

Intervista a Antonio Grande sul suo libro *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano* (Aracne, 2020, pp. 552, ISBN 978-88-255-3279-1)

Caro Antonio, anche a una rapida lettura, il tuo recente libro, Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano evidenzia un'attenzione estrema per argomenti che vanno ben al di là degli aspetti puramente tecnici dell'apparato metodologico delle teorie neo-riemanniane stesse. Sembra infatti che tu voglia condurre il lettore a compiere esattamente un "viaggio" finalizzato anche – e forse soprattutto – a una precisa presa di coscienza di tutte quelle che sono state le premesse intellettuali, spirituali e filosofiche che, a un certo punto e pian piano, hanno orientato il linguaggio musicale verso un tipo di coerenza che non necessariamente restasse ancorata ai soli paradigmi dell'armonia tonale classica.

Ti chiediamo, a beneficio dei nostri lettori, una sintesi delle principali tappe di questo tuo tangibile, convinto percorso intellettuale oltre che un breve excursus fra i vari capitoli del testo.

(Marco Stassi)

Il mio libro, *Una rete di ascolti*, è frutto di un percorso durato molti anni. Inizialmente, voleva essere una specie di manuale introduttivo sulle teorie neo-riemanniane, data l'assenza totale di letteratura in lingua italiana su questo argomento, come metodo di analisi di un particolare repertorio, quello romantico. Col passare del tempo, però, gli interessi e le problematiche messe in campo si sono aperti a scenari sempre più vasti e il focus della ricerca si è esteso a un'indagine di come un certo modo di "vedere" la musica, proprio di questa teoria, potesse aiutarci anche a cogliere il delicato momento di passaggio dalla tonalità alle prime esperienze post-tonali.

Ciò che mi ha affascinato, sin dall'inizio, di questa teoria è stata la sintonia con le idee più tipiche della modernità, prima fra tutte la tesi che la lettura del mondo debba partire essenzialmente da uno studio delle *relazioni* fra le cose, piuttosto che dalle cose stesse. Questo è un fatto acquisito già da tempo nel pensiero scientifico. Già nel 1822, Jean Victor Poncelet, nel suo *Traité des propriétés projectives*, sosteneva che l'unica questione che interessa alla conoscenza geometrica è data dalle relazioni tra i vari elementi che si presentano all'intuizione e alle proprietà trasformative che ineriscono agli oggetti di cui si occupa. Su questa strada Claudio Bartocci, in un recente libro, spiega come il grande matematico Felix Klein concepiva «la relazione tra una geometria e il suo gruppo rovesciando i ruoli delle due entità, per cui un gruppo è *l'oggetto primordiale* e i diversi spazi sui quali esso opera mettono in evidenza diversi aspetti della struttura del gruppo» [Bartocci 2012, 175].

Siamo nel cuore dell'800, lo stesso periodo in cui una straordinaria rivoluzione sta investendo la musica, e in particolare la tonalità, che da sistema monocentrico, quale era stata sin dalle origini, subisce una sorta di rivoluzione copernicana. Kinderman e Krebs hanno parlato, a questo proposito, di una *Seconda Pratica* della tonalità [1996], riferendosi ad una suggestiva immagine messa in campo qualche secolo prima da Monteverdi per un altro, epocale cambiamento avvenuto nel cuore della musica. La visione monocentrica della tonalità, di tipo tradizionale, sembrava in difficoltà a rendere conto di nuove forme di coerenza nate a ridosso di alcuni grandi capolavori del romanticismo musicale. O, per metterla in altri termini, la lettura della logica compositiva di alcuni brani, ottenuta con le lenti della teoria tonale convenzionale, sebbene in grado di riconoscervi una consistenza strutturale, sembrava incapace di sintonizzarsi con quanto li rendeva davvero nuovi e propriamente rivoluzionari. Nasce quindi la coscienza della necessità di uno *sguardo* alternativo, capace di ridisegnare un sistema di vicinanze e lontananze tra gli oggetti musicali – essenzialmente gli accordi e le tonalità – fondando quindi una geometria che, come avveniva in campo matematico, studiasse le relazioni fra gli oggetti e come essi si comportano quando sono sottoposti a particolari trasformazioni. Il focus si sposta proprio sul gruppo di trasformazioni, che diventa *l'oggetto primordiale* (per riprendere la citazione di Klein) e da esso, in seconda istanza, derivano gli oggetti su cui quelle trasformazioni agiscono.

