di idee musicali, e queste idee derivano in gran parte da materiali di tradizione orale. L'autore osserva anche che il primo schizzo terminava sulla dominante, con note lunghe lanciate verso qualcosa di non concluso, come



una sorta di “melodia infinita”, ma analizza anche con precisione i rapporti melodici e armonici fra l’a solo iniziale e le riprese della melodia nel corso dell’atto.

La quarta parte del volume è dedicata infine all’ermeneutica, ovvero all’interpretazione del senso ultimo e globale della melodia e dell’“orizzonte culturale” in cui essa si può inserire: si tratta della parte più ambiziosa, ma anche più problematica di tutto il volume, che contiene a volte arditezze interpretative ai limiti dell’azzardo, ma che proprio per questo può riuscire stimolante e sollecitante. I tre capitoli di cui consta sono dedicati rispettivamente al “risque de la psychanalyse” come lo chiama l’autore, alle avventure della melodia del pastore nel corso di tutta l’opera, cioè alle tracce che essa lascia qua e là nei tre atti, e infine alla “metafisica” ermeneutica cioè ai suoi rapporti impliciti con la filosofia di Schopenhauer.

L’interpretazione psicanalitica parte dall’idea della cosiddetta “esperienza transizionale” di Winnicott, ovvero del passaggio dall’interiorità assoluta del bambino appena nato alla scoperta della “esteriorità” in cui gradualmente egli si accorge che la madre si trova, con le angosce che questo passaggio comporta (terrore di un vuoto che non si può riempire e che evoca il nulla della morte). Secondo Imberty (a cui l’autore si richiama) il risveglio di Tristano avrebbe connessioni con questo passaggio. La melopea del pastore riempie il vuoto angoscioso del risveglio di Tristano con richiami al passato: è Tristano stesso che lo dice. In effetti in alcune pagine precedenti Nattiez aveva riportato il passo del libretto in cui Tristano “interpreta ermeneuticamente” la melodia che ha appena ascoltato: afferma che essa lo conduce verso le memorie della sua infanzia, gli ricorda la morte di suo padre e di sua madre e gli chiarisce che il suo destino è di consumarsi in un desiderio che non può estinguere: la melopea stessa è carica appunto di un desiderio inestinguibile.

Il secondo capitolo connette i passaggi cromatici ascendenti e discendenti della melopea del pastore con passaggi melodici analoghi che si trovano in ciascuno dei tre atti dell’opera (anche in quelli che precedono l’a solo del pastore) e con le parole che in quei momenti cantano i personaggi. Pur senza eccessi di semantizzazione Nattiez tende a interpretare le note cromatiche ascendenti come manifestazioni di un desiderio destinato a non esaudirsi e quelle discendenti come connotazioni della morte, che è l’unico esaudimento capace di congiungere i due amanti. Queste osservazioni tendono a trasportare le osservazioni minute dei singoli eventi melodici all’interno di una chiave interpretativa che tocca i punti capitali del messaggio ideologico dell’opera, il suo senso globale, l’“orizzonte” culturale in cui essa si colloca. Il capitolo si conclude infatti con un commento su quel brano sinfonico che ormai tutti conoscono come “Preludio e morte d’Isotta”. In realtà, quando Wagner lo eseguì a Pietroburgo nel 1863 inviò una nota a un suo corrispondente in cui egli chiamava il Preludio come *Liebestod* o morte d’amore e la conclusione come *Verklärung*, alludendo alla trasfigurazione di Isotta sul cadavere

di Tristano. E anche qui l'interpretazione delle melodie cromatiche ascendenti e discendenti (riassunte poi nella melopea del pastore) trova una conferma chiara del loro valore globale nel contesto generale dell'opera.

