

Analitica. Rivista online di Studi Musicali

Volume 11 (2018)

<http://www.gatm.it/analiticaajs/index.php/analitica/index>

ISSN 2279 - 5065© 2020 – Creative Commons BY-NC ND 4.0

Editoriale – Analitica n. 11 (2018)

Articoli

George Enescu e le due sonate per violoncello e pianoforte dell'op. 26: analisi di un processo di evoluzione e trasfigurazione della Forma Sonata

Michele Russo

Per un'interpretazione retorica del Preludio della Prima Sonata per Violino in Sol minore di J. S. Bach BWV 1001

Carlo Benzi

Archaic Features in Masses by Morales

Alison Sanders McFarland

La formalizzazione sonora della "Danse Sacrale" del *Sacre du printemps* di Stravinsky

Edmond Buharaja

Le prospettive di analisi derivate dagli assiomi della comunicazione interpersonale

Francesco Maschio

Interventi – Didattica

La teoria e l'analisi nei licei musicali: ruolo formativo, stato dell'arte e prospettive.

Claudia Franceschini

Lo stato delle discipline teorico-analitiche negli Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale in Italia

Adele Pirozzolo

Notizia

Breve ricordo di Marco De Natale

Recensioni

Julien O. and Levaux C. (eds., 2018) *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*,

New York, Bloomsbury Academic.

Steven Gamble

Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music, edited by Ralf von Appen, André

Doehring, Dietrich Helms and Allan F. Moore

Jan-Peter Herbst

Editoriale.

Il vol. 11 di *Analitica* del 2018, è il primo di un nuovo corso curato da uno staff – tuttora in via di definizione – formato da analisti, musicologi, interpreti, compositori e docenti interessati all'approfondimento e allo sviluppo della disciplina analitico-teorica nel nostro paese. Questo numero, ampiamente conseguente all'attenzione rivolta dall'attuale redazione alle attività del GATM, propone cinque articoli, due interventi sulla didattica e due recensioni.

In primo luogo, abbiamo ritenuto di valorizzare alcuni degli interventi che, in seno al *XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale* svoltosi in Rimini nell'ottobre del 2018, ci sono sembrati più significativi e pertinenti, tanto dal punto di vista specifico dell'analisi musicale, quanto da quello delle proposte e delle prospettive per la didattica dell'analisi. Abbiamo inoltre considerato alcuni lavori frutto del *Master in Analisi e Teoria Musicale*, corso di studi che, come a molti dei nostri lettori è noto, il GATM promuove ormai da cinque anni beneficiando sia della struttura organizzativa dell'Università della Calabria, sia del patrocinio di altri Istituti Universitari e Conservatori di Stato. Inoltre, abbiamo dato spazio a un articolo in inglese, scritto da una studiosa di madrelingua, ma anche a un articolo scritto in italiano da uno studioso non di madrelingua, per aprire la rivista a una comunità sempre più interessata al confronto internazionale. Infine, abbiamo accolto un articolo che testimonia il nostro interesse per le interazioni tra analisi e performance e più di un lavoro scritto da giovani studiosi.

Per quel che riguarda la sezione relativa all'analisi musicale, sono presenti i contributi – che elenchiamo in ordine di Sommario – del giovanissimo Michele Russo, di Carlo Benzi, di Alyson McFarland, di Edmond Buharaja e di Francesco Maschio. Il primo punta, per dirla in uno con l'Autore, a offrire una visione della parabola evolutiva del grande compositore rumeno George Enescu attraverso una dettagliata analisi delle due sonate per violoncello e pianoforte dell'op. 26. Il secondo, filtrando da un'attenta lettura del Preludio della Prima Sonata per Violino BWV 1001 di Johann Sebastian Bach, si pone il quesito

to se la retorica musicale – base, verso la fine del secolo ormai trascorso, per l'interpretazione della musica barocca – possa ancor oggi rappresentare “un metodo analitico attuale” e giunge senz'altro, in tal senso, a una risposta favorevole. Per quel che concerne l'ampio saggio dello studioso albanese Edmond Buharaja sulla “Danse Sacrale”, epilogo del *Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky, segnaliamo che si tratta di una tappa di un significativo progetto, tuttora *in progress*, che riguarderà l'analisi dell'intero capolavoro stravinskiano. A collegare questi tre contributi in un ininterrotto *fil-rouge*, e seppur nella diversità dell'approccio perseguito da ogni Autore, è sembrata l'attenzione – particolarmente cara al GATM – a orientare le analisi al rilevamento di denominatori che, ponendosene *a monte*, valorizzino e giustifichino le scritture musicali di superficie dei brani proposti. Oltre a questi tre scritti, Alison Sanders Mc Farland, docente presso la Louisiana University, ha proposto uno dei suoi studi sulle Messe di Morales, mentre Francesco Maschio è presente con una riflessione sulle interazioni possibili tra pensiero analitico e assiomi della comunicazione interpersonale.

Relativamente alla sezione dedicata alla didattica, abbiamo accolto scritti della Professoressa Claudia Franceschini, Docente presso il Liceo Musicale “Veronica Gambara” di Brescia, e della giovane Adele Pirozzolo, già studentessa del *Master in Analisi e Teoria Musicale* del GATM. Entrambi gli scritti, di cui il primo focalizza l'obiettivo sul mondo dei Licei Musicali e il secondo sui corsi del Settore Artistico-Disciplinare di Teoria dell'Armonia e Analisi nei Conservatori, rivolgono l'attenzione a uno “stato dell'arte” riguardante lo studio dell'analisi musicale nel nostro Paese. Entrambi si orientano, con decisione, verso il superamento di una visione, tuttora diffusa, secondo cui la teoria e l'analisi musicale, anche a uno stadio poco approfondito, dovrebbero restare appannaggio di studi specialistici più che – quantomeno – provare a riguardare la formazione musicale fin dalle basi e nell'interezza del suo percorso.

Le due recensioni, infine, propongono la lettura critica di Steven Gamble del volume di Olivier Julien e Christophe Levaux *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*, edito da Bloomsbury Academic, e quella di Peter Herbst del volume *Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music*, a cura di Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms e Allan F. Moore.

Siamo fiduciosi, in sintesi, che la prospettiva di crescita per *Analitica* filtri dall'attenzione per saperi, sensibilità e problematiche che guardano al mondo della formazione e della ricerca. Per il futuro, auspichiamo che *Analitica* possa sempre più consolidare i rapporti con il *Master* e con il *Convegno annuale* del GATM, affiancando a questa sua connaturata vocazione un allargamento degli orizzonti verso altre realtà musicali italiane, come fondazioni, enti di ricerca, istituzioni AFAM e Licei musicali. Auspichiamo, altresì, una tangibile, particolare e sempre maggiore attenzione verso due temi attualmente emergenti, quali l'analisi *per* e *dell'*esecuzione e la ricerca artistica.

George Enescu e le due sonate per violoncello e pianoforte dell'op. 26: analisi di un processo di evoluzione e trasfigurazione della Forma Sonata

Michele Russo

Il dialogo musicologico intorno alla figura del violinista, pianista, compositore e direttore d'orchestra George Enescu (Liveni 1881 – Parigi 1955) ha visto un prolifico fiorire di ricerche d'archivio, studi e pubblicazioni monografiche nella Romania socialista degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Per quanto riguarda gli studi analitici, qualche contributo è già contenuto nell'ecclettica monografia curata da Mircea Voicana [1971], ma non passa sicuramente inosservato il monumentale *Capodopere Enesciene* [Bentoiu, 1999, tr. ingl. 2010] che ci ha consegnato l'analisi formale di quasi tutte le opere del catalogo autografo di Enescu¹ – a non essere trattata, ad esempio, è la Sonata in Fa minore per violoncello e pianoforte op. 26 n. 1. D'altro canto i contatti tra l'Italia ed Enescu sono davvero esigui: la sua eredità artistica è stata raccolta da un Uto Ughi ancora fanciullo presso l'Accademia Chigiana di Siena, mentre Salvatore Costantino è finora l'unico italiano ad averci offerto dei considerevoli contributi musicologici su Enescu [Costantino 2008; 2009].

Questo breve lavoro, silloge di alcuni recenti studi condotti grazie al sostegno della Fondazione “Cecilia Gilardi” di Torino, è incentrato proprio sui due capisaldi violoncellistici usciti dalla penna del compositore rumeno e vorrebbe contribuire non solo ad allargare lo spettro delle conoscenze analitiche sulla sua produzione, ma anche a divulgare un ritratto chiaro e demistificatorio – dalla giovinezza alla maturità – di uno tra i più grandi compositori europei vissuto a cavallo degli ultimi due secoli.

Per le illustrazioni che seguono si ringrazia il Museo Nazionale “George Enescu” di Bucarest, il Museo “George Enescu” di Dorohoi (Botoșani) e la “Edizioni Salabert” [Enescu 1952; 2014] di Parigi. Gli esempi musicali invece sono tratti dai due dischi di Valentin Radutiu (violoncello) e Per Rundberg (pianoforte) incisi nel 2013 per Hänssler Classic con il titolo *Enescu. Complete Works for Cello and Piano*.

1 Le composizioni numerate sono solo 33 a fronte di più di 120 opere scartate perché reputate imperfette dallo stesso compositore.

George Enescu (George Enescu già Liveni 1881 - Parigi 1955) fu il più importante violinista e compositore della Romania, consacrato a simbolo culturale della nazione. Svolsse egregiamente anche l'attività di direttore d'orchestra, grazie alla quale fu conosciuto ed apprezzato oltreoceano, e di pianista, in veste del quale tenne svariati concerti e supportato la propria attività didattica – come quella svolta presso l'Accademia Chigiana di Siena dal 1950 al 1954 [Burchi-Catoni 2008, 186-191]. La sua formazione violinistica si svolse fino ai primi anni del Novecento tra i conservatori di Iași (Romania) e di Vienna² alla quale affiancò poi quella compositiva presso il Conservatorio di Parigi dove, oltre a continuare a studiare violino nella classe di Martin-Pierre-Joseph Marsick, studiò contrappunto con André Gedalge e composizione con Massenet e Fauré, vincendo poi, come violinista, il *Prix du Conservatoire* nel 1899 che sancì il termine ufficiale dei suoi studi. Nonostante questo importante traguardo, sono questi gli anni in cui viene meno l'interesse per il violino, relegato quasi subito a puro mezzo di sostentamento [Gavoty 1955, 76], e si accresce quello compositivo radicandosi nello stile colto europeo per mettersi alla prova nelle prime grandi composizioni.³ In questa fase gioca un ruolo fondamentale per Enescu l'amicizia con la regina di Romania Elisabetta di Wied a cui è presentato da Edgar dell'Orso e dal violoncellista Dimitrie Dinicu come un giovane prodigio [Flesch 1957, 161-194]: la sovrana ha il merito di introdurlo al mondo musicale rumeno non già senza sostenere economicamente i suoi studi ed offrirgli la serenità di lunghi soggiorni estivi presso il castello di Peleş a Sinaia.⁴

Occorre a questo punto tentare una contestualizzazione del nostro musicista all'interno del panorama musicale europeo a cavallo tra i due secoli. Ne proponiamo una rapidissima rassegna, quasi un elenco, vista l'eccezionale complessità del quadro. La Francia vede operare i fondatori della *Société Nationale de Musique*, Camille Saint-Saens e Gabriel Fauré, che cercano di restituire dignità e rigore alla musica francese dopo la

2 A Iași è stato avviato allo studio del violino da E. Caudella, a Vienna ha proseguito con J. Hellmesberger jr. ed è entrato in contatto con J. Brahms e A. Schönberg. A Parigi era nella stessa classe di composizione di F. Schmitt, R. Ducasse e M. Ravel.

3 Risalgono a questi anni il *Poème roumain* op. 1 (1897), la prima Sonata per violino e pianoforte in Re maggiore op. 2 (1897), la Sonata per violoncello e pianoforte in Fa minore op. 26 n. 1 (1898), la seconda Sonata per violino e pianoforte in Fa minore op. 6 (1899) e l'Ottetto per archi in Do maggiore op. 7 (1900).

4 Dal 1926 la residenza ufficiale rumena di Enescu è proprio a Sinaia presso Villa Luminiș, non molto distante dal Castello di Peleş.

decadenza del Secondo impero. È tuttavia Debussy che, caposcuola dell'Impressionismo e dell'antiwagnerismo, si configura come uno degli esponenti chiave della musica europea. Enescu non ebbe mai simpatie per il debussianesimo perché legato ad uno dei suoi più acerrimi avversari, Vincent d'Indy. In Germania campeggia la figura di Richard Wagner e la sua riforma del melodramma nazionale data dalla fusione delle arti (*Wort-Ton-Drama*). Il suo esasperato cromatismo contribuisce alla dissoluzione dei baluardi tonali, così come la struttura del suo melodramma, che sopprime i pezzi staccati, contribuisce alla perdita delle forme precostituite; il materiale tematico viene ricondotto a pochi nuclei motivici germinali, tendenza che avrà grandi sviluppi nella musica del Novecento. I compositori successivi potranno criticare e osteggiare le soluzioni wagneriane e superarle, ma mai ignorarle del tutto. In area germanica, campione di un recupero delle forme classiche è Johannes Brahms, che insieme a Gustav Mahler e Anton Bruckner, fautori dell'ingigantimento smisurato di forme e organici, rappresenta l'esponente più rilevante del Tardoromanticismo strumentale. Dalla dissoluzione tonale prende l'avvio la scelta radicale della "Seconda scuola di Vienna" che con l'introduzione del procedimento dodecafonico abolisce sistematicamente ogni possibile residuo di tonalità. L'Europa settentrionale e orientale, (prevalentemente, con l'eccezione della Spagna) aveva già visto la nascita e lo sviluppo delle cosiddette "scuole nazionali": una schiera di compositori boemi, polacchi, ungheresi, rumeni, russi, scandinavi rinnova profondamente tutta la musica europea immettendo, sia nelle forme codificate dalla tradizione, sia in quelle di specifica provenienza popolare, la linfa vitale di ritmi e melodie del folklore nazionale. Proprio il tentativo di integrare gli elementi della musica popolare entro le forme della tradizione classica sarà il punto cardine della poetica di Enescu, come si avrà modo di illustrare più avanti. Una simile origine hanno, in qualche caso, esponenti che hanno fatto la musica del Novecento, come Igor Stravinsky, per citare l'esempio forse più alto, il compositore che, sfuggendo a qualsiasi tentativo di etichetta, ha attraversato, assimilato e superato tutte le tendenze che fin qui abbiamo cercato di riassumere.

È ben noto che per un compositore l'ambiente cameristico, ed in particolare il genere della Sonata, siano il laboratorio della propria ricerca stilistica; questo vale anche per Enescu visto che un quarto delle sue opere è costituito proprio da sonate. In questo senso, le due composizioni per violoncello sono catalogate come op. 26, ma la scelta dello stesso

numero d'opera cела, a mio avviso, un indizio rivelatore sulle vere intenzioni del compositore⁵. Sappiamo che la Sonata per violoncello e pianoforte in Fa minore op. 26 n. 1 è stata ultimata a Sinaia il 4 novembre 1898, probabilmente proprio presso il Castello di Peleş a cui si accennava poc'anzi, mentre la Sonata per violoncello e pianoforte in Do maggiore op. 26 n. 2 riporta la dicitura "Vienna, 30 novembre 1935". In che modo Enescu ha giustificato un divario di 37 anni tra due composizioni poste sotto l'egida dello stesso numero d'opus? La risposta è contenuta nel ritrovamento di un appunto avvenuto negli anni '70 [Draghici 1973, s.n.p.]: nel 1940 Enescu decide di stilare una lista manoscritta delle opere che ha composto fino ad allora. Sotto il titolo *Œuvres définitives* menziona, subito dopo la Seconda Sonata per violino op. 6, una «1re Sonate piano et violoncelle (fa minor)» e, cosa più interessante, continua annotando: «Sarà l'op. 26 dopo essere stata rimaneggiata». È opportuno fornire un quadro riassuntivo della situazione delle varianti manoscritte inerenti a questa Sonata. Della *Sonate pour piano et violoncelle* esistono due versioni integrali: uno è il Ms. 2907 conservato al Museo "George Enescu" di Bucarest e su cui si basa la versione a stampa tutt'oggi in circolazione (a cura dello stesso Museo [1933] poi ristampata da Salabert [2014]), l'altro è il Ms. 2739 custodito presso la Biblioteca dell'Unione dei Compositori e Musicologi Rumeni di Bucarest, firmato da Enescu in data 8 novembre 1898, cioè quattro giorni dopo la data del precedente manoscritto. Completa è anche la parte staccata del violoncello, Ms. 990 della Biblioteca dell'Accademia Rumena di Bucarest. Delle altre sei varianti, tutte incomplete e limitate al primo movimento, tre di questi manoscritti (Ms. 488 presso il Museo "George Enescu" di Dorohoi, Ms. 7740 e Ms. 7473 entrambi alla Biblioteca dell'Accademia Rumena) formano un gruppo a sé perché posseggono delle caratteristiche molto simili tra loro (cfr. nota 4), mentre i rimanenti tre sono frammenti di estensione variabile: uno sembra perduto, gli altri due (Ms. 639/479 e Ms. 651) sono conservati al museo di Dorohoi. Perciò, in merito all'appunto manoscritto di Enescu [Draghici 1973, s.n.p.], ho personalmente comparato tutti i testimoni manoscritti di questa sonata e attualmente non si dispone di alcun esemplare manoscritto successivo agli anni Quaranta che possa contenere il *rimaneggiamento* pronosticato dal

5 Avendo catalogato autonomamente le proprie opere, perde credibilità l'ipotesi che Enescu abbia legato insieme due opere solo per la loro somiglianza di tipologia e di organico, prassi più conforme all'operato postumo di catalogatori esterni – come accaduto per il *Bach-Werke-Verzeichnis* o il *Telemann-Werke-Verzeichnis* e i loro numeri progressivi riferiti alla tipologia di brano; d'altro canto la progressione numerica continua poi anche con i brani rinvenuti dopo la stesura dei cataloghi senza rispettare più il criterio di ordine per tipologia.

compositore. Tuttavia non è difficile immaginare che, in questa fase di ripescaggio dal passato, Enescu, pur non avendo mai rimaneggiato la Sonata in Fa minore, abbia intravisto un implicito legame tra le due sonate accondiscendendo a legarle insieme nello stesso numero d'opus. Cosa non del tutto scontata visto che le tre sonate per violino, pur appartenendo allo stesso genere musicale e con lo stesso organico, mantengono la propria indipendenza all'interno del catalogo – ossia l'Op. 2, 6 e 25.

Che questo legame consista in una particolare evoluzione della Forma Sonata, o in nuove conquiste timbriche per i due strumenti coinvolti, o ancora nella maturazione di un personalissimo stile compositivo che non trascuri delle solide basi tonali già conosciute e praticate dallo stesso compositore alla fine dell'Ottocento, è quello che ho provato a stabilire. Entrerò dunque nel vivo della comparazione di queste due sonate alla ricerca di quegli elementi che le caratterizzano differenziandole l'una dall'altra, ma che allo stesso tempo ne sanciscono un punto di contatto. Per comodità di esposizione, verrà preso in esame specificamente il primo movimento di ciascuna sonata, ma non mancheranno riferimenti alle restanti porzioni delle due composizioni.

Nella Sonata in Fa minore è facilmente ravvisabile lo schema tipico della Forma Sonata. Di certo ci si discosta da quella precisione geometrica di Haydn che è stata trasfigurata già da Beethoven e da compositori romantici come Brahms, gli stessi attraverso cui Enescu ha filtrato il suo approccio a questa forma. Tuttavia è sicuramente presente un edificio compositivo che, attraverso la dialettica tra due idee tematiche contrastanti, ha come scopo quello di creare tensione, di accumulare energia verso un momento di *Spannung* ed infine di ricomporre le idee originali, di riprendere le fila del discorso musicale verso la conclusione. Dunque va subito affermato che i confini di certe macro-sezioni tipicamente conosciute come Esposizione, Sviluppo e Ripresa sono ben delimitabili. A tal proposito si propone uno schema formale del Primo movimento (Tab. 1).

Schema formale della Sonata in Fa minore op. 26 n. 1

bb. 1-149: Esposizione	{ 1° Tema (bb. 4-25, Fa minore) 2° Tema (bb. 91-113 Re♭ maggiore)
bb. 149-211: Sviluppo	
bb. 212-273: Ripresa	{ 1° Tema (bb. 214-225, Fa minore) 2° Tema (bb. 238-260, Fa maggiore)
bb. 274-287: Coda	

Tabella 1. Schema formale della Sonata in Fa minore.

Non solo sembra facilmente ammissibile una lettura del Primo movimento secondo questa schematizzazione, ma ciascuna delle macro-sezioni possiede un forte impianto tonale affermato fin dal primo istante dalla cellula motivica costruita sui gradi iniziali della scala di Fa minore, *fa-sol-lab* (*cellula a'*, Es. 1): essa è al servizio della costruzione di un incipit dirompente ed impetuoso, esposto all'unisono da pianoforte e violoncello in un *range* di tre ottave.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Sonata in F minor, Op. 26 No. 1 by George Enescu. The score is for Violoncello and Piano. The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The key signature is F minor. A red box highlights the first three notes of the piano part, labeled 'a' with a red 'X' next to it.

Esempio 1. Incipit del primo movimento della Sonata in Fa minore (*Bucarest, Archivio del Museo Nazionale "George Enescu", Ms. 2907*). Link al file musicale n. 1.

Andrebbe inoltre precisato che un incipit di siffatta natura (poche note essenziali, impetuosità dinamica e agogica, unisono) è da considerare come uno dei richiami più espliciti al periodo giovanile di Enescu e di cui rimane traccia anche nella successiva fase di transizione al nuovo stile – cioè quella fase di indipendenza che, come dichiara lo stesso compositore al microfono di Bernard Gavoty per la Radio Francese (intervista poi trascritta, rivista da Enescu, e pubblicata [Gavoty 1955, 68]), comincia all'alba del nuovo secolo con la seconda Sonata per violino op. 6. Come si è detto, non la Sinfonia ma la Sonata sarà protagonista di uno dei suoi più importanti periodi di svolta. L'incipit all'unisono perciò non è solo una firma giovanile apposta già sulla Prima Sonata per violino op. 2 (1897), ma si ritrova anche nell'Ottetto per Archi op. 7 (1900), nella Prima Sonata per pianoforte op. 24 (1924) e addirittura nel *Preludio all'unisono* della prima Suite per orchestra op. 9 (1903) – ove il concetto di introduzione si estende ad un intero movimento conservando la stessa tecnica compositiva.

Parlando ancora di incipit, si vorrebbe allargare la discussione anche a quello dell'emblematico Ms. 488 con l'intenzione di considerare fin d'ora tale testimone come un primo tentativo di stesura della Sonata, poi interrotto. Il *motivo x* definitivo sembra proprio derivare da quello del Ms. 488 [Es. 2], pertanto ad essere preservato è un atto creativo che affonda le radici nell'esigenza di trovare un motivo straordinariamente denso e che allo stesso tempo suggerisca una forte sensazione di sospensione – come di una domanda che attende risposta.

The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is from Ludwig van Beethoven's Fifth Symphony, first movement, measures 1-4. It is marked 'Allegro con brio' and 'ff'. The right excerpt is from George Enescu's Sonata for piano and cello, measures 1-3. It is marked 'Allegro moderato' and 'ff marcato'. Both excerpts show a dense, unison-like texture of notes.

Esempio 2. Paragone tra gli incipit della Quinta Sinfonia di L. van Beethoven (a sinistra) e della variante della Sonata in Fa minore estratta dal Ms. 488 di G. Enescu (a destra. Dorohoi, Archivio del Museo "George Enescu", Ms. 488). Link al file musicale n. 2.

Come si può vedere dall'Es. 2, a destra sono riprodotte le prime due battute del Ms. 488 (cfr. nota 3): come suggerisce Clemansa-Liliana Firca [2014, 14] sembra che siano scaturite dalla stessa esigenza che ha avuto Beethoven per l'incipit della Quinta Sinfonia. La lezione del Ms. 488 prosegue aprendo subito ad un tema molto lirico e non rimarrà più traccia del materiale iniziale, confinandolo definitivamente nell'incipit. Non risiedendo le peculiarità solo nel Primo Tema ma anche nel successivo Sviluppo, il Ms. 488 è stato letto da alcuni studiosi come un brano indipendente [Stihi-Boos 1985, 165] e sul quale è stata anche avanzata una proposta di completamento [Türk 1991, 36 sgg.]. A prescindere dal livello di diffusione e popolarità dei due esemplari, non reputo ammissibile la loro coesistenza in virtù di un Secondo Tema praticamente identico, la cui permanenza è ancor più evidente della lieve similarità tra i due incipit (cfr. Es. 1 e 2). Perciò è probabile che il contenuto della "Sonata Torso per violoncello e pianoforte" – così come è invalso identificare il Ms. 488 estendendogli il termine usato già da Tudor Ciortea [1983] per l'inizio di una sonata per violino anch'essa incompleta – sia stato solo un esperimento. La brusca interruzione è da attribuire forse alla mediocrità del risultato ottenuto sul dualismo tematico, così come ad un lutto familiare (cfr. più avanti nel testo) da cui potrebbe essere derivata l'invenzione del nuovo Primo Tema della sonata definitiva.

Prendendo invece in esame il Ms. 651, cioè quella che si vorrebbe considerare una versione intermedia tra il primo tentativo fallito del Ms. 488 o "Sonata Torso" e la versione definitiva del Ms. 2907, si nota che dalla *cellula a'* scaturisce un ostinato ritmico del violoncello messo al servizio del vero e proprio Primo Tema della sonata (bb. 4-25, Fa minore). Tale struttura tematica somiglia alla tipica tecnica del corale figurato, *Leit-motiv* dell'intera composizione che ritornerà – aumentato, diminuito e variato – non solo nello Sviluppo del primo movimento ma anche in ciascuno degli altri tre movimenti sotto forma di citazione (cioè nel II mov. bb. 113-120, 132-157, 210-220; nel III mov. bb. 41-57, movimento in cui è contenuta anche l'unica citazione del Secondo Tema di tutta la sonata a bb. 76-80; nel IV mov. bb. 21-24, 148-149, 270-271. La specificazione adottata dal termine *figurato* non è da riferirsi alla condotta delle voci del corale (poiché qui esse concorrono alla sua più pura struttura accordale) bensì alla condotta del violoncello a cui è integralmente affidata la figurazione. Essa si origina ancora una volta dal trinomio sonoro della *cellula a'* e accompagna integralmente l'esplorazione armonica intrapresa dal tema. Non mi sembra superfluo notare come la tecnica del corale figurato fosse stata

portata a sommo grado di bellezza da J. S. Bach, ammiratissimo da parte di Enescu soprattutto per quanto riguarda la forma della Fuga, anch'essa massicciamente presente proprio in questa Sonata.

Perciò l'azione svolta dal *motivo x* (ancora Es. 1) non è solo di effetto sorpresa, ma anche quella di caratterizzazione dell'intera sonata. In particolare, la struttura dello Sviluppo (bb. 149-211) è ancora saldamente legata alla tradizione: le destabilizzazioni perpetrate da un ben delimitato percorso modulante – attraverso i toni di Reb minore (149-151), Lab maggiore (155-160), Mi maggiore (bb. 161-162), Mi minore (bb. 163-166), Si maggiore (bb. 167-171), Mi minore (bb. 172-181), Si maggiore (182-185), Fa# maggiore (b. 186), Re minore (bb. 191), dopodiché le modulazioni si fanno sempre più serrate fino a riapprodare alla tonalità di Fa minore già a b. 208 poi perentoriamente affermata con l'unisono di b. 212 – non intaccano l'identità strutturale dei motivi coinvolti (cioè il *motivo x* e il Primo Tema); essi si preservano perfettamente, forse anche in maniera ridondante. Inoltre, si vorrebbe notare il procedimento di aumentazione con cui sono costruite le prime battute dello sviluppo: la b. 150 ripete la precedente con valori raddoppiati e le bb. 151-152 e 153-154, nonostante ne modifichino la configurazione melodica, ripropongono le stesse unità ritmiche della b. 149 quadruplicate.⁶

⁶ Nella Sonata in Do, invece, avverrà l'esatto contrario, non solo perché il contributo dei due temi allo Sviluppo sarà minimo, ma soprattutto per i forti mutamenti che essi subiranno (cfr. Es. 9).

Sonate
pour Piano et Violoncelle

Georges Enesco

I **Allegro molto moderato** **1° Tema**

Violoncelle

Piano

ff *ff* *dim. sub.* *p* *x qua-*

Presentazione

druplicato

Continuazione

Estensione della Sentence

Cadenza di fine periodo

© 2014 Edition Salabert Paris France

{

bb. 4-25: 1° Tema

Presentazione (bb. 4-11)

Continuazione (bb. 12-19)

Estensione della *Sentence* (bb. 20-23)

Cadenza di fine periodo (bb. 23-25)

{ Frammentazione (bb. 12-15)

{ Idea cadenzale (bb. 16-19)

} Espansione della cadenza (ECP, bb. 14-19)

Esempio 3. Incipit e Primo Tema della Sonata in Fa minore dalla versione a stampa definitiva (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 3.

Per una più facile comprensione, si consiglia una lettura del Primo Tema con ipermisure di due battute ciascuna. Pertanto, rifacendoci alla sintesi operata da Antonio Grande [2015, 60] sulle unità strutturali più elementari – ispirata dalle teorie analitiche di Erwin Ratz [1968] e William Caplin [2013] – il tema è assimilabile ad un gesto melodico di 4 + 4 + 2 ipermisure, che per le loro qualità costituirebbero la nobile *Sentence* definita da Schönberg [1969, 21]), corredato poi da un processo di liquidazione che perverrà alla Cadenza di fine periodo. Lo schema formale di queste suddivisioni è già sintetizzato nell'Es. 3, ma vale la pena scendere più nel dettaglio. Dopo l'incipit, le prime quattro ipermisure del tema (bb. 4-11) costituiscono la *Presentazione*, le quattro seguenti formano la *Continuazione* (bb. 12-19) e le ultime due l'*Estensione della Sentence* (bb. 20-23). Ma sono possibili altre precisazioni, come ad esempio la possibilità di considerare la *Continuazione* come costituita da due ipermisure di *Frammentazione* dell'idea di base (bb. 12-15) a cui segue una prima *Idea cadenzale* (bb. 16-19). Le decime parallele alla parte del pianoforte delle bb. 14-18 evidenziano in termini schenkeriani un prolungamento della dominante, perciò il frammento delle bb. 14-19 rappresenta in realtà un'unica entità, cioè una fusione che Caplin [2013, 60-61] definisce "Cadential", ossia Expanded Cadential Progression (ECP). La prima idea cadenzale di b. 19 risulta imperfetta perché alla parte melodica del pianoforte è presente il V grado dell'accordo di Fa minore, perciò si continua con la risolutiva *Cadenza di fine periodo* (bb. 23-25).

Sui lineamenti modalici assunti da questa melodia è intervenuta Elena Zottoviceanu [1976, 26]: «*La prima tappa creatrice di Enescu è la consacrazione suprema della melodia*». Come giustificare dunque l'eterea stabilità accordale con il senso di azione predicato da Enescu⁷? Con i contenuti scivolamenti cromatici (cfr. Ess. 3 e 5), con la ripetuta diminuzione ritmica dell'intero periodo tematico (Es. 4) ma soprattutto con l'ostinato del violoncello desunto dalla *cellula a'* (b. 4 sgg.). Infatti i cromatismi delle bb. 23-25 (cioè la Cadenza di fine periodo) nella voce interna del pianoforte (*la-sib-lab*) che rimandano all'alternanza maggiore/minore tipica di Enescu (che verrà approfondita più avanti nel testo in riferimento agli studi di Niculescu [1961]), come anche la giustapposizione degli

⁷ «*Io sono essenzialmente un polifonista, e non quello dei begli accordi concatenati. Aborro ciò che stagna. Per me la musica non è uno stato, ma un'azione, cioè un insieme di frasi che esprimono delle idee, e dei movimenti che portano queste idee in tali ed altre direzioni*» [Gavoty, 1955, 69].

accordi di bb. 17-18 (Do Magg.-Sib min.-Do Magg.), sono tutti tentativi di “muovere” la melodia ed evitare che “ristagni”, per rifarci alle parole dello stesso compositore, pur senza alterare drasticamente lo spirito di fondo del corale. Inoltre anche l’idea di riproporre per ben tre volte il Primo Tema non solo alternandone l’esposizione tra pianoforte e violoncello in un rapporto di 2 a 1 (bb. 3-38 e 39-56 al pianoforte, 60-82 al violoncello), ma soprattutto dimezzandone la scansione ritmica (da minime a semiminime, Es. 4), contribuisce a rendere la sensazione di una melodia stabile ma in continuo movimento. In particolare, nell’Es. 4 è mostrato come il *motivo x* abbia influenzato con la sua ritmica quadruplicata la creazione del Primo Tema; inoltre quest’ultimo ricomparirà con altre variazioni ritmiche (sedicesimi e ottavi oltre ai già citati quarti e mezzi) anche nel II, III e IV movimento. Infine il motore pulsante dell’intero Primo Tema è l’ostinato del violoncello, quasi con funzione di basso continuo. Il suo legame indissolubile con il corale è confermato dalla totale assenza di entrambi gli elementi nel tentativo perpetrato nel Ms. 488 o “Sonata Torso”: Enescu non ha mai contemplato la possibilità di un *aut aut*.

motivo X	
1.	I movimento III movimento (bb. 53-54)
2.	I movimento 1° tema
3.	I movimento
4.	II movimento
5.	IV movimento

Esempio 4. Variazioni ritmiche del *motivo x* e del Primo Tema disseminate lungo l’intera sonata.

Innestato sul terreno del folklore rumeno, un primo legame con la Sonata in Do potrebbe essere letto tra le righe di una ipotesi che ho formulato sull’origine del Primo

Tema. Ammettendo che il Ms. 488 preceda la versione definitiva, il corale è una forte inversione di tendenza rispetto al vecchio tema lirico. Ora, fin da bambino Enescu frequentò assiduamente l'ambiente religioso: ultimo di sette fratelli, tutti scomparsi per infezione da difterite, fu periodicamente accompagnato dalla madre in lunghi pellegrinaggi nei luoghi sacri rumeni per invocare su di sé la protezione divina. E sembra quasi una coincidenza che, venuto a mancare nel 1898 il nonno paterno Gheorghe, prete ortodosso, si rinvenga in questa sonata dello stesso anno un corale dal sapore liturgico. Tuttavia, poiché la liturgia del rito ortodosso è monodica ed esclusivamente maschile, il corale andrebbe interpretato come reminiscenza della tradizione cattolica e protestante; poi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non è dato sapere se la melodia di base del corale fosse stata già udita da Enescu oppure se sia di sua invenzione. Sembra dunque che sullo sperimentalismo accademico del periodo parigino abbia prevalso il richiamo della propria terra e dei propri affetti, poi manifestatosi nel tentativo di integrare alcuni elementi tipici della sua cultura – qui il corale – con il canone della Forma Sonata. Non è tuttavia da escludere completamente l'ipotesi che anche la forma del corale provenga da esponenti "ufficiali" della musica europea più recente: penso soprattutto al celebre *Preludio, Corale e Fuga* di César Franck [1892].

