

I “tropi musicali” di J. M. Hauer.

Teoria e applicazione nei suoi *Hölderlin-Lieder* op.21

Davide Pancetti

1. Introduzione all’analisi: Josef Matthias Hauer e i tropi.

Un primo incontro con il compositore e teorico è fondamentale per contestualizzarlo, per capirne il pensiero e per arrivare al focus delle musiche oggetto di questo articolo. Josef Matthias Hauer, nato a Wiener-Neustadt il 18 marzo 1883, conobbe la musica grazie al padre, e in seguito ne proseguì gli studi. Insegnò dal 1902 a Krumbach e dal 1904 presso una scuola secondaria a Vienna. Intorno agli anni '10 frequentò un gruppo di intellettuali in un caffè di Wiener-Neustadt. Qui, il compositore conobbe anche l'amico filosofo e teologo Ferdinand Ebner, che attirò la sua attenzione sulle poesie di Hölderlin [Diederichs-Fheodoroff-Schwieger 2007, B-10]. Dopo il servizio militare, terminato nel 1918, ebbe altri numerosi contatti con personaggi rilevanti, tra cui citiamo Adolf Loos, Arnold Schoenberg e i suoi più celebri allievi. Tra gli altri incontri degni di nota, va ricordata la visita che ricevette da J. Itten nel 1919, in occasione di un seminario. Dopo aver udito alcune sue composizioni, Itten ebbe a dire che esse erano davvero simili ai suoi dipinti.¹ L'intesa era certamente data dal terreno comune su cui si basavano le loro riflessioni artistiche e teoriche: La *Farbenlehre* di Goethe.²

Gli anni '20 videro la “scoperta dei tropi”, destinati a segnare tutta la notorietà di Hauer. I tropi sono uno studio matematico e computazionale sulle possibilità combinatorie dei dodici suoni della scala cromatica temperata. Hauer individuò tutte le combinazioni del materiale cromatico (ben 479.001.600 possibilità). Escludendo poi le trasposizioni, ricondusse di fatto la totalità delle possibilità all'interno di 44 tropi, ciascuno formato da due esacordi. L'ordine delle note all'interno degli esacordi può mutare, ma sebbene ogni tropo comprenda una grande varietà di possibilità, esso resta sempre riconoscibile nelle due metà che vanno necessariamente a coprire il totale cromatico dei 12 suoni [Hauer 2018, 11-15]. Le parole di Hauer stesso ci illustrano chiaramente il suo pensiero:

¹ Testimonia l'incontro e l'intesa il dipinto “Zwei Formthemen” di Johannes Itten. Dipinto del 1917 poi mostrato ad Hauer nel 1919, anno della composizione di *Nomos* Op. 19 [Diederichs-Fheodoroff-Schwieger 2007, S-54].

² Ricordiamo che J. Itten è autore di una “Teoria del Colore” profondamente influenzata e ispirata da quella goethiana.

Abbiamo calcolato i dodici semitoni temperati (Sistema solare) con 479.001.600 possibilità melodiche (percorsi stellari). All'interno dei dodici toni non è possibile ripetere o escludere nessuno di essi - questo è evidente. TONI identici devono essere distanziati il più possibile l'uno dall'altro. Questo è possibile dividendoli (i dodici toni) in due gruppi di sei note ciascuno. Qui ci sono 80 possibilità. Li conosco con precisione, avendoli anche annotati, e li chiamo "tropi" (espressioni). 75 dei tropi hanno 12 modi ciascuno (corrispondenti ai dodici toni), 3 di loro ne hanno 6, uno 4 e uno 2 - insieme 924 modi, ognuno dei quali ha 518.400 possibilità melodiche. Una buona composizione atonale è così costruita dai tropi [J. M. Hauer, cit. in Covach 1990, 155].

Sarà poi solo nell'articolo *Die tropen*, del 1924, e definitivamente con il testo *Vom Melos zum Pauke*, del 1925 che avverrà la riduzione del materiale ai canonici 44 tropi:

Ognuna delle 479.001.600 serie di melos è divisa tramite una tecnica in due metà, ciascuna delle quali comprende sei toni. I toni di una metà sono ora correlati tra loro e ai toni dell'altra metà tramite relazioni intervallari davvero specifiche. Se, da questo punto di vista, combiniamo quelle serie di melos in gruppi le cui relazioni di intervallo sono le stesse, otteniamo 44 possibilità, cioè 44 tropi [Hauer 2018, 12-13].

Questo non è che l'inizio di un cammino di ricerca e studio ben più lungo, che termina con la morte del compositore, avvenuta nel 1959. La musica diventerà, per Hauer, una "pratica" nel senso più profondo del termine, una mistica, una porzione di esperienza che può ricondurre all'esperienza del tutto, al rapporto con la verità e con la totalità. Essa è una frequentazione quotidiana dove l'io sembra perdere i confini e dove ci si ritrova appagati nella connessione più intima e intuitiva al *kosmos*, all'armonia delle sfere, all'ordine.