Su queste premesse, la teoria neo-riemanniana pone in essere un approccio nuovo al modo di *guardare* al fenomeno musicale. Stupirà che io continui ad utilizzare verbi di “visione” per riferirmi alla musica, ma questo è dato dal fatto che una teoria esprime il desiderio di vedere (il greco *theoreîn*), di contemplare, nella tipica accezione occidentale che lega il vedere con la conoscenza. *Theoria* diventerà in latino *speculum*, da cui “speculazione”. Lo *sguardo* di cui parlo, quindi, non implica un collegamento col senso della vista, ma è un modo di porsi davanti alle cose. Nel caso della teoria di cui ci occupiamo, questa modalità è multiplanare, non ha un centro privilegiato, come la tonalità di tradizione, ma si irraggia e si distribuisce, favorita da un certo modo di agganciarsi fra i suoi oggetti, un po' come avviene con i legami chimici.

A questo proposito, ho voluto che nel titolo del mio libro fosse presente la parola “rete” perché è quella che ci offre un immediato accesso all'impianto di questa teoria. Hugo Riemann, che ne è un po' il padre spirituale – benché il suo apporto sia limitato a pochi concetti, per quanto determinanti – è noto per aver reso famoso lo strumento del *Tonnetz*, letteralmente “rete di note”. Si tratta di un dispositivo che mette insieme le note secondo particolari ordini e che pone in essere una geometria di distanze, ma anche di percorsi trasformativi fra le triadi che vi si iscrivono. Il *Tonnetz* diventa, con Riemann, non solo una sorta di metafora del modo con cui ci rappresentiamo i suoni, ma anche il tramite intuitivo con cui alcuni concetti innovativi vengono

gettati nel mondo della teoria musicale. Come scrive Gollin, «gli elementi sul *Tonnetz* non sono distinti a causa delle loro proprietà acustiche, ma piuttosto perché essi assumono differenti significati per via dei diversi percorsi mentali tramite i quali sono pensati» [2011, 287]. Il *Tonnetz* ci pone quindi davanti a una serie di nuove suggestioni: i principi di relazione fra i suoni non sono necessariamente *acustici*; lo spazio dei suoni ha delle specifiche qualità d'ordine; all'ascolto si possano aprire *differenti* percorsi, e noi ne scegliamo uno fra i possibili; l'ascoltatore ha un ruolo *attivo* nel selezionare un percorso; e così via.

Nella prima parte del libro, in particolare nei capitoli 3, 4 e 5, discuto i caratteri e le proprietà formali della teoria, definendo le caratteristiche di *quasi-parità* per le quali le triadi mostrano di essere gli oggetti più idonei per un certo tipo di trasformazioni. Ciò giustifica anche il rilievo che esse hanno avuto nel corso della storia musicale occidentale. Quindi si parla delle tre tipiche trasformazioni (R, L e P) applicate alle triadi e, successivamente, con altri operatori, anche alle Settime. Il capitolo centrale, il 6, è invece una rassegna di nove analisi di brani rappresentativi. In essi ho cercato soprattutto di problematizzare l'approccio analitico, mettendo in evidenza alcune difficoltà che nascevano dall'applicazione di una prospettiva convenzionale e invitando a una riflessione sulla necessità di valorizzare alcuni aspetti del pezzo piuttosto che altri. L'obiettivo, in sostanza, non è stato quello di considerare un approccio analitico migliore di un altro, quanto di lasciare emergere un'associazione tra metodo di indagine e risultati che ne derivano, facendo dunque del brano il luogo cruciale di una *complessità* che l'analisi deve supportare e non pensare di risolvere.

La seconda parte del libro si pone invece l'obiettivo di raccogliere le idee messe in campo della prima parte e collaudate dalle 9 analisi, per intraprendere un percorso di riflessione sugli sviluppi che l'approccio neo-riemanniano ha avuto in alcune direzioni della teoria musicale. Dopo un capitolo sulle trasformazioni tra collezioni di differente cardinalità (triadi e settime), il cap. 8 studia i possibili sviluppi della teoria su collezioni di ordine superiore, come ad esempio le scale simmetriche e *quasi-simmetriche* – pensiamo alla scala a toni interi (6-35) e alla collezione mistica (6-34) – in cui si ripetono – come tra geometrie del piano, dello spazio e degli iperspazi – i medesimi nodi teorici già osservati tra le triadi di classe 3-12 (la triade eccedente) e quelle di classe 3-11 (triadi M/m), oppure tra le settime diminuite (4-28) e le settime di 1a e 3a specie (4-27).