Esempio 5. Incipit del Secondo Tema (Reb maggiore) con le relative cellule b e b' (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 5.

Il Secondo Tema in Reb maggiore (bb. 91-113, Es. 5) possiede una maggiore ricchezza armonica, agogica e dinamica rispetto al primo, ed anche stavolta la cellula generatrice

(ossia la *cellula b* costruita su un intervallo di sesta minore, b. 91) è tanto piccola quanto densa così da sprigionare subito delle variazioni multiple. La giustapposizione maggiore-minore (già tra le terze e le seste di bb. 92-95, ma soprattutto tra i due intervalli delle bb. 100-101) è una costante del compositore⁸ che sarà confermata non solo nella Sonata in Do ma anche nel resto della sua produzione, così come per primo ha osservato Niculescu [1961, 419]. Nel quadro delle gerarchie tonali tra i due temi, la tipica relazione tonica-dominante è ormai superata da un rapporto I minore-VI maggiore che potrebbe ricordare le affinità di terza sperimentate da Schubert – come nel suo Quintetto per archi in Do maggiore op. 163. E non a caso si è citato il compositore di Vienna visto che proprio nella Sonata di stampo viennese si rinviene la consuetudine di contrapporre ad un primo tema minore un secondo tema al III grado – anziché alla dominante. Qui Enescu va ancora oltre: consuma il *lab* (III grado) come pedale di dominante (bb. 87-90) per giungere al tono di Reb, cioè tonicizza il VI grado per metterlo al servizio del Secondo Tema. È vero che evitare la dominante indebolisce la solidità di una struttura secolarmente consolidata, ma non va nemmeno sottovalutato che potersi aprire a nuove possibilità espressive, esplorando nuove vie di tonicizzazione, è una grande opportunità per il compositore. Ma per il momento Enescu non tarda a riprendere il sentiero da cui aveva deviato, allorquando è mantenuta la funzione del pedale di dominante come introduzione al Secondo Tema ed entrambi i temi si concludono con una cadenza, plagale (bb. 23-25) e perfetta (bb. 140-143); segno che la forma è preservata anche nelle sue “parti molli”, ossia le giunture tra una sezione e l’altra, forse le più salienti. A questo punto basterà precisare che lo Sviluppo (bb. 149-212) è tutto incentrato sul Primo Tema (bb. 4-25) e che il Secondo (bb. 91-113), come ci si aspettava, è ricondotto in Fa maggiore nel corso della Ripresa.⁹ Tuttavia è necessario sottolineare che nelle sonate in tonalità minore, di norma e sebbene nel corso della Ripresa il Secondo Tema figuri in tonalità maggiore, esso viene poi modificato per riabbracciare la tonalità d’impianto. Invece in questa Sonata Enescu lo mantiene interamente in maggiore permettendo che il Fa minore si riaffacci solo alla Coda. Quest’ultima, pertanto, non solo svolge la funzione di richiamare per l’ultima volta il Primo Tema (ancora in Fa maggiore, lascito del Secondo Tema), ma anche,

8 Quest’alternanza immediata si ritrova, oltre che nel I mov. (bb. 100-101), anche nel II mov. (bb. 93-96), nel III mov. (bb. 24-25) e nel IV mov. (bb. 76-78). Nella Sonata in Do una circostanza simile è nel I mov. a [3] + 1/[3] + 3.

9 Lo si tenga bene a mente perché anche questo è un punto di discontinuità con la Sonata in Do.

per mezzo dell'espressiva dissonanza di b. 280, di ricondurre tutto il discorso musicale in Fa minore.

Dopo aver visionato i punti salienti di quest'opera giovanile sembra lecito affermare che George Enescu nel 1898 fosse già padrone delle tecniche compositive della tradizione europea. Si è potuto osservare come in questa sonata sia stato ben preservato il dualismo tematico, seppur tuttavia il compositore non abbia rinunciato ad imitare i suoi predecessori romantici nell'allontanarsi dai rigidi canoni della forma (ad esempio collocando il Secondo Tema sul VI grado). Inoltre, se da un lato si è visto un Enescu abbastanza allineato alla corrente tardoromantica, dall'altro comincia ad affacciarsi quella grande opportunità espressiva, infine diventata realmente il filo conduttore della sua poetica, di innestare il folklore rumeno entro il perimetro delle nobili forme classiche. Qui lo ha fatto con l'inserimento di un corale (Primo Tema) probabilmente derivato dalla tradizione liturgica ortodossa e poi innestato su quella polifonica catto-protestante, nonché con l'inserimento di molti cromatismi che si eleverà a prassi stilistica nel periodo maturo.

La variabilità della concezione dell'accordo fra le due sonate potrebbe fungere da anello di congiunzione. Nella Sonata in Fa esso è il fulcro non solo del Primo Tema, ma anche del saldo impianto tonale dell'intera composizione. Qui l'accordo è l'indiscusso punto di partenza e di arrivo di un percorso di ricerca che, sebbene tenti nuove forme di espressività attraverso i cromatismi, non rinuncia a determinati culmini cadenzali. Nella Sonata in Do, invece, sarebbe più consono parlare di *aggregato* poiché fin dalle prime misure si assiste ad un graduale addensamento sonoro che alternerà per tutto il pezzo momenti di saturazione ad altri di scarnificazione e minimalismo.

La Sonata per violoncello e pianoforte in Do maggiore op. 26 n. 2 giunge a noi all'inizio del periodo della maturità di Enescu, precisamente nel 1935, avendo lui stesso già dichiarato allo scoccare del nuovo secolo: «*Con la seconda Sonata per violino e con l'Ottetto sono diventato veramente me stesso*» [Gavoty 1955, 68]. Pertanto quello che si sta inaugurando sembra essere il periodo della svolta, l'inizio di quella fase d'indipendenza e di sicurezza fondamentali per un artista e che vedrà la definizione ultima del suo stile. Nel 1935 Enescu si divide tra tournée violinistiche, corsi d'interpretazione e concerti come direttore d'orchestra, tutti in Francia: è questa ormai da diversi anni la sua vita

quotidiana in cui si infila, senza mai trascurarlo, il tempo da dedicare alla composizione; e questo è l'anno della Sonata in Do maggiore.¹⁰

Memori dell'incipit dirompente della Prima Sonata, di fronte alle misure iniziali della Seconda (Es. 6) si ha subito una sensazione di straniamento perché non solo manca un'analogia struttura introduttiva, ma la prima frase – che è già il Primo Tema – svela chiaramente quel processo di sintesi additiva di fasce sonore con cui è costruita (bb. 1-4), cioè la somma di più suoni elementari (*sol-do-fa-re-si*, in ordine di apparizione sia nella parte del violoncello che in quella del pianoforte) per ottenere un suono più complesso (l'aggregato cerchiato in rosso a b. 6); si tratta di qualcosa di ben lontano dalla purezza accordale della Sonata in Fa. Pascal Bentoiu [1999, 395-396, tr. ingl. 2010, 352-353] ha già suddiviso queste 12 misure tematiche nelle frasi A e B entro cui spiccano il *motivo a* (b. 5), fin da subito più volte variato in *b, c, d, d', e* ed *e'* (bb. 6-12), e la *cellula alfa* (b. 4), futuro spunto di elaborazione tematica lungo tutto il primo movimento.

¹⁰ Per una più accurata e schematica biografia cronologica di Enescu, cfr. Oprescu-Jora [cur. 1964, 129-262].

1° Tema Allegro moderato ed amabile (♩ = 126) cellula *alfa*

bb. 1-12: 1° Tema

- Frases A (bb. 1-4) → cellula *alfa* (b. 4)
- Frases B (bb. 5-12)
 - motivo *a* (bb. 5-6)
 - variazione *b* (bb. 6-7)
 - variazione *c* (bb. 7-8)
 - variazione *d* (bb. 8-9)
 - variazione *d'* (bb. 9-10)
 - variazione *e* (bb. 10-11)
 - variazione *e'* (bb. 11-12)
- Cadenza di fine periodo (b. 12)

Esempio 6. Primo Tema della Sonata in Do maggiore; sono evidenziati gli aggregati di particolare interesse nonché la cellula α il motivo *a* [Bentoiu 1971, 396]. Link al file musicale n. 6.

Schema formale della Sonata in Do maggiore op. 26 n. 2

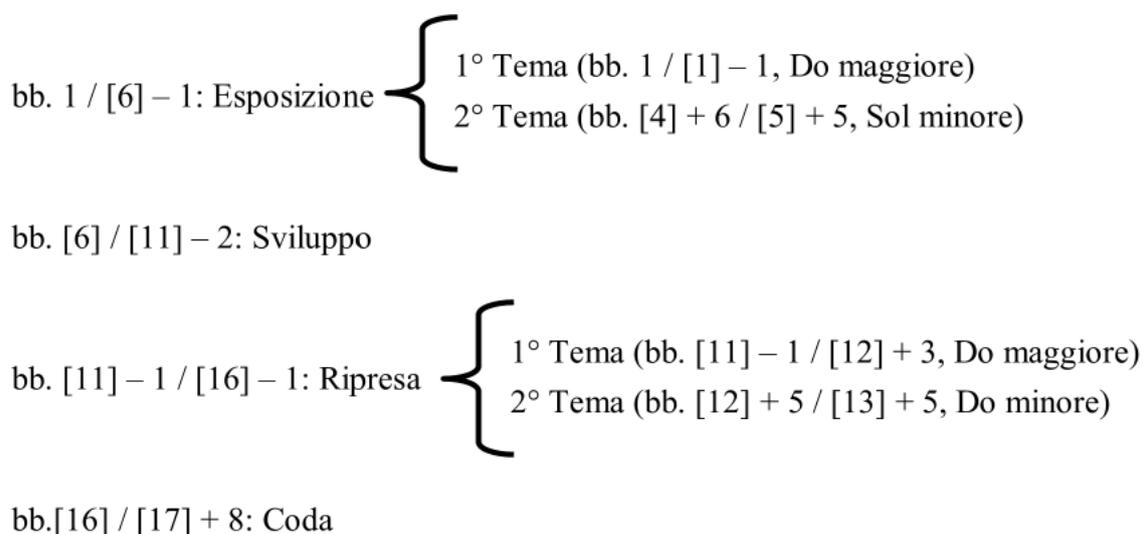


Tabella 2. Schema formale della Sonata in Do maggiore

A non essere stata tentata dallo studioso rumeno è invece un'analisi della struttura armonica, probabilmente per i problemi che ne sarebbero scaturiti. Per la lettura degli aggregati presi in considerazione nell'analisi proposta, ci si avvarrà da qui in poi del sistema di cifratura descrittiva già adottato da Mauro Mastropasqua [1995, 24-28].¹¹ Consideriamo l'aggregato Re 3q/Q (b. 4, cerchio rosso): un ipotetico aggregato 4q (*re-sol-do-fa-sib*) ci avrebbe parlato di sistema pentatonico, e in effetti il 3q/Q gli somiglia molto anche se non è esattamente quello – perché il *si* non è alterato. Infatti non si sta considerando la quarta giusta come l'intervallo generatore del sistema pentatonico (che sarebbe invero la quinta giusta), ma la trasposizione lineare verticale dei gradi della relativa scala di appartenenza.¹² Nella battuta successiva, il *motivo a* del violoncello (riquadro blu) risulterebbe costruito sul La pentatonico se il Do fosse alterato, ma in realtà è più convincente prendere come substrato armonico di riferimento l'accordo di La minore su pedale di dominante evidenziato dal cerchio blu; esso comunque è strettamente legato alla discesa cromatica cominciata nella battuta precedente. In realtà,

¹¹ Si riporta sinteticamente la schematizzazione di Mastropasqua. **s, t** = Seconda minore e maggiore; **m, M** = Terza minore e maggiore; **q, Q** = Quarta giusta ed eccedente; **5; 6; 7, ...** = Quinta giusta; sesta minore e maggiore; settima minore e maggiore; ecc. A sinistra dei suddetti simboli si indica la nota considerata come basso dell'aggregato a cui seguono le successive, es. Fa# 3q = un aggregato di tre quarte giuste a partire dalla nota fa# (*fa#-si-mi-la*).

¹² In questo caso specifico si tratta della scala di Sib pentatonico (*sib-do-re-fa-sol*). Sul concetto di integrazione lineare/verticale cfr. nota 15.

come ha osservato Brăilou [1982, 7-59], una convincente spiegazione della presenza di tutte queste cosiddette “note estranee” sta nel fatto che lo stesso sistema pentatonico non è mai così rigido allorquando è adottato nell’ambito della musica folk. Secondo questo punto di vista, le note non sistemiche vengono chiamate *biān* ed hanno prevalentemente la funzione di ornamento, infatti sono meno frequenti delle note appartenenti al sistema e variano di volta in volta. Pertanto, volendo perseverare nella lettura in chiave pentatonica di questa prima pagina della Sonata in Do, sarebbe più consono partire per le bb. 1-4 dal Fa pentatonico (*do-re-fa-sol-la*) ed osservare che il *motivo a* si basa piuttosto sull’aggregato tetratonico *mi-fa#-la-si* e che il *do* è un *biān*.

Non a caso ci si è focalizzati sulle bb. 4-5, poiché da un punto di vista armonico sono la misura di tutto il primo movimento: l’aggregato, grazie alla sua ricchezza sonora, tenta di sconfinare dai rigidi canoni tonali e ci “tenta” di leggerlo con altre chiavi di lettura precostituite – inerenti cioè al sistema sonoro pentatonico, esatonale o ottatonico, tutti tipici della atonalità. Ma il motivo per cui una decodificazione condotta in questi termini non risulta efficace risiede nel fatto che ad aree di apparente caos corrispondono altrettante aree di ordine. Tale dialettica tra tonalità e atonalità, un’altalena radicata nel terreno della struttura profonda del brano, influenza tutta la sonata¹³ e rispecchia bene il profilo di quella che si è soliti definire *tonalità sospesa* [Mastropasqua 1995, 12-14] dopo che Schönberg [2008, 480-481] per primo ha ragionato sulla *Sospensione ed eliminazione della tonalità* guadagnandosi la fama di celebre detrattore della tonalità.

A supporto di questa stessa logica di sconfinamento dalla tonalità è interessante osservare come anche il secondo movimento presenti un’originale fluttuazione armonica a partire dal cromaticissimo tema iniziale.

13 Nella mia tesi di laurea specialistica (*Le due sonate dell’op.26 di George Enescu: violoncello e pianoforte come catalizzatori della sua evoluzione stilistica*, Bologna, 6 settembre 2018) mostro come i quattro movimenti della Sonata in Do, ascrivibili al generico sistema della tonalità sospesa, presentino nello specifico una polarizzazione tra atonalità e tonalità. Infatti è come se la sonata fosse divisa a metà: come si è detto, i primi due movimenti inducono a pensare ad una logica atonale, invece nel terzo e nel quarto l’uso della tonalità è di gran lunga più caratterizzante – oltre ad essere valorizzata nell’ascoltatore la componente evocativo-spirituale più di quanto non sia stato fatto nella prima parte.

Allegro agitato, non troppo mosso (♩ = 108)

ps.v.

DO ——— SOL

Allegro agitato, non troppo mosso (♩ = 108)

ps.v.

B.A.C.H.

Esempio 7. Incipit del secondo movimento della Sonata in Do maggiore; sono evidenziati i gradi caratteristici dell'asse tonale Do-Sol e le note del monogramma B.A.C.H. (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 7.

Quelli cerchiati in rosso nell'Es. 7 non sono i punti estranei ad un asse tonale ma, esattamente al contrario, i punti che aiutano a comprendere come in realtà tutto sia basato sull'asse Do-Sol, cioè Tonica-Dominante, attraverso un processo di cromatizzazione dei gradi principali delle scale di queste due tonalità. A b. 6 le note sono quelle del monogramma B.A.C.H.; lo si ritroverà disseminato nel corso dell'intero movimento (bb. [19] + 7/[19] + 8, [22] + 7, [29], [31] - 2; per una miglior comprensione del sistema di numerazione delle battute si esorta alla lettura della nota¹⁴) nonché come

14 Salabert [Enescu, 1952], secondo la comune prassi in uso prima dell'avvento dei mezzi informatici, non ha stampato numeri di battuta ma solo una numerazione progressiva che procede per gruppi di battute. Pertanto, diversamente da come è stato già fatto in merito alle prime battute della composizione per comodità di esposizione, bisognerà leggere d'ora in poi:

[1] «la battuta in corrispondenza del numero 1»;

[1] + 3 «tre battute dopo quella in corrispondenza del numero 1 (esclusa dal conteggio)»;

[1] - 3 «tre battute prima di quella in corrispondenza del numero 1 (esclusa dal conteggio)».

accordo finale. Che sia realmente un riverente tributo al compositore di Eisenach oppure, senza necessità di scomodarlo ancora, si tratta più concretamente della selezione delle note dell'intorno di Do come espediente per giustificare il cromatismo dell'intero movimento? Mi sembra che entrambe le ipotesi si compenetrino e coesistano pacificamente. Inoltre un così copioso affastellamento di cromatismi in rapida successione l'uno dopo l'altro ha degli esempi analoghi anche nell'ultimo movimento della Sonata, il *Final à la roumaine* (in particolare a bb. [45] – 2 / [46] ne è protagonista il pianoforte), in cui però i limiti della rigida pulsazione ritmica saranno violati per raggiungere un maggior grado di libertà esecutiva, la quale sembra derivare dalla tecnica improvvisativa propria del genere della *doina* appartenente alla musica folk rumena.

Ritornando però al primo movimento della sonata (Es. 6), un altro elemento che concorre allo sconfinamento oltre i limiti della tonalità è la relazione di similarità che si instaura tra il *motivo a* e il grande aggregato di bb. 11-12 (riquadro blu), elementi entrambi basati sulle stesse note *la-si-do-mi-fa#*. Citando Mastropasqua, «*le note che costituiscono gli aggregati sono in genere concepite come un materiale che può essere propagato sia in forma lineare che verticale nello spazio sonoro*». Questo processo è conosciuto come *integrazione lineare/verticale*¹⁵ ed è una delle pratiche più diffuse tra i compositori del Novecento atte a generare nuove armonie [Mastropasqua 1995, 28 sgg.].

Per un futuro ampliamento di queste ricerche, considerando le molteplici varietà strutturali degli aggregati della Sonata in Do, si riuscirà, se non a definire, quantomeno a classificare le tecniche che il compositore ha adoperato per il loro arricchimento armonico. Per il momento si appura che tali aggregati portano con sé nuove salienze sonore ottenute soprattutto grazie alla presenza di molte “note estranee” già rinominate *biān* da Brăilou e di cui si vorrebbe indagare più approfonditamente il criterio di selezione. Queste ultime spesso sono la chiave di volta di un'elaborazione motivica che se non fosse sapientemente sorvegliata sconfinerebbe nella atonalità.

Per nostra comodità, continuano a fare eccezione le prime 12 battute dell'opera contenute nell'Es. 6, a cui si è fatto e si farà riferimento con b. 1, b. 2, b. 3, ecc.

15 In questo caso si suppone che la struttura melodica abbia influenzato quella armonica, ma è possibile anche il contrario come ancora precisa Mastropasqua: «*A sua volta, il consolidamento di una sensibilità per le nuove armonie ha riconformato anche i fattori lineari, così che in molte opere del Novecento in cui questa strada è perseguita con maggior rigore, si assiste ad una integrazione totale tra melodia e armonia*».

Formulare alcune considerazioni sul Secondo Tema (bb. [4] + 6 / [5] + 5) consente di verificare in che misura questa sonata si allontani dal protocollo della forma classica. Innanzitutto la funzione introduttiva del pedale di dominante è qui oltremodo compressa e quasi irriconoscibile, non solo in senso armonico ma anche sintattico. Infatti a b. [5] – 1 (Es. 8) la coppia di note *la-fa#* sembra essere l'ultimo rimasuglio della dominante di Sol minore, probabilmente tonicizzata del tema e che eventualmente confermerebbe l'asse tonica-dominante con il Primo Tema; tuttavia la ricorrente presenza del *re#* (cerchiato in rosso) fa sorgere il sospetto che invece non si voglia talora tendere verso il Mi minore.¹⁶ In secondo luogo, l'unica discriminante alla comune cantabilità dei due temi è la struttura intervallare della *cellula β* che viene reiterata generando un profilo tematico dalle originali simmetrie ascendenti e discendenti.

Si è fin ora accennato più volte al concetto di elaborazione motivica e va senz'altro appurato come, a distanza di trentasette anni dalla Sonata in Fa, la tecnica non si sia cristallizzata, ma anzi evoluta. Infatti, se nel 1898 il compositore ha costruito lo Sviluppo agendo essenzialmente su due componenti, quella ritmica e quella dell'assetto tonale, nella Sonata in Do vediamo applicata perfettamente una delle teorie di Clemansa-Liliana Firca [1978, 371-378]. Citando come precursore di questo *modus operandi* niente meno che il celebre Compositore di Bonn, la studiosa rumena sostiene che Enescu suole intaccare la cellula motivica a piccoli passi, cioè modificando leggermente ora un intervallo, ora un altro con estensioni e compressioni; da ciò derivano microstrutture sempre più indeterminate che la sporadica ricomparsa del motivo originale fa percepire all'ascoltatore come variazioni sul tema di beethoveniana memoria – ecco spiegata la citazione. In seno a questo processo, è più frequente che le micro-elaborazioni di uno stesso motivo vengano tutte addensate in una precisa porzione del discorso musicale, in modo da attirare l'attenzione dell'ascoltatore e permanere più a lungo nella sua memoria (Es. 6 e 8). Ma capita anche che queste particolari "variazioni sul tema" siano sparse lungo una parte del discorso musicale ben più estesa, come ad esempio l'intera sezione dello Sviluppo (Es. 9). Perciò, in un contesto in cui viene sperimentato un linguaggio innovativo come accade in questa composizione, sembra essere rispettato quel concetto tipico della Forma Sonata che vuole una maggior chiarezza tematica nelle sezioni esterne in antitesi

¹⁶ Analoghi dubbi sull'identificazione di un preciso assetto tonale potrebbero sorgere anche riguardo al Primo Tema, di cui le considerazioni in merito al trattamento dell'armonia vorrebbero già aver attirato l'attenzione del lettore.

al senso di caos ed indeterminatezza dello Sviluppo. In virtù di queste osservazioni, oltre alle elaborazioni del *motivo a* già identificate da Bentoïu (Es. 6) proponiamo di riconsiderare anche il Secondo Tema con questa chiave di lettura (Es. 8) e di rilevare come molte porzioni dello Sviluppo siano state generate con la stessa tecnica a partire dalla *cellula alfa* del Primo Tema (Es. 9).

2° Tema

Cellule originali

Elaborazione motivica delle cellule

Esempio 8. Secondo Tema della Sonata in Do maggiore di cui si mettono in evidenza le cellule β , β' e β'' nonché le rispettive variazioni raggruppate con colori diversi [Bentoïu 1971, 398]. Link al file musicale n. 8.

Legenda

cellula **alfa**

estensione
1° intervallo

estensione
2° intervallo

forte
variazione

Esempio 9. Variazioni della cellula α nel corso dello Sviluppo (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). [Link al file musicale n. 9.](#)

Dopo aver discusso delle innovazioni apportate in materia tematica e di elaborazione motivica, vale la pena constatare la “ferita” inferta ad un altro punto cardine della Forma Sonata, cioè i ponti di collegamento tra una sezione e l’altra. Come già i due temi sembrano essere fusi insieme, anche i confini tra le tipiche macro-sezioni vengono oltrepassati dalla tendenza a creare una forma ed un discorso unici, mettendo così in dubbio l’esistenza stessa delle tre sezioni classiche. Dunque il primo segnale esauriente di una possibile svolta nel discorso musicale, e cioè che stia per iniziare lo Sviluppo a b. [6], è l’improvvisa scomparsa della *cellula β* del Secondo Tema, mentre è meno evidente l’effetto perpetrato da un’eventuale cadenza che suggelli un tale cambiamento

comunicativo. Infatti l'aggregato Fa# stm a b. [6] – 1 (*fa#-sol-la-do* cerchiato in blu nell'Es. 10) è sì abbastanza dissonante da risolvere sul *sol* (come avviene nel quinto tempo della battuta), ma sicuramente si è molto distanti dal perentorio procedimento dominante-tonica. D'altro canto tale livello di tensione favorisce l'immediata prosecuzione del flusso discorsivo che era stato appena rallentato dalla marca *Senza rigore* (riquadro verde, Es. 10).¹⁷ Un altro indizio sulla localizzazione dell'inizio dello Sviluppo in questo punto della Sonata (cioè a b. [6], cfr. Tab. 2) è il complesso grado di elaborazione della *cellula alfa* e del *motivo a* del Primo Tema, i quali contribuiscono alla creazione di un unico motivo – la terzina di b. [6] – apparentemente sconosciuto. Infatti a bb. 1-2, escludendo il primo *sol* del violoncello che va associato al pedale del pianoforte, il primo motivo era costituito dalle note *do-re-fa-re*, ma già a b. 4 era stato modificato non solo perdendo la seconda frequenza (*re*), ma anche venendo innalzato di due toni ed assumendo la forma della già evidenziata *cellula alfa* (*mi-la-fa#*, Es. 6). Si ritroverà un'elaborazione simile ma ancor più invasiva ritornando a b. [6], allorquando si rinviene detta *cellula alfa* invertita, con l'ambitus ristretto ad una quarta diminuita (anziché la quarta giusta originale) e dalla ritmica ora terzinata (*la#-re-do#*). Detto questo non è difficile considerare le prime due note di b. [6], *re-do#*, come il nuovo motivo poc'anzi menzionato privato del *la#*. Quindi, come già visto nella Sonata in Fa, anche in questa Sonata lo Sviluppo comincia attingendo ad elementi cardine della composizione, sebbene il compositore non esiti a trasfigurarne incisivamente il volto.

17 È assai evidente, invece, la netta cesura tra Esposizione e Sviluppo della Sonata in Fa (bb. 150-151). Il tentativo di creare una forma musicale unica è uno degli elementi innovativi della svolta stilistica che Enescu ha elaborato all'alba del nuovo secolo in una delle due composizioni simbolo di questo periodo di transizione, l'Ottetto per archi in Do maggiore op. 7 (1900). Egli stesso dichiarerà al microfono di Bernard Gavoty [1955, 70]: «*Mi trovai a lottare con un problema di costruzione, volendo scrivere un Ottetto di quattro movimenti concatenati ma nel rispetto dell'autonomia di ciascuno di essi, così che l'insieme formasse un unico grande movimento di sonata, estremamente largo*».

Esempio 10. Ipotesi sul punto di inizio della sezione dello Sviluppo (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 10.

Si è osservato dunque che, diversamente dalla Sonata in Fa, in cui il tema del corale veniva sempre trattato “in blocco” favorendo una forte caratterizzazione dell’intera composizione – cioè la sequenza melodica non subiva mai mutilazioni importanti, oltre che nelle due riproposizioni dell’Esposizione (bb. 39-56 e bb. 60-82), nemmeno nello Sviluppo e nella Ripresa – adesso lo Sviluppo attinge a motivi molto piccoli (le cellule *alfa* e *beta*) e privi di un’analoga forza caratterizzante, ragion per cui appaiono ora trasfigurati. Invece la fase di ricapitolazione finale è forse la più vicina al modello formale classico: tra Sviluppo e Ripresa è infatti preservata la dialettica tra una “selezione generativa” di cellule motiviche (cioè ove la citazione sia ancella dell’elaborazione motivica, cfr. Es. 9) ed una “selezione conservativa”.

[11] – 2

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Three red circles are drawn around specific melodic motifs in the upper staff, each labeled with dynamics: *più f*, *bps*, and *pps*. The second system also consists of two staves. A large red oval highlights a specific melodic motif in the upper staff, which is marked with *bsf* and *Animato*. The lower staff of the second system contains complex rhythmic patterns and is marked with *b f aspro* and *pp*. Various other markings such as *sost*, *vibr.*, and tempo indications like *(♩ = 112)* and *(♩ = 100)* are present throughout the score.

Esempio 11. Fase di Riconduzione alla tonalità d’impianto, anticipazione della Ripresa (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 11.

Si riscontrano affinità tra le due sonate anche nella fase di Riconduzione, come nella scelta vincente di reiterare una specifica cellula motivica per accumulare la tensione necessaria alla

ricomparsa del Primo Tema – ossia la cellula *fa-re* (bb. [11 – 2 / [11], Es. 11) in aumentazione ritmica ripescata dalla seconda battuta; un procedimento simile a quanto verificatosi nell'utilizzo della *cellula a* nella Prima Sonata. Ma l'innovazione sta proprio nell'inaspettato scarso livello di intelligibilità con cui riappare il tema: è difficile riconoscere il legame filiale dei pochi frammenti citati con l'originale. L'Es. 12 mostra infatti due frammenti estratti dalla Ripresa (riquadri neri, a destra) messi a confronto con i relativi frammenti dell'Esposizione a cui farebbero riferimento (riquadri blu, a sinistra). Solo quanto circoscritto in arancione appare immutato nel trasferimento da una sezione all'altra, mentre a b. [12] – 5 e sgg. sono cerchiare in rosso e in verde due cellule soggette ad un notevole cambio di registro, ad aumentazione ritmica e ad una maggior concitazione del carattere.

The image displays four musical excerpts from a score, each enclosed in a colored box (blue or black) and containing specific annotations:

- Top Left (Blue box):** Labeled "b. 3", it shows a piano accompaniment with a red circle around a melodic fragment in the right hand and a green circle around a similar fragment in the left hand.
- Top Right (Black box):** Labeled "[12] - 5", it features a red circle around a melodic line in the right hand. Above and below this circle are the markings "poco allarg.".
- Middle (Large black box):** This section contains multiple staves with tempo markings: "A Tempo (♩ = 96)" and "A T° con anima (♩ = 112)". It includes dynamic markings such as "poco", "pcc.", "poco allarg.", and "pochiss. sost.".
- Bottom Left (Blue box):** Labeled "b. 10", it shows a melodic line with an orange circle around a specific phrase.
- Bottom Right (Black box):** This section has tempo markings "(♩ = 100)" and dynamic markings "mp", "p dolciss.", and "mp". It features an orange circle around a melodic phrase.

Esempio 12. Paragone tra la Ripresa (riquadri neri) e i rispettivi passaggi dell'Esposizione (riquadri blu) (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 12.

È invece riproposto più fedelmente il Secondo Tema (bb. [12] + 5 / [13] + 5), di cui si osserva la trasposizione una quinta sopra rispetto all'Esposizione. Pertanto, volendo esprimere un giudizio sulla gerarchia che si instaura tra i due temi, una visione conservatrice affermerebbe che il Secondo Tema assume il ruolo di vettore comunicativo di tutta la sonata in virtù della propria chiarezza espositiva, ma personalmente appartengo a quella corrente progressista che vede in una presenza tematica disseminata a macchia di leopardo – anziché condensata in un unico punto – il vero fulcro di questo primo movimento di sonata. Foriera di siffatta indeterminatezza, oltre alle questioni armoniche e strutturali fin qui discusse, è la marca a b. [10] + 2: “*Un poco agitato, ma non accelerando*”.

Pertanto scaturiscono interrogativi come: “Questa sonata è tonale o atonale?”, se non addirittura: “Questo primo movimento è veramente in Forma Sonata?”. In risposta al primo quesito si osservi il finale di questo *Allegro moderato ed amabile*: un inequivocabile accordo di Do Maggiore “sporcato” da un *re* (Es. 13). L’inserimento nella triade del II grado della scala è forse il metodo più usato da Enescu per arricchire gli aggregati e allontanarsi dalla tonalità, ma solo il completamento della già preannunciata indagine statistica in questo e in altri coevi lavori del compositore potrà restituire una più chiara mappa operativa. Ad ogni modo, anche in questo caso l’inserimento di una frequenza imprevista potrebbe rientrare nella sfera d’influenza del sistema pentatonico, come si è già visto per l’inizio del brano. Perciò il modo a cui ricondurrebbe quest’aggregato (seppur incompleto, *do-re-mi-sol(-la)*), ha una certa familiarità con quello costitutivo del Primo Tema (*do-re-fa-sol-la*).

Esempio 13. Aggregato finale rivelatore della tonalità d'impianto (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 13.

Invece, vale la pena rispondere positivamente alla seconda domanda, sia guardando al canone classico – a cui si vorrebbe riferire il dualismo tematico e l'iterazione del materiale di base – sia guardando al futuro, decretando con il superamento della tripartizione macro-strutturale non la morte della Forma Sonata, bensì la sua evoluzione ad una forma più densa ed unita internamente.

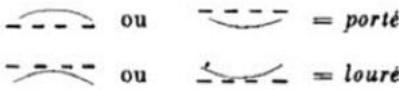
Ma c'è dell'altro: fermarsi a considerare la forma sarebbe riduttivo e qualsiasi analisi fondata solo su di essa risulterebbe inconsistente. La trasfigurazione formale che si è cercato di evidenziare è solo il frutto di una più complessa ricerca timbrico-sonora che affonda le sue radici nelle diffuse esigenze espressive primo-novecentesche. La piena libertà di espressione coincide per Enescu non con un totale rifiuto della tradizione, ma con un suo arricchimento.¹⁸ Ma senza andare così lontano, si può considerare la Coda (b. [16] e sgg.) dello stesso primo movimento teatro di un puro sperimentalismo timbrico basato sugli insoliti eppur mistici armonici naturali della IV corda del violoncello (Es. 14).

Esempio 14: Armonici del violoncello all'inizio della Coda (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 14

¹⁸ Il sottotitolo dell'ultimo movimento, *Final à la roumaine*, già preannuncia la vena folkloristica di cui sarà intriso.

Come è rappresentato nell'Es. 15, a tal scopo Enescu premette alla sonata una *legenda* esplicativa dei simboli adoperati, definendo per esteso soprattutto quei segni dinamici che approfondiscono le sfumature del *range ff-pp*.

**EXPLICATION DE QUELQUES SIGNES
PEU USITÉS**

<p><i>mp</i> = mezzo piano <i>bp</i> = ben piano <i>pf</i> = poco forte <i>bf</i> = ben forte <i>psf</i> = poco sforzando <i>bsf</i> = ben sforzando <i>prfz</i> = poco rinforzando <i>brfz</i> = ben rinforzando <i>s.v.</i> = sotto voce</p> <p>Les liaisons qui partent d'une note ou d'un accord, ou qui les dépassent, pour finir dans le vide, signifient que cette note ou cet accord devront être filés.</p> <p>On arpège seulement les accords précédés d'un \updownarrow. A partir du signe [ou] les accords redeviennent rigoureusement plaqués.</p> <p>Les indications de fluctuations de tempo en petits caractères et entre parenthèses signifient que ces fluctuations sont à peine perceptibles.</p> <p style="text-align: center;">AU PIANO</p> <p>L = Mettez la pédale forte. j = Enlevez la pédale forte. Le signe O veut dire qu'on enlève à moitié la pédale forte, pour la remettre ensuite, de telle façon que l'harmonie précédente continue encore à vibrer en partie.</p> <p style="text-align: center;">AU VIOLONCELLE</p> <p> = porté  = loure</p> <p>Tout début de phrase ou de période d'accompagnement, tout accord ou note isolés, devront être en tirant (\curvearrowright), sauf au cas où le signe \vee (poussé) est spécialement indiqué.</p>	<p>Le <i>legature</i> che partono da una nota o da un accordo, o che le superano, per finire nel vuoto, significano che questa nota o questo accordo dovrà essere filato (continuare appena, ndt).</p> <p>Vanno arpeggiati solo gli accordi preceduti da un \updownarrow. A partire dal segno [*] gli accordi ritornano rigorosamente piatti.</p> <p>Le indicazioni di fluttuazione del tempo scritte a carattere piccolo o tra parentesi significano che tali fluttuazioni sono appena percepibili.</p> <p style="text-align: center;">AL PIANOFORTE</p> <p>L = Mettere il pedale di risonanza J = Levare il pedale di risonanza Il segno O vuol dire che bisogna levare il pedale di risonanza solo a metà e rimetterlo subito dopo, il modo che l'armonia precedente continui ancora in parte a risuonare.</p> <p style="text-align: center;">AL VIOLONCELLO</p> <p>Ogni inizio di frase o di periodi di accompagnamento, tutte gli accordi o le note isolate, dovranno essere <i>in giù</i>, tranne nel caso in cui il segno \vee (<i>in su</i>) non sia esplicitamente indicato.</p>
--	---

Esempio 15: Legenda introduttiva (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert).