2. Hölderlin-Lieder Op.21: metodologia analitica.

Il lavoro analitico di questo scritto non prende in esame tutta la produzione di Hauer, ma si concentra solo su un'opera appartenente a quello che possiamo definire il suo "secondo periodo compositivo", che possiamo racchiudere fra il 1919 (l'anno della "scoperta dei tropi") e gli anni delle *Zwölftonmusik* e degli *Zwölftonspiel*, del 1938-1940. I *Lieder* per pianoforte e voce op. 21, su testo di Hölderlin, utilizzano i tropi e ne rivelano teoria e pratica. I tropi sono una prima metà della ricerca di Hauer, o forse si potrebbe dire "la metà". Egli si discosterà poco o niente da questa concezione per tutto il resto della sua opera. Tutta la sua vita musicale si presenterà, da qui in avanti, come una rielaborazione costante di questa "idea di base" tramite l'utilizzo di metodi computazionali e tecniche differenti. Nonostante la coerenza del suo comporre, per Hauer i tropi sono solo un riferimento suscettibile di modifiche, inter-scambi, connessioni, adattamenti, sovertimenti, permutazioni e mutazioni.

L'analisi, che nella sua interezza approfondirebbe molti più aspetti, sarà qui incentrata su un modello matematico-geometrico-computativo, riducendo le partiture a soli schemi e tabelle. Questo non lo si farà per evitare il rapporto con la partitura e con il testo poetico, ma piuttosto per illustrare meglio i procedimenti compositivi e i risultati analitici nello spazio a disposizione.³ Sarà sempre possibile, inoltre, sovrapporre questi dati all'edizione che è stata tenuta come riferimento per le analisi dei Lieder dell'op.21 [Hauer 1924]. In queste partiture, le battute e il loro numero si identificano semplicemente contando le battute della edizione di riferimento, poiché esse non sono numerate.

Sul fronte dell'analisi insiemistica, è importante precisare che la numerazione delle altezze verrà proposta seguendo il metodo di Covach. Si seguirà, cioè, l'ordine cromatico dal *do* al *si* impiegando i numeri da 0 a 9 per le altezze comprese fra il *do* e il *la* e sostituendo le cifre 10 e 11, indicative rispettivamente del *sib* e del *si*, con "t" (ten) ed "e" (eleven). Una volta numerate le altezze in partitura, si procederà ad una sintesi dei dati e alla identificazione degli esacordi con il relativo *Forte's Name*, secondo la Set-Theory. Confrontando questa sigla con lo studio di Covach [1990, 156-158], saremo in grado di determinare con certezza il tropo utilizzato da Hauer.⁴ Il procedimento potrà coinvolgere un diverso numero di voci, e proprio in virtù dell'utilizzo che il compositore fa dei tropi saremo in grado di creare schemi, metodi di confronto, idee sempre diverse. Grazie a questo tipo di studio preliminare sarà possibile poi confrontare i tropi tra loro e intuirne relazioni, mutamenti, trasposizioni che, a un primo sguardo, sarebbero di difficile comprensione. A fini esemplificativi, si riporta un'illustrazione del procedimento di numerazione e ricostruzione del tropo, che resterà poi implicito nelle analisi successive (Es. 1).

³ Per una analisi che tiene conto anche di altri aspetti si rimanda a D. Pancetti [2021].

⁴ Tutte le sigle e i nomi dei set fanno riferimento a quelli rinvenibili nello studio dell'autore. Le tavole di riferimento per il riconoscimento dei tropi sono leggermente più tarde del 1922, e appartengono a date tra il '24 e il '26, ma come abbiamo visto possono già essere utilizzate per la musica di questi anni, come ci afferma lo stesso compositore: "Oggi (gennaio 1927) scrivo nel Fondamentalmente proprio come allora."

Numerazione di battute e altezze fino all'esaurimento del totale cromatico Schematizzazione Semplificazione delle altezze uguali Esacordi per ricerca del tropo:
1 t 8 4 9 7 | 5 0 3 6 e 2

Ge - schrei und der Ru - te der Men - schen,

1 t 9 | 5 6
t | 9 | 5 6
1 | | 0 e
8 | 7 | 5 6
4 | | 3 2

1 t 9 | 5 6
| | 0 e
8 | 7 |
4 | | 3 2

6-z42 6-z13

1 t | 9 | 5 6
| | 0 e
8 | 7 |
4 | | 3 2

Tropo n. 11

Es. 1. Esempio di procedimento di analisi e individuazione del tropo dall'op. 21/5, bb. 6-8.

Con questo numero d'opera, datato 1922, siamo di fronte al primo ciclo di Lieder su testo di Hölderlin che utilizza i tropi. Dello stesso periodo è la composizione di uno dei massimi capolavori di Hauer: *Atonale Musik* op. 20, sicuramente un punto d'arrivo, ma anche l'esordio dell'Hauer più austero e rigoroso. I Lieder dell'op. 21, dal canto loro, sono quasi recitazioni accompagnate, dove la ricerca del colore particolare e dell'espressività di ogni brano è sublimata nella ricerca dei tropi e nel loro accostamento. Molto spesso alcuni agglomerati sonori più piccoli sono ricorrenti e rendono possibile un altro livello di lettura, ancora più "interno", della composizione. I tropi, infatti, non escludono un lavoro di variazione, mutazione, composizione anche su scala più piccola. La sonorità complessiva è iperuranica, distaccata, ascetica, volta a una maggiore ricerca di oggettività formale rispetto alle opere precedenti, ed è di questo fascino che brillano queste musiche.