Il terzo capitolo dell'ultima parte, tutto dedicato a Schopenhauer, inizia con una discussione sul concetto di "volontà" che è la forza, l'energia che accomuna il destino delle cose inanimate con quello degli oggetti del regno vegetale e animale. Negli uomini la volontà si manifesta sotto forma di "voler vivere", ma i desideri in cui essa si manifesta non possono essere mai pienamente adempiuti e ciò crea dolore. Le attività estetiche nascono in genere dalla capacità di "rappresentare" il mondo, cioè le sue apparenze fenomeniche, ma solo la musica sa coglierlo nella sua purezza metafisica non fenomenica, cioè nella sua non mediata raffigurazione della volontà in atto: la musica, attraverso il senso primordiale dell'udito, coglie l'essenza del mondo senza bisogno di concetti e di immagini. Tristano, che al momento del risveglio collega le memorie appena sognate con la melodia che ha appena ascoltato, attribuisce ad essa inconsciamente un significato filosofico e metafisico che va ben al di là della semplice evocazione d'ambiente con cui essa di solito viene interpretata.

Come dicevo all'inizio, i propositi grandiosi del volume adempiono a funzioni diverse: da un lato raccolgono tutto ciò che oggi si può sapere su quella melodia di Wagner, dall'altro illustrano ed esemplificano tutto ciò che oggi si può sapere sulla teoria semiologica di Nattiez. Dunque anzitutto dettagliano, commentano e illustrano con gran dovizia di elementi verbali ciò che i pochi secondi dell'*Alte Weise*, manifestano con pregnante intensità durante l'esecuzione dell'opera. Il libro tuttavia non è semplicemente un'esegesi di ciò che oggi gli spettatori possono percepire o elaborare mentalmente durante l'ascolto: è anche un ardito e informatissimo tentativo di ricostruzione di ciò che può essere passato in 150 anni nella mente degli ascoltatori dell'opera e soprattutto dei più esperti (di coloro che hanno studiato quel frammento e ne hanno scritto) oltre che nella mente di Wagner mentre lo componeva. In sostanza la teoria della tripartizione ci dice che un brano di musica non è costituito solo dal rapporto fra ciò che noi mentalmente elaboriamo e ciò che sta nella partitura o nell'esecuzione: ci dice che l'identità di un brano è costituita anche dalle infinite trasmigrazioni che esso ha avuto nelle memorie, negli orizzonti culturali e negli apparati cognitivi di tutti coloro che l'hanno ascoltato e che ne hanno parlato. Tracce di tutto ciò restano (si potrebbe dire per tradizione scritta ma anche orale) in maniere informi, intuitive, parziali, inconsapevoli, oltre che diverse da soggetto a soggetto, nella coscienza di tutti coloro che oggi si accingono ad ascoltare il *Tristano*. Il libro dunque ci dimostra, con un imponente apparato scientifico, quanto complessa sia la storia della ricezione di un'opera.

Nella nostra disciplina spesso si parla di ricezione, ma una ricostruzione così minuta di uno specifico esempio è forse da considerarsi un *unicum* musicologico.

**ANTONIO GRANDE: Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012, 256 pp.**

Alla voce Tonalità (*Tonalität*) del suo monumentale *Musikalische Lexicon* [1909, 1422-23], Hugo Riemann ci mostra, nell'unico esempio grafico presente, una successione tonale non proprio ortodossa. Nei pochi accordi tutti maggiori, la triade di Do è in compagnia con quella di La $\flat$  e Mi. È vero che suona audace (*kühne*), scrive Riemann, ma è una successione energica e armoniosa (*kräftige und wohlklingende Folge*).<sup>1</sup> Riemann vuole mostrare come ciò che l'impostazione tradizionale (*die ältere Theorie*) considera una successione di ardua collocazione diventa, dalla sua prospettiva, del tutto legittima. Il suo sistema di relazioni, che ha emancipato la 3<sup>a</sup> sulla 5<sup>a</sup> e introdotto una struttura simmetrica (dualistica), si mostra particolarmente efficace a render conto di passaggi armonici difficili, rimanendo oltretutto indipendente da una qualsiasi scala diatonica [Rehding 2003, 50]. Per tutta la vita, come teorico e come didatta, Riemann inseguì l'obiettivo di dare un senso logico e un fondamento scientifico alle pratiche musicali, anche quelle che sembravano più ardite. A volte il didatta superò il teorico, com'è il caso del sistema degli *Schritte* e *Wechsel* che fu alla base di uno dei suoi più riusciti manuali di Armonia, gli *Skizze* [Riemann 1880]. Qui egli concepisce un sistema di etichettatura di tutte le possibili classi di trasformazioni armoniche, legittimando così ogni successione. Nell'intento poi di fornire una presa diretta su tutte le possibili relazioni armoniche, Riemann rilancerà, sul piano teorico, la vecchia idea di una rete di note (*Tonnetz* o *Netz der Tonverwandtschaften*) che fissa uno spazio tonale dotato di una metrica interna e di una propria geometria di relazioni (sebbene ancora basato su intervalli puri). Per via dell'intersezione sul *Tonnetz* tra 5<sup>e</sup> giuste e 3<sup>e</sup> (Magg. e min.) quest'ultime acquistano un status indipendente e "alla pari" con le prime: un'emancipazione che confermava, sul piano teorico, una pratica già largamente diffusa nel repertorio romantico.