Il pentagramma è rubricato – oserei dire pedissequamente – con indicazioni agogiche e dinamiche, dalla cui lettura in sequenza sintetizzata nella Tab. 3 non è difficile ricavare lo schema espressivo dell'intero movimento, specialmente nelle ultime fasi. Sembra quasi che all'esecutore

siano state offerte delle istruzioni aggiuntive – cioè oltre alle note musicali – per ricreare in maniera più fedele possibile il pathos sentito dal compositore, e che quest'ultimo abbia reputato opportuno esplicitare dette indicazioni onde evitare fraintendimenti sul messaggio musicale della composizione. Modulazioni espressive di tal sorta sono richieste con una frequenza di circa quattro battute alla volta, facendo una media tra i momenti di maggior stasi – come per la presentazione dei temi – e non – come nel corso dello Sviluppo. Tale procedimento, da un lato, ottiene una frammentazione del discorso musicale in porzioni sempre più piccole, delimitate cioè non solo dal consueto intreccio di melodia ed armonia (il cui accumulo di tensione spesso, ad esempio, sfocia in cadenze che equivalgono ad un punto fermo del discorso), ma adesso anche dalla chiara indicazione dello spirito con cui eseguire ciascun passaggio, spirito che con molta probabilità dovrà mutare nel passaggio successivo. D'altro canto, si è di fronte ad una partitura sempre più ricca di materiale, un'abbondanza che si intuisce essere lo specchio di un crescente grado di articolazione dei prodotti del genio compositivo. La novità che si vorrebbe mettere in evidenza non è dunque la presenza di indicazioni verbali sulla partitura – poiché novità non è affatto – bensì la sfiducia del compositore nella libertà interpretativa tradizionalmente concessa all'esecutore e che potrebbe allontanarlo dal cogliere il vero messaggio dell'opera. È la compenetrazione di codice linguistico e musicale, non soltanto per limitare la libertà dell'esecutore ma anche per incrementare le possibilità espressive dello stesso codice musicale. Pertanto, visto che in questa composizione Enescu ha dato importanza al codice linguistico più che in altre Sonate, mi sembra opportuno approfondire lo schema espressivo esternato dalle rubriche e raccolto nella Tab. 3, nella quale sono già state evidenziate in grassetto e a colore le marche più eloquenti per ogni sezione e che, a mio avviso, ne sintetizzano il carattere generale.¹⁹

¹⁹ Le eventuali cifre in pedice accompagnate alle marche indicano la frequenza con cui appaiono nel corso del primo movimento.

Dolce ₅ , cantabile ₁₀ , (più) tranquillo ₉ , espressivo ₄ , appoggiato ₂ , delicatamente ₄ , dolcissimo ₅ , esitando, senza rigore ₁₆ ,	} ESPOSIZIONE	
(poco, pochissimo) sostenuto ₆ , parlante , grave ₆ , lusingando ₂ , calando ₃ , poco agitato ₃ (ma non accelerando),		} SVILUPPO
armonioso ₂ , flessibile ₆ , con anima, (un poco) pesante ₂ , pochissimo animato ₂ , smorzato ₂ , lontano, poco allargando ₃ ,		
marcato, ritmato, aspro, vibrato, con intensità , appassionato, <u>nostalgico</u> , <u>senza espressione</u> , <u>perdendosi</u> .		} RIPRESA <u>CODA</u>

Tabella 3. Indicazioni espressivo-interpretative stampate nel corso del primo movimento della Sonata in Do maggiore; sono evidenziate le marche più salienti in seno ad Esposizione, Sviluppo, Ripresa e Coda.

Questo schema contiene in sé il dispiegarsi di un percorso emotivo-sensazionale che ha come punto di partenza il carattere intrinseco dei due temi. Malgrado la coesistenza di questi ultimi nella prima sezione e la loro differente struttura, le rubriche contenute nell'Esposizione ne smussano i contrasti interni suggerendo un'atmosfera "dolce" (bb. [1, [3] + 1, [5] + 6, ecc.), "tranquilla" (b. [1] - 3, [4], [5] - 1), "senza rigore" (bb. [2] - 1, [3] + 4, [5] - 1, ecc.). Quest'ultima marca è un forte richiamo alla libertà esecutiva ed al carattere improvvisativo della *doina* (a cui si è già accennato prima nel testo), perciò è un segnale che ci convince sempre più su quanto il folklore rumeno abbia pervaso lo stile compositivo di Enescu. Spicca tra tutte, evidenziata in rosso, la marca "parlante" (b. [2]), un hapax²⁰ imparentato con il più tradizionale "espressivo" e che tuttavia specifica meglio l'esigenza di comunicatività sentita dal compositore per quel passaggio. Successivamente, l'atmosfera di sperimentazione e talvolta anche di caos che si rinviene in seno all'elaborazione motivica dello Sviluppo, di cui si è già discusso, è favorita dal "poco agitato" e soprattutto da quel "flessibile" che, esattamente in apertura di questa sezione (b. [6]), sembra imparentato con il "senza rigore" dell'Esposizione e insieme al quale continua a fornire un generale senso di incertezza. Inoltre nella stessa sezione, a b. [10] + 2, capita di imbattersi in marche ossimoriche come "un poco agitato ma non accelerando". La Ripresa conferma ed anzi porta al massimo grado il generale senso di espansione agogica e dinamica timidamente sbocciato nello Sviluppo ed ancora assente nell'Esposizione - nel corso della quale, tra l'altro, ci si sbilancia verso il *forte* solo a b. [2],

²⁰ *Hapax*: termine utilizzato una sola volta in un testo.

mentre tutte le altre dinamiche selezionate vanno tutte dal *poco forte* al *pianissimo*. Infatti il Primo Tema, sempre dal punto di vista espressivo, appare adesso quasi del tutto irriconoscibile, non solo per le elisioni di cui si è già discusso, ma per quegli “animato”, “aspro” (b. [11]), “con intensità” (b. [11] + 1) e “appassionato” (b. [14] per la *cellula alfa* invertita e ridotta di *ambitus* come quella che apre lo Sviluppo a b. [6]). Tutto poi andrà a scemare non solo in termini di energia, ma anche in termini di espressività, poiché tutto è stato detto e probabilmente null’altro è rimasto da dire, come viene dichiaratamente espresso dal compositore nel corso della Coda (bb. [16] / [17] + 8) con la grave marca “senza espressione” di b. [16] + 5; resta solo il ricordo “nostalgico”²¹ (b. [16] + 3]) della dolce melodia dell’inizio.²²

L’evoluzione della Forma Sonata esperita dall’op. 26 riguarda dunque il superamento di un limite dalla triplice forma. Il limite tonale è avallato dalla ricchezza dei nuovi aggregati (benché non puramente atonali), viene edulcorato il limite espressivo del contrasto tematico e infine il limite strutturale delle macro-sezioni Esposizione-Sviluppo-Ripresa è fortemente messo in discussione cessando di esercitare la sua consueta forza assolutizzante.

In conclusione, appare evidente che, con il passare del tempo, qualsiasi forma di espressione artistica, alla pari di un sistema linguistico o di uno economico, debba evolversi per tentare di sopravvivere. Pertanto, sarebbe ingenuo sostenere che le già vetuste forme compositive occidentali sopravvivano immutate fino ai giorni nostri. Tuttavia, sarebbe altrettanto incauto affermare che la moda del gusto musicale europeo del primo Novecento aborrisce la Forma Sonata. In realtà, la crisi della Forma Sonata era in atto già da un secolo; si potrebbe dire quasi all’indomani della sua nascita, e cioè dall’inizio del Romanticismo. Infatti, non è da sottovalutare il fatto che compositori come Chopin ci abbiano consegnato in tutto solo otto sonate – Beethoven quasi cinquanta – preferendo ad esse forme alternative; anche Liszt tardò molto a trattare questa forma,

21 La radice della parola rumena *doina* è “dor”, cioè proprio “nostalgia”. Il “finale in sordina” è un elemento in comune con la Sonata in Fa minore e che probabilmente scaturisce dalla stessa attitudine di Enescu a lasciarsi investire dal ricordo malinconico della terra natia.

22 Il forte controllo espressivo della partitura prosegue anche sulla condotta della parte del violoncello, sul cui pentagramma è continuamente selezionata la corda con la quale eseguire ogni passaggio, spesso andando contro le consuetudini della prassi esecutiva. Un buon esempio è riscontrabile nelle bb. [6] – 4 / [6] – 3, in cui tutto il passaggio deve essere obbligatoriamente eseguito in seconda corda.

non componendo tuttavia più di venti sonate, tra cui la famosa Sonata ciclica in Si minore S. 178, che contribuisce a scardinare la stessa forma cui appartiene. La schematica rigidità della Forma Sonata di stampo illuministico mal si adattava agli stravolgimenti politici e culturali che investirono tutto l'Ottocento europeo. Pertanto, già i compositori romantici mutano l'approccio con questa forma, non soltanto in funzione della creazione di un prodotto originale, ma soprattutto mossi da quanto mai vive e personalissime esigenze espressive che si ripercuotevano nell'allontanamento dalla forma o addirittura nel suo stravolgimento.

Con la sua produzione compositiva, Enescu si pone esattamente a metà tra correnti conservatrici e progressiste rispondendo, forse meglio di chiunque altro, alle vere esigenze estetiche dell'ascoltatore medio. Lontano da qualsiasi intento programmatico di stampo avanguardistico, Enescu così ci esorta: *«Non cercate un nuovo linguaggio: cercate il vostro linguaggio, cioè la maniera di esprimere esattamente ciò che alberga dentro di voi. L'originalità bussava alla porta di chi non la cerca»* [Gavoty 1955, 131].

Il contributo innovativo apportato da Enescu alla Forma Sonata, forma occidentale per antonomasia, non merita, per la sua portata, di essere confinato solo all'area d'influenza del pubblico rumeno, ma è degno di essere promosso tra le più importanti pagine della nostra storia della musica europea.

BIBLIOGRAFIA

- ARCU A. (2011), *Enescu's Second Cello Sonata: A Synthesis of Romanian Folkloric Elements and Western Art Tradition*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Cello Performance in the Graduate School of The University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama.
- BENTOIU P. (1971), *Capodopere Enesciene*, Editura Muzicală, București (trad. ing. Lory Wallfish (tr.) 2010, *Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis*, Scarecrow Press).
- BRĂILOU C. (1982), *Folklore musicale vol. 2*, Buzoni Editore, Roma.
- BREDICEANU. et al. (1997), *Celebrating George Enescu: A Symposium*, Washington.
- BUGHICI D. (1967), *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*, «Muzica» 17, no. 8 (August): 8–13.
- BUGHICI, D. (1967), *Sonata a II-a pentru violoncel și pian, in Repere arhitectonice in creatia musicala romaneasca contemporana*, Editura Musicala, Bucuresti.
- D. C. BURCHI G. – CATONI G. (2008), *La Chighiana. Il Conte Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, Pacini, Pisa.
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York.
- CIORTEA T. (1966), *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, «Studii de Muzicologie», vol. II, Editura Muzicală a uniunii compozitorilor, București.
- COPHIGNON A. (2006), *Georges Enesco*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- COSTANTINO S. (2008), *George Enescu. Vita e musica*, CLUEB, Bologna.
- COSTANTINO S. (2009), *Il destino di un uomo. L'Œdipe di George Enescu*, CLUEB, Bologna.
- DRAGHICI R. (1973), *George Enescu*, Muzeul de istorie și artă, Bacău.
- ENESCU G., *Allegro moderato*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. 7740.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle / Violoncelle*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. R. 990.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Bucarest, Biblioteca dell'Unione dei Compositori e Musicologi Rumeni, Ms. 2739.

- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. 7473.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Bucarest, Muzeul Național "George Enescu", Ms. 2907.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 488.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 479.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 651.
- ENESCU G. (1952), *2-e Sonate pour piano et violoncelle (Ut Majeur)*, Op. 26, No. 2, Editions Salabert.
- ENESCU G. (2014), *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Op. 26, No. 1, Editions Salabert.
- FIRCA C. (1978), *Filiations et métamorphoses du concept beethovénien de développement thématique dans la musique symphonique roumaine au début du XXe siècle*, in H. Goldschmidt, K-H. Köhler e K. Niemann (cur.), *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20 bis 23 März 1977 in Berlin*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Lipsia.
- FIRCA C. (2014), *Prefazione alla Sonata per violoncello e pianoforte op. 26 n. 1 in Fa minore*, Editions Salabert.
- FLESCH C. (1957), *The memoirs of Carl Flesch*, Rockliff Publishing Corporation, London.
- GAVOTY B. (1955), *Les souvenirs de George Enesco*, Éditions Flammarion, Parigi.
- GRANDE A. (2015), *Lezioni sulla forma sonata*, UniversItalia, Roma.
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- NICULESCU S. (1961), *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, «Studii și cercetări de istoria artei», n. 2, București.
- OPRESCU G.-JORA M. (cur. 1964), *George Enescu*, Editura Muzicală, București.
- RATZ E. (1968), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Vienna.
- SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano.
- STIHI-BOOHS C. (1985), *Two yet Unknown Works by George Enescu: the Sonata Torso for Piano and Violoncello and „Andante con Moto” for Orchestra*, in Voicana M. (cur.), *Enesciana IV. Georges Enesco, compositeur roumain*, Editura Muzicală, București.
- TÜRK H. P. (1991), *Înceierea Sonatei-Torso în fa minor pentru pian și violoncel de George Enescu*, «Lucrări de muzicologie», vol. 21, Cluj-Napoca.

VOICANA M. (cur.) et al. (1971), *George Enescu. Monografie*, 2 vol., Myriam Marbe, Stefan Niculescu e Adriana Ratiu (coll.), Editura Academiei R.S.R., București.

VOICANA M. (1976), *Enesciana I*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest.

ZOTTOVICEANU E. (1976), *Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne*, in Voicana M. (cur.), *Enesciana*, vol. 1, Editura Academiei R. S. R., București.

DISCOGRAFIA

RADUTIU V. – RUNDBERG P., *Enescu. Complete Works for Cello and Piano*, Compact Disc, Hänssler Classic, 4010276026235, 2013.

Per un'interpretazione retorica del Preludio della Prima Sonata per Violino in Sol minore di J.S. Bach BWV 1001

Carlo Benzi

1. La retorica musicale come strumento di analisi del repertorio barocco.

La retorica musicale costituisce nei secoli XVI-XVIII, prevalentemente in area tedesca, un importante strumento per comporre [Unger 1941]. Messa in disparte nel secolo XIX, nel XX e nel XXI essa invece viene nuovamente presa in considerazione e rappresenta un potente strumento per analizzare la musica barocca. In Germania si susseguono le voci di Hans-Heinrich Unger [1941], Joseph Müller-Blattau [1963], Arnold Schmitz [1970], Walter Blankenburg [1970b] che la applicano all'analisi delle opere vocali e strumentali barocche, in particolare di quelle di Bach, nelle quali secondo questi autori il senso del testo e della composizione risulta molto più comprensibile se si adottano categorie retoriche. Negli anni Sessanta la disciplina riscuote un limitato interesse nella Germania dell'Ovest, influenzata da Theodor Wiesengrund Adorno e dalle nuove tendenze ermeneutiche della critica sociale. In Germania Est alcuni studiosi la considerano invece ancora interessante [Kaden 1976 e 1977]. Bisogna aspettare la fine del XX secolo per leggere gli importanti contributi di Nikolaus Harnoncourt [1982], Hartmut Krones [1997] e il volume dei Musik-Konzepte interamente dedicato al discorso musicale [Metzger - Riehn cur. 2003]. In Francia e in Belgio si assiste, alla fine degli anni Cinquanta, alla nascita della *nouvelle rhétorique*, in particolare con l'omonimo libro di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca [1958], la cui tesi è che la retorica non costituisca soltanto, come nell'antichità, un importante strumento per la produzione e l'analisi di testi letterari, ma anche un mezzo per comprendere i discorsi che caratterizzano i diversi ambiti della vita umana. Il Groupe μ [1970] estende i principi di Perelman e Olbrechts-Tyteca allo studio dei segni, con particolare attenzione anche al mondo visuale [Groupe μ 1992], e mette così a punto un potente strumento di analisi per tutto il mondo umanistico. Analogo atteggiamento presenta Michel Chion [1985] nei suoi importanti contributi nel settore del cinema. In campo strettamente musicale la retorica trova buona accoglienza nella teoria

di derivazione linguistica di Nicolas Ruwet [1972], mentre essa rimane quasi esclusa dalla semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez [1975], maggiormente preoccupato dell'autonoma attività interpretativa dell'ascoltatore piuttosto che della sua ricezione di un messaggio sonoro nei termini in cui il compositore lo ha pensato e forgiato. In Italia dopo gli studi di Luigi Ferdinando Tagliavini [1975] si consolida a partire dagli anni Ottanta un notevole interesse per questo tema. Dopo l'articolo per l'enciclopedia DEUMM di Giulia Radicati [1983-84], Emilia Fadini [1988] propone un'applicazione pratica della retorica al fine di avvicinarsi alla prassi esecutiva storica sugli strumenti antichi e Ferruccio Civra [1991] redige un compendio di figure retorico-musicali nella loro connessione con la *teoria degli Affetti*. In lingua inglese sono numerosi i contributi degli ultimi decenni su questo tema. Se Rodney Farnsworth [1990] propone una panoramica storica sulla retorica nell'era barocca e in quelle successive, George J. Buelow, Blake Wilson e Peter A. Hoyt [2001] propongono nell'articolo "Rhetoric and Music" del *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* un'esaustiva lista riguardante non solo le fonti storiche, ma anche la bibliografia secondaria. Don Harrán [1988] e Claude V. Palisca [2006] utilizzano le figure retoriche per esplicitare da un lato la struttura dei brani, dall'altro il loro significato affettivo, inquadrando ogni analisi nel complesso estetico e filosofico nel quale le composizioni sono venute alla luce.

2. Utilità della retorica musicale per l'interpretazione delle composizioni barocche.

Volendo utilizzare la retorica come strumento per comprendere il repertorio barocco, può essere utile procedere in due direzioni complementari, una relativa al piano analitico-compositivo e l'altra a quello della sua interpretazione. Per il primo di essi si può adottare la prospettiva che l'antropologo Clifford Geertz [1973, 14] definisce *emic*: si cerca cioè di ragionare, almeno all'inizio, nei termini in cui ha pensato il compositore (quindi secondo le tecniche dell'armonia, del contrappunto, le figure retoriche e le forme che egli ha utilizzato per scrivere il brano). Per il secondo di essi si deve partire dal contesto dei concetti musicali ed extramusicali che valevano all'epoca della composizione

e vedere se, trasposti nei successivi contesti storici fino a quello odierno e fatta salva la differenza del linguaggio musicale di allora rispetto a quello di oggi, essi possono essere ancora oggi comprensibili, prospettiva questa che Geertz definisce *etic* [*ibidem*].

In questo movimento pendolare fra tentativo di pensare come il compositore e l'attualizzazione del possibile significato del brano risiede lo sforzo interpretativo che cerca di armonizzare conoscenze storiche dedotte da fonti coeve alla composizione e storia della recezione. È interessante notare che questo atteggiamento corrisponde a quello proposto, pur partendo da una prospettiva esclusivamente storica e non in relazione diretta a studi antropologici, dal grande esperto di prassi esecutiva Niklolaus Harnoncourt [1982, 15], per il quale non esiste interpretazione oggettivamente autentica ma soltanto il tentativo di avvicinarsi, mediato dalle categorie estetiche di tutti i periodi storici dalla stesura del brano fino ad oggi, ai criteri ispiratori del compositore. In altre parole, ogni interpretazione orientata alla prassi esecutiva e alla documentazione storica è il tentativo di avvicinarsi a partire dalla mentalità e dall'estetica odierne alla prospettiva del compositore che ha operato tre-quattrocento anni fa. Così configurato, questo processo può contribuire all'interpretazione dell'opera.

3. Applicazione delle figure retorico-musicali all'analisi della micro-, medio- e macroforma e al riconoscimento della valenza emotiva del brano.

Le figure retorico-musicali sono il frutto dell'applicazione delle strutture letterarie, elaborate già nell'antichità nell'arte oratoria, alle composizioni vocali del tardo Rinascimento e del Barocco nelle quali la musica, mediante i suoni, amplifica le figure retoriche del testo letterario ad essa sottese [Civra 1991, 9-10 e Krones 1997, 820, autori ai quali si rimanda per la definizione delle figure citate in questa analisi, rispettivamente Civra 1991, 111 sgg. e Krones 1997, 829 sgg.].

La consueta odierna tripartizione dell'analisi musicale in microforma (motivi ed eventi armonici o contrappuntistici locali), medioforma (rapporto fra diverse sezioni microformali successive) e macroforma (descrizione delle grandi parti in cui si può dividere l'intero brano [Baroni 2003, 219]) trova il suo corrispondente durante l'epoca

rinascimentale e barocca in altrettanti tipi di figure retorico-musicali teorizzate, fra i molti trattati esistenti, nelle opere di Christoph Bernhard [1649], Joachim Burmeister [1606] e Johann Mattheson [1739]

Per quanto riguarda la microforma, è possibile attribuire a determinati motivi musicali il ruolo di “parole” della lingua musicale. Bernhard, allievo di Heinrich Schütz e profondo conoscitore dell’opera di Claudio Monteverdi, propone nel suo trattato un grande compendio che annovera moltissime figure tratte principalmente dal repertorio dei due autori citati [Bernhard 1649, 63-82].

Per la medioforma, Burmeister stila un elenco di figure che descrivono il passaggio da una sezione microformale di un brano alla successiva, giungendo al termine del trattato all’analisi di un mottetto di Orlando di Lasso (*In me transierunt*) secondo i principi della retorica [Burmeister 1606, 73-74].

Per quanto concerne la macroforma, infine, Johann Mattheson considera la struttura esapartita del discorso retorico di Quintiliano (diviso in *Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio-Conclusio*) come possibile base per comporre brani chiari efficaci all’ascolto e propone secondo tale schema un’analisi di un’aria di Benedetto Marcello [Mattheson 1739, 237 sgg.].

Questi autori consigliano di utilizzare le figure retoriche per comporre e per analizzare i brani perché esse permettono non solo di comprenderne e descriverne la struttura, ma anche di cogliere la dimensione emotiva degli stessi. La prima osservazione è di facile comprensione perché trova nella partitura e all’ascolto un diretto riscontro. In merito alla seconda, ci si può chiedere invece se la retorica possa definire in modo univoco la valenza emotiva di un brano. A tale proposito va rilevata una certa differenza nella concezione estetica del primo e del secondo Barocco.

Fino alla fine del secolo XVII, infatti, il pubblico viene considerato dai compositori quale passivo recettore di affetti, che non sono propriamente emozioni, ma la loro rappresentazione ipostatizzata. Descartes [1649, 94] descrive le passioni umane come tutte derivate dalle sei fondamentali (ammirazione, amore, odio, desiderio, gioia e tristezza), ogni volta in proporzioni diverse. Ciascuna passione si manifesta mediante un certo movimento dell’animo. La musica può suscitare in noi una determinata passione

facendo muovere l'animo secondo il movimento che la caratterizza. Più un brano raggiunge questo obiettivo, tanto più esso è riuscito. Condividendo questo orizzonte filosofico meccanicista Marin Mersenne (1636, 367-375 cit. in Krones 1997, 816) ritiene la musica un sistema di segni dai significati affettivi univoci. Claudio Monteverdi [1638, 3], da parte sua, racconta che durante la prima esecuzione del suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* il pubblico si mise a piangere e considera questo come segno della buona riuscita del brano.

Agli albori del secolo XVIII, invece, con il progressivo diffondersi delle idee dell'Illuminismo, attraverso il razionalismo di Gottfried Wilhelm Leibniz [1705], gli studi sulla percezione di John Locke [1690], la nascita dell'estetica come disciplina filosofica autonoma [Baumgarten 1750], la riflessione sui diversi campi del sapere umano dell'*Encyclopédie* [Diderot-D'Alembert 1751-65] e la riscoperta dell'opera retorica di Quintiliano [90-96], si comincia a pensare che il pubblico musicale partecipi e risponda attivamente al brano, ponendosi in dialogo con il compositore e gli interpreti. Pertanto, in questo periodo, se l'affetto generale del brano è descrivibile univocamente (ad es. allegro se il modo è maggiore e il tempo è veloce), quest'ultimo si articola in modo molteplice attraverso le figure che servono non solo ad amplificare il significato del testo letterario, ma anche, a partire dalla seconda metà del secolo XVIII, a comunicare all'ascoltatore le emozioni che il compositore ha provato al momento della stesura del brano. Si considera che la musica abbia la struttura di un discorso sonoro [*Klangrede*: Mattheson 1739, 82], nel quale la retorica con le sue figure ha il compito di organizzare i "pensieri musicali" [*Musikalische Gedanken*: Forkel 1788, 39 sgg.] e al tempo stesso di garantire l'espressione del significato del testo oltre che, a partire dalla metà del secolo, dei sentimenti soggettivi [*ibidem*, 59 sgg. cit. anche in Krones 1997, 816], a condizione che interprete ed ascoltatore condividano l'orizzonte retorico-musicale del compositore e che quest'ultimo si ponga allo stesso livello dei suoi interlocutori mettendo in pratica il motto oraziano "si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi".

Si passa così da un sistema per il quale ad una determinata figura corrisponde quasi meccanicamente un certo affetto ad uno nel quale il significato emotivo di ciascuna di esse deve essere ricercato nella condivisione fra compositore, interprete ed ascoltatore.

Questi ultimi hanno pertanto il diritto di comprendere quanto l'autore vuole esprimere con la propria musica ma anche il dovere di conoscere i mezzi attraverso i quali egli l'abbia realizzata, se non vogliono rimanere soggetti passivi ai quali è precluso il dialogo con la composizione musicale e l'arte in generale.

4. Analisi secondo criteri retorici del preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach.

A seguito di queste premesse ci accingiamo ora ad analizzare secondo criteri retorici il preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach.

Iniziamo dalla prospettiva *emic* descritta da Geertz, cioè partendo dalle concezioni compositive, interpretative ed estetiche caratteristiche del periodo storico in cui il brano è venuto alla luce.

Una prima importante testimonianza viene dal professore di retorica dell'Università di Lipsia Johann Abraham Birnbaum, amico di Bach, il quale afferma che

«Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er [Bach] so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten»¹.

Johann Mattheson nel *Vollkommenen Capellmeister* afferma inoltre che la retorica non solo è utile alla stesura di brani con un testo letterario, ma anche di quelli strumentali come quello in oggetto, essendo questi ultimi modellati nella loro struttura su quelli vocali [Mattheson 1739, 223-224]. Adottando la terminologia di Nattiez-Molino si può allora affermare che, dal punto di vista poetico (cioè da quello dell'autore) [Molino 1975,

1 «Egli conosce le parti e i pregi che l'elaborazione di un brano musicale ha in comune con l'arte retorica in modo così perfetto che non solo lo si ascolta con sommo piacere, quando egli richiama l'attenzione nei suoi approfonditi discorsi sulla somiglianza e corrispondenza di entrambe le arti, ma anche si rimane colpiti dal loro magistrale utilizzo nei suoi lavori» (trad. dello scrivente) cit. in Schmitz [1970, 63]. Birnbaum era stato allievo di Johann Christoph Gottsched e, come costui, prediligeva l'insegnamento classico di Cicerone, rispetto ad idee più moderne, difese ad esempio, negli stessi anni, da Christian Thomasius.

47; Nattiez 1987, 4], analizzare questo brano secondo criteri retorici permetta di comprenderne importanti aspetti della logica compositiva.

Anche l'interprete strumentale può trarre vantaggio da quest'analisi poiché, dopo aver compreso secondo criteri retorici la micro-, medio- e macroforma, egli può eseguire il brano in modo più cosciente e, fatti salvi i limiti della prassi esecutiva storica [Harnoncourt 1982, 14-16], fare emergere nella propria performance le figure che lo caratterizzano. In questo modo la "pronuncia" e l'articolazione dei motivi così come il tessuto contrappuntistico risulteranno chiaramente percepibili [Fadini 1988, 8].

Un'analisi all'ascolto della composizione in esame, ad esempio un esperimento effettuato su un campione di musicisti e di non musicisti, potrebbe contribuire a rispondere alla domanda se la conoscenza delle figure retorico-musicali agevoli ancora oggi la fruizione estetica consapevole del brano. Purtroppo le proporzioni del presente lavoro non permettono un approfondimento di questo tipo che potrà essere oggetto di indagini successive.

Nella presente analisi mi riferisco alle figure retoriche catalogate nei trattati sopra citati, sui quali si basa anche l'identificazione degli affetti ad esse corrispondenti.

Separo un blocco motivico dal successivo se vi è una cadenza perfetta, congiunta eventualmente ad una modulazione o ad un cambio di modo, oppure se vi sono notevoli differenze nella tipologia di figure retoriche o ancora se un gruppo di figure viene ripetuto in identica successione in diversi punti del brano. Alla tonalità di Sol minore è associato, al tempo di Bach, l'affetto della grazia, del compiacimento e della forza, della bramosia e del piacere [Mattheson 1713, 237-238; Amon 2015, 294 sgg.].

4.1. Microforma: principali figure retoriche del brano (motivi).

Il primo blocco motivico (bb. 1-2) si fonda su una cadenza perfetta (I-II⁷-II⁴³-V⁷-I) e presenta in successione, dopo l'accordo iniziale, *Catabasis* (linea discendente), *Parrhesia* (forte dissonanza, qui nell'intervallo di tritono *do-fa#*), *Circulatio* (linea oscillante verso l'alto e verso il basso) ed *Exclamatio* (nota acuta raggiunta improvvisamente). Questo blocco dà l'impressione di ampiezza declamatoria (a causa della notevole ampiezza del

registro utilizzato) e di tensione (per via delle frequenti dissonanze), comunque altalenante (per la direzione ascendente e discendente delle figure).

Il secondo blocco motivico (bb. 2-8) passa dalla tonalità di Sol a quella di Re minore (b. 5) che ha un carattere devoto, tranquillo, ma anche grandioso e piacevole [Mattheson 1713, 236] e propone all'inizio, accanto ad *Anabasis*, *Catabasis* ed *Exclamatio* già incontrate nella sezione precedente, le figure del *Quasi Transitus* (appoggiature non preparate), *Saltus duriusculus* (salto dissonante, eccedente o diminuito), *Accentus* (arpeggio), *Noema* (passaggio omofonico, qui a corde doppie) e *Mutatio modi* (modulazione o cambio di modo). L'affetto di notevole tensione che ne emerge è fino a b. 5 molto simile a quello del primo blocco motivico, del quale il secondo è in buona parte la continuazione, con un cammino reso però più difficoltoso dalle appoggiature e dall'incremento dei passaggi a corde doppie. A partire dalla b. 6 l'affetto si tranquillizza per il rallentamento del ritmo (ora con figura prevalente di sedicesimo), diventa languido per la *Catabasis* di b. 7 per ritornare simile all'inizio (bb. 7-8) al momento in cui si ripresentano le figure della *Anabasis* e della *Circulatio*.

Il terzo blocco motivico (bb. 9-14) propone, dopo la cadenza perfetta, le figure di bb. 7-8 arricchite di *Circulatio*, *Parrhesia* e *Saltus Duriusculus*. Sulla *Parrhesia* a b. 9 avviene anche una modulazione (*Mutatio modi*) a Sol minore; a b. 10 dopo la *Catabasis* compare una *Pathopoeia* (semitono cromatico, in questo caso discendente) che porta con sé ancora una nuova modulazione (*Mutatio modi*) a Do minore, dal carattere molto amabile e triste [*ibidem*, 244]. L'affetto, fin qui e data la presenza di figure analoghe a quelle dell'inizio, sia pure con più frequenti modulazioni, è decisamente concitato. Il vero cambiamento arriva a metà di b. 11 dove la modulazione (*Mutatio modi*) a Mib Maggiore, cui Mattheson associa un carattere patetico, serio e lamentoso [*ibidem*, 249], poi a b. 12 a Lab e nuovamente a Mib Maggiore apre lo scenario per un nuovo tessuto sonoro, caratterizzato dalla terza maggiore. L'affetto di distensione dura però poco, perché al posto dell'accordo di tonica, a conclusione della cadenza a b. 13, compare una forte dissonanza di tritono nella parte grave (*la-mib*) nonché un'armonia di settima diminuita (*Parrhesia*) sul quarto grado aumentato che, mediante la successiva modulazione a Do minore (*Mutatio modi*) e

le veloci *Anabasis*, *Catabasis* e *Syncopationes* (sincopi), ci riporta all'atmosfera della precedente b. 11.

Il quarto blocco motivico inizia a b. 14 e si estende fino a b. 17. Qui, ora in Do minore, vengono ripetute nella stessa sequenza le figure delle bb. 2-5. Soltanto il timbro diverso, dovuto alla trasposizione una quinta sotto, e la tonalità di Do minore ne connotano l'affetto, come già accennato sopra, in modo amabile e triste.

Il quinto ed ultimo blocco motivico (bb. 18-22) inizia su un accordo di settima diminuita che modula definitivamente a Sol minore (*Mutatio modi*) e ripropone tutte le figure incontrate fino ad ora. *Accentus*, *Noema*, *Quasi Transitus* e *Saltus duriusculus* si trovano ora su un'armonia di sesta napoletana. La b. 19 ripresenta le stesse figure di b. 6, ora in Sol invece che in Re minore. La sesta napoletana e la *Parrhesia* caratterizzano ancora le bb. 20-21 che, dopo un accordo di doppia dominante (quinta e sesta sul quarto grado aumentato) e ancor più ricche diminuzioni, conducono alla cadenza conclusiva. Il brano si caratterizza qui per sovrapposizione di elementi, quasi come un vortice, e riassume tutto quanto affermato per i blocchi motivici precedenti. Essendo il quinto blocco l'ultimo del brano e raccogliendo esso tutte le figure fino ad ora udite, si può in questo caso individuare la figura interna della *Congeries* (agglomerato ricco e variegato).