Si precisa fin da ora che sono pochi i Lieder di Hauer che sono stati incisi o eseguiti. Si è privilegiata, in questa sede, l'analisi di quelli di cui è possibile ascoltarne un'esecuzione. L'incisione di riferimento, quella di H. Falk e S. Schleiermacher del 2011, può essere integrata con l'ascolto del Lied Op.21/6, *Rückkehr in die Heimat*, nell'interpretazione di H. Prey H. e M. Krist del 1976.

3. Analisi del Lied Op.21/2, *Hälfte des Lebens*.

I primi due versi del testo (bb.1-8) sono musicati su 12 note – con voce e pianoforte all’ottava (tipico gesto haueriano) – già divise in esacordi (6 note per il primo verso, e 6 per il secondo), che possiamo schematizzare in questo modo: 9-e-t-1-2-0/5-3-4-7-6-8. Questo è il primo tropo che incontriamo in questo cammino analitico. Si tratta delle due metà di un materiale cromatico: in termini di nomi di *set* siamo davanti a due insiemi [6-1]. Ordinando infatti i numeri delle due metà otteniamo 9-t-e-0-1-2/3-4-5-6-7-8, la forma più semplice e ovvia di un tropo, il primo nella tabella di Hauer.⁵

Per riconoscere un tropo, non importerà in che ordine appaiano le note all’interno dell’esacordo ma come esse siano proposte nel loro insieme.⁶ Nella fattispecie, infatti, non importerà che la scala cromatica venga proposta in un ordine diverso; sarà importante, invece, che si riconosca a posteriori che il pensiero compositivo nasce dalla messa in pratica di uno schema, di un raggruppamento di suoni in due metà complementari che si pongono in relazione l’una all’altra. Il verso seguente (bb.9-13) si riempie già di una struttura polifonica. Nella sua estrema semplificazione, abbiamo 4 battute che sono riassumibili in questo schema:

9-t		e-
3-4		5-
0-		1-2
6-		7-8

Uno sguardo attento alla tabella di Covach rivelerà che gli esacordi 9-10-0-3-4-6 e 11-1-2-5-7-8, opportunamente ordinati con partenza da 9 (nota *la*), costituiscono il tropo n. 38. Si confronti quanto detto con il seguente Es. 2.

⁵ Si precisa che i tropi di Hauer sono calcolati nella loro forma primigenia a partire dalla La, nota numerata con il numero 9. Motivo per cui questo brano è indicativo dell’aderenza tra teoria e pratica che aiuta la comprensione dell’analisi.

⁶ Da ciò si intuisce subito la differenza rispetto al concetto di “serie” e si spiega l’utilità dell’utilizzo della Set-Theory.

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "Mit gel-ben Blu-men hän-get und voll mit wil-den Ro-sen das Land in den See,". Below the lyrics, there are numerical notations for intervals: 9 e t 1 2 0 5 3 4 7 6 9 t e. The piano accompaniment features chords and arpeggios, with numerical notations 3 4 5 6 7 8 indicating specific notes or intervals.

Es. 2. Primi due versi dal Lied op.21/2, con numerazione delle altezze.

Proseguendo, l'altra coppia di versi (bb.14-19) è musicata in sei battute, qui ridotte:

8-6-3 5-4 | 0-2-9 e-t
 6 7 | 0 1
 3 | 9-

Ecco che, ancora una volta, siamo di fronte a una perfetta segmentazione in due metà da sei note ognuna. In questo caso, sarà il secondo esacordo – che contiene il 9 – il nostro punto di partenza; infatti, ordinando i due insieme, troveremo che il primo costruisce la scala cromatica formata dalle altezze da 3 a 8 e che il secondo lo completa, formandosi delle altezze dal 9 al 2. Abbiamo già incontrato questo tropo: è il numero 1.

Ancora in seguito (bb.20-24), dove la mano destra è sempre all'ottava con il canto, troviamo una struttura simile a livello numerico:

8 7-6 | 2 1-0
 5-4 3 | e t 9

Riconosciamo qui, ancora una volta, il tropo numero 1, che si presenta di nuovo con gli esacordi ribaltati, ma ben riconoscibili come due frammenti di scala cromatica. Questa proposta del tropo 1 con esacordi invertiti è totalmente sovrapponibile a una trasposizione del tropo ad un tritono di distanza, ovvero eseguendo l'addizione +6 a ogni nota dell'esacordo di partenza: (9-e-t-0-1-2 | 3-4-5-6-7-8) dove $n+6 = (9+6)-(e+6)-(t+6)$ etc.

Rimanendo in un sistema ricorsivo di 12 cifre da 0 a 11 il risultato sarà: 3-4-5-6-7-8 | 9-t-e-0-1-2, ovvero l'esatto modo di presentarsi dei due esacordi. Se nel primo verso è chiara una nota di partenza inequivocabile, nella struttura polifonica di queste altre due sezioni è impossibile individuare una nota da cui si determina la costruzione del tropo. Ci limitiamo quindi a notare che i due esacordi sono invertiti nel loro presentarsi.

Per la seconda strofa del brano, Hauer predilige una struttura in due segmenti melodici, accompagnati da lunghi accordi risonanti nel registro centrale del pianoforte.