L'avventura intellettuale di Riemann fu però tutt'altro che pacifica e condivisa. Per via di sue pervicaci convinzioni (prima fra tutte, il Dualismo Armonico) la sua opera ha ricevuto spesso il sarcasmo della comunità scientifica. Eppure le basi da

1. Bribitzer-Stull [2006] dedica un intero studio al complesso Ab-C-E, tracciandone una storia e focalizzando l'uso in età romantica.

lui poste – il sistema di relazioni, il *Tonnetz* – dimenticate per diversi decenni, hanno dato importanti frutti, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, in ciò che nasce come un segmento della *Music Theory* americana, non per nulla definito scuola Neo-Riemanniana (una branca della più estesa teoria “trasformazionale”). Uno dei precursori fu David Lewin, a cui seguirono Robert Cohn, Edwin Gollin, Henry Klumpenhouwer, per citare solo i più famosi, insieme con una serie di figure emergenti sul versante più formale della teoria, come Jack Douthett, John Clough e Dmitri Tymoczko.

Oggi la scuola Neo-Riemanniana non costituisce più una nicchia per pochi appassionati. Recenti iniziative editoriali ci mostrano una linea di pensiero vivace, ricchissima di spunti e pronta ad affiancarsi – come si legge nella Prefazione dell'*Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edito da E. Gollin e A. Rehding [2011, IX] – nientemeno che ai paradigmi indiscussi della *Music Theory* americana, facenti capo a Schenker e ad Allen Forte.

Proprio alle espressioni di Riemann sopra ricordate fa riferimento il titolo dell'ultimo libro di Robert Cohn, *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford, 2012, un'opera di sintesi davvero imponente di tutto un percorso di pensiero degli ultimi vent'anni, che investe i paradigmi stessi su cui si basa la teoria musicale occidentale. Le successioni audaci (*kühne*) eppure armoniose (*wohlklingende*) di tanta musica romantica sollevano domande di coerenza per le quali si richiede un differente inquadramento teorico. Per farlo la scuola Neo-Riemanniana si appoggia su alcuni concetti già noti nell'Ottocento, integrandoli fra loro. Essi sono: 1) l'idea che una triade può essere oggetto di una trasformazione; 2) una preferenza per le note comuni nel collegamento degli accordi; 3) una parsimonia nel movimento delle voci; 4) un rapporto a specchio (o dualistico) tra Maggiore e minore; 5) il principio dell'equivalenza enarmonica; 6) l'uso del *Tonnetz* e delle sue geometrie [Cohn 1998a, 169]. Ma l'ambizione di questa scuola di pensiero è anche quella di proporre nuovi percorsi di ascolto, laddove riesce ad aprire scenari finora impensati.