4.2. Medioforma: principali figure retoriche fra una sezione e la successiva.

Confrontando i diversi blocchi motivici fra loro, si possono identificare relazioni di affinità e contrasto, corrispondenti alle figure dell'*Anaphora* (ripetizione esatta, anche trasposta), della *Paronomasia* (ripetizione con qualche modifica al ritmo o agli intervalli), della *Variatio* (modifiche ritmiche ed intervallari di notevole portata) e dell'*Antithesis* (totale opposizione ritmica e intervallare).

Il passaggio dal primo blocco al secondo si configura come *Variatio*: le figure nel secondo caso sono affini a quelle del primo blocco, ma non ne riproducono con esattezza il profilo ritmico e/o intervallare. Nel secondo blocco inoltre il passaggio dalle articolazioni rapide a quelle in sedicesimi a b. 6 si configura come *Antithesis* interna;

nuovamente un'*Antithesis* riporta a metà di b. 7 il tessuto sonoro alle figure rapide, anteriori a b. 6.

Ancora improntato alla *Variatio* è il passaggio dal secondo blocco al terzo, poiché quest'ultimo continua, almeno all'inizio, le figure precedenti. Solo a b. 11 vi è una reminiscenza delle figure in sedicesimi di b. 6 che si può configurare come una *Paronomasia*, sia pure a distanza. L'*Antithesis* interna a questo blocco motivico fa sì che riemergano, a b. 12 e sgg., le figure rapide dell'inizio del brano.

Il passaggio dal terzo al quarto blocco si svolge nel segno della *Variatio*, non essendo le due situazioni figurali molto diverse fra loro. Vi è da dire che il quarto blocco ripropone quanto già udito a b. 6 e sgg. e ciò lascia emergere un'*Anaphora* interna al brano, sia pure a distanza.

Il passaggio dal quarto al quinto blocco è anch'esso nel segno della *Variatio*, dal momento che le figure di quest'ultimo sono la continuazione di quelle del precedente.

Sul piano medioformale la presenza di *Variationes* porta a confermare l'affetto della sezione precedente; l'*Antithesis* crea invece tensione e sorpresa mentre improvvise *Anaphorae* o *Paronomasiae* anche a distanza di diverse battute non solo lasciano riemergere un affetto che si poteva supporre superato, ma creano inoltre una rete sotterranea di relazioni e rimandi che non può che essere utile sia al compositore, sia all'interprete strumentale al quale fa cogliere, ancora una volta, l'interna coerenza del brano.

4.3. Macroforma: parti del brano e loro corrispondenza con quelle dell'orazione secondo Quintiliano.

A questo punto si può provare ad applicare a questo brano la partizione del discorso musicale proposta da Mattheson sulla base di quella del discorso letterario elaborata da Quintiliano [Mattheson 1739, 237-239].

Data la limitata lunghezza della composizione, si possono far coincidere i cinque blocchi motivici identificati con altrettante parti del discorso musicale.

Il primo blocco motivico funge da *Exordium* per il suo chiaro carattere introduttivo e risoluto, grazie anche alla cadenza perfetta.

Il secondo blocco, continuazione del precedente, ha i caratteri della *Narratio* e si articola in due sezioni, la seconda delle quali ha un ritmo più lento.

Il terzo blocco si dissocia dal precedente per il carattere figurale e la tonalità (ora maggiore); per questo motivo si può considerarlo quale *Confutatio*.

Il quarto blocco ripete una parte della *Narratio* e si configura pertanto come *Confirmatio* della situazione precedente.

Il quinto blocco raccoglie e ripete tutte le figure sino ad ora ascoltate; sembra pertanto possibile considerarlo la *Peroratio/Conclusio* dell'intero brano. A partire da queste considerazioni si può affermare allora che questo brano possa essere letto come discorso musicale, e ciò in un duplice senso: traslato, per l'assenza di un testo letterario; effettivo, invece, se si pensa al tipo di figure che spesso simulano nella loro direzionalità i gesti prosodici della voce parlata. A questo punto, è possibile indicare nell'Es. 1 le figure retoriche sulla partitura (in verde), insieme alle parti macroformali (in rosso) e alle armonie (in blu). Per le armonie ho utilizzato la notazione del continuo barocco con l'indicazione dei gradi melodici della scala (ad esempio per un primo rivolto dell'accordo di Tonica ho scritto III⁶ e non I⁶ come nella tradizione anglosassone). Proviamo ora ad ascoltare il brano (il cui interprete nella registrazione qui proposta è Sigiswald Kujken, grande esperto di prassi esecutiva barocca, in Internet all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=11b6wQjbQm4> oppure nel file "BachK02.mp3" allegato) e cerchiamo di riconoscerne le figure retoriche. Non dobbiamo necessariamente leggere contemporaneamente la partitura commentata, ma possiamo anche prescindere per poi ritornare ad essa una volta terminato l'ascolto e per verificare quanto abbiamo riconosciuto della struttura retorica del brano. Il procedimento può essere ripetuto più volte, se lo riteniamo utile per fissare nella nostra memoria la successione delle figure che compongono il brano e gli affetti che esse portano con sé.

3

Sonata I
BWV 1001

Sol minore (modus protus) Adagio

Exordium **Narratio**

Violino

Confusatio **Confirmatio** **Peroratio-Conclusio**

NBA VI/1

© 1958 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

Esempio 1. Partitura del brano con indicazione delle figure retoriche, delle armonie e delle parti macroformali

Qui di seguito invece, nella Tab. 1, troviamo un prospetto riassuntivo della medio- e della macroforma del brano con indicazione delle battute (le tonalità sono indicate in minuscolo se minori, in maiuscolo se maggiori):

Parte macroformale	Exordium	Narratio	Confutatio	Confirmatio	Peroratio-Conclusio
Battute	batt. 1-2	batt. 2-8	batt. 9-14	batt. 14-17	batt. 18-22
Tonalità	sol	sol, re	re, sol, do, Mib, Lab, Mib, do	do	sol
Figure retoriche (motivi)	<i>Catabasis, Parrhesia, Circulatio, Exclamatio</i>	<i>Anabasis, Catabasis, Quasi, Transitus, Exclamatio, Saltus, Duriusculus, Noema, Mutatio Modi</i>	<i>Circulatio, Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Catabasis, Pathopoeia, Anabasis, Syncopationes</i>	<i>Catabasis, Circulatio, Anabasis, Quasi, Transitus, Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Accentus</i>	<i>Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Accentus, Noema</i>
Figure retoriche (relazioni fra due parti macroformali)	<i>Variatio (con Antithesis interna nella Narratio)</i>		<i>Variatio (con Anaphora a distanza nella Confirmatio – batt. 15 ss. sono la trasposizione di batt. 2 ss. della Narratio)</i>		
		<i>Variatio (con Paronomasia e Antithesis interne alla Confutatio - batt. 11 ricorda batt. 6)</i>		<i>Variatio (con Congeries interna alla Peroratio-Conclusio)</i>	

Tabella 1. Prospetto riassuntivo della medio- e macroforma del brano, con indicazione delle figure retoriche.

5. Opportunità di proporre oggi un'analisi secondo criteri retorici del preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach: per una prospettiva *etic* a partire dalle influenze delle retorica nelle pratiche compositive, analitiche ed interpretative fino ad oggi.

A questo punto occorre passare al punto di vista *etic* descritto da Geertz e chiederci se l'analisi secondo criteri retorici possa essere considerata utile anche da una prospettiva moderna ottenuta dall'interazione di teorie interpretative più recenti.

Sul piano poetico la domanda sembra trovare risposta positiva, perché l'indagine sulle forme compositive barocche permette di comprendere come esse siano state recepite e reinterpretate nel corso dei secoli successivi, fino a giungere alla musica contemporanea. Abbandonata nel primo Romanticismo per lasciare spazio all'originalità dell'invenzione melodica, non riconducibile a formule precostituite, la composizione mediante figure sembra talvolta riemergere nell'Ottocento, in alcuni operisti che utilizzano particolari intervalli ed accordi per sottolineare passaggi drammaturgici di particolare potenza espressiva. Giuseppe Verdi, ad esempio, impiega spesso la settima diminuita come "accordo della paura" [De La Motte 2011, 201].

Nell'opera di Anton Bruckner si trovano tanto sul piano motivico (microforma), quanto su quello della relazione fra sezioni successive (medioforma), determinati comportamenti intervallari ricorrenti definibili come *topoi*, probabilmente ereditati dall'autore durante lo studio del contrappunto con Simon Sechter. Movimenti cromatici e salti dissonanti, che lasciano emergere la loro origine dalle figure del *Passus* e *Saltus Duriusculus* nonché tecniche derivate dal tropo, che alla figura del contrasto (*Antithesis*) fanno seguire la ripetizione magari variata (*Paronomasia*) di un motivo ascoltato qualche battuta prima, caratterizzano la micro e medioforma di diversi movimenti delle sue sinfonie [Fassone 2005, 424, 448, 463 sgg.].

Anche in Gustav Mahler è possibile individuare un insieme di *topoi* ricorrenti che, pur in un contesto compositivo completamente diverso, presentano con le figure retoriche barocche una duplice analogia: quella di essere riconoscibili per il loro profilo melodico-contrappuntistico e quella di portare con sé un significato emotivo, come ad esempio la

vicinanza del compositore ai suoni che imitano la natura oppure la sua critica spietata nei riguardi delle musiche di origine militare [Eggebrecht 1982, 82 sgg. e 127 sgg.; Adorno 1960, 10-11 sgg.]. Inoltre, anche in Mahler è frequente l'uso della tecnica del tropo, quindi della successione di contrasti (*Antithesis*) e di ripetizioni leggermente variate (*Paronomasia*) quale elemento regolatore della medioforma.

Addirittura, nella musica contemporanea del secondo dopoguerra, queste tecniche si trovano nell'opera di Pierre Boulez [1968] e Franco Donatoni [1986], che nei loro scritti teorici hanno esplicitamente parlato di figura, frequenti agglomerati riconoscibili a livello motivico, derivate da determinate figure barocche (ad esempio *Circulatio*, *Accentus*, *Anabasis* e *Catabasis*). A livello medioformale si possono anche in questi autori trovare le figure dell'*Antithesis* e della *Paronomasia* che emergono dall'alternanza di blocchi secondo la tecnica del tropo [Benzi 2004, 199 sgg. e 252 sgg.].

Per quanto riguarda l'interpretazione strumentale, l'analisi retorica risulta utile anche se non si usano strumenti antichi o anche se si decide per un'interpretazione non direttamente dipendente dalla prassi esecutiva storica. Interpreti odierni che utilizzano strumenti moderni difficilmente ignorano oggi i principi dell'articolazione barocca. Proviamo ad ascoltare ad esempio Isabelle Faust: nella sua interpretazione (<https://www.youtube.com/watch?v=DYmD7y0tnwc>), su strumento moderno, si notano comunque tracce di articolazione barocca, assenti ad esempio nella registrazione, orientata alla tradizione tardo-romantica, di Henryk Szeryng (<https://www.youtube.com/watch?v=wl0HKVDFKHQ>).

Nel mondo strumentale odierno, anche chi suona su strumento moderno ritiene imprescindibile conoscere almeno i principali criteri secondo i quali la musica barocca veniva composta; interpretazioni completamente "romantiche" di questi brani vengono considerate non più proponibili. Inoltre, un'analisi secondo principi retorici può portare a notevoli vantaggi sul piano pedagogico-didattico: così, dopo aver interiorizzato i principi della retorica barocca, suona questo brano su strumento moderno una studentessa del terzo anno di triennio di violino (v. il file allegato "BachJ.mp3").

Partendo da questi presupposti, un interprete di oggi – sia costui un analista/compositore o uno strumentista – che utilizzi questo strumento di analisi e lo colleghi alla teoria degli affetti e alle aspettative dei generi musicali di allora e successivamente confronti la propria interpretazione con il contesto estetico e teorico odierno, raggiunge un punto di incontro fra storicità (*emic*) e lettura attuale dell'opera (*etic*). Egli, confrontando questi elementi con l'orizzonte estetico attuale, può delineare un possibile senso del brano da non ridurre in alcun caso alla sua descrizione, anche se su di essa si basa [Danuser 1992, 13-17] e contribuisce al processo interpretativo dell'opera che, essendo storico, non è mai completo e definitivo ma sempre aperto a nuovi sviluppi e prospettive.

BIBLIOGRAFIA

N.B. Per i testi antecedenti al secolo XX viene indicata fra parentesi la data della prima stesura, indipendentemente dall'edizione consultata che, in assenza di altre indicazioni, è la prima apparsa in ordine cronologico. Questa scelta è stata dettata dalla volontà di permettere al lettore una rapida collocazione temporale delle opere e delle idee ad esse correlate.

ADORNO TH.W. (1960), *Gustav Mahler. Eine Physiognomik*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.

AMON R. (2015), *Lexikon der Harmonielehre*, 2 ed., Doblinger, Vienna.

BARONI M. (2003), *The macroform in post-tonal music. Listening and analysis*, «Musicae Scientiae», Vol. VII, 2, pp. 219-240.

BAUMGARTEN A. G. (1986), *Aesthetica* (1750), Olms, Hildesheim.

BENZI C. (2004), *Stratégies rhétoriques et communication dans la musique contemporaine européenne (1960-1980)*, ANRT, Lille.

BERNHARD CH. (1649), *Tractatus compositionis augmentatus*, Dresda, ed. mod. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel-Basel 1963.

- BLANKENBURG W. (cur., 1970a), *Johann Sebastian Bach*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- BLANKENBURG W. (1970b), "Johann Sebastian Bach und die Aufklärung" in Blankenburg 1970a, pp. 100-110 (orig. 1950).
- BOULEZ P. (1968a), "Eventualmente" in Boulez 1968b, pp. 135-164 (orig. 1952).
- BOULEZ P. (1968b), *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino.
- BUELOW G.J. – WILSON B. – HOYT P.A. (2001): "Rhetoric and Music", in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, a cura di Stanley Sadie, MacMillan, Londra, vol. 21, pp. 260-275.
- BURMEISTER J. (1606), *Musica poetica*. Rostock.
- CHION M. (1985), *Le son au cinema*, Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile, Parigi.
- CIVRA F. (1991), *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, UTET, Torino.
- DANUSER H. (1992), *Musikalische Interpretation*, Laaber Verlag, Laaber.
- DE LA MOTTE D. (2011), *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 2011 (orig. 1976).
- DESCARTES R. (1649), *Les passions de l'âme*, Le Gras, Parigi.
- DIDEROT D. – D'ALEMBERT J. (1751-65), *Encyclopédie*, Parigi.
- DONATONI F. (1986), *Processo e figura*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», 13, pp. 69-73.
- EGGEBRECHT H. H. (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, Piper, Monaco di Baviera.
- FADINI E. (1988), *Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera del primo '600*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», 16, pp. 7-86.
- FARNSWORTH R. (1990), "Hither, This Way": *A Rhetorical-Musical Analysis of a Scene from Purcell's King Arthur*, «The Musical Quarterly» 74, pp. 83-97.
- FASSONE A. (2005), *Anton Bruckner. La personalità e l'opera*, LIM, Lucca.
- FORKEL N. (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Lipsia.
- GEERTZ C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York.
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi.
- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Parigi.

HARNONCOURT N. (1982), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, Salisburgo.

HARRÁN D. (1988), "In Search of Harmony: Hebrew and Humanist Elements" in ID. *Sixteenth-Century Musical Thought*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, pp. 137-173.

KADEN CH. (1976), *Strukturelle Segmentierung von Musik - Probleme, Schwierigkeiten, Möglichkeiten*, «Beiträge zur Musikwissenschaft»18, pp. 149-162 e pp. 293-334.

KADEN CH. (1977), *Klassifikation - Segmentation - musikalische Grammatik. Neue Ansätze zur Lösung alter Probleme der Musikanalyse. Ein Forschungsbericht*, «Beiträge zur Musikwissenschaft»19, pp. 130-155.

KRONES H. (1997), „Musik und Rhetorik“ in MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart), zweite, neubearbeitete Ausgabe, a cura di Ludwig Finscher, Sachteil 6, Bärenreiter, Kassel, col. 814-852.

LEIBNIZ G.W. (1705), *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Schreuder, Lipsia (pubbl. postumo 1765).

LOCKE J. (1690), *An Essay Concerning Human Understanding*, Londra.

MATHIESEN T. J. (2006), *Studies in the History of Music Theory and Literature*, vol. 1. Urbana, University of Illinois Press, 2006.

MATTHESON J. (1713), *Das neu-eröffnete Orchester*, Amburgo.

MATTHESON J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Amburgo.

MERSENNE M. (1636), *Harmonie Universelle*, Parigi.

METZGER H.K. – RIEHN R. (cur. 2003), *Johann Sebastian Bach. Was heißt „Klang-Rede“?*, Musik-Konzepte 119, Text+Kritik, Monaco di Baviera.

MOLINO J. (1975), *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Musique en jeu* (17), pp. 37-62.

MONTEVERDI C. (1638), *Ottavo Libro dei Madrigali. Prefazione*, Venezia.

MÜLLER-BLATTAU J. (1963), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel 1963.

NATTIEZ J. J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Parigi.

NATTIEZ J. J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino.

PALISCA C. V. (2006), *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, completato da Thomas J. Mathiesen 2006, Illinois University Press, Chicago.

PERELMAN CH. – OLBRECHTS TYTECA L. (1958), *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Parigi.

QUINTILIANO M. F. (90-96), *Institutio Oratoria*, Roma.

RADICATI G. (1983-84), „Retorica“, in *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti: Lessico*, 4 voll. a cura di Alberto Basso, Utet, Torino, iv, pp. 79-81.

RUWET N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Seuil, Parigi.

SCHMITZ A. (1970), „Die oratorische Kunst J.S.Bachs: Grundfragen und Grundlagen“ in Blankenburg 1970a, pp. 61-84 (orig. 1950).

TAGLIAVINI L. F. (1975), *L'arte di non «lasciar vuoto lo strumento»: appunto sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 10, pp. 360-378.

UNGER H. H. (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, Würzburg.

Archaic Features in Masses by Morales

Alison Sanders McFarland

An examination of Morales's Masses reveals a composer comfortable with not only the styles of his contemporaries, but also preoccupied with the compositional methods of earlier generations. This is particularly true of masses that rely on *cantus firmus* treatment. Although the *cantus firmus* Mass survives to the end of the era in the hands of sacred composers like Palestrina, it is particularly uncommon during Morales's time, as his contemporaries like Willaert and Jacquet of Mantua are writing predominantly in the newest style of Mass that involves polyphonic borrowing of motets. Morales, for a significant portion of his Masses, manifests an interest in older stylistic ideas that have made his Masses difficult with which to come to terms and which account in part for the comparative neglect of these works. By the end of the Renaissance, stylistic variety commonly included many of the features identified here as archaic. But at the time Morales was writing, these styles were almost exclusively the province of an earlier generation.

It must be noted that the regard High Renaissance composers paid to the past is not yet understood. Particular melodies were revered for decades, certainly, and quotations from one composer to another are an important line of enquiry. But that is a different matter than the incorporation of compositional features that have more in common with the generation preceding Morales than with his own.¹ This study considers three Masses with so many references to the past that they can be appreciated as deliberate archaisms.

The *Missa Tu es vas electionis* is a *cantus-firmus* Mass occupying a unique position even among the most archaic of Morales's works. Celebrating the conversion of St Paul and surely written for Morales's patron Pope Paul III, it is dedicated to that pope and leads off the second volume of the Morales Masses printed by Dorico (1544). This Mass could have

1 Howard Brown's seminal article "Imitation, Competition, and Homage": Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance," *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982): 1-48 demonstrated a different kind of borrowing between composers, one that is beyond the limits of this study but may be valuable for the understanding of Morales's motivations.

been written around 1535 when Morales entered the papal choir, and an archaic Mass such as this puts Morales firmly out of step with his contemporaries. But it is not only the long-note *cantus firmus* construction that sets this Mass apart. One can find throughout it stylistic aspects that can best be described as conscious anachronisms.

All movements begin in perfect *tempus*, minor *prolation*, with some inner sections in *tempus imperfectum*. The only other Morales Mass to use significant amounts of perfect *tempus* is the four-voice *Missa L'homme armé*, another Mass in this study and also a long-note *cantus-firmus* Mass. The majority of final cadences of sections or movements consist of open fifths, or only a third, and the sole movement to end with a complete triad is the final *Agnus*. This sparing use of the triad is not unique to this Mass, but it is unusual in Morales, and quite rare among his contemporaries. The cadences with a descending 5th in the bass, described anachronistically as authentic cadences, are exceptionally rare here, and give way to older forms of cadences with linear motion.

In the majority of sections the chant appears in long notes, unelaborated, located most usually in the tenor voice but migrating on two occasions to the *altus*. Wherever the chant is absent, the texture consists of imitation, often based loosely on the borrowed melody but sometimes free material of Morales's devising.

All but one statement of the *cantus firmus* is complete, and frequently there are two (*Et in Terra, Patrem, Et iterum, and Agnus II*). When a double *cursus* occurs, the two statements are identical in pitch and rhythm with but one exception, that of the second *Agnus*. In this section, the second appearance of the *cantus firmus* is diminished, yielding a ratio of 2:1.

This exact Pythagorean diminution as well as the equal-note layout is reminiscent of isorhythmic aspects. Proportional diminution and identical statements of the *cantus firmus* are related to isorhythmic treatment in music of the late 15th century,² and seem to be a historical reference in Morales. All five movements of the *Missa Tu es vas* are not set to the same rhythm in the manner of some of the very early cyclic Masses, but within a movement or section the treatment is identical. Late isorhythm, like in Du Fay's *Nuper rosarum flores*, was sometimes simplified to the point that color and *talea* coincided, so that proportional rhythmic manipulations, rather than a complicated interaction between

2 Thomas Brothers, "Vestiges of Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, 1450-1475," *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991): 1-56

pitch and rhythm, is sufficient to indicate the technique.³ It is this type of reference to isorhythmic practices found here. Another parameter that refers back to isorhythm is the determination of perfect *modus*, usually implicit in the presence of triple breve rest groupings. This is not always possible to determine, and in the *Missa Tu es vas* there are no *breve*-rest patterns indicated by a triple grouping in the Dorico print. All voice parts are particularly sparing of rests, so this too is of little help in suggesting groupings. Several of the *cantus firmus* dispositions are divisible by three, and both the *Et iterum* and the *Agnus I*, in perfect *tempus*, begin with a triple long in the *cantus firmus*. The *Agnus II*, the movement with the greatest links to isorhythm, divides the chant into equal triple longs for its first *cursus*. Thus we may suspect that, at least in some sections, Morales is thinking in terms of perfect *modus*.

This Mass is very young for these references to isorhythmic “vestiges,”⁴ and yet it exhibits many of the same characteristics seen in the works of Du Fay, Busnois, and Josquin. And there are yet more archaic aspects here. The phrases are generally lengthy and lacking the sense of direction of Morales's usual style. Also atypical are the melodic lines, which are not tightly structured, but wander inconsistently, often extended by sequences. Nervous rhythms predominate here, and coloration produces additional rhythmic complexity. The qualities of the melodic lines bear striking resemblance to some fifteenth-century practices, most particularly Du Fay, Ockeghem and the young Josquin.

3 *ibid*

4 *ibid*

Superius
men, A - - men, A - - men, A -

Altus
men, A - - - men, A - - -

Tenor
men, A - - - men, A - - - men,

Bassus
men, A - - - men, A - - - men, A -

6
men, A - - - men.

men, A - - men, A - - - men, A - - - men.

A - - - - men.

- men, A - - men, A - - men.

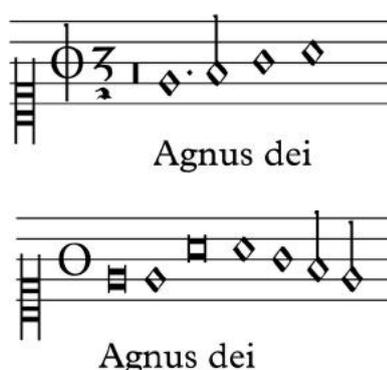
Ex. 2. C. Morales, *Missa Tu es vas electionis*, Credo, bb. 164-174

The *L'homme armé* Mass for 4 voices, which I believe also to be a late Mass⁷, contains no quasi-isorhythmic manipulations of the *cantus firmus*, as seen in the *Missa Tu es vas*. Much of the interest lies in its tight motivic integration, including an ostinato that appears in original and inverted form. But archaic features are here as well, most extraordinarily a grouping of the *Kyrie-Sanctus-Agnus* in terms of repetitions of melody and structure, set

7 Alison McFarland, "Within the Circle of Charles V: New Light on the Biography of Cristóbal de Morales," *Early Music* 30 (2002): 325-338, and "The Tale of Three Woodcuts: Modeling of Antico in the Mass Prints of Morales," in *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer* (New York, Pendragon Press, 2012), 31-43.

against the *Gloria* and *Credo* which themselves allude to being a pair by the similarity of their *cantus firmus* disposition. This type of grouping is one of the earliest techniques of unifying Mass movements into a cycle.⁸ Elsewhere in the Mass are reminders of the past: Morales follows Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales* in deploying a second *cantus firmus* to the beginning of the *Credo* by adding the *Credo I* chant. And a significant similarity between this Mass and the *Christe* of the *Missa L'homme armé* by Compère has been noted.⁹

One last important feature is a proportional *mensural* relationship between the two *Agnus* sections. In the Dorico print, *Agnus I* has a sign of 0 and *Agnus II* has cut-03/2.



Ex. 3. C. Morales, *Missa L'Homme armé*, Mensuration Signs in *Agnus I* and *Agnus II*, Soprano Line

The indicated difference in speed is largely offset by the speed of the notes values, and the proportion hence has no real effect on the performance of the music and appears to be an archaic learned device that may have been for the amusement of the learned. Games with *mensuration* and proportion are commonly seen in the earlier Renaissance.¹⁰

Although newer compositional styles make up part of the *Missa Ave Maria*, archaisms are still present. There is significant inclination toward paraphrase in the participation of multiple voices in motivic statements of the antiphon: however, frequent sections assert a structural or even a scaffolding *cantus firmus*, and even in the paraphrase passages, the second tenor presents a complete statement of the chant. This hybrid *cantus firmus*/paraphrase structure bears more similarity to the generations before Morales

8 Philip Gossett, "Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs, *Journal of the American Musicology Society* 19 (1966): 205-31

9 James Haar, "Palestrina as Historicist: The Two *L'Homme armé* Masses," *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996): 191-205, p. 193

10 See, among many examples, the proportional *cantus firmus* in Du fay's *Missa Se le face ay pale*, *Gloria* and *Credo*.

than to his own time. The motivic permeation here, coupled with the close spacing of the unusual low ranges (ATTB), creates a remarkable dense fabric:

Throughout much of the Mass, the cantus firmus takes on a variety of forms. At one extreme is a double statement of the cantus firmus in a 2:1 diminution, and at the other, it has been reduced to a motive and used as an ostinato. Most of Morales's chant-based Masses treat the liturgical melody with great precision and absolute faithfulness, but some sections of this Mass represent a significant departure for Morales, involving substantial elaboration of the chant, and occasionally even free rhapsodic treatment. Throughout, stylistic variety of the chant-bearing voice as well as the surrounding voices complicates the underlying structure. Even though this Mass expresses some stylistic aspects of its time, Morales continues to manifest older ideas as an integral part of his compositional language.

From the beginning we see the pattern that holds throughout much of the work: motives from the borrowed melody permeate several of the voices, but the second tenor retains the most complete statement of the chant. The *Christe* is structured with even more reliance on the second tenor as the primary chant-carrying voice, but the chant is treated motivically with repetition of segments instead of a straightforward presentation of the melody. *Kyrie II* offers yet another alternative. Here the *Ave Maria* phrase becomes a long-note ostinato, repeated at different pitch levels, and it also permeates the other voices.

Morales treats the chant with uncharacteristic freedom in the *Gloria*. After the strict ostinato of the *Kyrie II*, the same *Ave Maria* phrase is elaborated with lengthy interpolations. Chant motives make fleeting appearances in all voices, and there is little more of a coherent statement in the second tenor than in any other part. This section comes the closest to clear paraphrase of any in the Mass. In the last twenty measures of the section, however, the structure reverts to cantus firmus, with the statement of the chant in the second tenor; but Morales brings in the complete statement in the middle of the text phrase *Domine Fili unigenite*, an extraordinary choice for a composer known for rational organization. The *Qui tollis* section serves as another example of Morales's diversity of technique. Morales varies nearly every phrase, with techniques like cantus firmus against an imitative complex, non-imitative polyphony, and ostinato. The antiphon

is present throughout, although sometimes reduced to melodic references rather than exact pitches.

The paraphrase structure vanishes initially in the *Credo*, by virtue of Morales adding a second chant. *Ave Maria* is still present in the second tenor, in two complete statements laid out in long notes, while the surrounding voices are occupied with the beginning of *Credo I*. A return to the hybrid paraphrase/cantus firmus structure marks the *Et incarnatus*. It begins in near-homorhythm, common enough at this point in the Mass, and proceeds to points of imitation. A complete statement of the borrowed melody, in the usual second tenor, is interrupted only by the phrase *Crucifixus*, in which it does not participate.

The final section of the *Credo*, *Et in spiritum*, returns to the now familiar hybrid structure. After a complete statement of the borrowed melody, distinguished by some longer notes than the surrounding texture, the cantus-firmus voice undergoes a change in character, from melodic to motivic, and its speed equals the other voices. All material from the *Ave Maria* melody seems to disappear: but the material forming a point of imitation is, in fact, chant motives in inversion. Morales rarely submits a melodic phrase to this kind of manipulation, but it is seen in composers of the earlier Renaissance.¹¹

The *Sanctus* receives not only the most conspicuous scaffolding cantus-firmus treatment, it is also underlaid with the antiphon text in the second tenor. The chant is stated twice in an exact 2:1 ratio of durations. This proportion is notated in the Dorico print: only one statement of the cantus firmus is printed, and the mensuration for this voice is cut-C over the same sign facing backward. According to Bermudo, this is another manner of denoting *dupla* proportion.¹² The texture surrounding the cantus firmus is non-imitative polyphony. The scaffolding tenor with its indicated diminution is surely a deliberate archaism. As in the *Missa Tu es vas*, proportional diminution and identical statements of the cantus firmus are techniques seen in works of the early Renaissance with isorhythmic traces.

The emphasis on motive is seen to its greatest extent in the *Hosanna*. There is a single, literal, statement of the cantus firmus, underlaid with the antiphon text, but the rest of the fabric is imitative, creating a stark contrast with the independent polyphony of the

11 A famous example of melodic inversion is seen in the *Agnus Dei* of the Busnoys L'Homme armé Mass.

12 Juan de Bermudo, *Il libro primero de la declaracion de instrumentos* (1549), Fol. 52 col 2.

Sanctus. In a nearly perfect fusion of old and new, Morales combines motivic unity and variation in a compact space of some twenty measures, and all this over a cantus firmus. The *Benedictus* is nearly as motivically concentrated. It is a reduced texture section and although the second tenor is present, it doesn't carry the antiphon. The two tenors create a canon, built on a free motive, with elaborations and numerous entrances that create an ostinato.

Although motives from the antiphon do appear in other voices, the structure of *Agnus I* is primarily cantus firmus. Its layout, however, is not entirely rational, and not typical, for Morales; two statements of the *Ave Maria* phrase are separated by free interpolated material, and the chant does not progress beyond its first three lines. *Agnus II* eliminates the usual chant-carrying voice, and except for the opening statement of *Ave Maria* in the first tenor, the texture consists of tight points of imitation on free material. Again, the focus is on economy of motive. Only two motives make up the bulk of the free material, one of them emphasizing the descending fourth that opens the borrowed antiphon, and, like the *Hosanna* and *Benedictus* sections, each motive is subject to various elaborations after its opening notes.

One of the two added voices in *Agnus III* is canonically derived. The direction above the first tenor reads "canon in eodem," best understood as "in the same condition," and a *signum* indicates where the second tenor is to enter. The canon between these voices is exact until the final cadence, and the material is a literal statement of the antiphon, again underlaid with its own text. Morales uses Latin canons in others of his Masses too, and it is, like many other aspects detailed here, clearly reminiscent of the early Renaissance.¹³

Together, these three Masses demonstrate several structural aspects of Morales's fascination with older techniques. The scaffolding cantus firmi of the *Missa Tu es vas*, *Missa L'Homme armé* a 4, and in parts of the *Missa Ave Maria*, as well the proportional puzzle and the vestiges of Mass pairing of *L'Homme arme*, look back further than does *Missa Ave Maria*, in which archaisms can still be found although it is organized in a more

¹³ There are numerous examples of Latin verbal canons in the fifteenth century, including the Du Fay *Missa Se le face ay pale*, *Gloria ad Credo*, and the Busnoys *Missa L'Homme armé*, *Agnus Dei*, as well as throughout Josquin's *Missa L'Homme armé super voces musicales*. An excellent study on the subject is Emily Zazulia, "Verbal Canons and Notational Complexity in Fifteenth-century Music," PhD diss, University of Pennsylvania, 1999

freely constructivist and motivic fashion and seems to represent a microcosm of his compositional procedures.

I have suggested elsewhere that Morales draws frequent parallels between his music and that of the preceding generation.¹⁴ When his entire body of Masses is considered, Morales has the most in common with Josquin, in terms of subjects set, types of structure, and even direct quotations from the earlier composer. In the archaisms of this study, Morales may be continuing his fasciation with the Josquin generation and reaching even further back. Techniques including canon, verbal canon, proportional games, and remnants of isorhythmic structure would have been known to Josquin but pursued even more in the generation of Du Fay and Ockeghem. These kinds of structures are so little used in Morales's day that they are strikingly conspicuous here.

Archaisms can be found throughout Morales's works, but these three Masses are the most obvious expression of the impulse. That all three of them are found in the second volume of the two Morales Mass prints, the one dedicated to Pope Paul III, must be intentional. Paul, the former Alessandro Farnese, was known as a humanist in his youth, and Morales may have hoped to address this aspect of his patron with these Masses, whether or not his musically-literate pope appreciated a trip through a hundred years of Mass history. Morales's relationship with the past not only distinguishes him from his contemporaries, but defines significant characteristics of his style.

14 Alison McFarland, "Cristobal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome." Phd Diss, UCSB, 1999

References

BERMUDO, J. (1549), *Il libro primero de la declaracion de instrumentos*, Juan de León Impresor, Osuna (ES).

BROTHERS, T. (1991), *Vestiges of Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, 1450-1475*, «Journal of the American Musicological Society», 44, 1-56.

GOSSETT, P. (1966), *Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs*, «Journal of the American Musicology Society», 19, pp. 205-31.

HAAR, J. (1996), *Palestrina as Historicist: The Two L'Homme armé Masses*, «Journal of the Royal Musical Association», 121, pp. 191-205.

MCFARLAND, A. (1995), *Papal Singers, the Musica Segreta, and a Woman Musician at the Papal Court: The View from the Private Treasure of Paul III*, «Studi Musicali», 24, pp. 209-30.

MCFARLAND, A. (2012), *The Tale of Three Woodcuts: Modeling of Antico in the Mass Prints of Morales*, in A. Mc Farland, *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, Pendragon Press, New York, pp. 31-43.