Seguendo il consueto procedimento otteniamo due insiemi di note per le bb.25-36:

1 - 0 | 8

9 | e - t

6-7 | 5

4 | 3 - 2

Non potendo identificare nessun tropo che abbia la prima sequenza come 9-0-1-4-6-7, l'unica possibilità che abbiamo è trovarne la corretta trasposizione. Cercheremo di trovare quindi la "forma base" di questo insieme numerico, seguendo il metodo di A. Forte. L'insieme è riducibile alla forma base [0,1,4,6,7,9] classificato come 6-z50. Questa combinazione è presente, stando alla tabella di Covach, al secondo esacordo del tropo 33. In effetti, andando a ricercare la forma base dell'esacordo rimanente t-e-2-3-5-8, otteniamo [0,2,3,6,7,9], il set denominato 6-z29, cioè il primo che compare nel tropo 33. Notiamo che non vi è corrispondenza tra la forma base dei set di Forte e la costruzione dell'esacordo dei tropi. Nei tropi, infatti, gli esacordi non si presentano in una forma base secondo i principi della Set-Theory, ma si delineano solo e soltanto attraverso il calcolo computazionale delle possibilità, ottenuto graficamente intersecando due esacordi. Abbiamo quindi per certo a che fare con il tropo numero 33, seppur non partendo dalla nota *la* (numero 9) bensì da una sua trasposizione. Se guardiamo l'esacordo proposto da Hauer come il primo del tropo 33 (il 6-z29), abbiamo 9-t-1-2-4-7. Per trovarne la forma utilizzata nella sezione del Lied, non dobbiamo fare altro che trasportarla un semitono sopra, aggiungendo quindi +1 ad ogni numero. Il risultato dell'operazione sarà infatti: t-e-2-3-5-8.

Relativamente al secondo esacordo (6-z50), invece, Hauer lo propone nel suo schema come e-0-3-5-6-8, e il rapporto con quello ottenuto dall'analisi è più complesso poiché gli esacordi non si presentano ordinati nello stesso modo. Sono necessarie permutazioni per capirlo.

Per esemplificare e aiutare la comprensione, proporremo il procedimento per intero, scrivendo tutte le possibili permutazioni:

a) 9-0-1-4-6-7 *forma di partenza

b) 0-1-4-6-7-9

c) 1-4-6-7-9-0

etc...

Anche senza particolari calcoli, a livello intuitivo, confrontandolo con la forma presente nel tropo di Hauer (e-0-3-5-6-8), possiamo identificare la permutazione b) come quella corretta,

poiché risponde – come nel caso dell’esacordo precedente – alla trasposizione a +1 dell’esacordo nel tropo di Hauer.⁷

Proseguiamo nell’identificazione dell’ultimo tropo, relativo alle ultime battute del Lied (bb. 37-46). Esso si chiude in una melodia all’ottava in tutte le voci, come per il suo inizio. L’ultima schematizzazione ai fini analitici si può quindi rendere in questo modo:

9-e-t-1-2-0|5-3-4-7-6-8.

Anche in questo caso, come detto poc’anzi, non vi è alcun bisogno di dimostrazioni, poiché ad un primo sguardo risulta evidente che la divisione rispetta due esacordi cromatici, così come nell’inizio del Lied. Il tutto si può ricondurre ancora al tropo numero 1.

Per tirare le somme di questa analisi, andiamo a ricostruirne i risultati:

Tropo 1 (Mit gelben Birnen hängen \ Und voll mit wilden Rosen)

Tropo 38 (Das Land in den See,)

Tropo 1 (+6) (Ihr holden Schwäne, \ Und trunken von Küssen)

Tropo 1 (+6) (Tunkt ihr das Haupt \ Ins heilignüchterne Wasser.)

Tropo 33 (Weh mir, wo nehm’ ich, wenn [...] \ Und Schatten der Erde?)

Tropo 1 (Die Mauern stehn \ Sprachlos und kalt, im Winde \ Klirren die Fahnen.)

I tropi ci danno un quadro piuttosto ordinato e simmetrico del Lied. Notiamo una chiara corrispondenza tra l’inizio e la fine del brano (gesto tipico di Hauer), accentuata dall’utilizzo dello stesso tropo. Una simmetria governa il brano: la sezione centrale è costituita dal tropo 1 nella sua trasposizione di tritono, e tra queste due nature del primo tropo si trovano due tropi diversi il 33 e il 38. Questi tropi, poi, se confrontati nel loro apparire teorico sono davvero molto simili: notiamo che essi differiscono l’uno dall’altro per un solo intervallo (in grassetto).

Questo leggero cambio di tropo dovuto alla sostituzione di una altezza (una per esacordo, in questo caso) è quello che J. Sengstschmidt, in una sua analisi, chiama *Tonaustauch* (scambio di tono) [Sengstschmidt 1980].

Tropo 38: [0,1,3,6,**7**,9] 6-30; [0,1,**3**,6,7,9] 6-30

Tropo 33: [0,1,3,6,**8**,9] 6-z29; [0,1,**4**,6,7,9] 6-z50

⁷ In questa analisi ci si è mossi nella direzione della spiegazione compiuta e della dimostrazione, fin quasi in una “prova del 9” del metodo. In effetti già dal primo esacordo avremmo potuto intuire che la trasposizione del secondo sarebbe stata la medesima. Molte porzioni di questo procedimento avvengono quindi in maniera più intuitiva che meccanica, ma è importante in caso di dubbi, possedere strumenti efficaci per dissiparli.