I primi capitoli del libro servono alla costruzione di un particolare sistema di relazioni. Cohn abbandona l'impostazione rigorosamente formale che aveva contraddistinto la nascita di questo orientamento teorico. Il suo obiettivo è scrivere un libro che sia vicino ai musicisti. Un po' sorprendentemente, respinge anche l'etichetta di “Neo-Riemanniano”, troppo implicata in formalismi e anche troppo generalizzante. Preferisce pensare a ciò che egli chiama l'universo pan-triadico, una geometria di triadi svincolata da riferimenti tonali e aperta a percorsi di vario tipo. Va subito detto, tuttavia, che questo termine, seppure intrigante, si rivela inadeguato o quantomeno insufficiente perché finisce con l'identificare *tout court* la teoria con le triadi, minimizzando la possibilità (oggi assai promettente di

sviluppi) di generalizzazioni verso cardinalità di ordine superiore o, come vedremo, verso la inter-cardinalità.

La differenza fra i due mondi, quello tonale e quello Neo-Riemanniano, ricorda quella tra euclideo e non euclideo, già nota nel XIX secolo nel campo della matematica. Se il vecchio mondo tonale ha come fondamento le leggi acustiche della consonanza e dell'affinità di quinta, quello Neo-Riemanniano ha le sue specifiche proprietà formali (una struttura di gruppo in senso matematico). Si può generalizzare dicendo che esso prende le mosse da spazi strutturati simmetricamente per effetto della divisione in parti uguali dell'8<sup>a</sup>. Nel caso della cardinalità 3, le triadi maggiore e minori si caratterizzano per essere formazioni "quasi-pari", ossia vicine, ma non del tutto, ad una divisione perfetta del totale. Ciò comporta la possibilità di trasformazioni con il minimo movimento delle voci, rimanendo all'interno del gruppo.

Nella prima parte del libro, fino al Cap. 6, vengono studiate alcune particolari strutture: i cicli esatonici (Cap. 2 e 3) e le Regioni di Weitzmann (Cap. 4). Nei primi il lettore ritroverà i vari nodi di un percorso per  $3M$  – ad es. Do M, Do m, Mi M, Mi m, Sol# M, Sol# min – legato alle tipiche trasformazioni (in senso stretto sono delle "operazioni") di marca riemanniana, **L** (*Leittonwechsel*) e **P** (*Parallel*, termine che sostituisce la primitiva espressione tedesca di *Variante*), già introdotte nei primi anni 80 da David Lewin e pienamente formalizzate dallo stesso Cohn nel cosiddetto il ciclo Iper-esatonico [Cohn, 1996]. Le regioni di Weitzmann, che si ispirano al teorico tedesco che per primo ne parlò nel 1853, sono state anch'esse studiate di recente dallo stesso Cohn [2000]. Anche qui le  $3M$  caratterizzano la struttura, ma in questo caso una famiglia di triadi nasce da minimi spostamenti (in su e in giù) di un aggregato simmetrico primitivo, la triade eccedente. Una regione di Weitzmann è, ad es.: Do M, Reb m, Mi M, Fa m, Sol# M, La m. Le etichette che ne identificano in modo formale le trasformazioni sono la **N** (per *Nebenverwandt*, il passaggio da una triade maggiore a quella minore una 5<sup>a</sup> sotto o, viceversa, da una triade minore e quella maggiore una 5<sup>a</sup> sopra<sup>2</sup>) e la **R** (*Relative*).

Da queste due strutture – esemplificate dai cicli **L/P** ed **N/R** - Cohn procede, nel Cap. 5, a proporre un modello unificato che le riunisce entrambe. Si serve all'uopo del *Cube Dance*, già ideato da Jack Douthett: quattro triadi eccedenti separano altrettante aree satellite in cui si alternano in gruppi di 3, e per terze maggiori, tutte le 24 triadi, tra maggiori e minori. I gruppi a contatto diretto formano un ciclo esatonico, mentre quelli che si dispongono ai rispettivi lati di una triade eccedente (che rimane in mezzo) costituiscono una regione di Weitzmann. Per

2. In termini più formali **N** inverte una triade a partire dalla sua fondamentale riemanniana. Quindi in Do M su *do*, mentre in Do m su *sol*.

motivi legati a una scarsa purezza formale il ciclo **R/P**, ben noto nella precedente letteratura Neo-Riemanniana, perde un suo ruolo indipendente nell'ultimo Cohn.<sup>3</sup>