MCFARLAND, A. (2002), *Within the Circle of Charles V: New Light on the Biography of Cristóbal de Morales*, «Early Music», 30, pp. 325-338.

MCFARLAND, A. (1999), *Cristobal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome*, Phd Diss, University of California Santa Barbara.

ZAZULIA, E. (1999), *Verbal Canons and Notational Complexity in Fifteenth-Century Music.*, PhD diss, University of Pennsylvania.

La formalizzazione sonora della “Danse Sacrale” del *Sacre du printemps* di Stravinsky

Edmond Buharaja

1. *Le Sacre du printemps* — Quale versione?

«Dio! Come sarò felice quando la sentirò eseguita!»¹ [Stravinsky 1912, cit. in Yarustovsky 2000, ixb] scriveva il compositore de *Le Sacre du printemps* a Rimskij-Korsakov, nel 1912, mentre stava realizzando la musica di quel balletto che gli assicurerà un posto d'onore tra i più grandi musicisti di tutti i tempi e che lo farà diventare uno dei due padri spirituali di quell'avanguardia del dopoguerra in cerca di un nuovo mondo musicale.²

C'è una certa quantità di versioni del *Sacre du printemps*, dagli schizzi [Stravinsky 1969] fino all'ultima partitura licenziata, fatto che pone una seria discussione sulla scelta del testo da analizzare. La documentazione delle revisioni, non sempre esauriente, è stata effettuata da diversi studiosi.³ È stato notato che «alcune di queste varianti sono molto più intriganti, e che lo stesso Stravinsky non le ha mai utilizzate né nelle sue performance, né nelle registrazioni» [Cyr 1986, 157].

La musica del Novecento ha preferito usare valori metrici che scendevano al di sotto delle semiminime per unità di movimento. Visto che «la revisione del 1943 della *Danse Sacrale*» ha raddoppiato «il valore da semicrome a crome»,⁴ si è posta la domanda se ciò sia «stato fatto per facilitare la lettura (può fare questo la lettura)?» e se si credesse «che il valore della nota abbia relazioni con il carattere della musica» [Stravinsky-Craft 1959,

1 Tutte le traduzioni sono dell'autore di questo saggio.

2 L'avanguardia darmstadtiana ha affermato con convinzione: «Una generazione si definisce in rapporto ai propri “genitori”. Pare non si possa fare una scelta più significativa eleggendo Stravinsky e Webern come due punti di riferimento che hanno fornito alla maggior parte dei musicisti di questa generazione, la nostra, l'occasione di una specie di geodesia pratica...» [Boulez 1968c, 243-244].

3 Cfr.: Smalley [1969-1979]; Craft [1977; 1982]; Cyr [1982; 1986]. Per una storia più dettagliata sulle varie revisioni, versioni e le edizioni del *Sacre du printemps*, cfr. Toorn [1987, 40, Tab. 2].

4 In realtà, negli schizzi per il n. 147 della “Danse Sacrale” del taccuino databile dal 1912 fino al 1918, i valori sono già di crome. Cfr. 'Fig. 1' in Toorn [1987, 33].

19]. Il compositore non ha giudicato «interamente corretta l'assunzione di una evoluzione dalla pulsazione dalla minima, alla semiminima, alla croma» perché «[l]a musica contemporanea ha creato una gamma e varietà molto più grande di tempi e una gamma ritmica notevolmente più grande [...]» [ibid., 19-20]. L'unica spiegazione che si offre riguardo la scelta dei tempi-veloci o dei tempi-lenti oppure di figure musicali grandi o piccole è che tutto «dipende dalla musica», quindi, si può credere «in una relazione tra il carattere della [sua] musica e la specie dell'unità assunta per la pulsazione» [ibid., 20]. La trascrizione in valori raddoppiati avrebbe probabilmente facilitato la lettura della "Danse Sacrale", «[t]uttavia la leggibilità e i valori di note più grandi vanno insieme fino ad un certo punto» [ibid., 21]. Il compositore afferma che le stanghette sono, almeno per la sua musica, «più, molto di più che un semplice accento» [ibid.].

Nella riedizione del *Sacre du printemps* dei primi anni Venti, fu effettuata una revisione dell'autografo del 1913. Poi, nel febbraio del 1926, Stravinsky si mise alla direzione del suo capolavoro, occasione in cui realizzò degli aggiustamenti inclusi nell'edizione del 1929. Solo più in là, precisamente durante le *performances* negli Stati Uniti del 1940, il compositore applicò, specialmente all'"Evocation des Ancêtres" e alla "Danse Sacrale", sia delle ulteriori modifiche riguardanti la misurazione e il raddoppio del metro e dei valori ritmici, sia dei cambiamenti a livello di battute,⁵ riorchestrazione, di insiemi armonici, ecc. Il tutto, appare nella versione del 1943.

A questo dobbiamo aggiungere anche i vari tentativi di riscrittura, riguardanti soprattutto il ritornello della "Danse Sacrale":

Nel 1921 o 1922, Nicolas Slonimsky, allora segretario di Koussevitzky, ha rimisurato [*rebarred*] la "Danse sacrale" dopo che "ha realizzato che Koussevitzky era incapace di affrontarla con le complicazione [metriche] della partitura". Slonimsky lo ampliò, affermando: "Mi è venuto in mente che la situazione può essere rimediata combinando le stanghette adiacenti in modo da ridurre il *beat* di base a figure di ottavi". Egli citò un appunto di Bernstein speditogli nell'aprile del 1984: "Ogni volta che dirigo *Le Sacre...* (e sempre con la partitura di Koussi, con la tua ri-misurazione), ti ammiro, ti venero e ti onoro» [Manulkina 2017, 221].

5 Riguardo alla "Danse Sacrale", dalla versione originale del 1913 fino a quella del 1922 si notano i seguenti cambiamenti metrici: le seconde battute del R142 e R143, nonché la prima del R146, da 5/16 vengono divise in due rispettivamente di 2/16 e 3/16; l'intero R146 è stato modificato da 5/16, 4/16, 2/16, 4/16 in 2/16, 3/16, 2/8, 3/8; il secondo tempo della battuta precedente al R144 è allargato ad una croma; ecc.

Nonostante Stravinsky abbia continuato ad utilizzare in seguito proprio la versione del 1943, la maggioranza dei direttori d'orchestra e degli analisti lo ha, però, ignorato. Significativo in questa direzione è il comportamento di Forte [1973, 144], il quale, analizzando la "Danse Sacrale", usò inizialmente la versione del 1943, che «contiene dei significativi cambiamenti in dettaglio», per poi passare, nella sua analisi integrale della partitura di qualche anno appresso [id. 1978], alla versione del 1929.

Nella nostra analisi, ci basiamo proprio sulla partitura pubblicata nel 1929 [Stravinsky 2000], sulla trascrizione a quattro mani effettuata dal compositore nel 1913 [id. 1989] e pubblicata l'anno successivo,⁶ e sugli schizzi [id. 1969]. Va notato che, sebbene l'ultima pubblicazione indichi come periodo di realizzazione degli schizzi gli anni 1911-1913, «secondo Edwin Evans, la finale Danza Rituale della vittima scelta esisteva già in schizzi a questo stadio, essendo stata scritta nella primavera del 1910»⁷ [White 1948, 38-9].

2.1. Macroforma della "Danse sacrale".⁸

6 L'originale della *Riduzione per pianoforte a quattro mani*, è stato donato da Stravinsky a Misia Sert già nel 1913. Il manoscritto è stato riacquistato dal suo autore «a un'asta di Londra nel 1967» [Boucourechliev 1984, 78].

7 Decenni dopo, viene riaffermato: «L'esistenza degli schizzi almeno ad un anno prima è confermata da due lettere di Stravinsky a Roerich datate 2 luglio 1910, e 9 agosto 1919» [Toorn 1987, 139]. Per quanto riguarda gli schizzi vi sono, però, anche delle incongruenze. Cfr. Toorn [1987, 32].

8 In un certo senso, l'ultimo numero del balletto è in realtà l'idea centrale attorno alla quale gravitano tutte le altre scene. Com'è stato sottolineato in più riprese da vari studiosi, l'idea originale sarebbe stata di Roerich. «Nel 1910, Roerich scrisse una storia del balletto che aveva intitolato *Supreme Sacrifice*» e, in seguito, «quest'idea iniziale di Roerich diventò la "Danse Sacrale" nella seconda scena de *Le Sacre du Printemps*» [Nijinska, 1981, 448]. Con questa premessa, il "libretto" del *Secondo quadro (Il grande sacrificio)* scritto da Stravinsky e Nijinsky — «quello del programma che gli spettatori del 29 maggio 1913 tenevano in mano» il quale, «per quanto ne sappiamo, non è firmato» [Boucourechliev 1984, 71] — veniva stilato in questi termini: «Trascorso è il giorno, trascorsa la mezzanotte. Sulle colline stanno le pietre consacrate. Gli adolescenti compiono i loro mitici giochi e cercano la grande via. Si rende gloria e si acclama Colei che fu designata per essere consegnata agli Dei. Si chiamano gli Avi, testimoni venerabili. E i saggi antenati degli uomini contemplano il sacrificio. Così si sacrifica a Iarilo [Yarilo], il magnifico, il fiammeggiante» [ibid., 72]. Come si nota, tutto gira intorno al sacrificio come atto di culto mistico. In seguito, il libretto si arricchisce e subisce anche qualche variazione. Lo stesso Stravinsky, nel suo *synopsis* del 1914 spedito a Koussevitzky, scrive: «[...] La Scelta è colei che la Primavera deve consacrare, che deve restituire alla Primavera la forza che la gioventù ha ricevuto da questa. [...] E gli Antenati si sono raggruppati intorno alla Scelta, che inizia a danzare la Danza Sacrale. Quando è sul punto di cadere esausta, gli Antenati se ne accorgono, scivolano verso di lei come mostri predatori, in modo che non tocchi il suolo cadendo, la rimuovono e la sollevano verso il cielo. Il ciclo annuale delle forze che rinascono e che cadono di nuovo in seno della natura si realizza nei suoi ritmi essenziali» [in Taruskin 1996, 877-878]. Essendo l'ultima *synopsis* scritta sicuramente da Stravinsky, essa, nella nostra analisi, rimane privilegiata rispetto alle tre precedenti. Di queste ultime si fa riferimento: (i) nella lettera a Findeyzen (dicembre 1912), (ii) nella lettera di Roerich a Diaghilev (marzo 1913), (iii) nell'articolo di Ricciotto Canudo («Montjoie», mattina del 29 maggio 1913). La terza è stata negata a più riprese e per decenni dallo stesso Stravinsky [cfr. Bullard 1971/II, 4-9], nonostante la *synopsis* ivi inclusa sia quasi

Ansermet [2008, 372], con la premessa che «la “forma”, in Stravinsky, risulta [...] da una aggregazione di forme elementari, da una “composizione”, nel vero senso della parola, di forme senza soluzioni di continuità», deduce che «essa non ha dunque significato in sé, e ne consegue che la dimensione della profondità che conferisce all’*opera globale* il significato trascendente della forma [...] manca all’opera di Stravinsky», arrivando alla conclusione che: «La forma resta *esterna* al suo *contenuto*; essa ne compone i dati in base ad un ordine musicale, ma non deriva da essi, essendo stata progettata indipendentemente e in qualche modo anteriormente ad essi. L’opera *si organizza* in una forma, ma non è *organica*». Il giudizio di Ansermet ha un peso particolare, perché egli è stato un ottimo conoscitore del balletto ed ha contribuito a varie modifiche soprattutto della “Danse Sacrale”. Fatti, questi, evidenziati nella sua lettera al compositore spedita il 14 agosto 1922.⁹

Anche Kramer [1986, 175], partendo da un concetto di Stockhausen, parla di ‘moment form’,¹⁰ ossia di «sezioni autonome create da stasi interne oppure da processi che completano sé stessi entro il momento». Pertanto, non sostenuta da una logica progressiva, una tale “forma del momento” risulterebbe come «mosaico *di sembianza*; [come] sezioni indipendenti assemblate in ordine *apparentemente* arbitrario». Tali caratteristiche si evidenziano certamente nel *Sacre* e specialmente nella finale “Danse Sacrale”. Stravinsky, pur conservando una certa linearità tra le sezioni, ha cercato, tuttavia, di creare un movimento anche all’interno delle stasi, producendo delle discontinuità importanti riguardo allo sviluppo dell’idea centrale. Ci sono altresì degli

uguale al (i). Ci sarebbe anche il ‘programma’ dato a Pioch il 28 maggio 1913, dunque durante la prova generale del balletto, dove si evidenzia in linea generale il tracciato dell’opera, ma niente di più [cfr. Bullard 1971/II, 35]. In termini filosofici, «il tema de *Le Sacre* era nascita e morte, Eros e Thanatos, primitivo e violento, l’esperienza fondamentale di tutte le esistenze, al di là del contesto culturale» [Eksteins 1989, 39], e conseguentemente pura espressione di frenesia e di estasi che escludono la bellezza e la grazia individuale.

9 Tutte le articolazioni *pizz.* della “Danse Sacrale” del 1913 sono state modificate in *arco* e questo, pare, sotto la diretta richiesta di Ansermet [cfr. Cyr 1986, 170-171]. Riguardo alla datazione della missiva, altre fonti sostengono che *Erratumblatt* a Stravinsky sia del 9 agosto 1922. Cfr. Toorn [1987, 42].

10 Per Stockhausen [1963, 200] un *gestalt* dinamico o statico e/o una struttura possono dar vita ad un *Moment* come *Formeinheit* (unità formale) di durata *ad libitum*, il quale può essere «riconoscibile attraverso il suo carattere personale ed inequivocabile». Si tratta, in fin dei conti, di elementi caratterizzanti di discontinuità che provocano all’ascolto deliberate interruzioni della coerenza secondo i principi di proporzionalità lineare tra i componenti costitutivi. Una tale operazione produce delle forme “chiuse” o “aperte”, corrispondenti a procedimenti compositivi in cui vengono interamente esaurite o meno le possibilità prestabilite. Cfr. Kramer [1978].

intertesti che, nonostante non funzionino come *Leitmotiv*, producono comunque dei nessi significativi nel quadro generale del capolavoro stravinskiano. Il cinetismo risultante dalle dissonanze armoniche non risolte, che accumulano tensioni aggressive, ingenera l'energia occorrente per superare le stasi, creando conseguentemente una certa aspettativa di progresso nella forma. Stravinsky non fa uso di passaggi a collegamento fra le sezioni, perciò è come se la musica precipitasse da una situazione all'altra in uno spazio-tempo fatto di discontinuità timbriche, armoniche e ritmiche, economizzando, tuttavia, un equilibrio formale. Nonostante la frammentarietà apparente della fattura, in Stravinsky, specialmente quello del *Sacre du printemps* e nelle sue parti ritmiche, c'è un forte principio di continuità di *beat/pulsazione*¹¹ che ordina la diversità di *texture* sotto lo stesso andamento in un flusso preciso e immutabile, che fa da fattore unificante.

Con queste premesse, le osservazioni di Ansermet e di Kramer vanno confrontate con le conclusioni raggiunte da una dettagliata analisi della struttura formale. Già ad un primo ascolto della "Danse Sacrale" si possono individuare dei *ritornelli* contrastati da *episodi*. Nella *Weltanschauung* stravinskiana, gli stessi rituali costituiscono i *refrain* di un rondò esistenziale, dove la quotidiana vita umana (dell'*Élue*) viene ridotta in una semplice ed episodica comparsa di fatti di importanza secondaria.

Nella partitura del *Sacre du printemps* si possono individuare in tutto tre categorie strutturali che aiutano l'ascolto attivo: (i) il *corale*, principalmente melodico e con metrica regolare, che rappresenta prevalentemente il mondo femminile; (ii) la *danza selvaggia*, principalmente allusiva del mondo maschile, con delle discontinuità metrico/ritmiche asimmetriche; (iii) l'*atmosfera processionale*,¹² con metrica regolare e in tempo lento, dove si sovrappongono diversi strati ritmici. Nella "Danse Sacrale", il ritornello e la coda appartengono interamente al gruppo (ii), invece gli episodi presentano caratteristiche sia del (ii) sia del (iii): il primo comunque più vicino al (ii), il secondo, invece, tendente al (iii). La parte lirica del (i) è, in questo finale, del tutto assente, né potrebbe essere diversamente. La spiegazione filosofica di questa realtà si potrebbe trovare nei

11 A più riprese è stato affermato dal formalista russo il principio della pulsazione metrica rigorosa durante la performance. «Che cosa ci colpisce di più in questo conflitto tra il ritmo ed il metro? È l'ossessione di una regolarità» [Stravinsky 1954, 27]. Cfr. (anche) Stravinsky-Craft [1959, 133-135].

12 Giustamente, vengono notate il «carattere plagale delle melodie — cioè, la loro applicazione sull'intervallo di quarta — in strutture diatoniche e la libertà ritmica dei temi e nelle loro frequenti qualità modali» [Boulangier 1926, 188].

ragionamenti di Adorno [2002, 151]:

Mediante gli *chocs* il singolo si accorge direttamente della propria nullità di fronte alla macchina gigantesca dell'intero sistema.¹³ [...] In Stravinsky non c'è né disposizione ansiosa né un io che opponga resistenza, ma si tiene per detto che gli *chocs* non permettono che qualcuno se ne impadronisca. Il soggetto musicale rinuncia a imporsi, e si accontenta di conformarsi agli scossoni, riflettendoli.¹⁴

La premessa filosofica par determinare anche la macrostruttura *in atto*, la quale, tramite i ritornelli, forza l'embriogenesi verso un destino assegnato già in partenza. Infatti, «il principio del rondò, il quale si manifesta in un insolito numero di forme, è praticamente l'elemento formale più caratteristico del *Sacre du printemps*, nonostante gli stessi episodi, come regola, siano *aperti* e non *chiusi*» [Yarustovsky 2000, x].

Va sottolineato che la forma in questione avrebbe avuto la sua origine proprio in Francia, da un genere chiamato *Rondeau*. Tuttavia, la teoria della forma accoglie una differenza tra il *rondeau* di matrice francese ed il *rondò* di stampo viennese: il primo è fatto di «“[R]efrain” e “couplets» con strutture più semplici e più corte; il secondo è costituito di «“[R]efrain” ed “episodi”» [Hepokoski-Darcy 2006, 391] più complessi e con strutture più estese.

Una schematizzazione formale della “Danse Sacrale” appartenente alla tipologia di rondò è riportata nella seguente Tab. 1:¹⁵

13 Va ricordato che «[l']orchestra richiesta era immensa, 120 strumenti con un'alta percentuale di percussioni, che possono produrre una formidabile eruzione di suono» [Eksteins 1989, 50]. Precisiamo che alla prima del 1913 erano stati convocati in tutto 99 strumentisti, probabilmente per lo spazio insufficiente del palcoscenico.

14 Boulez [1968a, 125], parlando della seconda parte della Coda (mm. 219–254), sembra che faccia eco alla conclusione del ragionamento filosofico di Adorno, sottolineando: «Mi permetto di insistere sul fatto importantissimo, a mio avviso, di questa ripartizione fissa dei valori all'interno del gruppo C, cioè il fenomeno ritmico che dà il suo aspetto essenziale alla fine di questa coda: un movimento palese, dialetticamente legato ad una immobilità sottintesa». In realtà, il filosofo della musica si è spinto molto più in avanti quando ha sottolineato la ristrettezza del ritmo in Stravinsky, al quale «[n]on solo manca la flessibilità espressiva e soggettiva del tempo musicale [...] costantemente irrigidito a cominciare dal *Sacre*, ma anche tutte le relazioni ritmiche connesse con la costruzione, con la compagine compositiva interiore e con il “ritmo complessivo” di tutta la forma», concludendo: «Il ritmo è accentuato, ma disgiunto dal contenuto musicale» [Adorno 2002, 149-150]. Infatti, nonostante la “Danse Sacrale” non sia altro che la *Totentanz* de *L'Élué*, la stessa protagonista, musicalmente parlando, non viene affatto rappresentata, ma subisce passivamente senza possibilità di appello l'accentuata violenza ritmica rappresentante della danza selvaggia appartenente al gruppo (ii).

15 Per Boulez [1968a, 116], dire che la “Danse Sacrale” è un rondò significa soltanto affermare «l'evidenza più pura ma anche più sommaria». Egli, dopo aver sottolineato il fatto che «questa forma *Rondò* (che, come si sa, con la forma *Variazione*, è tra le più flosce o, se si vuole, delle meno rigorose)», offre una lettura macroformale del numero finale del balletto in «due ritornelli, due strofe e una coda sul ritornello» che, come si vede dalla Tab. 1, è differente alla nostra interpretazione. Inoltre, Boulez non fa

Dissimmetrico rondò a sette parti							
A	B	A ¹	C	A ²	C ¹	A ³	(D)
I Rit.	I Ep.	II Rit.	II Ep.	III Rit.	III Ep.	IV Rit.	Coda
R142-148	R149-166	R167-173	R174-179	R180	R181-185	R186-191	R192-200
bb. 1-33	bb. 34-116	bb. 117-150	bb. 151-175	bb. 176-182	bb. 183-204	bb. 205-226	bb. 227-275
Re	Sol-Re-Fa	Reb	Sib	Re	Sib	La	La-Re
x	e	x	q	x	q	x	x

Tabella 1. Strutturazione formale della “Danse Sacrale” R142-200 (bb. 1-275) [Stravinsky 2000, 129-160].

Siamo di fronte ad un *dissimmetrico* rondò a sette parti¹⁶ con replica variata del secondo episodio — paradigma non contemplato finora in alcun trattato di analisi musicale.¹⁷ La formalizzazione stravinskiana in oggetto evade dai tre modelli, riconosciuti: (i) della simmetria tripartita ABA; (ii) della (dissimetria) pentapartita ABACA; (iii) della (dissimetria) eptapartita ABACADA o della sua variante maggiore, la simmetrica ABACABA.¹⁸

È evidente che l'intuizione di Stravinsky ha trascorso l'esperienza formale accumulata negli ultimi tre secoli, è ciò non semplicemente per lo spirito di rottura con il passato —

distinzione tra il *rondeau* francese e il rondò mitteleuropeo, quindi parla semplicemente di *refrains* e di *couplets*.

16 Partendo dal principio che «[i]l ritornello del rondò è sempre un inizio, mai una fine», si può affermare che «[c]iascuna rotazione è marcata da un'apertura simile, [...], solitamente concludendo o con una singola A (una mezza rotazione) o A + coda (una rotazione completa di coda)» [Hepokoski-Darcy 2006, 390b]. La “Danse Sacrale” appartiene proprio all'ultimo caso, perciò stiamo assegnando anche alla coda una lettera, completando lo schema: AB-A¹C-A²C¹-A³D. La teoria della forma parla di «rondò simmetrico a sette parti» [Hepokoski-Darcy 2006, 402], intendendo con l'espressione una catena sezionabile AB-AC-AB¹-A, con evidente conformità formale anche che si leggesse in modo retrogrado. La “Danse Sacrale” si presenterebbe, invece, nella tipologia unica: AB-AC-AC¹-AD, dunque formalmente non retrogradabile. Con questa premessa, abbiamo ideato l'espressione ‘*dissimmetrico* rondò a sette parti’ — non contando, dunque, la Coda (D) — struttura che, a nostro sapere, risulterebbe essere stata praticata solo nella scena finale del *Sacre du printemps*.

17 Nella teoria della forma si parla di rondò con «double-region couplet» [Caplin 2013, 661-664] in cui vengono «enfattizzate due regioni tonali» [ibid., 661]. Nonostante sia difficile generalizzare l'organizzazione di tale “strofa a doppia regione” «poiché Mozart impiega una varietà di possibilità formali», si nota una preferenza per cui «ciascuna delle due regioni si associ con una distinta unità tematica» [ibid.]. Come si vedrà in seguito, la formalizzazione che investe le tre sezioni CA²C¹ non rientra nelle deviazioni della norma ideate da Mozart e rispecchiate in qualche esempio beethoveniano.

18 Giustamente Caplin [2013, 643] afferma che «[l]'uso standardizzato delle lettere [...] è fallace in parecchi aspetti», poiché «potrebbe dirci qualcosa sul materiale motivico-melodico usato nelle parti, ma indica poco sulla loro funzione formale»; inoltre, «le lettere possono essere confuse con quelle rappresentative di altre forme, specialmente quella ternaria semplice (e la sua forma affine del minuetto)». Per questo motivo, nella Tab. 1, sotto le lettere maiuscole sono indicate anche le funzioni formali.

sia questo anche recente — che contraddistingue *Le Sacre du printemps*. È chiaro che egli non avrebbe potuto utilizzare i consueti schemi sopraindicati, e non solo per il forte richiamo, rispettivamente, all'*aria col da capo*, al *minuetto* barocco, al *rondeau* francese, al *rondò* classico e, infine, al *rondò-sonata* mitteleuropeo. Piuttosto, perché, nonostante il barricarsi a parole nella trincea della dottrina estetica del formalismo, Stravinsky — a maggior ragione quello del cosiddetto 'periodo russo' — è in primo luogo, e soprattutto, un compositore dell'espressione che definiremmo "genica", in cui tutti i procedimenti incisivi possono subire delle modificazioni nella trascrizione dei loro ripetitivi codici "genetici". Sta proprio qui la genialità che ha differenziato Stravinsky del 1913 da tutto il mondo musicale intorno a lui.

Correttamente Kostka [2016, 131] ha osservato che «[e]ntrambi i *rondò* a cinque- e a sette-parti si trovano nella musica post-tonale, ma i piani tonali tradizionali non sempre sono usati».¹⁹ "Danse Sacrale" si inserirebbe a pieno titolo in questa propensione del Novecento. La penultima riga della "Tab. 1" indica gli spostamenti del centro di polarizzazione delle varie sezioni in cui gli episodi — dislocati rispettivamente sul IV e VI grado — manifestano alcune familiarità con la teoria generale della forma;²⁰ nei ritornelli, invece, risaltano maggiori anomalie riguardanti la convergenza dei *pitch* indicativi: la ripetizione letterale del ritornello in A¹ si associa allo spostamento dell'accentramento di un semitono in giù; l'A² fa ritorno alle altezze del I ritornello, ma subisce mutazioni strutturali riducendosi in un breve gesto formale; A³ si trasferisce sul V grado subendo diverse manipolazioni e varie permutazioni delle cellule costituenti. Dunque, il riaffacciarsi della frequenza iniziale — un *re* — si prospetta solo all'ultima battuta della "Danse".

Molto particolare si dimostra la distribuzione circolare del valore quantitativo del *beat*: per i ritornelli e la coda, la pulsazione si dispone su 1/16; al Primo Episodio si adatta a 1/8; si assesta, invece, su 1/4 al Secondo e al Terzo. Quindi, semiograficamente parlando, gli episodi si riordinano in entità multiple del *mensural level* dei ritornelli. Dal

19 Kostka [2016, 131-133] menziona i *rondò* a cinque parti di Debussy ("Reflets dans l'eau", 1905), di Hindemith (*Streichquartett* 4, 1921), di Bartók ("Song of the Harvest", 1931), e quelli a sette parti di Debussy ("Interlude", 1916), di Prokofiev (terzo movimento della *Sonata* nr. 4 per pianoforte, 1914), di Schönberg (*Bläserquintett* op. 26, 1924), nuovamente di Bartók (il quattro mov. del *Concerto for Orchestra*, 1943), di Barber (*Capricorn Concerto*, 1944) e di altri. Di Stravinsky, invece, nessun accenno.

20 Cfr. Caplin [2013, 643-644].

punto di vista del *Kronos* assoluto, ossia dell'andamento, al di là dei distinti valori assegnati, il *beat* pulsante rimane immutato. Questa discrepanza temporale tra le sezioni crea l'alternarsi delle accelerazioni nei ritornelli e delle decelerazioni negli episodi. Né potrebbe succedere diversamente: nei primi è la giovane *L'Élué* a presentare la sua esasperata *Totentanz*, invece nei secondi è lei a subire il rituale macabro che si effettua con i ritmi doppiamente lenti degli Antenati. Ecco perché Stravinsky, alla conclusione dell'ultimo *synopsis*, ha sottolineato: «Il ciclo annuale delle forze che rinascono e che cadono di nuovo in seno della natura si realizza nei suoi ritmi essenziali» [Taruskin 1996, 878].

Basterebbero queste “anomalie” rispetto al rondò codificato nei vari manuali, a partire da quello di Koch [1964, 1271-1272] del 1802, per rendersi conto che la forma in Stravinsky non è un fatto a sé: essa non costituisce un contenitore prefabbricato disponibile ad ospitare passivamente qualsiasi contenuto musicale che vi venga messo dentro, ma è una conseguente trasmutazione sensibile del progredire della struttura. Con queste premesse, la forma nella “Danse Sacrale” non è altro se non l'espressione sonora di un regime parametrico del (f)atto musicale che ne costituisce il contenuto.

2.2.1. Primo & Secondo Ritornello (A & A').

La prima sezione della “Danse Sacrale” — nei termini della teoria tradizionale: *ritornello*, R142-148 (bb. 1-33) — è composta da tre «cellule ritmiche²¹ non periodiche»²² [Boucouchiev 1984, 109] e che Toorn [1992, 200] inserisce nel secondo tipo di sviluppo, che deriva «da un allungamento o un accorciamento dei periodi sincroni nelle successive ripetizioni, rafforzate a loro volta da mutazioni del metro».

Proponiamo nell'Es, 1, in una riscrittura paradigmatica, le frasi iniziali della “Danse Sacrale”, dunque, le cellule A e B di R142 (1+2+2 bb.) — che, con una permutazione, sono uguali a quelle del R143 (2+2+1 bb.) — e C, come alle prime due misure del R144:

21 Boulez [1968a, 74] precisa: «Quel che più colpisce l'ascoltatore del *Sacre* è la compattezza di quegli accordi ripetuti, di quelle cellule melodiche appena variate: proprio qui si manifesta al grado più elevato l'invenzione di Stravinsky».

22 Precisamente le cellule sono: A — bb. 1-2 (archi, raddoppiati da corni, oboi e corno inglese), B — bb. 3-4, e C — bb. 9-10. Anche Locanto [2014, 199] si inserisce in questa linea affermando che l'ultimo numero del *Rito primaverile* è «un grande *rondò* il cui *refrain* è costituito da un montaggio dei tre piccoli blocchi di materiale musicale, continuamente ripetuti in successioni variate, secondo la concezione ‘a blocchi’ della forma tipicamente stravinskiana».

The image displays three musical systems from Stravinsky's "Danse Sacrale".

- Cellula A:** Labeled "R142 [bb. 1-3]". It consists of three measures. The first measure has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes, both marked "3" and "16". The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of eighth notes, both marked "2" and "16". The third measure has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes, both marked "3" and "16".
- Cellula B:** Labeled "R142 [bb. 4-5]". It consists of two measures. The first measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of eighth notes, both marked "3" and "16". The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of eighth notes, both marked "4" and "16".
- Cellula C:** Labeled "R144 [bb. 11-12]". It consists of two measures. The first measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of eighth notes, both marked "3" and "16". The second measure has a treble clef with a pair of eighth notes and a bass clef with a pair of eighth notes, both marked "5" and "16".

Esempio 1. Stravinsky, "Danse Sacrale", R142, bb. 1-3, e 4-5, e R144, bb. 11-12 [Stravinsky 2000, 129, 130].

Come si evince, appunto, dall'Es. 1,²³ le prime due cellule hanno lo stesso “perno” armonico esacordale, di densità fissa, che si differenzia dalla terza che dimostra, invece, una densità mobile. Tuttavia, esse sono collegabili in quanto sono sottoinsiemi del *set* 7-19. Dal punto di vista ritmico, le ultime due cellule, nonostante la diversità metrica, concludono con la stessa figurazione (tre sedicesimi consecutivi). Per quanto riguarda il ritmo iniziale tutte tre possono essere definite anacrusiche, nonostante presentino sugli accenti forti dei colpi su mono-frequenze basse, eccezion fatta che per la B composta «da una “anacrusi del silenzio”» [Boucourechliev 1984, 109].

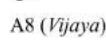
Messiaen [1998, 297] individua il «principio del “*crescente* e del *decescente* di un gruppo di valori su due note”» usato da Stravinsky proprio nella “Danse Sacrale” anticipando in questa maniera «anche il “carattere ritmico” [*personnages rythmique*]» della *Turangalila Symphonie*. Infatti, osservando la cellula A, notiamo l'alternanza metrica e ritmica: $3/16 \ X \ e \ | \ 2/16 \ X \ x \ | \ 3/16 \ X \ e \ —$ dunque, il primo valore rimane fisso a $1/16$ mentre il secondo alterna il decrescente e il crescente oscillando da $1/8$ a $1/16$ per poi ripristinarsi su $1/8$. Lo stesso procedimento si verifica anche sul perno che collega le altre cellule, così, alla cellula B — espressamente di $3/16 \ \approx \ e \ \cup \ | \ x \ —$ la modifica viene applicata solo al secondo valore, diventato ora di $3/16$. Anche alla C — dispiegata in $3/16 \ X \ e \ | \ e \ —$ nonostante le due crome a cavallo della stanghetta non siano legate, le figure hanno un valore complessivo di $4/16$. Dunque, si verifica un progressivo aumento del valore ritmico del secondo componente, mentre il primo rimane invariato.

In realtà Messiaen [1995, 130], nella sua analisi, non mira a questi livelli di segmentazione, ma tratta le cellule come ipermisure, inglobandovi anche il pedale sulla

23 Poiché ci sono delle differenze di divisione metrica, di ritmi, di altezze, di densità e di note mancanti nella *Riduzione per pianoforte a quattro mani* dell'autore, del 1913 [Stravinsky 1989, 65], la nostra trascrizione dell'Es. 1 — come peraltro tutti gli esempi di quest'analisi — si conforma alla versione del 1929 [Stravinsky 2000, 129, 130]. Per esempio: (i) le bb. 2 e 3 della cellula A risultano parte di una sola battuta di ritmo complessivo $5/16$; (ii) l'ultimo accordo della cellula A appare dimezzato in $1/16$, mancanza sostituita da una pausa dello stesso valore; (iii) la *texture* delle frequenze alte della cellula C (il pentagramma superiore) è più densa; (iv) all'ultimo accordo della ‘Cellula A’ — e anche in tutte le sue ripetizioni — non è stato trascritto il do_5 che nella partitura, invece, c'è. Il *Set* 4-27 espresso in *normal form* [6,9,0,2] e arricchito da piccoli *cluster* o da altri accordi bitonali rimane una costante del balletto perché contiene al suo interno sia l'intervallo nevralgico del tritono [6,0], sia la quarta perfetta [9,2] che delinea il tetracordo, sia la seconda maggiore [0,2], che rappresenta due dei tre intervalli costituenti il tetracordo dorico. Nella tabella riassuntiva degli insiemi tetracordali nell'analisi del *Sacre du printemps* di Forte [1878, 20], il *set* 4-27 non risulta direttamente impiegato nella “Danse Sacrale”, ma rappresenta un *Subset* di tutti due gli accordi costituenti la ‘Cellula A’, cioè 6-Z28 e 6-Z42.

frequenza bassa.²⁴ La cellula A è definita mobile, quindi soggetta ad aumenti e diminuzioni



nel tempo. Essa viene ritmicamente ridotta in A₈ (*Vijaya*) , una tipologia, questa, non retrogradabile. La cellula B risulta non variabile nel tempo, incorniciata dall'accordo di settima di dominante sulla fondamentale *re*, ed è caratterizzata da una singolare *tenue enflée* con il primo accordo sospeso seguito da tre ritmi corti, espressa



B₇ (retrogrado di *deçi-tâla Çrimandana*)



schematicamente in B₇ . La cellula, anzi, il "personaggio" C₈ , valutata come politonale e polimodale, è come la A, dunque mobile.