La costruzione è quindi unitaria, simmetrica e rende fede al procedimento compositivo haueriano, illustrandone a posteriori i procedimenti e le intuizioni.

4. Op.21/5, *Jugend (Da ich ein Knabe war)*.

Il primo tropo si individua entro le bb.1-5. Già qui possiamo vedere in pratica come la struttura teorica è messa in musica. In queste cinque battute, la melodia esaurisce il totale cromatico, ma sia a b.4 che a b.5 compaiono, nella mano sinistra del pianoforte, due “accordi” che non sono altro che una condensazione delle note cantate; viceversa, le note cantate possono venir percepite come un “arpeggio” sulla sonorità accordale.

Il primo tropo è identificabile da queste altezze: 2-6-7-8-3-0-5-9-t-e-4-1, ordinate così come si presentano nella melodia. Il raggruppamento in esacordi è piuttosto immediato; tuttavia, riducendoli, per dovere di metodo, ai codici di Forte, troviamo che il primo (2-6-7-8-3-0) è un 6-z43 e il secondo (5-9-t-e-4-1) un 6-z17. Questi due esacordi compaiono in due differenti tropi, il 20 e il 22. Come possiamo ora discernere quale è quello corretto? La risposta ce la fornisce ancora una volta Covach [1990, 155-160, 180]: per Hauer non vi è equivalenza nell’inversione, per cui due esacordi che, per Forte, sarebbero uguali, per il compositore non lo sono in quanto originano una struttura intervallare diversa in relazione all’altro esacordo. La relazione tra i due è quindi, per Hauer, molto importante. Ecco che allora, in questi casi, dobbiamo indagare in che forma intervallare si presenta l’insieme individuato per essere certi di quale esacordo stiamo osservando la messa in atto. In questo caso se riordiniamo le altezze in termini di distanze intervallari come nei tropi di Hauer troviamo esattamente lo schema del tropo 22. In Hauer, infatti, lo schema del tropo 22 è così costruito:

9	t	e	1	4	5
0	2	3	6	7	8

Riordinando le note ricavate dall’analisi delle prime battute (2-6-7-8-3-0-5-9-t-e-4-1) in due esacordi ritrovati, otteniamo che:

- il primo, ossia (2-6-7-8-3-0), si può scrivere come (0-2-3-6-7-8);
- il secondo, ossia (5-9-t-e-4-1), si può scrivere come (9-t-e-1-4-5).

Si tratta quindi di una chiara costruzione melodica derivata dal tropo 22, dove i due esacordi sono semplicemente scambiati ma nello stesso rapporto tra loro.

Le bb. 6-8, di natura polifonica, presentano il secondo esacordo del brano che origina molti meno dubbi: le bb. 6-7 delimitano il primo esacordo del tropo con le altezze (t-1-8-4-9-7) e la

rimanente battuta contiene l'esacordo rimanente (5-0-3-6-e-2). L'identificazione è molto più rapida rispetto al caso precedente. Il primo esacordo è classificabile come 6-z42 e il secondo come 6-z13, il che ci riporta al solo tropo 11. Ancora una volta, gli esacordi si presentano scambiati rispetto allo schema di Hauer ma, come abbiamo visto, questo non è vincolante in quanto i rapporti tra i due rimangono invariati. La nota iniziale del tropo standard non è *la* (9) ma *si* (e); la trasposizione è quindi identificabile come a +2 semitoni rispetto allo schema di base.

Le successive battute (9-20) si presentano come una declamazione monodica, sostenuta da alcune triadi, come già era avvenuto nelle prime battute. In questo caso bisogna ammettere che il riconoscimento del tropo si fa complesso e suscettibile di diverse risposte. In effetti non è per nulla chiara la divisione in esacordi.⁸ Le prime quattro altezze sono (e-3-0-8); compare, subito dopo, un raggruppamento che abbiamo già incontrato, ossia (9-4-1), una triade di La Magg. che sommata alle precedenti note però totalizza un totale di 7 altezze. Pertanto, è difficile scegliere quali di queste ultime tre note selezionare per il computo dell'esacordo. Inoltre, proseguendo, riscontriamo un altro raggruppamento di altezze (10-5-2) – altra triade maggiore (Sib Magg.) – e poi un solitario cambio che fa mutare il 5 in 7, trasformando (stando alle logiche tonali) l'accordo di Sib Magg. in quello di Sol min. Rimane residuo il *solb* (altezza numero 6) che ritroviamo come inizio della successiva battuta: dunque, la fine del tropo coincide con l'inizio del successivo, come già notato all'inizio dell'analisi di questo Lied. In questo caso mi pare superfluo procedere all'identificazione di un tropo preciso, poiché non ci sarebbe certezza di segmentazione. È però opportuno notare che le altezze (9-4-1), ovvero la triade di La Magg., saranno un filo conduttore di tutto il brano. Il senso prettamente musicale della sezione in esame appare comunque legato all'interesse della composizione sia a livello di gruppi di altezze, sia a livello percettivo.

Proseguendo (bb. 21-28), incontriamo una collezione di altezze interessante e che ritroveremo spesso per tutto il brano. La costruzione è talmente rigorosa da permettere un riconoscimento intuitivo del tropo. Le altezze rinvenibili sono: 2-t-6-5-7-0-1-9-4-3-8-e. Esse si presentano sin da subito raggruppate in triadi, o comunque in gruppi di tre altezze (2-t-6; 5-7-0; 1-9-4; 3-8-e). L'Es. 3 mostra le bb. 21-32.