Questo modello unificato è analiticamente assai potente, in quanto diventa un territorio non orientato (dunque neutro) in cui rappresentare spazialmente i movimenti armonico-tonali presenti nei brani. Qui si apre una delle intuizioni più interessanti del libro, il sistema delle Zone di Condotta Lineare (*Voice-Leading Zones*), riadattamento di un impianto misurativo già sperimentato anni prima come somma algebrica degli spostamenti lineari (DVLS, in Cohn 1998). I nodi del *Cube Dance*, contrassegnati da un numero da 1 a 12, diventano lo spazio di altrettante zone di Condotta Lineare (d'ora in poi CL) con le quali computare la distanza tra le varie classi di triadi calcolando la differenza in valore assoluto, modulo 12, dei numeri corrispondenti alle rispettive zone. Ad es. tra Fa M (2) e Re m (4) vi sono 2 passi di CL, in quanto  $|2 - 4| = |4 - 2| = 2$ ; tra Mi M (11) e Fa# m (4), ci sono 7 passi di CL; e così via.

L'approccio trasformazionale cui si ispira il sistema pan-triadico rovescia le condizioni tipiche dell'armonia tradizionale. Se lì abbiamo collezioni consonanti – le triadi – che si prolungano variamente, articolandosi tramite armonie cromatiche, qui avviene il contrario (almeno per le regioni di Weitzmann): le armonie consonanti diventano articolazioni locali del prolungamento di nodi armonici cromatici sottostanti, non necessariamente visibili in superficie (le triadi eccedenti, nel caso di cardinalità 3). Uno dei più rigidi tabù schenkeriani viene così violato, il prolungamento di una dissonanza.

Allo studio dell'universo pan-triadico fa da *pendant* l'analisi delle strategie atte a percorrere quegli spazi. Di ciò si occupa il Cap. 6. Può essere un *Pitch Retention Loop* (un ciclo che mantiene una nota, mentre cambia le altre due), un processo di allontanamento e ritorno, o una sorta di movimento continuo. Ciascuna ipotesi rappresenta una possibile "narrazione", nata a ridosso di uno spazio strutturato – il *Tonnetz* o il *Cube Dance* – che si fa da tramite per pensare e, ovviamente, per sentire in modi diversi la musica in oggetto, senza (pre-)condizionamenti di tipo tonale.

Il Cap. 7 è tutto dedicato alle strutture dissonanti, con particolare attenzione alle Settime, anche se non manca un breve accenno a collezioni di ordine 6, con la musica di Scriabin. Il problema di un'estensione ad ordini superiori a 3 è molto sentito in tutta la tradizione Neo-Riemanniana. Già nel famoso numero monografico del *Journal of Music Theory* [1998, 42/2], dedicato a questa teoria, E. Gollin da un lato e J. Douthett e P. Steinback dall'altro, affrontavano la questione con ipotesi di

3. Alle operazioni **L - P** ed **N - R**, Cohn aggiunge due casi particolari, **H**, detto polo esatonico (che riguarda ad es. la relazione Do M/La; m), ed **S** che sta per *Slide* (relazione tra due triadi di diverso modo che condividono la 3<sup>a</sup>, come Do M/ Do# m).

*Tonnetze* tridimensionali o addirittura a dimensione generalizzabile. Sull'argomento si sono poi espressi altri importanti teorici come Julien Hook, Steve Rings o Dmitri Tymoczko, per citarne solo alcuni. Quest'ultimo, nel volume *A Geometry of Music* [2011], propone diversi modelli geometrici, a più dimensioni, con il solo limite della difficoltà di rappresentazione di certi politopi sul piano. Cohn sembra fare più che altro un'opera di sistemazione, riprendendo alcuni modelli già noti che estendono alcune strutture tipiche nell'universo triadico. È il caso, ad esempio, delle regioni di Boretz (un'estensione delle regioni di Weitzmann a spazi di cardinalità 4), o i *pools* ottatonici. Entrambi vengono riuniti e integrati da altri accordi, nella fattispecie 6<sup>e</sup> francesi e 7<sup>e</sup> minori, con il compito di evitare salti fra le varie stazioni e assicurare una assoluta continuità sul piano lineare. Nasce così il *4-Cube Trio* (paragonabile al *Cube-Dance*) anch'esso non originale di Cohn, ma mutuato da Douthett e Steinbach [1998], una rappresentazione sul piano di un set di tre cubi a 4 dimensioni (tesseratti): la struttura pari (che qui è la 7<sup>a</sup> diminuita) si trova alle posizioni 2, 6 e 10 del modello "orologio" a cui si ispira.<sup>4</sup> Sebbene più compatta, la figura è meno immediata degli ipercubi studiati da Tymoczko, tuttavia, per la sua completezza, permette di seguire facilmente interi percorsi armonici, tappa dopo tappa. Cohn, con una felice espressione, lo definisce "uno spazio per la circumnavigazione dell'universo dei tetracordi quasi pari" [159].