Come si nota, le cellule B e C vengono demarcate diversamente da Messiaen: (i) si omette la pausa di 1/16 che precede in battute (R142,+4, e R144), e nello stesso tempo (ii) vi si ingloba la pausa della battuta successiva alla figurazione ritmica (R143, e R144+3).²⁵ Queste modifiche permettono a Messiaen di interpretare la C come un altro paradigma ritmico del personaggio B.

Boulez [1968a, 117], pur seguendo la tipologia analitica di Messiaen, schematizza la propria lettura in un modo relativamente diverso.²⁶ Contando le semicrome all'interno della segmentazione di ciascuna cellula²⁷ propone una sintesi formale del primo ritornello (R142-

²⁴ L'esclusione del pedale dall'indagine ritmica si argomenta con il contrasto prodotto dalla differenza di registro tra la/e frequenza/e sull'accento forte con quelle sull'accento debole.

²⁵ La stessa procedura viene applicata a tutte le figure ritmiche. Messiaen ha usato per la sua analisi la prima pubblicazione della partitura del *Sacre du printemps*, realizzata nel 1921 per le Editions Russes, un'etichetta fondata nel 1909 da Serge Koussevitzky e sua moglie, rivolta a pubblicare e diffondere la nuova musica russa.

²⁶ *Stravinsky demeure* [Boulez 1968a], scritto nel 1951 ma pubblicato due anni dopo, rimane un esempio isolato nella produzione analitica di Boulez. La parzialità dell'indagine, focalizzata esclusivamente sulla ritmica, su dei frammenti e su qualche scena isolata, è stata oggetto di un aspro attacco a firma di De Schloezer [1995, 1084-1088].

²⁷ È evidente che Messiaen, e Boulez dopo, abbiano seguito il consiglio di Boulanger [1926, 183-184], la quale decenni prima aveva affermato: «La musica di Stravinsky suggerisce il vecchio sistema greco del ritmo il quale (invece di prendere, come facciamo, un'unità *maxima*, come la nota intera, tagliandola in varie divisioni più piccole, per esempio, minime, semiminime, crome, ecc.) prende un'unità minima e la moltiplica con ciascun numero dispari o pari, 3, 4, 5, 6, 7, ecc.» — e per la conferma di questa tesi, non approfondita per diverse decadi dagli studi analitici, vengono offerte appunto le prime battute della "Danse Sacrale" aggiungendo, pure, che essa «non è un esempio isolato; noi troviamo la stessa procedura in moltissimi dei suoi temi [...]». Boulez, ancora più di Messiaen, ha cercato di evidenziare le strutture immanenti delle cellule, ma non si è interessato di indagare le intenzioni artistiche del compositore del *Sacre du printemps*, in cui il ritmo è solo una parte, seppur privilegiata, dell'intera espressione musicale. Il procedimento di Boulez rientrerebbe nella tipologia di analisi del *niveau neutre*. Tuttavia, «Stravinsky ha poi ammesso di non aver riconosciuto sé stesso nell'analisi di Messiaen del

148), e, vista la loro uguaglianza, anche del secondo (R167-173),²⁸ divisibili in due periodi.²⁹ Seguendo i principi di questa tecnica analitica, nella Tab. 2 vengono raccolte le strutture formali a partire dalle più piccole unità costituenti gli incisi:

Per	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Partitura	
			I Ritornello	II Ritornello
I	a	A ₃ A ₅ B ₇ (Γ ₁₅), A ₅ B ₇ A ₃ (Γ' ₁₅)	R142-143, bb. 1-10	R167-168, bb. 116-125
	a ¹	3 : 2+3 3+4 : 3		
	b	C ₈ A ₄ B ₇ (Γ ₁₁), C ₅ 3+3+2, 2+2+3+4, 3+2	R144-145, bb. 11-17	R169-170, bb. 126-132
	a ²	A ₅ A ₄ B ₇ A ₃ (Γ ₁₉) 2+3 2+2 3+4 3	R145(+1), bb. 18-21	R170(+1), bb. 133-136
II	a ³	A ₅ B ₄ (Γ ₉), A ₂ B ₄ (Γ ₆), A ₃ A ₅ B ₄ (Γ ₁₂) 2+3 4 2 4 3 2+3 4	R146-147(+4), bb. 22-29	R171-172(+4), bb. 137-148
	b ¹	C ₅ C ₇ 2+3, 3+2+2	R147(+5)-148, bb. 30-33	172(+5)-173, bb. 145-148

Tabella 2. “Danse Sacrale”, I e II Rit., R142-148, e R167-185 (bb. 1-33, e 116-148) [Stravinsky 2000, 129-132, e 140-144].

Ia e Ia¹ sono due segmenti letteralmente uguali, fatta salva un'unica differenza: nella Γ'₁₅ (*Gamma*) all'A₃ iniziale è stata riservata l'ultima posizione. Nel Ib compare la cellula C che determina non solo l'inizio di questa frase,³⁰ ma anche la sua segmentazione interna che raccoglie all'interno di C₈ e C₅ l'ipermetrica Γ₁₁. La Γ₁₉ del Ia² fa da “ripresa” dinamica del primo periodo incorniciandolo in una forma circolare, realtà questa mancante al II il quale, conseguentemente, appare eliso.³¹

Rituale; a fortiori, egli non si è sentito a casa [propria] pure nell'analisi di Boulez» [Goldmann 2011, 91]. Il compositore ha affermato a più riprese che «le danze della seconda parte erano [...] composte molto velocemente, pure, fino alla Danse Sacrale, che potevo suonare ma non sapevo, all'inizio, come scrivere» [Stravinsky 1962, 141]. Dunque, niente calcoli fatti a tavolino e niente sistemi precostituiti.

28 Il secondo ritornello coincide in realtà col primo, trasportato di un semitono inferiore. È stato aggiunto, al secondo, solo un colpo di timpano nel battere della prima misura del R167, in sostituzione del clarinetto basso della prima battuta del R142. Nonostante la teoria generale della forma riconosca che il ritornello e le sue ripetizioni riaffermino la tonica, anche nel Settecento, per opera di C. P. E. Bach, si incontrano *rondeau* in cui qualche riapparizione del ritornello evade dal principio. Tuttavia questi sono casi molto isolati e apparsi in una fase in cui la codifica dei rapporti armonici tra le varie parti non era del tutto completata. Non sappiamo se Stravinsky avesse conoscenza di queste opere “anomale”, ma la sua “Danse Sacrale” è andata sicuramente in tale direzione.

29 Per Boulez [1968a, 117] gli accordi ripetuti dell'elemento A fungono da preparazione dell'elemento B, quindi si può dire «che gli elementi A e B formano un gruppo Γ»; in quest'ottica, egli sostiene che «il gruppo C interviene, per cambio di accordo, a equilibrare il gruppo Γ».

30 Abbiamo applicato qui il termine ‘frase’ visto che Boulez [1968a, 117] palesa, stranamente, un *lapsus* quando schematizza e sottolinea che «si possono distinguere due periodi nello sviluppo di questo ritmo [...]»; nella pagina seguente interpreta ed esemplifica ritmicamente, invece, tre periodi.

31 La scelta di interpretare la Γ₁₉ come Ia² e non come prima frase del secondo periodo è stata determinata dal fatto che essa mantiene una *texture* pressoché uguale a quella del Ia e Ia¹.

A R146 la situazione si intensifica: al posto dei precedenti “colpi secchi” alle frequenze basse (talvolta anche mancanti), si fa avanzare un nuovo motivo in intervallo di terza minore, che si oppone alla cellula B causandone l’elisione da 7 in 4 unità.

Il IIa³ registra tre ipermetriche Γ di valori variabili di 9, 6, e 12, in cui l’elisa B rimane essenzialmente costante; A, invece, dimostra una instabilità sistemica, raccogliendo al suo interno non solo unità semplici binarie o ternarie, ma anche binarie composte (2+2) e binarie miste (2+3), rispettivamente chiamate, nel linguaggio metrico classico, *spondeo* (– –) e *palimbacchio* o *baccheo rovesciato* (– – ◡).³²

La C si presenta quattro volte, affermando ipermetriche variabili di 8 e di 7 unità — chiamate rispettivamente *ipodocmio* (– ◡ – ◡ –) e *epitrito secondo* (– ◡ – –) — nonché due di 5. Tuttavia, diversamente dalle prime cellule A e B in monoblocchi isomorfici, la C si presenta in due blocchi di entità indipendenti e contrastanti, nonostante questi condividano l’isomorfismo ritmico così essenziale della “Danse Sacrale”. Le prime due apparizioni della C (Ib) inglobano le altre cellule; le ultime (IIb¹), invece, sviluppano un fraseggio autonomo che conclude i primi due ritornelli; da qui, la loro distinzione in ‘non cadenzali’ e ‘cadenzali’ [cfr. Boulez 1968a, 123]. Inoltre, come vedremo in seguito, nella C alberga la potenzialità della cellula generativa dell’intera *Totentanz* dell’*Élue*.

2.2.2. Primo Episodio.

Il *primo episodio*³³ si estende tra R149 e R166 (bb. 34-115). L’unità metrica di questa sezione è la croma, nonostante gli insiemi armonici si presentino ritmicamente in semicrome sovrapposte a suddivisioni in biscrome — segni retorici dei tremolanti “scossoni” di ansia e di terrore dell’*Élue* immobilizzata.³⁴

Seguendo i cambiamenti armonici possiamo differenziare sei periodi, alle cellule dei quali, per non confonderle con quelle dei ritornelli, stiamo assegnando altre lettere (Tab. 3):

32 Il ritmo *palimbacchio*, nell’etnomusicologia orientale, viene chiamato *türk aksağı*. Messiaen si rivolge, invece, alla terminologia della classica teoria indiana del ritmo.

33 Come detto precedentemente, Boulez non fa distinzione tra il *rondeau* francese e il *rondò* mitteleuropeo, perciò definisce le sezioni contrapposte ai ritornelli come «strofe» [Boulez 1968a, 118].

34 In più scene del balletto, inclusi anche gli episodi della “Danse Sacrale”, *l’Élue* appare paralizzata dal terrore. Queste stasi psicologiche si traducono musicalmente in un morboso ritmo armonico che determina la formalizzazione coreografica. «Durante la Danse Sacrale, precisamente quando la musica pare che indichi movimenti rapidi, la solista sta assolutamente in mezzo agli altri danzatori. Secondo le note stampate nella partitura di Stravinsky, la sua immobilità dura almeno dal [103] *fino a* [142]» [Järvinen 2013, 96].

Per	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Partitura
I	a	D ₅ D ₄ D ₄ (ζ ₁₃), D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇), D ₅ D ₄ (ζ ₉) 3+2 2+2 2+2, 3 2+2 2+3 2+2	R149-150, bb. 34-46
	b	E ₂ D ₆ (Δ ₈), E ₄ D ₆ D ₄ (Δ ₁₄) 2+3+3 2+2 3+3 2+2	R151-152, bb. 47-55
	a ¹ .	D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇), D ₅ D ₄ (ζ ₉) 3 2+2 2+3 2+2	R153, bb. 56-62
II	a ²	D ₄ D ₅ (ζ ₉) 2+2 3+2	R154, bb. 63-66
	b ¹	D ₂ E ₂ D ₃ (Δ ₇) D ₅ E ₂ D ₂ D ₄ (Δ ₁₃) 2 2 3 3+2 2 2 2+2	R155-156, bb. 67-75
III	b ²	E ₄ D ₅ (Δ ₉) E ₃ D ₅ (Δ ₈) 2+2 2+3 3 2+3	R157-158, bb. 76-82
IV	a ³ / b ³	D ₅ D ₇ (ζ ₁₂), D ₇ (ζ ₇ eliso) / D ₃ (D ₅ elisa) E ₄ (Δ ₇) 3+2 2+3+2 2+2+3 3 4	R159-161, bb. 83-92
V	a ⁴	D ₆ D ₄ (ζ ₁₀), D ₃ (D ₅ elisa) D ₄ (ζ ₇) 3+3 2+2 3 2+2	R162, bb. 93-99
	b ⁴	E ₂ D ₆ (Δ ₈), E ₄ D ₆ (Δ ₁₀). (Ib eliso) 2 3+3 2+2 3+3	R163-164, bb. 100-6
VI	a	D ₅ D ₄ D ₄ (ζ ₁₃) D ₃ (D ₅ elisa) D ₅ (ζ ₈) 3+2 2+2 2+2 3 3+2	R165-166, bb. 107-115

Tabella 3. “Danse Sacrale”, I. Ep., R149-166 (bb. 34-115) [Stravinsky 2000, 133-140].

Dalla Tab. 3 si evincono due entità ipermetriche: ζ (*Zètta*) e Δ (*Delta*). La ζ di base si presenta in 9 unità (5+4): vi si trova per 3 volte. Tuttavia, nella stessa tipologia vanno inserite anche quelle elise, costituite di norma in 7 unità (3+4 o permutata in 4+3) che si manifestano per ben quattro volte, e quella di 8 (3+5) con una sola presenza. Con la ripetizione integrale o parziale di uno dei costituenti, l'entità ζ si affaccia una volta in 12 unità (5+2+5) e due in 13 (5+4+4).

L'ultima nota del motivo cromatico (E) che salta fuori a Ib si ribatte e si prolunga sulla figurazione ritmica successiva, fatta da singoli elementi (D), dando vita a delle iperstrutture di variabilità mobile, etichettate con Δ. Le ultime sono di evidente instabilità, tuttavia differenziabile, grosso modo, in tre tipologie: (i) Δ di base, normalmente di otto unità (2+6), presente per 3 volte; (ii) Δ con permutazione di componenti elisi e ripetuti che raggiungono le 7 unità (situazione complessa, che si verifica per due volte); (iii) Δ ampliata, attraverso ripetizioni parziali o integrali di uno o di tutti i componenti che compongono strutture di 9, 10, 13, e 14 unità, ciascuna con una sola apparizione. Di norma, Δ prende forma nelle seconde frasi, eccezion fatta che per il III, dove non è suddivisibile ulteriormente.

All'interno di ciascun periodo, l'armonia rimane quasi assolutamente fissa, e concretamente: un solo insieme nei periodi I, IV, e V, eccezion fatta del IV/b³, di due battute, in cui, conseguentemente ai movimenti contrari delle parti, si registrano diversi accordi di passaggio di sfondo tonale; due accordi si presentano al II e al VI, l'ultimo con l'aggiunta alla fine di un insieme che fa — diciamo — da “accordo modulante”³⁵; il più colorato risulta il periodo III, che, nonostante sia di solo sette misure, presenta quattro *set*, fatto che lo relega piuttosto ad un ruolo di transizione.

Va notato, infine, che V/b⁴ riprende in realtà I/b eliso dell'ultimo D₄ tanto da far pensare ad una sorta di ripresa che si estenderebbe anche all'ultimo periodo, dando al Primo Episodio un aspetto circolare.

Non possiamo non osservare che il VI Periodo rappresenterebbe una turbinante “danza ruotante”³⁶ espressa, musicalmente, da quintine su frequenze medio-alte cadenzate dall'incalzante ritmo in due biscrome. Segni evidenti, questi, delle convulsioni dell'*Élue* inorridita (Es. 2):

35 Sembrerebbe fuori luogo l'uso del termine “accordo modulante”, ma siamo sostenuti nella nostra interpretazione dall'esistenza al basso del *si#* - al quale si sovrappongono *re#*, *fa#*, *la#*, *mi*, e *sol*, tracciando dunque un accordo di tredicesima sul settimo grado - che “risolve” sul *do#* (*reb*), che rappresenta il centro referenziale del secondo ritornello.

36 La “danza ruotante” esclusivamente maschile pare che sia caratterizzante della setta dei *darwīsh sufi* che fa capo a Jalāl al Dīn Rūmī (XIII sec.), ma come espressione sacra ha tradizioni documentate molto più antiche, essendo considerata come parte essenziale dell'esercizio mistico anche dell'Ebraismo, del Cristianesimo, del Buddismo e dell'Induismo. Basterebbe ricordare, a tal proposito, che la divinità schythiana Yarilo corrisponde a quella cristiana di San Giovanni Battista: questo il motivo per cui, in un primo progetto, *Il rituale primaverile* di Stravinsky si chiamava proprio *La notte di San Giovanni*, riprendendo dunque lo stesso *topic* de *La notte di San Giovanni sul Monte Calvo* di Musorgskij. La base del *Samâc* (in russo, *Semik*), nominata la danza dell'estasi, è il simbolismo cosmico della totalità, del coinvolgimento personale nell'esistenza eterna in un universo rotondo in cui tutto circola in cerchi, un movimento perfetto con una non-variabilità inviolabile dove non si può definire l'inizio, e, conseguentemente, neppure la fine. Il mondo antico della Schythia, che è il contesto storico del *Sacre du printemps*, era confinante con la Parthia (Persia), patria del fondatore dell'ordine dei ‘Dervisci Rotanti’. Pare che Stravinsky - dopo aver letto le raccolte di rituali di Alexander Afanasiev (pubblicate a Mosca tra il 1865 e il 1869) - abbia cercato di approfondire le sue ricerche anche nei contesti etnografici di quell'area geografica. Nella prima coreografia di Nijinsky, vengono chiaramente individuati gli elementi di «danza islamica Uzbeka» [Weir 2013, 122] abbandonati, però, fin dai tempi di Leonid Mjasin, che ricreò coreograficamente il balletto all'inizio degli anni Venti. Infatti, l'Uzbekistan di oggi sta entro i confini della Skythia antica, e da qui l'interesse di Stravinsky e Nijinsky per la cultura di quell'area in cui si evidenziano tre scuole di danza, principalmente femminili: di Bukhara, di Ferghana e Khorezm; nessuna di esse oggi è contraddistinta dal perpetuo movimento rotante. Molto probabilmente, con l'introduzione dell'islam, quell'affascinante movimento turbinante è stato trasferito al dominio esclusivo maschile. Tuttavia, la coreografia di Nijinsky sembra più vicina alle caratteristiche della prima scuola frammiste, in alcuni punti, con quelle dei dervisci ruotanti, il cui centro a Bukhara risale al 1300. Si può affermare che Nijinsky «era ‘Orientalizzato’ nel senso Saidiano attraverso le sue qualità misteriose e pericolose, ed aveva progettato di evocare un senso di ansia e di presagio nella reazione dello spettatore» [Weir 2013, 140].

Esempio 2. “Danse Sacrale”, R165-166 (bb. 107-115) [Stravinsky 2000, 139-140].

In pochi attimi di movimenti circolari, il soggetto danzante subisce una perdita dell’equilibrio, della percezione di stabilità, e l’ultima battuta dell’Es. 2 sta ad indicare proprio questo stato fisico. Di questi “scivoloni sull’orlo del precipizio”, nella “Danse Sacrale” se ne incontrano: (i) due in R151-152; (ii) due in R163-164; (iii) uno in R166; (iv) cinque in R177-178; (v) nove in R181-185. Dunque i primi tre, con un totale di cinque unità, appartengono al Primo Episodio, il (iv) al Secondo, il (v), invece, al Terzo. Oltre all’ordine crescente della comparsa di questi elementi retorici — una chiara evidenza del processo degenerativo in corso — va osservata la loro presenza solo negli episodi, ossia nelle sezioni in cui *L’Élue* è passivamente sottomessa alla poderosa potenza del tragico rituale, e più precisamente: nei momenti in cui la vittima prescelta realizza di non poter evadere dai macabri artigli degli

Antenati, personificazioni terrestri di *Thánatos* (Θάνατος) — in termini freudiani, della pulsazione della morte — che trionfa sull'*Eros* (Έρως) — segno, invece, del palpito basilare dell'esistenza. Ecco perché manca del tutto, nell'ultima scena del *Sacre du printemps*, l'espressione lirica del battito della vita, e tutto procede verso un fatale destino.³⁷

2.2.3. Secondo Episodio.

R174-185 (bb. 149-202) è la parte più articolata della "Danse Sacrale". Esso è divisibile, in linea generale, in due sezioni — separate da una breve interpolazione del III Ritornello (A", R180, bb. 174-180) — che, secondo la nostra interpretazione, costituiscono due distinti episodi, seppur appartengano allo stesso modello paradigmatico.

Il secondo episodio — R174-9 (bb. 149-173) — si formalizza in due periodi, con la semiminima come valore di unità metrica:

Per .	Fr .	Fattori	Segmentazione	Rehearsal della Part.
I	i	loop di base ($\theta+\eta$ θ)	5+3 unità	R174, bb. 149-150
	ii	sovrapposizione del pedale (π) sul loop ($\theta+\eta$ θ) eliso al finale ($\theta+\eta$)	5+3+5 unità	R174(+3)-R175, bb. 151-153
	iii	motivo melodico con due incisi (α , β) sul loop variato e metricamente spostato	$\alpha-\alpha'$ (4+5) - β (5); permutato in $\alpha'' - \beta' - \alpha''$ (5+5+4)	R175(+1)-R176, bb. 154-155, e b. 156; R176(+2), bb. 157-159
II	iv	giustapposizione del variato π e α sovrapposte a $\theta+\eta$ in discordanza metrica	(3x2)+2 unità	R177, bb. 160-163
	v	(iv) con diversa organizzazione del π e aggiunta di α .	2+2+(2x2)+2 unità	R178, bb. 164-168
	vi	(v) con π e α raddoppiati all'ottava superiore	2+2+(2x2)+2 unità	R179, bb. 169-173

Tabella 4. "Danse Sacrale", II Ep., R174-179 (bb. 149-173) [Stravinsky 2000, 144-149].

Visto che in questo Episodio della "Danse" c'è una discordanza tra l'adattamento per pianoforte a quattro mani [cfr. Stravinsky 1989, 73] e la partitura orchestrale [cfr. Stravinsky 2000, 144-145], offriamo, nell'Es. 3, la nostra trascrizione sovrapposta alla riduzione analitica del loop ipermetrico³⁸ che dà forma a I/i:

³⁷ Nella lunga produzione del *Sacre du printemps* si incontrano anche delle differenti interpretazioni, tra cui spicca la lettura di Béjart [Stravinsky 1959], in cui si contrappongono *Thánatos* e *Eros*. Questa riscrittura ha determinato la presenza non di una *Élue*, ma di una coppia il cui amore va verso il sacrificio primaverile.

³⁸ Nella *Riduzione per pianoforte a quattro mani* dell'autore datata 1913 [Stravinsky 1989, 73] mancano: (i) il raddoppio all'ottava inferiore delle acciaccature quaduple all'inizio di ciascuna battuta; (ii) il raddoppio all'ottava inferiore del Cb. al *mi*₀; (iii) il raddoppio all'ottava superiore dei timpani; (iv) l'urto

Esempio 3. Stravinsky, “Danse Sacrale”, R 147, bb. 149-150 [Stravinsky 2000, 144-145].

È evidente al semplice sguardo che il *loop* nell’ipermisura mista ha una struttura perfettamente circolare, a due livelli: nella macrostruttura $\theta+\eta+\theta$, in otto unità (3+2+3), e nella microstruttura θ , in cui le due entità laterali di tre unità non sono altro che la concentrazione in minima presenza (1+1+1) dei due elementi caratterizzanti.

1. Il primo di questi elementi, suddiviso in crome — sulle frequenze bassissime racchiuse nell’*ambitus* del tritono (PCI6) $mib_2-(mi_0-sib_1)-la_0$, e quasi sempre raddoppiate in ottava superiore — è affidato ai Cb. e ai Vc., rafforzati da Cfg., Tbn.i, Tuba, e T-t.
2. Il secondo, in terzine di crome sulle frequenze medio basse concentrate sulla quarta perfetta, è eseguito solo dall’*ensemble* dei Timpani su due frequenze, (fa_1 , e sib_1), spesso raddoppiate all’ottava superiore.

Il secondo elemento in terzine della θ , esteso a due unità ritmiche, costituisce un segmento indipendente (η), il quale determina le variazioni metriche che subisce l’intero *loop*. Messiaen, parlando «dell’aumento e diminuzione di un valore su due note», ha aggiunto che «Stravinsky ha allargato questo principio nella Danza sacra del *Sacre du Printemps*, trasformandolo in *aumento e diminuzione di un gruppo di valori oltre alle due*

di seconda minore tra il timpano e i bassi. Quest’ultimo, però, è sicuramente conseguenza del fatto che i timpani grandi usati da Stravinsky non scendevano al di sotto del fa_1 . In realtà questa è la frequenza più bassa prodotta da questo strumento in tutto il *Sacre du printemps*. Molto significativa è la sua presenza in sole tre scene: “Jeu du Rapt” (R46), “Glorification de l’Élué” (R114-116), e “Danse Sacrale” (R152, R173-185), dunque in precisi momenti in cui si articola il destino fatale della protagonista. Come si nota, Stravinsky non ha lasciato niente al caso: persino la distribuzione delle frequenze del timpano si inserisce nel percorso espressivo del balletto, sebbene finora non vi siano approfondite indagini analitiche in questa direzione.

note»³⁹ [Messiaen 1998, 310]. Questa tipologia di procedimento si verifica anche nelle ripetizioni del *loop* in cui θ rimane pressoché invariato, mentre subisce η .

Dal punto di vista delle altezze, se includessimo anche le acciacature quaduple si costituirebbe un intero aggregato di 12 semitoni (PCS 12-1), ma giustamente gli analisti [cfr. Forte 1978, 121], attenendosi agli *Sketches* [Stravinsky 1969, es. 96], propongono una estromissione totale degli abbellimenti. Con questa premessa, il *loop* si riduce al *set* 5-7 che, secondo il vocabolario armonico indagato da Forte [1978, 21], oltre alla “Danse Sacrale”, risulterebbe utilizzato in ruoli minori solo nella sesta scena “Cortège du Sage”, e nell’undicesima “Glorification de l’Élué”, con chiaro riferimento retorico: la prima mette fine al “Jeux des Cités Rivalentes”, e la seconda immobilizza del tutto *L’Élué*, trasferendola in una inespressiva *trance* fino alla sua *Totentanz* finale.

Nonostante il *loop* non abbia una sfera scalare definita in modo unitario, le frequenze di appoggio dei suoi costituenti si dispongono proprio secondo la gerarchia tonale evidenziata con le linee tratteggiate. Risalta nell’Es. 3 la bitonalità polarizzata al *tritono mib-la* — stratificata: *mi-la* alle frequenze basse, mentre a quelle medio basse *mib-sib* — con l’ultima nota che fa da perno tra le contrastanti configurazioni delle prime due unità di θ , riflettendosi poi, di conseguenza, anche nel rapporto tra lo stesso θ con η .

Sulla ripetizione del *loop* ipermetrico (I/ii) si presenta, in levare, il pedale⁴⁰ raddoppiato in ottava (re_2-re_3) formalizzato in $\pi 5 + \pi 3 + \pi 5$ unità. Alla successiva ripetizione del *loop* (I/iii) emerge il motivo centrale del secondo episodio, fatto di due incisi con *voice leading* contrastanti — α discendente, β ascendente; tutti e due, comunque, raddoppiati all’ottava — disposti secondo la forma $\alpha-\alpha'-\beta$, subito permutata in $\alpha''-\beta'-\alpha''$. È evidente che essi si accomunano nel dominio scalare del WT_0 :⁴¹ α in *normal form* [8,10,0,2], e β in [2,4,6]. α' si ripropone in posizione metrica modificata, mentre all’ α'' si sovrappongono due

39 Messiaen [1998, 310], dopo aver sottolineato che anche lui ha usato «coscientemente lo stesso processo» e di averlo fatto «in conformità delle leggi del teatro [note] sotto il nome di “*rhythmic characters*”», aggiunge: «Io ho capito la profezia della *crescita e decrescita di un gruppo di valori su due* usato da Stravinsky nella Danza sacra da *Le Sacre du Printemps*» [ibid., 348-348].

40 Il pedale mantenuto sul *re*, che rappresenta anche l’altezza principale della “Danse Sacrale”, si interrompe solo dagli interventi del motivo ripetuto: un procedimento, questo, che rimane una costante del secondo e del terzo episodio. Per Boulez [1968a, 119] il pedale funziona da «anacrusis», e, addirittura, vi si intravede «una specie di *Klangfarbenmelodie*, anche se a livello molto rudimentale, che include persino strumenti a percussione» [ibid., 120].

41 L’utilizzo della *Whole Tone-scale* alla parte melodica del secondo episodio evidenzia un riconosciuto debito di Stravinsky alla tradizione francese, e specialmente a Debussy.

trasformazioni del primo inciso: (a), affidato ai corni nell'registro acuto, con una *texture* omofonica sempre in WT_0 , ma con valori ritmici raddoppiati; (b), eseguito in posizione metrica forte dai violini e dai clarinetti nel loro registro medio, essenzialmente in terze minori che fanno intravedere la collezione ottatonica.

Tutto si sviluppa frammisto con il π che riempie gli spazi creati tra gli incisi, i quali si ripetono e si alternano variando senza sosta, causando, di conseguenza, delle modifiche al *loop*, finché i costituenti dell'ipermetro si organizzano diversamente: a cavallo del R176 (bb. 155-156) appare per due volte il complesso $\theta+\eta$ (3+2), che poi continua per cinque volte con η eliso (3+1). Disposto in questa maniera in battute di $5/4$ e $4/4$, il *loop* eliso si sposta metricamente in continuazione.⁴²

Al II Periodo la variabilità metrica si ferma stabilendosi sul $2/4$. Tuttavia, le discordanze degli accenti ritmici delle parti proseguono ancor più di prima, evidenziando le proprie peculiarità poliritmiche: il pedale fissato in due unità appare per tutto il periodo in un contrattempo regolare;⁴³ il motivo presenta la permutazione degli incisi con β trasformato in modo irriconoscibile, tanto da sembrare parte del π , seguito ora dall' α che si riattiva con una armonizzazione a tre voci; il *loop*, invece, ritorna alla sua tipologia in cinque unità ($\theta+\eta$), quindi contrastando con i suoi spostamenti gli accenti già metricamente in contrattempo delle due parti sopraindicate.

La seconda frase, nonostante recuperi la precedente, presenta tuttavia delle modifiche relative alla sua sintassi. L'insieme delle tre ripetizioni consecutive del pedale del II/iv si spezza e così, dopo la prima battuta, si inserisce il motivo α , fatto che allarga il II/v di una misura. La densità della *texture* aumenta con la sovrapposizione degli ottoni, producendo un aumento della potenza acustica. Anche nella terza frase si verifica il ripristino della precedente, ma l'*ambitus* s'incrementa per il raddoppio del π e dell' α all'ottava superiore,

42 Questo procedimento, molto probabilmente, è preso a prestito da Britten per il suo "Interlude IV" del *Peter Grimes* [Cf. Britten 1963, 349-365]. Il *loop* ipermetrico della *Passacaglia* in discussione è di undici unità inserite in tre battute di $4/4$, che provocano ad ogni ripetizione lo spostamento in avanti di un tempo. Nel frattempo, il tema e le sue variazioni procedono esattamente secondo l'indicazione metrica, producendo, di conseguenza, una forte discordanza di accenti metrici tra le parti in causa. Ciò rappresenta l'effettiva "traduzione" in musica del momento drammatico dell'opera nel conflitto esistenziale tra il protagonista, il quale prosegue la sua corsa regolare, e la folla inferocita che si affretta a "saldare i conti" con l'estraneo intruso.

43 La Boulanger [1926, 191], che conosceva benissimo Stravinsky, ha affermato: «La sincope ha sempre affascinato Stravinsky». È evidente che la sincope si presenta in Stravinsky non come contraccollo manieristico, ma con una veste ben precisa di cosciente retorica musicale.

raggiungendo in questa maniera uno dei picchi massimi dell'intensità sonora di questa scena. Si può facilmente intuire che Stravinsky, pur disponendo di una gigantesca orchestra, economizza i suoi mezzi espressivi con una parsimonia esemplare, senza sprecare o consumare alcunché.

Va rimarcato, in tutto il II Periodo, l'urto del pedale re^3-re^4 con la seconda minore superiore mib^3-mib^4 : un'altra figura della retorica stravinskiana in cerca dell'espressione adatta alla disperazione che ha afferrato *L'Élué*, che non vede via di scampo. Non a caso, queste collisioni vengono sottolineate dagli "scivoloni sull'orlo di un precipizio" di cui abbiamo discusso più sopra.

2.2.4. Quarto Ritornello.

Il cortissimo frammento del R180 (bb. 174-180) funziona da III Ritornello, ed è ampio solo sette battute.⁴⁴ In realtà, più che di una vera e propria sezione, si tratta di un brevissimo accenno del *refrain*.⁴⁵ Questo fatto non ne sminuisce il valore strutturale circa la formalizzazione sonora, e questo per due motivi essenziali: (i) il rientro di questa sezione al centro delle polarità caratterizzanti il primo ritornello; (ii) il ritorno del *beat* a 1/16, cosa che crea quel senso circolare della forma che aiuta l'*ascolto attivo*.

Il primo dei suddetti argomenti è molto importante, poiché il centro di polarità iniziale, oltre alle trentatré battute del Ritornello di partenza ed alle sette del III, riapparirà solo all'ultima battuta della "Danse Sacrale", che sarà poi anche il finale del balletto. Va detto, inoltre, che la configurazione armonica conclusiva si esprimerà in un tetracordo (PCS 4-16), quindi anche con minore densità dal punto di vista della *texture* strutturale; il fatto accresce ancora di più il peso specifico del III ritornello all'interno della sostanza armonica di questa scena conclusiva. Come sempre, Stravinsky ha economizzato con molta cautela la conformazione del centro di polarità.

44 Boucourechliev [1984, 112], parlando di questo intervento del ritornello, si esprime: «Il "rondò" va in frantumi: il "secondo ritornello" è solo un inciso di sette battute nel "secondo couplet"». L'autore palesa un *lapsus*, perché se di ritornello si parlasse, sarebbe la terza e non la seconda apparizione.

45 È stato affermato che «[o]ccasionalmente, un *ritornello abbreviato* riporta solo la sezione A (o A') di un originale matrice ternaria, oppure un *ritornello incompleto* potrebbe non avere una PAC nella tonalità d'impianto» [Caplin 2013, 644]. Nonostante la "Danse Sacrale" sia inseribile nella musica post-tonale, più di qualche reminiscenza delle codifiche del *Common Practice Period* è ben visibile, sia per quanto riguarda il centro della polarizzazione armonica dei *refrain*, sia per la costituzione formale con un *ritornello abbreviato*, come dimostra proprio questa sezione che stiamo trattando.