⁸ Per indagare a fondo un brano di Hauer è importante leggere sempre verticalmente oltre che orizzontalmente, e soprattutto comprendere e rinvenire nella partitura gli insiemi di esacordi che rivelano poi la peculiare formazione del tropo. Ciò evita spesso problemi di segmentazione. Gli unici casi di oggettiva difficoltà sono i casi di intersezione di due esacordi, laddove non vi è una netta divisione di sonorità in gruppi di numeri divisori di 6, proprio come accade qui di seguito.

Es. 3. Hauer, bb. 21-32 dell'op.21/5.

Questi gruppi accompagnano anche le successive misure fino alla battuta 42 per sfociare a battuta 43-44 con una esaltazione totale del gruppo (9-4-1), in altre parole di un La Magg. inequivocabile, che riveste di luminosità la parola "Luna". Il tropo rilevabile dalla successione di queste altezze è il numero 36, che si presenta con gli insiemi che forte numerata 6-z26 e 6-z48. Lo stesso risultato è valido per le battute 39-42. Tuttavia, nel secondo totale cromatico di altezze (bb. 29-38), pur intuitivamente riconoscendo le stesse collezioni tricordali, dobbiamo scontrarci con il risultato dell'analisi insiemistica che classifica le due metà esacordali come insieme 6-31, appartenenti al tropo 32. Come spiegare una tale discrepanza?

Su queste battute, legate ai tropi numero 36 e 32, ci sono utili le parole di Covach.

«If we knew nothing about the trope concept, the analytical results as shown; (...) would lead us to believe that this is a simple case of trichordal reordering. But this trichordal reordering is the by-product if the four-voice ordering maintained throughout» [Covach 1990, 169].

Il riordino di queste strutture tricordali, così come la stessa parvenza triadico-tonale, è quindi un co-prodotto della struttura a quattro parti (escludendo i raddoppi) e della somiglianza tra i tropi. In altre parole, non possiamo dire con certezza se nasca prima la vicinanza fra i tropi, la permutazione dei tricordi, la struttura a quattro parti, la reminiscenza di strutture tonali. Ma queste sfaccettature sono completamente legate e/o indissolubili, cosa che peraltro rende il tutto ancora più unitario e organicamente ordinato. Per rendere ancora più chiaro si schematizzano in Fig. 1 le bb. 21-42. La voce del canto e il raddoppio della mano destra vengono riassunti nella prima riga, i tricordi della mano sinistra del pianoforte nelle righe successive. Con il segno (|) si delimita la sezione relativa del tropo in uso; ogni singolo tricordo viene invece indicato con una lettera minuscola, per renderne evidente la ricorrenza.

altezze (1-4-9) della triade del La Magg. Il primo e l'ultimo tropo sono il 36, e quello centrale è il 32. Il tutto risulta sul piano teorico perfettamente sovrapponibile al precedente.

(Tropo:36)				(Tropo:32)				(Tropo:36)							
2	0	1	e		9	7	8	6		4	3	2	0		1
t	7	9	8		4	5	3	2		1	e	t	7		9
6	5	4	3		1	0	e	t		9	8	6	5		4 (9)
(a)	(b)	(c)	(d)	(c)	(b)	(d)	(a)	(c)	(d)	(a)	(b)	(c)			

Fig. 2. Schematizzazione dei tropi 36 e 32 alle bb. 81 sgg. dell'op. 21/5.

Se confrontiamo la Fig. 1 e la Fig. 2, possiamo notare facilmente non solo che i tropi utilizzati sono gli stessi, ma anche che i tricordi sono identici sia nella loro costruzione, sia nel loro ordine. Si tratta quindi di una forma di riproposizione, una nuova applicazione della stessa struttura. In termini musicali, quindi, non vi è solo un ritorno tematico, ma anche una variazione.

Procedendo sul piano formale, cerchiamo adesso, tramite la Tab. 1, di ricostruire la struttura del brano in relazione all'utilizzo dei tropi. Sono segnate delle sezioni connesse numericamente tra loro.

Battute	Tropi o altri materiali musicali
bb. 1-5	Tropo: 22
bb. 6-8	Tropo: 11
bb. 9-20	Tropo: ? (probabile 25/26?) *
bb. 21-28	Tropo: 36 §
bb. 29-38	Tropo: 32 §
bb. 39-42	Tropo: 36 §
bb. 43-55	Tropo: 34
bb. 56-68	Tropo: 21
bb. 69-80	armonia modale *
bb. 81-84	Tropo: 36 §
bb. 85-88	Tropo: 32 §
bb. 89-92	Tropo: 36 §
bb. 93-95	La+

Tab. 1. Struttura del Lied op. 21/5

Senza perdersi in speculazioni forzate, va notato che il brano si divide sostanzialmente in due parti, ciascuna incentrata su un nucleo ricorrente “§” (Tropi 36 e 32 che, come abbiamo già visto, derivano dalla permutazione di una struttura tricordale a quattro voci).