Tra le proposte analitiche è di grande effetto osservare, ad esempio, che nella Mazurka op. 68 n. 4 di Chopin, a giocare un ruolo centrale non sia una triade ma, di volta in volta, un rappresentante della Zona 1 del *4-Cube Trio*, quindi una Settima. Nella discussione sul Preludio op. 28 n. 4 di Chopin, in un intrigante viaggio lungo i vari nodi del modello, pare affiorare il tratto più significativo del libro di Cohn. Se per Schachter [1988] gli eventi interni ai nodi di Tonica e Dominante "non assumono alcun valore armonico" (anche se, si direbbe, sono il fattore più prezioso del brano) e per Lerdahl [2001, 109] si tratta di potenziali alternative che mai si concretizzano, qui emerge una lettura che esalta piuttosto un continuo fluire, una disposizione trasformativa che galleggia, prima ancora di avere una meta, in un proprio mare.

L'analisi punta ad esplorare i mutamenti fra armonie che non rispondono al richiamo delle forze tonali convenzionali. Non importa se, alla fine, questo richiamo venga (almeno in un primo tempo) realmente raccolto. Ciò suggerisce piuttosto "che gli abitanti del *4-Cube Trio*, come quelli del *Cube Dance*, sono creature sovradeterminate (...) attraverso cui i compositori e gli ascoltatori possono rapidamente e radicalmente cambiare aspettative sintattiche" [165-166].

4. È da rilevare nel *Cube-Dance* di fig. 7.16, a pag. 158, un errore di stampa al numero 10, dove è scritto C invece di C#.

È questo, sicuramente, il tema cruciale del libro: non una proposta dichiarata a cambiare paradigma, quanto la constatazione di trovarsi in bilico su due sponde, quella della tonalità convenzionale e quella trasformazionale, su quello *Star Gate* che ci apre l'accesso a due mondi paralleli. Le conseguenze sono delicatissime, non solo sul lato analitico e compositivo o su quello dell'ascolto, ma anche sul piano epistemologico. Pensiamo ad es. a quando, nella *Consolazione* n. 3 di Liszt [173], le due frasi iniziali cadenzano entrambe su un Fa min.: il primo ha un carattere di terzo grado che ha per target la dominante (lettura convenzionale), mentre il secondo appare come un *Leittonwechsel* che ci "inizia" ad un viaggio esatonico. Detto in metafora: il primo è un "andare verso", il secondo "uno stare dentro". Sul *Tonnetz* i due percorsi sono ortogonali, il primo si dirige a Nord, il secondo ad Ovest. Ma è evidente che qui si apre la vertigine della doppia lettura, del doppio mondo - euclideo e non euclideo - che ci impone di rivedere le nostre stesse premesse epistemologiche da una nuova, paradossale *Flatlandia*. Già pensare ai gradi della scala (come *Stufen*) inscritti dentro il *Tonnetz* produce una deformazione di principio. Se n'era accorto Lewin quando, nel 1984, scriveva che «la natura e la logica dello spazio tonale riemanniano non sono isomorfici con la natura e la logica dello spazio dei gradi della scala» [1984, 345]. La necessità di adeguare la rappresentazione grafica della rete di suoni ad una prospettiva senza centro, e di pure relazioni, implicherebbe di superare i vincoli planari del *Tonnetz* tradizionale, che soffre della tipica distorsione da stretto di Bering, dove si perde l'idea di ciclicità, per carenza di almeno una dimensione (se ci limitiamo alle triadi).