La nuova modellatura del III Ritornello porta un ulteriore sostegno alla tesi che la forma, in Stravinsky, non è un fatto esterno al contenuto musicale, ma è indissolubilmente legata al racconto che si accinge a narrare e/o a esprimere. La dinamicità strutturale dimostrata dalla “Danse Sacrale” evidenzia che Stravinsky, almeno quello dell’epoca dei *Ballets Russes*, aveva accolto con molta naturalezza tutta la portata storica della scuola di Rimsky Korsakov. La contrazione, alla terza riapparizione dell’elemento cardine della struttura a sette sezioni del rondò, va cercata non nel semplice compimento formale del genere musicale — che tuttavia Stravinsky ha sconvolto, dividendo il secondo episodio in due sezioni che funzionano autonomamente — ma nell’obiettivo finale di questa “Danse”. Al di là delle differenze interpretative dei vari coreografi (a partire da Nijinsky), musicalmente parlando, il ritornello rappresenta la forza virile della massa esplosiva, piena di una distruttiva violenza, che costringe *l’Élue* ad una disperata *Totentanz*. In questo preciso momento la vittima sacrificale sta per oltrepassare il suo punto di non ritorno; quindi, un ritornello più lungo sarebbe stato percepito come una prolissità superflua, una ridondanza che avrebbe rallentato il violento precipitare del rituale.

Il III *Refrain*, che Boulez [1968a, 120] definisce «un breve richiamo del ritornello»,⁴⁶ può essere così sintetizzato (Tab. 5):

Per.	Fr.	Segmentazione	Rehearsal della Part.
I	a	A ₃ A ₅ B ₇ (Γ_{15}) 3 2+3 3+4	R180, bb. 174-8
	a'	A ₂ B ₄ (Γ_6) 2 4	R180, bb. 179-180

Tabella 5. “Danse Sacrale”, III Rit., R180 (bb. 174-180) [Stravinsky 2000, 149].

Posizionato tra gli schiacciati, brutali ostinati dei *loop* degli Episodi che lo circondano, il III Ritornello riporta l’unità a 1/16, ma non riesce ad eccedere il semplice periodo. Si percepiscono solo due brevissime frasi, in cui si affacciano le prime cellule raccolte nell’ipermetrica Γ_{15} che, già alla successiva replica, subisce

⁴⁶ Anche Forte [1978, 123], nonostante non avesse come obiettivo analitico la forma della “Danse Sacrale”, la definisce «breve ritorno (sei battute) della prima sezione del movimento», trattandola, quindi, come vero e proprio ritornello. *Lapsus* di Forte, perché le battute sono sette. Molto probabilmente, la fonte della confusione è stata la trascrizione a quattro mani dello stesso Stravinsky [1989, 75-76], che presenta una diversa misurazione.

l'elisione riducendosi in un Γ_6 che segna, nello stesso tempo, la definitiva interruzione di questa sezione.

Come si nota, alla terza riapparizione del Ritornello manca del tutto la cellula C, componente che sarà ripresa in seguito con ben precise funzioni formali.

2.2.5. Terzo Episodio.

Alla sezione racchiusa tra R181 e R185 (bb. 181-202), funzionante da terzo episodio, il valore del *beat* si riporta a 1/4. Il contenuto musicale è divisibile in due periodi asimmetrici, suddivisibili rispettivamente in tre e due frasi di quattro battute ciascuna, eccezion fatta solo per I/ii che di misure ne contiene cinque. Il riassunto di questo Episodio viene esposto nella Tab. 6:

Per	Fr.	Fattori	Segmentazione	R. della Part.
I	i	riapparizione del π sincopato sul <i>loop</i> $\theta+\eta$ e discesa cromatica di accordi maggiori per tutto il III Episodio	4 x2 unità	R181, bb. 181-184
	ii	interferenze di imitazioni dell' α frammiste con π , più β finale, sovrapposti al <i>loop</i> , tutti con periodi distinti	2+1+2 bb.	R182, bb. 185-189
	iii	imitazioni dell' α seguite dal β sul <i>loop</i> di base	1+2+2 bb.	R183, bb. 191-194
II	iv	proposte e risposte dell' α a T5 sul <i>loop</i> di base	(3+2)+(4+2) un.	R184, bb. 195-198
	v	α con risposte spostate metricamente	(2+2)+(3+2) un.	R185, bb. 199-202

Tabella 6. “Danse Sacrale”, III Ep., R181-185 (bb. 181-202) [Stravinsky 2000, 150-153].

In questa sezione, le diversità delle estensioni dei fattori sono portate al limite. Gli appoggi ritmici dei costituenti non combaciano né l'uno con l'altro, né con la divisione metrica, tanto è che al primo periodo la misura è fissata al “neutrale” 2/4, senza che questo abbia alcuna influenza sugli accenti. La parafrasia nella sovrapposizione delle parti non è altro che l'espressione idiomática, tradotta in neumi musicali, dell'afasia totale che domina il momento in cui ciascuno degli *attanti* in *trance* partecipa caoticamente alla *Danse macabre* dell'*Élue* che va verso il sacrificio rituale, autodistruggendosi.

In questo *mélange* assai intricato del I/i, solo il pedale (π) conserva, e per tutta questa fase, la propria struttura $\theta+\eta$, ossia il ritmo irregolare (*àksak*) in 3+2 unità il quale, posto in battute binarie, potrà coincidere con gli accenti metrici unicamente a

misure dispari, cioè ogni cinque. In contrattempo, insiste il ritmo sincopato del π sulla *re* in tre ottave, a frequenze medio-alte. Come se non bastasse, Stravinsky fa intervenire un ulteriore elemento in un movimento cromatico essenzialmente discendente per accordi maggiori.⁴⁷ Viene raggiunta in questa maniera un'alta densità della *texture* fatta di variopinti *set* di frequenze.⁴⁸ Visto che Forte [1978, 124] non ha fornito un'analisi dettagliata di questa sezione, tentiamo nell'Es. 4 di evidenziare, a livello di *beat*,⁴⁹ l'integrale degli insiemi realizzata sulla nostra trascrizione, basata sull'edizione del 1929 [cfr. Stravinsky 2000, 150-153]:⁵⁰

47 Taruskin [1996, 824-825] ha indagato le somiglianze tra gli schizzi dell'“Akahito” (di *Trois poésies de la lyrique japonaise* del 1912-1913) con il Terzo Episodio della “Danse Sacrale” — tutt'e due composte contemporaneamente — in cui risultano dei movimenti paralleli che discendono cromaticamente formando *accordi di sesta*.

48 Forte [1978, 124], dopo aver fornito l'«Ex. 102» che riproduce «il primo schizzo del passaggio in Sketchbook p. 85» è convinto che «le componenti triadiche contemporaneamente al tema in toni interi furono evidentemente concepite come livelli separati». Con questa premessa, un'analisi dei *set* di questo passaggio andrebbe fatta isolando linearmente le parti. Tuttavia, in questa sede, noi realizzeremo un'indagine di PCS *beat to beat*.

49 Solo in R181 (bb. 181-182), R182 (b. 185), e R183 (b.190) abbiamo proposto due livelli di segmentazione, cioè di *beat* e di battuta.

50 Va notato che, nella nostra trascrizione, sono state omesse del tutto sia le acciaccature multiple alle frequenze estreme (dei Fl. e dell'Ott. e dei Vc. con i Cb.) sia i glissandi nei registri medio-bassi (dei Tbn.i), nonostante il loro ruolo assolutamente non ornamentale.

R181
b. 181

4-1, 5-27, 3-11, 5-32, 6-33, 6-Z36, 7-25, 5-32
6-Z40, 7-21

R182
b. 185

4-22, 7-Z38, 7-20, 6-27, 5-21, 6-31, 7-25, 9-4, 5-34, 5-32
8-4

R183
b. 190

5-27, 5-27, 8-14, 8-20, 6-Z44, 6-27, 6-Z46, 7-Z12, 7-13, 5-16
7-35

Esempio 4. “Danse Sacrale”, R181-185 (bb. 181-202) [Stravinsky 2000, 150-153].

R184
b. 195

R185
b. 199

R186
b. 203

6-Z13 6-Z43 7-10 6-Z40 5-21 6-Z43 7-23 7-Z38 5-23 7-30 7-32

7-10 7-Z17 5-27 5-21 6-Z13 7-25 6-15 5-30 7-21 6-30

Esempio 4. (continuazione).

Come si può notare, i *set* sono moltissimi, ma non sembra che ci sia un ordinamento strutturale; quindi — come ha dedotto giustamente Forte [1978, 124] — detto ordinamento risulta «non relazionato con la struttura di base dell’opera». In termini quantitativi: gli insiemi di 3, 9, 4, e 8 unità sono adoperati raramente — rispettivamente 1, 1, 2, e 3 *Set* partecipanti. Mediamente presenti sono i pentacordi con 7 entità; frequenti risultano, altresì, gli esacordi e gli eptacordi, rispettivamente con ben 11 e 12 insiemi, alcuni impiegati più di una volta. Confrontando la nostra analisi con le evidenze realizzate da Forte [1978, 21-21], viene confermato che il 5-32 [0,1,4,6,9] sia il terzo in assoluto degli insiemi più impiegati in tutto il *Sacre*, precisamente in nove su quattordici numeri

del balletto.⁵¹ Statisticamente parlando, in questa sezione i *Set* 5-21, e 7-25 sono numerosi, con tre apparizioni, e il 5-27 si affaccia addirittura per quattro volte.

Va notato, pure, che i *Set* hanno spesso più di una nota in comune, e, quindi, gli iperinsiemi risultano di norma non maggiori alle 9 unità. Anche nei rarissimi casi in cui si supera questo limite, la somma degli insiemi — siano questi costitutivi di misure in metro 4/4 — non raggiungono mai l'aggregato dei dodici semitoni.

Al II/ii si riaffaccia (nelle frequenze medio-alte) l'inciso α metricamente spostato e frammisto con il π in contrattempo sincopato, questa volta procedendo in un *canone stretto* dato nel registro medio. Alla successiva replica, però, l'ordine *dux-comes* viene permutato. Va menzionato che il *consequente* si presenta sempre con l'abbassamento cromatico della sola prima nota. Al II/iii, il soggetto e la risposta si susseguono in posizioni metriche forti per poi dare subito spazio al secondo inciso, β , che realizza lo spostamento della parte melodica alla quarta superiore, mentre il *loop* prosegue senza variazioni di altezza. Nel II Periodo, l' α scambia il posto con π già ritmico; il soggetto e la sua risposta canonica *idem*. I componenti π -variabile e α -fisso (*soggetto*) vengono sistemati ora all'interno della battuta determinando la ricomparsa dei mutamenti metrici che evidenziano le sequenze 3+2, 4+2, 2+2, e 3+2. Anche nelle frasi ii e iii del I Periodo l' α e il π avevano prodotto le concatenazioni 2+4, 2+3, 2+3.

È arrivato, adesso, il momento di riprendere il concetto di Messiaen del "*personnages rythmique*", caratteri ritmici di diversi segmenti che subiscono variazioni di durata, e così: «Il gruppo in cui le durate crescono è un personaggio [carattere] che agisce, che muove un altro carattere. Il gruppo in cui le durate decrescono è un carattere che ha agito, che si è mosso dal precedente. Un terzo gruppo di durate che è ripetuto testualmente è un carattere immobile, che osserva il conflitto e lo discute con gli altri due senza intervenire» [Messiaen 1998, 310-311].

51 Forte [1978, 123] lo specifica come «armonia fondamentale 5-32», individuandolo, nella identica conformazione, in un punto abbastanza importante della "Danse Sacrale", cioè, proprio al primo tempo del R180 (b. 174), in cui termina il Secondo Episodio e incomincia il breve Terzo Ritornello. Riguardo alla partecipazione dei *set*, il primo in assoluto nel *Sacre du printemps* risulta essere il 5-31 [0,1,3,6,9], presente in 11 su 14 numeri del balletto, seguito dal 4-18 [0,1,4,7] presente in 10 numeri su 14. Va osservato che gli insiemi 5-31 e il 5-32 sono Rp-relati poiché condividono addirittura due *set* tetracordali, precisamente il sopra menzionato 4-18 e il 4-27, che in quest'ottica vengono giudicati come quasi identici. Nelle sue due analisi della "Danse Sacrale", Forte [1973, 144-166; 1978, 110-132] non ha notato che i vocaboli armonici più sfruttati dell'intero balletto siano in realtà anche collegati fortemente tra loro, fatto che potrebbe suggerire altre ipotesi di lavoro.

Nel terzo episodio della “Danse Sacrale”, l’elemento tendenzialmente allungabile nel tempo risulta l’ α , che grazie alle imitazioni canoniche è incline all’aumento delle sue due unità di base; chi si decrementa quantitativamente è il π , che scende drasticamente dalle tredici unità di partenza del R174(+2)-175 (bb. levare 151-153) [Stravinsky 2000, 145], oscillando in seguito essenzialmente tra due e quattro unità, senza perdere comunque la sua persistenza ossessiva;⁵² di carattere inerte dovrebbe essere considerato il *loop* che si mantiene, quasi stabilmente, sulle cinque unità, conservando saldamente anche le altezze e i loro timbri.

A rappresentare il primo dei “personaggi” sarebbero gli esecutori materiali del grande sacrificio, ossia la *Cité Rivale*; il secondo di tali personaggi, *L’Élue* con il suo esistenziale urlo/*Totentanz* a fiato corto; il terzo, lo spirito degli *Ancêtres* con i loro lugubri rituali imposti immutabilmente dai tempi primordiali. Ecco quindi gli attori della scena finale de *La Sacre du printemps*. Essi vengono contrappuntati proprio al Secondo, e soprattutto, al Terzo Episodio della “Danse Sacrale”, situazione resa ben manifesta dalla *texture* della scrittura musicale prodotta, genialmente, da Stravinsky.

2.2.6. Quarto Ritornello.

Nell’interpretazione degli analisti, R186-201 (bb. 203-275) della “Dance sacrale” viene individuata come *Coda*, divisibile in due parti:⁵³

- (i) R186–91 (bb. 203–26) «basata sulla preponderanza del gruppo Γ (A e B), con due apparizioni del gruppo C nella sua prima forma, non cadenzale» [Boulez 1968a, 123];
- (ii) R192–201 (bb. 227–75) «costruita solo sul gruppo C cadenzale, che comporta dei valori fissi [...]» [ibid.].

L’unità del *beat* rientra definitivamente a 1/16 ponendo fine, da un lato, alle oscillazioni nel valore ritmico e, d’altro canto, aumentando la fluttuazione di quello metrico. In tale ottica, il finale della “Danse Sacrale” rientrerebbe nelle caratteristiche paradigmatiche individuate nei tre ritornelli precedenti. Va sottolineato, però, che la

52 Boucourechliev [1984, 112] commenta: «Tuttavia Stravinsky non esiterà a riprendere il *re* ripetuto degli abbozzi, persino esagerando queste ripetizioni a fini che ci sembrano espressivi, “orgiastici”».

53 Boulez [1968a, 123] afferma: «La seconda strofa è seguita dalla coda che ritorna alla monoritmia dei ritornelli. Questa coda è in due parti».

parte in discussione, con le sue 72 battute, occuperebbe ben il 26% del totale della scena, realtà che sconvolgerebbe ulteriormente gli equilibri formali del *rondò*. Il fatto necessita di ragionamenti più approfonditi, che potrebbero orientare un'interpretazione divergente.

La prima e la terza apparizione del ritornello sono effettuate sul pedale ritmico del tono principale della «D-Scale»⁵⁴ [Berger 1963, 17], cioè della nota *re* principalmente nelle frequenze basse,⁵⁵ mentre la seconda sul *reb*. Tutta l'ultima parte, dal R186 fino alla quartultima battuta della “Danse Sacrale”, presenta un pedale ostinato sul *la* che, secondo la teoria tonale tradizionale, funzionerebbe da dominante.⁵⁶ Dunque, dal punto di vista armonico, la smentita del centro di polarità di partenza escluderebbe la funzione prevista per la Coda — un argomento questo, però, non troppo determinante poiché la poetica del *Sacre du printemps*, come quella delle opere contemporanee, procedeva già autonomamente da quanto stabilito dai manuali della teoria della forma.⁵⁷

Boucourechliev [1984, 112], nonostante affermi che la Coda della “Danse Sacrale” incomincia al R186,⁵⁸ pone subito dei seri dubbi affermando: «Questa coda è costruita su trasformazioni degli elementi A, B, C iniziali; comprende due parti e ha la funzione di una sorta di “terzo ritornello”⁵⁹ straordinariamente trasfigurato». In effetti, gli elementi

54 La terminologia utilizzata da Berger [1963, 17, 22, e 36] intende una organizzazione di *pitchs* che può mostrare caratteristiche moderne e nello stesso tempo arcaiche, sia tonali, sia modali.

55 Locanto [2014, 203] parla del «Re₁ al grave, preso di salto dalla mano sinistra, con gesto tipicamente tastieristico che ricorda vagamente la tecnica della mano sinistra nello *stride jazz*». Le reminiscenze jazzistiche in Stravinsky si evidenziano chiaramente in *Historie du soldat* (1918), in *Ragtime* (1918), e in *Piano-Rag-Music* (1919). In quest'ottica, i salti di cui stiamo parlando appartengono allo stile *staccato* di suonare il pianoforte, tecnica strumentale praticata da Stravinsky fin dall'infanzia. È stato sottolineato che «l'elemento pianistico in “Glorification” e “Danse Sacrificale” è cospicuo, e gli schizzi per queste danze sono indubbiamente preceduti da una quantità considerevole di improvvisazioni alla tastiera. (Stravinsky ha composto *The Rite* — e in realtà quasi tutta la sua musica — al piano)» [Toorn 1987, 34-35].

56 Moevs [1980, 103] sostiene che la tonalità di base del *Sacre* sia il Re minore. Altri si spingono ancora più in là: «[L]’affermazione enfatica del D [*re*] è una questione di sopravvivenza tonale; infatti, [proprio] come la vittima sacrificale, il D è progressivamente esaurito dalle forze intorno ad esso, fino a quando smette di esistere al numero 184. Esso ritorna come segnale tonale nel momento del collasso della vittima in esaurimento, ma questa cadenza finale posa sul D non più di quanto la vergine senza vita, il cui corpo viene improvvisamente sollevato dagli ‘Antenati’ senza toccare la terra. La tonalità è venerata al rito solo alla sua morte» [Chua 2007, 74-75].

57 Schönberg [1967, 185], per esempio, è molto chiaro quando osserva: «L’assunzione che essa [Coda] serva per stabilire la tonalità, è a mala pena giustificata; essa può a stento compensare il fallimento della stabilizzazione della tonalità nelle sezioni precedenti. Infatti, sarebbe difficile dare qualche altra ragione per l’aggiunta della coda oltre a quella che il compositore desidera dire qualcosa in più».

58 «La coda comincia su un accento di triplo forte (*fff*)» [Boucourechliev 1984, 112]. Questo si trova appunto sul tempo iniziale del R186 (b. 203) [cfr. Stravinsky 2000, 153].

59 Boucourechliev, evidentemente, non tratta come terzo ritornello la sezione di sette battute del R180.

melodici del gruppo Γ e gli interventi della cellula C ottengono quello che Boulez e Boucourechliev definiscono ‘prima parte della coda’, e configurano un vero e proprio ritornello che farebbe anche da contrappeso al minor peso specifico del tema primario affacciatosi brevemente al R180 (bb. 174-180), ossia all’apparizione “abortita” di tale tema in favore del ritorno paradigmatico della successiva sezione centrale, interpretato da noi come terzo episodio.

La forma musicale non può essere trattata come semplice rappresentazione schematica di varie sezioni ordinate sintatticamente in una griglia prefabbricata, ma va dedotta analiticamente indagando il processo formale che viene applicato sull’asse del tempo musicale dall’interazione dei vari componenti della *texture*. Con questa premessa, verifichiamo che in questa sezione partecipano tutte e tre le cellule, A, B, e C,⁶⁰ costituenti il Ritornello. Inoltre, la diversificazione del centro della polarità di R186 da quello di R180 — come, peraltro, anche la divergenza che tra i poli dell’ultimo segmento con le sezioni circostanti, etichettate come Secondo e Terzo Episodio — orientano l’interpretazione del frammento compreso tra R186 e R191, molto ordinato dal punto di vista formale, come Quarto Ritornello, strutturato in una compagine circolare con un’evidente ripresa dinamica. La struttura formale di questa sezione è schematizzata nel riassunto paradigmatico della Tab. 7:

Per	Segmentazione					R. della Part.
I	a	a'	a	a'	a''	R186-188, bb. 203-213
	A ₅ B ₄ (Γ_9)	A ₂ B ₄ (Γ_6)	: A ₅ B ₄ (Γ_9) :	A ₂ B ₄ (Γ_6)	A ₅ (Γ_5 elisa)	
II	a	b	a''	b		R189, bb. 214-218
	A ₅ B ₄ (Γ_9)	C ₅ ;	A ₅ (Γ_5 elisa)	C ₅		
III	a		a	a'		R190-191, bb. 219-226
	A ₅ B ₄ (Γ_9)		: A ₅ B ₄ (Γ_9) :	A ₂ B ₄ (Γ_6)		

Tabella 7. “Danse Sacrale”, IV Rit., R186-191 (bb. 203-226) [Stravinsky 2000, 153-156].

60 Boulez [1968a, 123] fa distinzione tra il «gruppo C sotto la sua prima forma, non cadenzale», e il «gruppo C cadenzale», che compaiono rispettivamente in quelle che vengono chiamate *prima* e *seconda parte* della Coda. Va tenuto presente che il ‘C non cadenzale’ appare come una delle cellule costituenti il IV Ritornello, tutte tre ordinate sintatticamente secondo una dialettica che crea una struttura formale chiusa, in cui nessuna di esse, se non teniamo conto del cambiamento del registro, va oltre alla ripetizione letterale. Il ‘C cadenzale’, invece, con le ostinate ripetizioni variate che alterano la struttura da tre fino ad otto unità, compone da solo l’ultima sezione, ed è proprio questo suo uso esclusivo l’argomento più convincente a farci interpretare tale porzione finale come vera e propria Coda.

L'intero Quarto Ritornello, con le sue 24 battute divise in tre periodi, è di poco più lungo delle 21 misure del periodo iniziale del Primo (nonché del Secondo) *Refrain*, che ne conta solo due. Per rendere più evidenti gli elementi che determinano questa differente segmentazione, la Tab. 7 è stata disposta diversamente dalle precedenti. Già alla prima lettura osserviamo che:

- i. il I è l'unico periodo che presenta tutti e cinque i segmenti costituenti;
- ii. in Γ , la cellula B conserva il valore fisso, mentre la A è mobile e oscilla tra due e cinque unità;
- iii. in Γ elisa viene a mancare la B. La A, invece, propone la sua maggiore estensione;
- iv. il primo e il terzo segmento sono in comune a tutti e tre periodi, eccezion fatta per II/a" in cui la Γ si presenta elisa;
- v. il quinto segmento di Ia appare eliso, mentre nei successivi periodi è del tutto assente;
- vi. risulta soppresso anche il secondo segmento del III;⁶¹
- vii. la C appare sempre come un'entità fissa e a sé stante, che offre contenuto solo ai segmenti pari del II.⁶²

La Γ_9 rappresenta, dunque, l'oggetto che rende periodico sia l'intero ritornello finale, sia la sua segmentazione, il tutto formalizzato in una struttura paradigmatica. Presentandosi in tre modalità — (a) in nove, (a') in sei, e (a'') elisa in cinque unità, quest'ultima con B sottratto — essa risulta la struttura più dinamica di questa sezione. Tuttavia, in confronto ai primi due ritornelli, in cui appariva in 6, 9, 11, 12, 15, e 19, l'ipermetria in questione si delinea più ripetitiva e molto meno dinamica nella sua disposizione, chiaro segno retorico dell'esaurimento che sta pervadendo *l'Élue*. Essa si sta adagiando in un movimento meccanico sempre meno vitale. D'ora in poi, la parte musicale che la personifica perderà per sempre gli slanci caratterizzanti la disperata opposizione contro il rituale assegnato; *l'Élue* sta per trasmutare alla sua finale metamorfosi al puro stato di *trance* psicologica, insensibile alla brutalità violenta del mondo esterno. Ed è qui che, formalmente parlando, incomincia la Coda vera e propria.

61 Anche il registro del III Periodo si modifica innalzandosi di un'ottava rispetto al periodo precedente.

62 Il registro del II Periodo si innalza di un'ottava rispetto al periodo precedente.

2.2.7. Coda.

Il passaggio tra le ultime due sezioni della “Danse Sacrale” avviene alla R192 (b. 227) senza che ci sia una tangibile discontinuità di qualche dato parametrico. È qui che la ‘C cadenzale’ presenta caratteristiche tali che la differenziano in modo evidente dal ritornello.⁶³ Boulez [1968a, 123-124] ha esemplificato in una riduzione ritmica e metrica i suoi due periodi e la loro segmentazione, rispettando le indicazioni che offrono i *Rehearsal* della partitura. Il rendiconto di ciò è sintetizzato nella Tab. 8:⁶⁴

Per	Frase, Segmenti () e unità ()			Rehearsal della Part.
I	1. C ₅ C' ₅ C ₆	2. C' ₅ C' ₅ C' ₆ C' ₅ C' ₈	3. C ₅ C' ₆	R192-195, bb. 227-247
II	1. C ₅ C ₆ C ₇ C ₈ C ₅ C ₈	2. C ₁₄ (6+8) C ₁₄ (6+8)	3. C ₅	R196-201, bb. 248-275

Tabella 8. “Danse Sacrale”, Coda, R192-201 (bb. 227-275) [Stravinsky 2000, 150-153].

Schematizzando in questa maniera sembrerebbe, però, che tutti i segmenti siano sostanzialmente gli stessi, e che le loro variazioni siano solo quantitative escludendo, quindi, il versante qualitativo. Questa semplificazione non rende pienamente merito al testo musicale che, soprattutto nel I Periodo, è composto in realtà di elementi motivici contrastanti nonostante la loro provenienza — come vedremo in seguito — da una sola cellula generatrice.

La Tab. 9 contiene la segmentazione della Coda secondo la nostra interpretazione:

Per	Frase, Segmenti () e unità ()			R. della Part.
I	a. C ₅ B ₅ (Ω ₁₀) C ₆ B ₅ (Ω ₁₁)	b. B ₅ B ₆ B ₅ B ₈	c. C ₅ B ₆ (Ω ₁₁)	R192-195, bb. 227-247
	2+3 2+3 3+3 2+3	2+3 3+3 2+3 3+3+2	2+3 3+3	
II	a. C ₅ C ₆ C ₇ C ₈ C ₅ C ₈	b. C ₆ C ₈ C ₆ C ₈	c. C ₇ (allargato)	R196-201, bb. 248-275
	2+3 3+3 3+4 3+3+2 2+3 3+3+2	: 3+3 3+3+2 :	5+2+5+5(+10)+3	

Tabella 9. “Danse Sacrale”, Coda, R192-201 (bb. 227-275) [Stravinsky 2000, 150-153].

Dal raffronto delle Tabelle 8 e 9 si nota che c'è una differenza sostanziale per quanto riguarda i componenti motivici: nell'ultima si evince l'esistenza di un'entità facente parte

63 Dall'analisi effettuata alla R192 (bb. 228-8) si comprende come la scelta di Boulez [1968a, 124, Es. 30] parta dalla conformità della struttura metrica che risulta segmentabile in 2+3 unità. Non trovando piena concordanza a livello, diciamo, melodico, egli le distingue come C₅ e C'₅.

64 Al II/3 è stato aggiunto: «Ingrandito» [Boulez 1968a, 124].

dell'asse paradigmatico della cellula B, che non solo caratterizza il primo periodo ma influenza, altresì, un diverso fraseggio. A livello macroformale, cioè di periodi, non vi sono divergenze tra le due interpretazioni, ma queste si rendono distanti sul piano microformale, ossia nelle successive suddivisioni. Le entità C e B si correlano in iperstrutture etichettate Ω , in cui la prima subisce delle piccole variazioni. Dalla Tab. 9 si distingue la struttura circolare del primo periodo, con Ω_{11} che fa da ripresa e in cui viene ommesso, però, il primo segmento (Ω_{10}). Contrariamente a tutte quelle ai suoi lati, nella frase centrale è solo la B che partecipa con due unità paradigmatiche, l'ultima delle quali subisce espansioni variazionali da sei a otto unità.⁶⁵

Le schematizzazioni del secondo periodo in tutte due le tabelle risultano, invece, pressoché uguali. Qui sono solo i paradigmi della cellula C a strutturare le segmentazioni. Le prime due frasi appaiono composte da coppie di segmenti ripetitivi, ma con una differenza: in Ib la replica è letterale, in Ia, invece, essa contiene solo le entità laterali di cinque e otto unità, omettendo, quindi, quelle centrali di sei e di sette. È interessante notare che il primo segmento di quest'ultima presenta un graduale accrescimento quantitativo, che si traduce in progressiva estensione dell'ansimante *trance* del *personnages rythmique* caratterizzante *l'Élue*.

È importante osservare anche la metamorfosi finale del motivo alle frequenze basse che, con la sua dialettica trasformatrice, ha fatto sia da complemento ritmico, sia da contrappunto a tutti i ritornelli. Nella Coda, esso evade da quelle funzioni, proseguendo autonomamente in una condotta sempre più marcatamente diadica ed in contrasto con le strutture *àksak* delle cellule motiviche sovrastanti, finché, tra R198+2 e R200 (bb. 259-271), la sua ostinata binarietà fa sprofondare la danza macabra verso la soluzione finale delle ultime quattro battute. Queste ultime, dopo l'iniziale di 5/16, si fermano sul 3/4 — unità metrica questa che, da un lato, ripristina quella del Secondo e Terzo Episodio, dall'altro divarica nel tempo assoluto i suoi costituenti tanto

65 Le trasformazioni relative alla cellula B elisa della Coda (R192-195, bb.229-247) riguardano: (i) l'*ambitus*, che diventa un'entità variabile per l'ampliamento strutturale scalare in orbita ottatonica; (ii) il motivo, che diventa diatonico come conseguenza dell'(i); (iii) l'estensione, che riguarda anche il parametro temporale per l'inserimento di pause di 1/16 tra le frequenze; (iv) il complemento ritmico degli interventi contrappuntistici nelle frequenze basse, che crea degli insiemi quantitativamente variabili che inglobano le cellule A e B e che diviene quindi etichettabile — riferendosi sempre alla terminologia bouleziana — come Γ (talvolta questa, come alla fine del I, in piccola porzione di cinque unità).

da porre degli interrogativi analitici. Boulez [1968a, 124 – Es. 30, ultimo pentagramma], dopo aver offerto la sua riduzione ritmica, non va oltre la valutazione che il suo «ingrandimento non avviene soltanto nel ritmo ma anche nella figura melodica che costituisce il gruppo C» [ibid., 125].

Forte [1978, 128], invece, esprime apertamente il dilemma interpretativo di quest'ultima frase della "Danse Sacrale", sottolineando: «In qualche modo, questo [IIc] è tra i passaggi più intricati. Nello specifico, è quasi impossibile stabilire quale dovrà essere intesa [come] la voce superiore principale. Nella versione per due pianoforti, la voce più alta al R201 è *sol-do-mi-fa*, una continuazione del *pattern* precedente. Tuttavia, nella partitura completa le cediglie separate della sezione predominante dei primi violini indicano che la voce più alta sia *sol-do-mi-do*. Questo movimento viene poi completato con il *fa#* nella misura seguente, formando l'insieme 4-Z29, un *set* familiare nel *Sacre du printemps*». L'analista non si spinge ulteriormente, e quindi decide di trattare le entità armoniche verticali come *set* a sé, indagando pure i loro collegamenti con i precedenti frammenti.

La preoccupazione di Forte sulle conformazioni melodiche lineari viene causata dal dispiegamento isoritmico di due accordi — Do Magg. e Sib min. Infatti, la loro distribuzione tra i violini lascia dei dubbi, ma nei fiati la situazione è ben chiara: i flauti, ivi compresi gli ottavini, articolano chiaramente il primo accordo spezzato, mentre gli oboi, insieme al corno inglese e ai clarinetti (escluso quello basso), scandiscono l'arpeggio del secondo. Nella sua trascrizione a tre pentagrammi, Forte [1878, 129, Es. 106] tratta la voce più alta dei violini separatamente dai flauti, nonostante essi siano all'unisono. In questa maniera, all'avvio del 201+1 (b. 273), viene riferito al pentagramma superiore l'insieme *fa₄*, *sol₄*, e *fa#₅*, trasferendo il *sol₅* al *set* del secondo pentagramma, una scelta questa dettata molto probabilmente dal fattore ritmico.

Va sottolineato, però, che nel trillo superiore del corno inglese sul *fa₄*, i due valori ritmici costituenti (x e q) hanno la legatura di valore, invece nel tremolo dei primi violini sul *sol₄*, e *fa#₅* essi non sono legati, fatto che potrebbe indicare una diversa interpretazione. Eseguito dinamicamente in *p*, simultaneamente alla conclusione in *fff* del *tutti* orchestrale, questo gesto musicale fatto di deboli *trilli* e *tremoli* — un chiaro

segno retorico della terminale fibrillazione della vittima prescelta (*l'Élue*) — va considerato un'entità a sé. Con questa premessa, la nostra trascrizione del R201 [Es. 5, ultimo pentagramma] distingue il primo *set* 7-19⁶⁶ — che funziona da conclusione del C'_7 , — dal secondo 3-1 — un *subset* del 6-Z42 iniziale — uno stato transitorio di quest'insieme prima del crollo finale.

Ciononostante, melodicamente parlando, il fa_5 fa da perno tra le due collezioni $sol_4-do_5-mi_5-fa_5$ e la successiva $fa_5-[sol_5-sol\#_5]-la_5$ — quest'ultima indicata (sempre all'ultimo pentagramma dell'Es. 5) con la linea tratteggiata. Il passaggio, nella nostra interpretazione, si dimostra, se vogliamo, di un particolare valore semantico all'interno della scena finale del *Sacre du printemps*.

3. La struttura generativa della “Danse Sacrale.”

Per rendere più chiaro l'intricato complesso compositivo, frutto di un sopraffino procedimento omogeneizzante, presentiamo nell'Es. 5 il riassunto di tutti i componenti motivici che caratterizzano ciascuna sezione della “Danse Sacrale” desumendo, conseguentemente, anche la struttura formale.