Il tropo 34 taglia il brano a metà: d'altronde, è un tropo che si presenta isomorfo e perfettamente divisibile anche nella sua struttura, essendo formato da due esacordi identici complementariamente trasposti. Le parti più libere sono i tropi 22, 11, e 21. Per il tropo di difficile interpretazione, va tenuto comunque presente che a livello percettivo contiene agglomerati sonori che sono sempre presenti nel brano: (9,4,1) e (t,5,2,7). Quest'ultimo, in particolare, è esattamente il contenuto di altezze della sezione più modale e diatonica, la numero 9. Tra le due parti contrassegnate con “*” si crea quindi un necessario collegamento, anche in virtù del fatto che entrambe le “zone” sonore preludono all'ingresso del nucleo indicato con “§”.

Una volta razionalizzata la struttura, l'ultima domanda da porsi è se vi è una relazione fra testo e composizione musicale.

La prima sezione è musicata come una introduzione, ambienta l'ascolto così come il significato testuale ci trasporta nel passato dell'autore. Subentra poi una sezione ricca di significato e pregnanza anche nel testo: l'energia del sole, infatti, muove il cuore dell'autore verso l'alto, e il tutto si spinge ad una immagine quasi di unione con la luna sottolineata musicalmente non solo dall'utilizzo delle strutture triadiche, ma in particolare da quel culmine segnato dalle bb. 43-44 dove il nome “Luna” viene illuminato potentemente da quella che abbiamo definito, senza remore, una sonorità di La Magg.

Ecco adesso una nuova sezione. Il tropo 34, peculiarmente geometrico nella sua costruzione, intona, non a caso, una confessione d'amore agli Dei. Continua poi il commento al passato dell'autore, meno concitata è la sonorità complessiva e la polifonia lascia il posto ad una declamazione. Siamo nel centro del brano. Entriamo così nella sezione più diatonica dell'intero Lied, proprio quando nel testo si parla di “parola umana” (*Der Menschen Worte*), quasi a voler incastonare nella struttura una reminiscenza di musica tonale come richiamo al linguaggio dell'uomo. Ma già si confessa che queste parole non sono state mai comprese dall'autore, che invece comprese i silenzi del cielo. Silenzi che sono quiete, le armonie dei bisbigli del bosco, le forme dei fiori, sottili connessioni del mondo naturale (e dunque, per Hölderlin, sempre divino). Queste sottili connessioni evocate nel testo si rivelano nella musica, così che nell'ultima sezione ritorna la chiara ripresa della sezione “§” precedente e dei suoi interni rimandi triadrici. Non

possiamo naturalmente essere certi che il compositore abbia pensato di preciso a questo collegamento, ma è certo che l'armonia (*Wohllaut*) evocata dal testo viene in un qualche modo posta in musica, in questo bosco di triadi connesse l'una all'altra.

5. Op.21/6, *Rückkehr in die Heimat*.

La musica di questo Lied è straordinaria, e ci porta ad approfondire il nostro quadro sulle possibilità della musica haueriana. Ora che, grazie anche ad altre analisi, si è compreso il funzionamento dei tropi nella scrittura musicale di Hauer, procederò in maniera più rapida. Continuando ad utilizzare il sistema precedente di riconoscimento dei tropi, noteremo che in alcuni frammenti esso non è sufficiente per rendere conto del processo compositivo. In altre parole, i tropi a volte vengono meno, o sono incompleti. Quando questo accade sarà necessario, come altrove, trovare altre categorie per descrivere la musica che stiamo ascoltando ed analizzando.

La struttura del Lied si può riassumere nella Tab. 2, che schematizza il rapporto costruttivo tra le battute del brano e l'utilizzo dei tropi. Le linee più spesse identificano la conclusione della messa in musica di una quartina (strofa) del testo, che coincide sempre con la fine di un tropo o di una sezione (tranne nel caso della sezione 10 che vede l'interconnessione delle due strofe). Si propone poi la colonna a destra come luogo di chiarificazione più che mai necessario dei nomi derivati dalla teoria di Forte e come finestra per segnalare alcune particolarità costruttive che in questo Lied oscillano verso il tonale. Vi si illustrano altresì alcune particolarità costruttive, in particolare nelle sezioni più pregnanti (nn. 5-8 e 12-15), dove strutture triadiche ricordano davvero triadi tonali e si nutrono di questa forza anche sollecitando l'orecchio. La scrittura musicale evita spesso questa riconoscibilità (es: il *la#* che suonerebbe come sensibile di *si*, come dominante della dominante, è scritto come *sib*, ma all'ascolto risulta evidente che dietro quella costruzione si cela una gravitazione tonale allargata). Hauer è sicuramente conscio di ciò e probabilmente sfrutta non a caso l'ambiguità di linguaggio insita in queste costruzioni per le sezioni del brano più polifoniche e ritenute più pregnanti. Particolarità di questo Lied è anche l'utilizzo, pressoché totale nelle altre sezioni (per lo più monodiche), di tropi simmetrico-complementari, ovvero che vedono due esacordi con la medesima costruzione intervallare.

È da rilevare che alcuni tropi che riescono a esaltare gruppi di altezze fondamentali per questo Lied, sono probabilmente scelti, o derivati come in altri casi, proprio in conseguenza di questo confine fra triade tonale e tropo.