Lo stesso tema del *Tonnetz* (planare, tridimensionale, o altro ancora) si declina oggi sullo sfondo di una possibile isomorfia con le mappe (virtuali) del nostro sistema cognitivo, un'intuizione che, in parte, fu già dello stesso Riemann. Da queste premesse Cohn, nel Cap. 8, si propone un obiettivo assai ambizioso. Invece di servirsi del *Tonnetz* come strumento già dato per spiegare, dall'origine, l'evoluzione tonale, ingaggia un percorso intellettuale in cui esso viene man mano a costituirsi come oggetto simbolico rappresentativo del pensiero musicale occidentale. Ecco prendere corpo ciò che chiama una "capsula diatonica", fatta di pochi accordi consonanti interlacciati e disposti in orizzontale, quindi contornata da altre tessere triadiche. Man mano lo spazio si allarga, ma all'inizio non muta una certa rigidità di spostamenti, che continua a privilegiare l'orizzontale. Con l'affermarsi del principio del temperamento e di equivalenza enarmonica, ecco i primi segni di un cambio di direzione, dal che si intuisce che non è lo spazio in sé a fare la differenza, ma un diverso modo di percorrerlo. La "capsula diatonica", una sorta di subset integrato all'interno di un *Tonnetz* cromatico, è ora libera di muoversi, di slittare, prima in orizzontale poi, deformandosi sempre più, sul lato verticale. Se nel vecchio mondo "l'universo è dato tutto in una volta e tutto insieme", nel



nuovo abbiamo invece una specie di “teatro sperimentale”, dove “i muri possono essere eretti, smantellati e mossi senza problemi” [186]. Si può “navigare senza un preciso scopo”, senza mai “posarsi”. È questo il concetto di “Tonnetz convertibile”, una sorta di meta-spazio mutevole, in cui la “capsula diatonica” ricorda la sonda spaziale che naviga in una galassia multiversa, nel cui interno accadono gli eventi del “nostro” mondo, ma al cui esterno esistono altri accadimenti, regolati da altre leggi.

Questo sentire non è forse connaturato alla prospettiva romantica? Ovunque in essa – scriveva Kurth – traspare “l’abilità di cogliere l’unico e medesimo fenomeno in due o più modi diversi” [1991, 134]. Diventa importante allora chiedersi quanto sia verosimile la possibilità, per gli umani, di esprimere e “abitare” questa sorta di bilinguismo musicale. A questa domanda è dedicato il nono e ultimo capitolo. Dopo averne passato in rassegna gli aspetti problematici, Cohn ritiene di trovare una risposta convincente nella pratica, già nota in linguistica, del *Code Switching*, ossia il passaggio fra più codici, facoltà che emerge laddove si condividono pratiche e culture diverse. Talvolta è proprio l’intersezione di “unità lessicali” dal medesimo significato ad agire come agente facilitatore dello scambio tra i due ordini sintattici [202]. Non si può nascondere che il terreno, sul piano teorico, è assai scivoloso perché considerare la triade come un unico oggetto a far da ponte fra più sistemi non tiene in conto che sono i sistemi stessi a istituirle sul piano ontologico. D’altra parte, è proprio la triade quell’oscuro oggetto “sovradeterminato”, come la definisce Cohn, che sembra inesauribile nel dispensare le sue proprietà. Già il paradigma dell’acustica la sceglieva come miglior candidata per la musica occidentale, ma ora vediamo che le triadi (per la loro costituzione quasi-pari) sono “preadattate” anche per un secondo ruolo, che le rende capaci di protagonismo in un differente Universo. Su questo Tymoczko ha elaborato una suggestiva parabola, scomodando nientemeno che Dio [2011, 64]. Questa prerogativa si farebbe motrice di particolari svolte occorse al nostro linguaggio musicale.