Nel cap. 9 si affronta uno dei temi che ritengo più originali del libro, l'applicazione alla musica della teoria del *sehen als* di Wittgenstein. Ci si chiede, cioè, se «sia possibile assegnare un fondamento all'idea che l'analisi possa esprimersi come una sorta di invito a cogliere particolari

‘aspetti’ del brano» (p. 424). L’idea è quella di «rendere agibili sul piano dell’*immediatezza* uditiva, prima ancora che su quello strettamente cognitivo, certe relazioni, e dunque certe strutture, che non sono strettamente conformi alla nostra lingua madre sul piano musicale» (p. 425). Questa esperienza, com’è stata inquadrata da Wittgenstein, «è qualcosa di più della semplice percezione – ossia del puro *vedere che* (...) – e tuttavia ancora aldi quà di un’esperienza cognitiva in senso stretto» (p. 429).

Parallelamente, si sviluppa l’idea che gli operatori neo-riemanniani possano intendersi come delle *dis-posizioni* (contestuali) a “sentire” in un certo modo. Essi diventano, cioè, il luogo in cui la tipica “azione” invocata da David Lewin a carico delle trasformazioni, si integra in un modello marcatamente fenomenologico come testimonianza di un gesto intenzionale. Ad esempio, la trasformazione DoM a Mim diventa non solo quello che “si fa” al primo accordo per diventare il secondo – per usare una nota metafora di Lewin – ma anche il carico intenzionale di quel percorso, l’orizzonte che si apre nel momento in cui il primo si confronta con il secondo, come può farlo quel particolare tramite che è L” (p. 48).

Un fine dell’analisi potrebbe allora essere quello di valorizzare, volta per volta, particolari forme di organizzazione della musica, che entrano nell’uso, e che potremmo considerare come particolari *giochi linguistici*. Più esattamente, non si sostiene che quelle forme strutturali siano immanenti al brano in oggetto; è piuttosto il nostro modo di operare delle selezioni a farle nascere e a renderle pertinenti, come conseguenza della grammatica che attiene a quel particolare gioco linguistico. La coerenza non poggia dunque su principi primitivi che sarebbero presenti nei capolavori che analizziamo, ma nasce da criteri storicamente determinati che attivano specifiche modalità di indagine e di ascolto, ciò che Foucault chiamerebbe le “condizioni d’esistenza” per cui quelle teorie possono nascere.

Il Cap. 10 è dedicato ai rapporti della teoria neo-riemanniana con altre importanti teorie del nostro tempo. Una di queste è sicuramente il *cognitivismo*. Il libro restringe il focus ad uno dei suoi maggiori rappresentanti, Fred Lerdahl, i cui strumenti teorici, basati su tabelle, spazi cognitivi (si veda *Tonal Pitch Space*, 2001), ecc. sembrano rappresentare un terreno vicino a quello dei neo-riemanniani. In realtà al fondo c’è una grande distanza: Lerdahl mantiene un’impostazione rigidamente basata sul ruolo delle 5e, e i paradigmi della tonalità si presentano come complementari a quelli della percezione. Sul piano prettamente percettivo (ma sempre su base cognitivista) è anche dedicata una sezione agli studi di Carol Krumhansl, in specie a quelli che hanno cercato di cogliere i fondamenti psicologici delle trasformazioni neo-riemanniane, come P, R, L, a fianco di quelle più note e convenzionali, come la relazione di Dominante.

Un breve spazio è dedicato al rapporto tra teoria neo-riemanniana e schenkerismo, anche se, in senso lato, si può dire che tutto il libro sia percorso da un continuo confronto tra una visione monocentrica (a cui possiamo riferire la prospettiva schenkeriana) e una policentrica, qual è quella neo-riemanniana, mettendone «in luce soprattutto le differenze paradigmatiche. Tuttavia, stanno emergendo studi che puntano ad ipotesi di integrazione costruttiva tra i due approcci e questo merita una pur breve discussione» (pp. 492-3). In tal senso, la sezione riprende e discute alcune suggestioni di René Rusch e un'analisi di Stephen Rings sull'*Impromptu D899/2* di Schubert.