Numero sezione	Battute	Tropo n°	<i>Forte's Name</i> degli esacordi / commenti
1	1-12	34	6-20 / 6-20
2	12-22	27	6-z24 / 6-z46
3	23-32	17	6-8 / 6-8
4	33-41	19	6-14 / 6-14 (punto di arrivo Si Magg. V di Mi)
5	42-27	43	6-33 / 6-33
6	48-53	33	6-z29 / 6-z50
7	54-59	33	6-z29 / 6-z50
8	60-66	33*	6-z29 (solo primo esacordo) poi ritornano altezze -> quasi cadenza frigia all'ascolto, che suona come sospensione su Si (V di Mi)
9	67-78	32	6-31 / 6-31
10	79-90	11	6-z42 / 6-z13 (interconnessione tra le due strofe)
11	91-103	/	6-z41 (da tropo13) + 6-18 (da tropo 23), altra forma a cadenza sospesa. Quasi immaginabile come a Fa# V di Si (DD-D)
12	104-108	43	6-33 / 6-33 (prima triade è Si Magg.)
13	109-113	33*	6-z29 / 6-z50 riscontrabili
14	114-117	/	sono presenti le stesse strutture triadiche che poco a poco si disfano
15	118-123	/	Le altezze vanno a ricombinarsi e formano in maniera quasi riconoscibile una cadenza VI-II-V-I in Mi.

Tab. 2. Analisi strutturale del Lied op. 21/6.

6. Conclusioni.

Le musiche di Hauer non hanno attratto la musicologia quanto altri gli autori della Vienna a lui contemporanea. Eppure, confrontando le sue diverse partiture, emergono modalità e tecniche sempre differenti nella trattazione del totale dei dodici suoni e dei *tropi* che convivono e si confrontano con strutture tonali e modali. È importante ricordare che Hauer non fu solo un compositore ma anche un fine teorico e pensatore sia della musica sia del suono. Tutti i suoi studi, le sue ricerche, i suoi scritti e il suo pensiero si riflettono nella sua produzione e ne giustificano la forma, le scelte, le regole di scrittura, il contenuto sonoro e poetico-testuale.

Questo breve testo vuole essere un ulteriore contributo volto a stimolare l'interesse verso questo musicista in più direzioni. L'incontro con le musiche di Hauer rivela infatti che la "musica

con le dodici note”, nel senso più ampio del termine, ha assunto storicamente e può continuare ad assumere svariate forme, condurre a risultati profondamente diversi (sia a livello di ascolto che compositivo) a seconda della concezione che la fonda e dell’interpretazione del compositore. Osservare Hauer e le sue opere all’interno del panorama storico suggerisce così nuove idee dal punto di vista compositivo-pratico, nuove riflessioni sui concetti di “atonalità, serialità, dodecafonìa, elaborazione del materiale”. Infine, dal punto di vista didattico dell’analisi, queste musiche costituiscono un utile materiale di confronto per utilizzare la Set-Theory (anche suggerendone adattamenti, modifiche, interpretazioni), allenare la segmentazione, il rinvenimento di strutture formali implicite ed esplicite e indagare il rapporto tra testo e musica su più piani.

Bibliografia.

- COVACH J. (1990), *The Music and Theories of Josef Matthias Hauer*, Ph.D. diss. (University of Michigan).
- COVACH J. (1992), *The Zwölftonspiel of Josef Matthias Hauer*, «Journal of Music Theory», 36/1, pp. 149-84.
- COVACH J. (1996), *Twelve-Tone Music in the Middle Voice: The Hölderlin Lieder of Josef Matthias Hauer*, «Austria, 996-1996: Music in a Changing Society», Ottawa.
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale Univeristy Press.
- DIEDERICHS J. – FHEODOROFF N. – SCHWIEGER J. (2007), *Josef Matthias Hauer. Schriften, Manifeste, Dokumente*, musikzeit.net, Verlag Lafite (DVD).
- GOETHE J. W. (2014), *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano.
- GOETHE J. W. (2020), *Teoria della natura*, SE, Milano.
- HAUER J. M. (1924), *Hölderlin Lieder Op.21*, Lienau/Schlesiner, Wien/Berlin.
- HAUER J. M. (2018), *Vom Melos zum Pauke*, Universal, Wien.
- HAUER J. M. (1920), *Von Wesen des Musikalischen*, Verlag Waldheim-Eberle A. G., Wien.
- MASTROPASQUA M. (2004), *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, Clueb, Bologna.
- MASTROPASQUA M. (2011), *Logica Musicale. Storia di un'idea*, Bononia University Press, Bologna.
- PANCETTI D. (2021), *I "tropi" musicali di J. M. Hauer. Teoria e applicazione nei suoi Hölderlin Lieder* [Tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica], Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, A.A. 2019-2020.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», 2/1, pp. 7-111, GATM, Bologna.

SENGSTSCHMID J. (1980) *Zwischen Trope und Zwölftonspiel: J.M. Hauer's Zwölftontechnik in ausgewählten Beispielen*, «Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», vol.28, G. Bosse Verlag, Regensburg.

STUCKENSCHMIDT H. H. (1970), *Twentieth Century Composers, Vol. 2, German and Central Europe*, Rinehart and Winston, Holt.

Discografia.

FALK H. – SCHLEIERMACHER S. (2011), *Josef Matthias Hauer. Music With Hölderlin - Lieder - Piano Pieces*, MDG.

PREY H. – KRIST M. (1976), *Lied-Edition Prey*”, Deutsche Grammophon.