Come il lettore avrà capito, il volume di Cohn rappresenta una summa che raccoglie i contributi di oltre un ventennio di ricerca in un settore emergente della teoria musicale. Personalmente registro solo la mancanza di una discussione su uno dei temi più spinosi della teoria Neo-Riemanniana, le relazioni di intercardinalità tra complessi di ordine diverso, in particolare tra triadi e settime. Il problema ha una natura squisitamente formale dovendosi superare una restrizione teorica che risale a Lewin il cui concetto di trasformazione implica una funzione che associa “una famiglia S in se stessa” [Lewin 2007, 3], proprio ciò che verrebbe a mancare nel passaggio tra aggregati di ordine differente. Eppure molti studi recenti propongono percorsi integrati ed estesi, da Matthew Santa [2003], a Julien Hook [2007], a Joti Rockwell [2009], a Dmitri Tymoczko [2010], per citarne alcuni.

Un'altra mancanza si avverte nello scarso supporto, in termini cognitivi, che riceve nel libro la tesi di una nostra preferenza verso il movimento parsimonioso delle condotte lineari. Per quanto essa sia un aspetto di quel "preadattamento" che la triade può vantare rispetto ad altre collezioni, poco si dice sul perché "la legge della via più breve", come ancora la chiamava Schoenberg, avrebbe assunto un ruolo così cruciale da essere alla base di un cambio di paradigma.

Infine un augurio. Che il libro contribuisca a far entrare questi argomenti in un più condiviso ambito di ricerca, non ultimo quello della didattica [Engebretsen – Broman, 2007]. In area americana circolano già testi che includono la teoria Neo-Riemanniana nell'istruzione musicale di fascia media. E sicuramente, nel panorama multiculturale di oggi, non può che essere linfa vitale l'incontro con un pensiero plurale che interpreta uno dei momenti più cruciali della nostra storia recente, la stessa che ha regalato all'Occidente alcuni tra i più importanti capolavori musicali.

**BIBLIOGRAFIA**

- BRIBITZER-STULL M. (2006), *The A<sub>b</sub>-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Collections in Nineteenth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», 28/2, pp. 167-190.
- COHN R. (2000), *Weitzmann's Regions, My Cycles and Douthett's Dancing Cubes*, «Music Theory Spectrum», 22, pp. 89-103.
- COHN R. (1998a), *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 167-180.
- COHN R. (1998b), *Square Dances with Cubes*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 283-295.
- COHN R. (1996), *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*, «Music Analysis», 15/1, pp. 9-40.
- ENGBRETSSEN N. – BROMAN PER F. (2007), *Transformational Theory in the Undergraduate Curriculum: A Case for Teaching the Neo-Riemannian Approach*, «Journal of Music Theory Pedagogy», 21, pp. 35-65.
- HOOKE J. (2007), *Cross-Type Transformations and the Path Consistency Condition*, «Music Theory Spectrum», 29/1, pp. 1-40.
- KURTH E. (1991), *Selected Writings*, ed. and trans. by Lee A. Rathfarb, Cambridge University Press, Cambridge.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, New York.
- LEWIN D. (1984), *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in "Parsifal": The Tonal Spaces of Drama and the Enharmonic C<sub>b</sub>/B*, «19th Century Music», 7/3, pp. 336-349.
- LEWIN D. (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press, New York.
- GOLLIN E. – REHDING A. (ed. 2011), *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford University Press, New York.
- REHDING A. (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge University Press, New York.
- RIEMANN H. (1880), *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- RIEMANN H. (1909), *Musik-Lexicon*, Max Hesse, Berlin.
- ROCKWELL J. (2009), *Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading*, «Music Theory Online», 15/5.
- SANTA M. (2003), *Nonatonic Systems and the Parsimonious Interpretation of Dominant-Tonic Progressions*, «Theory and Practice», 28, pp. 1-29.

- SCHACHTER C. (1988), *Schenker's Counterpoint*, «The Musical Times», 129, pp. 524-529.
- TYMOCZKO D. (2010), *Geometrical Methods in Recent Music Theory*, «Music Theory Online», 16/1.
- TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, New York.