Una delle tesi forti del libro è che «i linguaggi sono una realtà *multiforme*, alimentati dal loro stesso uso, ed è impensabile ritenere che siano attraversati da un unico senso, ciò che l'analisi dovrebbe saper cogliere» (p. 525). Si fa propria, in tale ottica, una famosa immagine di Wittgenstein, per il quale «il nostro linguaggio può essere visto come un'antica città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade dritte e regolari, e case uniformi» [Wittgenstein 1999 (1953), 17 (I, §18)]. In modo analogo, la musica dell'800 (ma non solo quella) è percorsa da oggetti vecchi e nuovi, «dove le antiche triadi, inquadrare nello spazio tonale convenzionale, convivono con quelle nuove, presenti in un territorio dove gli scambi avvengono sulla base di caratteristiche geometrico-strutturali, piuttosto che sonoriali» (p. 525).

Sotto questa prospettiva, il libro discute la famosa tesi di Richard Cohn secondo cui nell'800 i compositori poterono appoggiarsi a due differenti sintassi, quella convenzionale e quella che possiamo definire neo-riemanniana o trasformazionale. È una tesi di grande suggestione che pare supportata da alcuni riscontri negli studi recenti dei linguaggi umani (il *code-switching*), nonché da alcune evidenze, come quella che ci descrive, ad esempio, Lewin a proposito dei «differenti spazi usati da Wagner nel *Parsifal*: quello *diatonico* dei gradi della scala – agganciato al mondo gotico del naturale e del terreno – e quello cromatico *riemanniano-trasformazionale* – legato al magico e al miracoloso» [Lewin 1984, 347].

Ciò offre lo spunto per una riflessione su uno dei nodi teorici più delicati del libro. Per un verso esso ci presenta una tecnica analitica in sintonia con il repertorio ottocentesco – una musica che è ancora in buona parte triadica, ma con un uso (ossia una *pratica*) differente delle triadi; dall'altro, però, è una teoria tardo novecentesca, che si appoggia ad una *Weltanschauung* in cui: 1) la realtà (per noi lo spazio dei suoni) è qualcosa di mutevole, e non l'oggetto rigido che era pensato nel passato; 2) le stesse teorie sono parziali e precarie; 3) in un'opera non vi è una struttura univoca, custodita nella profondità dei suoi strati, ma un sistema dinamico di possibilità di ricomposizione, secondo regole di volta in volta differenti.

Nel libro ho trattato questi due aspetti insieme, perché non sono che due facce della stessa medaglia. Con ciò mi schiero dalla parte di chi ritiene che si possa utilizzare una teoria contemporanea, anche per studiare un fenomeno culturale del passato. Questo può disturbare una parte della comunità scientifica che ritiene invece di dover leggere l'artefatto di un periodo storico X con gli strumenti teorici che solo X mette a disposizione. In realtà, la teoria neo-riemanniana, nascendo "fuori tempo", invita a riflettere proprio su questa apparente anomalia. L'ultimo capitolo del libro, l'11° – una riflessione di alcuni aspetti di filosofia dell'analisi musicale – richiama proprio il senso di incertezza che è tipico delle teorie della modernità, come se «custodissero in sé stesse la coscienza della provvisorietà del proprio "sentire" e questo le rendesse più aperte ad accettare il contributo di altri e differenti sistemi teorici» (p. 527).

(Antonio Grande)

Bibliografia

BARTOCCI C. (2012), *Una piramide di problemi. Storie di geometria da Gauss a Hilbert*, Raffaello Cortina, Milano.

GOLLIN E. (2011), "From Matrix to Map: Tonbestimmung, the Tonnetz and Riemann's Combinatorial Conception of Interval", in Gollin & Rehding (edited by), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford University Press, pp. 271–293.

KINDERMAN W. – KREBS H. (1996, edited by), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, University of Nebraska Press.

LEWIN D. (1984), "Amfortas's Prayer to Titurel and the Role of D in Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C \flat /B", *19th-Century Music*, 7-3, pp. 336-349.

WITTGENSTEIN L. (1999), *Ricerche filosofiche (1953)*, Einaudi, Torino.