Ad un primo sguardo, si nota una sostanziale differenza: le cellule motiviche dei ritornelli e della Coda sono tutte acefale, poste su pedali ritmici tetici; il Primo Episodio è interamente tetico; tutti e due gli incisi del Secondo e del Terzo Episodio, invece, sono anacrusici su un *loop* basato, però, su accenti forti. Dunque: l'intero *corpus* dei *patterns* ritmico-armonici di tutta la “Danse Sacrale” è tetico e produce, di conseguenza, quel tono minaccioso, di morbosa, violenta natura e di ossessiva energia negativa, che spinge verso la macabra *Totentanz*, soluzione finale del rituale; su questi *patterns*, ben

66 In Forte [1978, 129, es. 106], il *Set* in questione risulta stranamente 8-18 presentando, rispetto al nostro 7-19, un la_4 in più che non esiste nella partitura. L'errore di Forte sarà dovuto, con ogni probabilità, a una svista circa quel la_4 che appare nella parte della Tr. B.[assa] (traspositore [in] Mib), che in realtà suona il *do*. Lo stesso *lapsus* si verifica anche nel pentagramma superiore a cavallo della stessa battuta con la successiva, in cui l'ascesa cromatica della voce inferiore, eseguita dal Fl. contralto ([in] Sol), è stata riportata senza che si effettuasse il trasporto alla quarta inferiore, un passaggio questo, come peraltro tutta la penultima battuta della “Danse Sacrale”, non trattato analiticamente da Forte. Va pure detto che i due flauti, nonostante partano distanziati di una settima maggiore, non sempre esprimono nel loro movimento parallelo in ritmo irregolare lo stesso intervallo, combaciando, per esempio, nell'ottava perfetta alle seconde, quarte, e settime note, producendo un aggregato completo di dodici semitoni. Il *set* 4-6 alla fine della penultima battuta — poco usato nel *Sacre du printemps* — non figura registrato da Forte [1978, 20] tra i tetracordi usati nella “Danse Sacrale”.

disciplinati nella loro irrazionale distribuzione interna, emergono motivi e incisi ripetuti incessantemente con piccole variazioni e, talvolta, anche con delle primitive imitazioni che, con la loro ciclicità assillante, riescono a esprimere delle montature periodizzate, nonostante la complessa disposizione delle unità costituenti. Queste ultime con i loro ritmi iniziali *acefali* (nei Ritornelli) — segno retorico dell'ansia e dello *shock* — *tetici* (al Primo Episodio) posti in un contesto ritmico irregolare (la quintina) — indicatore di precipitazione emotiva — e *anacrusici* (il Secondo e Terzo Episodio) — espressione della disperazione — presentano gli attori che, nel loro percorso generativo, agiscono concretamente e decisamente sul senso del testo musicale.

R142 (bb. 1-2) Cellula A

R144 (bb. 11-12) C non cadenzale

R142+2 (bb. 3-4) Cellula B

R146 (bb. 22-23) Cellula A'

R145 (b. 16) C' non cadenzale

R151, (b. 47) motivo E

R148-1 (bb. 30-31) C cadenzale

R189+2 (b. 216) C non cadenzale

R148+1 (bb. 32-33) C' cadenzale

R175+1 (b. 154) inciso α

R186 (bb. 203-204) cellule A e B (elisa)

R176 (b. 156) inciso β

R192 (b. 227-230)

R196+2 (bb. 250-251)

R197+2 (bb. 254-256)

R201 (bb. 272-275)

7-19

4-6

Esempio 5. La struttura generativa della “Danse Sacrale”, R142-201 (bb. 1-275) [Stravinsky 2000, 129-160].

Al centro della sintesi esemplificativa si trova proprio la cellula ‘C non cadenzale’ (R144, bb. 11-12), dispiegata inizialmente in due battute asimmetriche. Tale cellula viene strutturata addirittura su quattro livelli: (i) l’embrionale pedale ritmico sul centro della polarità armonica ($re_0|re_1$); (ii) il monodico motivo melodico-ritmico in terza maggiore sulle frequenze acute ($fa_5|fa_6-la_5|la_6$); (iii) il contrappunto nelle frequenze medio basse della quinta lineare discendente con il *tritono* configurato sia nell’*ambitus*, sia nell’alternanza delle fondamentali armoniche (v. Tab. 10); (iv) l’armonizzazione immobile, in densità fissa (*set* 4-14). Tutti i livelli procedono isoricmicamente, eccezion fatta solo per (i).

quinta lineare (in ottatonica incompleta)	<i>fa</i>	<i>mib/ re#</i>	<i>re</i>	<i>do</i>	<i>si</i>
armonizzazione della quinta lineare	Fa Magg.	Si Magg.	Re Magg.	Lab Magg.	Si Magg.

Tabella 10. Cellula ‘C non cadenzale’, “Danse Sacrale”, R144 (bb. 11-12) [Stravinsky 2000, 130].

Ci sono, dunque, gli ingredienti sufficienti per poter inquadrare la germinazione delle strutture minime che, con le loro trasformazioni, daranno vita a ciascuna sezione della “Danse”. I primi cinque pentagrammi dell’Es. 5 evidenziano i tre assi paradigmatici appartenenti rispettivamente alle cellule A, C, e B, già evidenziate all’analisi del Primo (e Secondo) Ritornello. Nonostante le loro apparenti diversità, esse trovano la struttura originare concentrata proprio nella ‘C non cadenzale’. Più in concreto:

- A (R142, bb. 1-2) presenta per due volte consecutive, ma in una differente veste armonica (6-Z28, e 6Z42), la prima battuta di C; per quanto riguarda il valore del *Beat*, il secondo battito della battuta iniziale di A appare dimezzato di valore. La dialettica tra i ritmi binari e ternari costituisce la caratteristica fondamentale della *Totentanz dell’Élue*.
- B (142+2, bb. 3-4) perde il pedale ritmico embrionale e, con armonie prese in prestito da A, concentra la ritmica della seconda battuta di C, evidenziando un motivo tratto dal contrappunto della quinta lineare (le note accerchiate).

Nel suo concentrato melodico-ritmico, la C (R144, bb. 11-12) presenta due salti:

- a) la terza minore (evidenziata con la linea spezzata) nella prima battuta — e sarà proprio questo intervallo a dar vita al contrappunto di A' (R146, bb. 22-23). Posizionato nelle frequenze basse, il motivo del pedale ritmico embrionale contrappunterà inoltre, tutti i ritornelli e la Coda;
- b) la terza maggiore nella seconda battuta — un'imitazione tonale del precedente salto — che, estrapolata da C (il rettangolo del R145, b. 16), darà vita a C e a C' cadenzale (rispettivamente R148, bb. 30-31, e 32-33), che verranno investiti a pieno titolo nella Coda.

La terza maggiore si presenta in più parti della “Danse Sacrale”:

- innanzitutto, essa costituisce l'*ambitus* della cellula B (R142+2, bb. 3-4), comprendendo al suo interno anche il salto discendente in terza minore che ne caratterizza il profilo melodico;
- essa incornicia, altresì, gli incisi α (R175+1, b. 154) e β (R176, b. 156) — il primo, inverso sotto il pedale del *re*; il secondo, a partire proprio da pedale — facendoli rientrare, di conseguenza, sull'asse paradigmatico di C;
- nella forma originale *fa-la* (evidenziata con la linea tratteggiata all'ultimo pentagramma dell'Es. 5) — questa volta “scivolando”, però, attraverso note di passaggio (*sol* e *sol#*) e scale quasi ottatoniche — essa verrà esaltata come l'estremo sforzo/respiro prima del collasso finale de *L'Élue* nella battuta conclusiva della “Danse” (R201, levare batt. 273-4). Il fatto assegna un forte spessore semantico a questo intervallo.

La C produce, con la sua dinamicità, il proprio asse paradigmatico. Asse che, dopo i primi tre pentagrammi dell'Es. 5, ingloba al suo interno anche quelli appartenenti alle altre cellule elise e trasformate (R186, bb. 203-204). Già alla seconda apparizione — segnata come C' non cadenzale (R145, b. 16) — la cellula generatrice si è contratta entro una battuta in metro quinario (*àksak*). La struttura ritmica quinarica caratterizza anche l'inciso α (R175+1, b. 154), evidenziato con la parentesi quadra tratteggiata. La stessa quantità ritmica, ma disposta in metro binario, è stata assegnata al motivo E (R151, b. 47) in una quintina che propone, proprio all'inizio, al pari del C' non

cadenzale, una nota ribattuta per tre volte.

L'Es. 5 evidenzia, dunque, la potenza trasformatrice della tecnica compositiva di Stravinsky a partire da C non cadenzale. Tutti i componenti prestano e si fanno prestare i propri essenziali parametri melodico-ritmici e di *texture*. Siamo di fronte ad un vero e proprio esempio di *Fortspinnung* (*sviluppo continuo*; il termine fu ideato da Fischer [1915, 24-84] per etichettare il particolare potenziamento di un'entità motivica che include singole o intrecciate tecniche di ripetizione semplice o variata, progressioni, sequenze, trasposizioni, persino cambi di intervalli che producono omogeneità formali in strutture periodiche, senza presentare reali formule di chiusura).

La C' non cadenzale R145 (b. 16) — una sintesi, come abbiamo già sottolineato, della C non cadenzale del R144 (bb. 11-12) — con la sua dinamicità e compiutezza diventa il fulcro di nuove ramificazioni. Essa apparirà pure trasportata alla quarta inferiore (R189+2, b. 216), e di notevole rilevanza per quanto riguarda il progredire del racconto musicale saranno proprio le sue trasmutazioni. Innanzitutto, la sua componente più essenziale, ossia la *texture* caratterizzata melodicamente dal salto ascendente di terza maggiore (evidenziata dal rettangolo), costituisce l'elemento cardine delle C e C' cadenzali (R148, bb. 30-31, e 32-33). Tale componente è ritmicamente complementare alle frequenze basse dal pedale che, tratteggiando la terza minore, fa anche da voce contrappuntistica. Queste due apparizioni della C cadenzale troveranno la massima preponderanza nella Coda, prima in nuclei iperstrutturali segnati Ω (dal R192, b. 227), quindi da sole (dal R197, b. 254), in entità variabili per estensione dell'*ambitus* e della quantità ritmica.

È così che l'*Élue* della Coda — musicalmente parlando — si auto-distrugge. In altri termini: si annienta, non sacrificandosi.

4. Conclusioni.

Oggi, essendo alle spalle l'epoca di Stravinsky e di Schönberg,⁶⁷ mi sento di affermare che le partiture del *Rituale⁶⁸ della primavera⁶⁹* e della *Turangalîla Symphonie* — prodotte tutt'e due nell'ambito culturale francese — sono le più grandi del ventesimo secolo, paragonabili — in termini di impegno orchestrale — alla Nona Sinfonia di Beethoven.⁷⁰

Diviso in due parti,⁷¹ questo manifesto dei principi estetici del *fauvisme*⁷² mette in scena dei rituali pagani dell'Eurasia centrale, e sarà quest'ultima il contesto non solo storico, ma anche il *continuum* da dove verrà preso a prestito il materiale musicale che, nel laboratorio stravinskiano,⁷³ si formalizzerà come *sviluppo senza elaborazione*. In altri termini, come variazione di una melodia ripetuta e arricchita di volta in volta con nuovi elementi che modificano la densità del tessuto orchestrale e che fanno diventare

67 Il *Leader* dell'avanguardia darmstadtiana è estremamente acuto nel sottolineare: «Così, in rapporto a Schönberg, Stravinsky, anche se si serve di un vocabolario senza alcuna utilità, di una morfologia sprovvista di qualsiasi conseguenza, di una sintassi praticamente inesistente, ci porta, secondo noi, una poetica di bellezza sconvolgente» [Boulez 1968b, 221].

68 Il termine francese *sacre* non corrisponde in italiano a “sagra”, ma a “rituale”. Dobbiamo tener presente che per le filosofie dell'Oriente le stagioni hanno la loro simbologia, e più precisamente: l'estate — di conservazione e di maturazione; l'autunno — di distruzione o di cambiamenti che portano verso la fine; l'inverno — di pace e di serenità; la primavera — invece, di creazione, quindi di rinascita. È con queste premesse che il rituale di quest'ultima veniva celebrato immolando un membro — normalmente una giovane — della tribù, un sacrificio offerto al dio solare Yarilo portatore di primavera e di fertilità.

69 L'opinione generale è che Stravinsky sia «innanzitutto il compositore del *Sacre du printemps*, *Pétrouchka*, *Renard*, *Noces* e *Chant du rossignol*» che «formano una costellazione di cui non si nega l'importanza, ma il loro polo d'attrazione rimane sempre questo *Sacre* ieri scandaloso, oggi pretesto di quali disegni animati!» [Boulez 1968a, 73]. Anche Taruskin [2013, 270] sottolinea: «*Il Rituale* non è semplicemente un brano di musica. Esso si è generato, molto consapevolmente, come un *Gesamtkunstwerk*, [...]». È chiaro che per Taruskin *Le Sacre du printemps* sia la realizzazione del motto di Diaghilev il quale «nella sortita wagneriana verso l'arte finale [...] sosteneva che il balletto conteneva in sé stesso tutte le altre forme dell'arte» [Eksteins 1989, 24]. Va notato l'atteggiamento ambiguo di Schönberg [2008, 575-6], il quale, nonostante la premessa «che quando Stravinskij mi piace sono sempre disposto a lodarlo», afferma solo che *Petruška* gli «sia piaciuto molto. In alcune parti addirittura moltissimo», non menzioni mai *Le Sacre du printemps*.

70 Dopo il successo del luglio 1929, «*The Times* afferma che *The Rite* è per ventesimo secolo ciò che la *Nona* di Beethoven era per il diciannovesimo» [White 1948, 48].

71 La prima parte *L'Adoration de la Terre* (*L'Adorazione della terra*) contiene l'*Introduzione* e sette episodi, mentre la seconda *Le Sacrifice* (*Il sacrificio*) ne contiene sei inclusa l'*Introduzione*. La durata totale del balletto è inferiore ai trentacinque minuti.

72 «Tutto sommato, il *Sacre* è ancora una “œuvre fauve”, una opera *fauve* organizzata» [Cocteau 1918, 64].

73 Il compositore del *Sacre du printemps* afferma: «Hanno fatto di me un rivoluzionario mio malgrado. [...] Se bastasse rompere un'abitudine per meritare la taccia di rivoluzionario, ogni musicista che abbia qualche cosa da dire, e che esce, per dirla, dalla convenzione stabilita, dovrebbe esser considerato tale. [...] la rivoluzione implica una rottura di equilibrio. Chi dice rivoluzione, dice caos provvisorio. Ora l'arte è il contrario del caos [...]» [Stravinsky 1954, 12-13].

il *Sacre* «un vero catalogo di nuove sonorità» [Forte 1978, 19].

La panteista eredità schythiana, con il suo mondo ancestrale e guerriero, con la barbarie primitiva⁷⁴ delle sue azioni, con i suoi usi e tradizioni così particolari, affascina l'intellettuale russo dei primi decenni del Ventesimo secolo, offrendo il *topos* a numerose opere *fauviste* e *futuriste* frammischiate ai principi dell'*acmeismo*. La portata storica e filosofica del “sacrificio primaverile”, ad appena un anno dalla Prima Guerra Mondiale,⁷⁵ si scontrò frontalmente con i gusti del pubblico francese, abituato al “velato” stile impressionista pieno di luci e colori: fu subito scandalo.⁷⁶

L'imponente impiego delle permutazioni e/o delle variazioni più che delle progressioni e/o delle elaborazioni sono, in fin dei conti, l'impronta peculiare della tecnica compositiva che marchia in modo esemplare il balletto. In tutto il *Sacre du printemps* si nota una discontinuità prodotta dal principio stravinskiano di caratterizzare ogni episodio con materiale nuovo, togliendo in questa maniera le ‘garanzie formali oggettive’ che aiutano ad organizzare l'universo musicale.

74 È stato notato giustamente che «in segreto, i russi primitivi sono simili agli antichi germani di Wagner (la scenografia de *Le Sacre* ricorda quella della *Walkiria*), e wagneriana è quella configurazione della monumentalità mitica e della nervosità ipertesa che Thomas Mann ha rilevato nel saggio su Wagner del 1933» [Adorno 2002, 155], riferendosi così al *Leiden und Grösse Richard Wagner* [Mann 1953]. Anche Debussy, la stessa sera della prima del *Sacre du printemps*, asseriva che l'opera è «straordinariamente selvaggia [...] primitiva con tutte le convenienze moderne» [Lesure 1987, 270].

75 Il compositore ha affermato: «Non dimentichiamo che *Pétrouchka*, *Le Sacre du printemps* e *Le Rossignol* sono apparse in un'epoca che fu contrassegnata da profondi cambiamenti, i quali hanno spostato più cose e turbato molti intelletti» [Stravinsky 1954, 11]. In questo contesto, *Petruška* e la *Sacre* «hanno in comune il nucleo, il sacrificio inumano alla collettività: sacrificio senza tragicità» [Adorno 2002, 141]. Altri precisano: «Il *Sacre* non è il risveglio erotico della primavera [...]. Il *Sacre* è soprattutto celebrazione musicale e coreutica della morte, di un giudizio implacabile, di una catastrofe rituale, la manifestazione di una legge, di un ordine ancestrale che non si può infrangere ([...]; la “Danse Sacrale” la dice lunga)» [Suvčinskij 1992, 48].

76 Dopo lo scandalo della prima, Diaghilev, Stravinsky e Nijinsky andarono ad un ristorante al Bois de Boulogne. L'unico commento del fondatore dei *Ballets Russes* fu: «Esattamente quello che volevo!» [Stravinsky-Craft 1959, 48]. Con lo scandalo, la pubblicità era garantita al massimo livello. Il ruolo della vittima scelta nella prima del *Sacre du printemps* era stata affidata a Marie Piltz, quello del saggio anziano a Varontsov, mentre la direzione dell'orchestra a Pierre Monteux. La critica musicale apprezzò i protagonisti precisando: «La signorina Piltz, che abbiamo notato in *L'Oiseau de Feu*, performa la “Dance Sacrale” con dolorosa e tragica passione, e le *grotesquerie* studiate dei suoi movimenti non inferiscono sulla sua graziosità, che è infinita. Noi dobbiamo ammirare la compostezza e lo straordinario coraggio di questa giovane in gamba, che sembra addirittura non accorgersi della sala infuriata e che dimostra una precisione meravigliosa nella sua interpretazione dei ritmi molto complicati. Quest'elogio può essere condiviso equamente col Sig. Pierre Monteux, l'abile ed infaticabile direttore d'orchestra degli spettacoli russi. Abbastanza a proprio agio tra difficoltà inaudite, egli potrà vantarsi d'ora in poi di aver portato a termine la performance della più formidabile partitura che esista, e questa è la gloria che eguaglia quella dei grandi nomi che finiscono con “er” e “isch” che sono così orgogliosi nel dirigere la “Pastorale” (sinfonia) a memoria» [Schmitt 1913, 2].

Ansermet [2008, 372] aveva ipotizzato che la formalizzazione dell'universo sonoro in Stravinsky non fosse altro che «un'aggregazione di forme elementari, [...] senza soluzioni di continuità» in cui manca la «dimensione della profondità», e, conseguentemente, anche il «significato trascendente della forma». Kramer [1986, 175], da un'altra ottica, non aveva percepito la logica progressiva della struttura formale di Stravinsky, riducendola in un semplice assemblaggio di attimi, una specie di mosaico fatto di autonome e disgiunte sezioni chiuse, sintatticamente ordinate in modo «*apparentemente* arbitrario».

In un altro contesto, ragionando nel 1920 sugli errori coreutici nell'interpretazione di questo capolavoro del Novecento, Stravinsky aveva già ammonito: «Ma nota bene che questa idea [germinale del *Sacre*, ossia il *topic*] mi è venuta dalla musica e non la musica dall'idea. Ho scritto un'opera architettonica, non aneddótica. Ed è un errore considerarla da quest'[ultimo] punto [di vista], opposto al senso dell'opera stessa» [in Bullard 1971/I, 2].⁷⁷ In quest'ottica, solo analizzando tutte le entità dell'intero impianto architettonico del fatto musicale, e dopo aver indagato i nessi strutturali tra loro, si potrebbe afferrare il significato vero e proprio dell'opera. Gli schizzi musicali realizzati a cavallo degli anni '10 hanno proiettato, da un lato, il contenuto espressivo del *Sacre du printemps* e, dall'altro, ne hanno prodotto una formalizzazione sonora che ha evaso i canoni prescritti e/o conosciuti andando in cerca di nuovi significati trascendenti della forma. Percorso, questo, che vede la "Danse Sacrale" come un apice della *téchne* compositiva forse ancor oggi da superare.

Le Sacre du printemps, con il suo simbolismo del macabro sacrificio primaverile, sembra predire il futuro prossimo che imperverserà in tutta l'Europa. La perpetua e ciclica violenza del rituale processionale — ossia, il *refrain* dell'imponente mondo dei vecchi — si contrappone all'esistenza, in termini di sopravvivenza, di una debole e

⁷⁷ Per l'importanza di questa affermazione, riportiamo anche in originale: «Mais considérez bien que cette idée vient de la musique et non la musique de cette idée. J'ai écrit un oeuvre architectonique et non anecdotique. Et ce fut l'erreur de l'avoir considérée de ce point opposé au sens mê de l'oeuvre» [in Bullard 1971/I, 2-3]. Sottolineando il formalismo del suo ideale estetico, il compositore punta al principio architettonico che mette in risalto il valore aggiunto della sua opera anche in confronto con l'avanguardia del dopoguerra. Stravinsky riconosce che i controlli del tempo al movimento centrale de *Le marteau sans maître* «sono un importante innovazione», e anche «le libere-ma-co-ordinate cadenze in *Zeitmasse* di Stockhausen [...] sono pure una innovazione di grande valore» [Stravinsky-Craft 1959, 122-3], ma egli lamenta il fatto che i giovani compositori, in generale, hanno contribuito così poco da non veder ancora alcun avanzamento rispetto a *Le Sacre du printemps*.

indifesa donna rapita — *L'Élue* destinata ad essere sacrificata in onore al dio solare Yarilo — costretta a compiere il suo estremo e disperato gesto autodistruttivo. In questo contesto narrativo, Stravinsky formalizza la sua espressione musicale in un rondò di stampo viennese, che evade però dai principi ordinari poiché realizza quel *dissimetrico* paradigma a sette parti — ABA'CA"CA" — più Coda — allora non contemplato nei manuali di forma musicale. A questa inconsueta struttura formale risponde un altrettanto inusuale piano armonico che comunque presenta l'affermazione dell'iniziale, indicativo *pitch* proprio all'ultima battuta della "Danse Sacrale". Al di là delle modifiche subite, il valore quantitativo del *beat*, ossia la sua pulsazione, rimane tuttavia invariato, costituendo di per sé un fattore unificante. Si può quindi parlare del *Kronos* come entità assoluta impiegata in funzione strutturale.

Il "racconto"⁷⁸ simbolista del balletto⁷⁹ è interrotto da danze che rinviano alla natura piena di misteri e violenza, e l'ultimo episodio "Danza sacrificale", non è altro che la dionisiaca (*bacchica*) conclusione ritualistica di un destino fatale. Dei quattordici episodi, cinque appartengono alla furiosa parte dinamica del balletto⁸⁰ e rappresentano uno dei filoni del linguaggio musicale che pervade il *Sacre*: la virile forza ritmica dei giovani «chiassosi ed esplosivi» [Yarustovsky 2000, ix]. Le altre due

78 Nella nota del programma a Koussevitzky del febbraio 1914, Stravinsky sottolinea che la sua «*Vesna sviashchennaia* è un'opera musico-coreografica. Essa rappresenta la Russia pagana ed è unificata da una singola idea: il grande mistero ed impeto della forza creativa della Primavera. Il pezzo non ha una trama [...]» [cit. in Toorn 1987, 26].

79 Il compositore, parlando del *Sacre*, afferma che l'idea di lavorare con Nižinskij (Nijinsky) lo turbava poiché «la sua ignoranza delle più elementari nozioni di musica era palese» [Stravinskij 1981, 41]. Riguardo al fallimento della *prima*, il compositore così si espresse: «L'impressione generale, che ho avuto allora e tuttora conservo, di quella coreografia è l'incoscienza con cui venne composta da Nižinskij. Risultava nettamente la sua incapacità di assimilare le idee innovatrici che costituivano il "credo" di Diaghilev e che da questi gli erano ostinatamente e con fatica inculcate» (ibid., 47-48). Da allora Nižinskij fu accusato più volte di essere, con la sua coreografia, la causa dei disordini scoppiati il 29 maggio del 1913 — «solitamente citati come "la battaglia del *Sacre*» [Boulangier 1926, 178]. Il coreografo, nei suoi diari, diede la sua versione dei fatti: «Stravinsky è un bravo scrittore di musica, ma non si ispira alla vita. Inventa soggetti che non hanno unico scopo. Non amo i soggetti senza scopo. Ho cercato spesso di fargli capire cosa sia uno scopo, ma lui pensava che fossi uno stupido moccioso, perciò parlava con Diaghilev, che approvava tutti i suoi progetti. [...] Diaghilev avrebbe voluto strangolarlo più di una volta, solo che Stravinskij è furbo. Diaghilev non può vivere senza Stravinsky e Stravinsky non può vivere senza Diaghilev. Loro due si intendono benissimo. Stravinsky sa tenere testa a Diaghilev» [Nijinsky 2000, 89-90].

80 Tre delle scene dinamiche si trovano nella prima parte (3. "Jeu du Rapt", 5. "Jeux des Cités Rivalentes", e 8. "Danse de la Terre") e due nella seconda (11. "Glorification de l'Élue", e il finale 14. "Danse Sacrale (L'Élue)"). Sembra che ci sia un ordine ben preciso nel loro susseguirsi, risultante della somma del primo numero (3) con quello successivo, ottenendo: 3+5=8, 3+8=11, e 3+11=14. Va notato, inoltre, che le prime tre si posizionano secondo la serie di Fibonacci.

costanti sono il melodioso lirismo femminile e il «misterioso, severo mondo dei vecchi, con il suo peculiare arcaismo armonico e con i suoi minacciosi timbri “cupi” e il suo ritmo misurato» [*ibid.*]. Nella relazione tra i primi due gruppi in contrapposizione con il terzo consiste la durezza drammatica del conflitto. Nelle prime decadi del Novecento «[n]on pochi brani giocavano la loro trasgressione con *topics* che rappresentavano la violenza contro le donne: *Salome* di Strauss, *Le Sacre du printemps* di Stravinsky, *Lulu* di Berg, e *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassini, speranza delle donne*) di Hindemith vengono immediatamente in mente» [McClary 2015, 28].

Notando il ruolo storico di *Le Sacre du printemps*, si potrebbe asserire che essa non è tanto un inizio quanto un epilogo: tutto quanto composto in seguito da Stravinsky costituirà, sempre di più, una profonda reazione al capolavoro del 1913.⁸¹

81 Il primo ad orientare questa tesi sembra essere stato Cocteau [1918, 39], quando afferma: «Ciascuna opera nuova [...] è un esempio di rinuncia». In questa linea si inserisce anche De Schloezer [1929].

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO TH. W. (2002), *Filosofia della musica moderna*. A. Serravezza (intr.), L. Rognoni (sagg.), e G. Manzoni (tr.), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino. (ed. or. ID., *Philosophie der neuen Music*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949).
- ANSERMET E. (2008), *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, A. M. Ferrero (tr.), Campanotto Editore, Udine. (ed. orig. ID., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, J.-C. Piguet (nuova ed. riv.), R.-M. Faller-Fauconnet, C. Calme, L. Klopfenstein e F. Wieder (coll.), Les Éditions de la Baconnière, Boundry, Suisse, 1987).
- BERGER A. (1963, Autumn-Winter), *Problems of Pitch Organisation in Stravinsky*, «Perspective of New Music», 2/1, pp. 11-42. (ripubb. in B. Boretz and E. T. Cone (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 123-153, Norton, New York, 1968).
- BOUCOURECHLIEV A. (1984), *Stravinsky*, Lorenzo Pellizzari (tr.), Rusconi, Milano. (ed. orig.: ID., *Igor Stravinsky*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1982).
- BOULANGER N. (1926, 2 april) *Stravinsky*, «The Rice Institute Pamphlet», XIII/2, pp.178-195 (The Rice Institute, Houston, Texas).
- BOULEZ P. (1968a), *Stravinsky rimane*, in ID. 1968d, pp. 73-133. (ed. orig. ID., "Stravinsky demeure", «Musique russe» 1, PUF, Paris 1953).
- BOULEZ P. (1968b), *Traiettorie: Ravel, Stravinsky, Schönberg*, in ID., 1968d, pp. 213-232. (ed. orig. ID., «Counterpoint», 1949/6).
- BOULEZ P. (1968c), *Di una congiunzione – in tre frammenti*, in ID., 1968d, pp 243-245. (ed. orig. nel libretto del CD *Domaine musical* contenente *Canticum Sacrum* di Stravinsky, 1957).
- BOULEZ P. (1968d), *Note di apprendistato*, L. B. Savarini (tr.), Einaudi Editore, Torino. (ed. or. ID., *Relevés d'apprenti*, P. Thévenin (cur.), Editions du Seuil, Paris, 1966).
- BRITTEN B. (1963), *Peter Grimes. An Opera in three Acts and a Prologue derived from the poem of Georg Crabbe* op. 33, Montagu Slater (words), Boosey & Hawkes London.
- BULLARD T. (1971), *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*, vol. I, PhD diss., Eastman School of Music, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan – London (3 voll.).
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- CHUA D. K.L. (2007), *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, «Music Analysis» 26/i-ii, pp. 59-109.
- COCTEAU J. (1918), *Le Coq et l'Arlequin*, Editions de la Sirène, Paris.
- CRAFT R. (1969), "The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece." In Igor Stravinsky, *The Rite of Springs: Sketches 1911-1913*, Boosey & Hawkes, London.
- CRAFT R. (1977, September), 'Le Sacre du printemps,' *The Revisions*, «Tempo» 122, pp. 2-8.

- CRAFT R. (ed.) (1982), *Le Sacre du printemps: A Chronology of the Revisions*, in *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 1., pp. 398-408, New York.
- CYR L. (1982), *Le Sacre du printemps: Petite histoire d'une grande partition*, in F. Lesure (ed.), *Stravinsky: Études et témoignages*, Editions Jean-Claude Lattes, Paris.
- CYR L. (1986), *Writing The Rite Right*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 157-173, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- LESURE F. (1987), *Debussy Letters*, R. Nicols (tr.), Harvard University Press, Cambridge, MA.
- DE SCHLOEZER B. (1929), *Igor Stravinsky*, C. Aveline, Paris.
- DE SCHLOEZER B. (1995, juin), *Retour à Descartes*, «La nouvelle Revue Française», 30, pp. 1084-1088. (parution 02/06/1955).
- EKSTEINS M. (1989), *Rites of Springs. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton, Boston – New York.
- FISCHER W. (1915), *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, «Studien zur Musikwissenschaft», 3, pp. 24-84 [Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Osterreich (ed.), Vienna].
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven – London.
- FORTE A. (1978), *The Harmonic Organization of The Rite of Springs*, Yale University Press, New Haven – London.
- GOLDMAN J. (2011), *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- JÄRVINEN H. (2013), *"They Never Dance": The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913*, «AVANT», IV/3, pp. 67-108.
- KOSTKA S. (2013), *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Fourth Edition, Routledge, London – New York. (ed. orig. ID., *Ibid.*, Pearson Education 2012, 2006, 1999).
- KRAMER J. D. (1986) *Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 174-194, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- KRAMER J. D. (1978, April) *Moment Form in Twentieth Century Music*, «Musical Quarterly», 64, pp. 177-194.
- LOCANTO M. (2014), «*Il ne faut pas mépriser les doigts*». *La tastiera, la 'mano acculturata' e il 'Sacre du Printemps'*, in A. Maltese (cur. di redazione informatica e impaginazione), *Cento Primavera. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, pp. 165-213, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- MANN, TH. (1953), *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in ID., *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, vol. X, B. Arzeni – L. Mazzucchetti (tr.), Mondadori, Milano. (ed. orig. ID.,

- Leiden und Grösse Richard Wagner*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1933).
- MANULKINA O. (2017), *Leonard Bernstein's 1959 Triumph in the Soviet Union*, in S. NEFF, M. CARR, G. HORLACHER, J. Reef J. (eds.), *The Rite of Springs at 100*, S. Walsh (for.), pp. 219-236, Indiana University Press, Bloomington, Indiana. (ed. orig. Hawkes & Son, 1912, 1921; Boosey & Hawkes, 1962; Boosey & Hawkes, 1965).
- MCCLARY S. (2015), *The lure of the Sublime: revisiting the modernist project*, in E. E. Guldbrandsen and J. Johnson (eds.), *Transformation of Musical Modernism*, pp. 21-35, Cambridge University Press, Cambridge.
- MESSIAEN O. (1995), *Le Personages Rhythmique*, vol. II, (*Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie*), Alphonse Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (1998), *Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie*, in M. Baggech (tr.), *An English Translation of Olivier Messiaens's "Traité de rythme, de couleur, et d'Ornithologie"*, vol. I, A Document Submitted to the Graduate Faculty of the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, UMI Number: 9914415, The University of Oklahoma Graduate College, Norman, Oklahoma.
- MOEVS R. (1980), *Review of Allen Forte, The Harmonic Organization of the 'Rite of Spring'*, «Journal of Music Theory», 24/i, pp. 97-107.
- NIJINSKA B. (1981), *Early Memoirs*, I. Nijinska e J. Rawlinson (trs. & eds.), Holt, Rinehart & Winston, New York.
- NIJINSKY [NIŽINSKY], V. (2000), *Diari. Versione integrale*, Maurizia Calusio (tr.), Adelphi, Milano.
- SCHMITT F. (1913, June 4), *Les Premières: Les Sacres du Printemps de M. Igor Stravinsky au Théâtre des Champs Elysée*, «La France», LII/154, 2. (ristamp. in T. Bullard, 1971, vol. II, pp. 94-99).
- SCHÖNBERG A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, G. Strang and L. Stein (eds.), Faber and Faber, London.
- SCHÖNBERG A. (2008), *Osservazioni su Stravinskij*, in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, A. M. Morazzoni (cur.), N. Schönberg Nono (premessa), P. Cavallotti – F.
- SMALLEY R. (1969–1979, Winter), *The Sketchbook of "The Rite of Spring"*, «Tempo» 91, pp. 2-13.
- STOCKHAUSEN K. (1963), *Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in ID., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, von D. Schnebel (hrsg.), pp. 189-210, DuMont Schauberg, Köln.
- STRAVINSKY I. (1912), *Lettera a A. M. Rimsky-Korsakov*, Clarens, conservata in MS Dept. El Istituto per il Teatro di Leningrad, Section B, Division VIII, Nr. 532.
- STRAVINSKY I. (1971), *Les deux Sacre du Printemps*, «Comoedia» [1920, 11 December], M. Georges-Michel (reporter). (ristamp. in T. Bullard, 1971, vol. III, pp. 2-3).
- STRAVINSKY I. (1954), *Poetica della musica*, L. Curci (tr.), Edizioni Curci, Milano. (ed. orig. ID.,

- Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Roland-Manuel (coll.), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1942).
- STRAVINSKY I. (1959), *Sacre du printemps*, M. Béjart (chorégraphie), P. Caille (décors et costumes), «Le Ballet du XX^e siècle», Orchestre National de Belgique, Leitung von André Vandernoot (dir. d'orch.), T. Bari e G. Casado (i due *élue*), Bruxelles.
- STRAVINSKY I. (1969), *The Rite of Springs Sketches 1911-1913: facsimile reproductions from the Autographs* [from the private collection of A. Meyer], F. Lesure (pref.), R. Craft (commentary to the sketches), Boosey & Hawkes, [London].
- STRAVINSKY I. (1981), *Cronache della mia vita*, A. Mantelli (tr.). Feltrinelli, Milano.(ed. orig. ID., *Chroniques de ma vie*, W. Nuvel (coll.), Denoël, Paris, 1935-1936, 2 voll.).
- STRAVINSKY I. (1989), *The Rite of the Spring. Arranged [for four hand] by the composer*, Dover Publication, Mineola, NY. (ed. orig. C. G. Röder, Leipzig; Editions Russes de Musique, Berlin, n.d. [1914]).
- STRAVINSKY I. (2000), *The Rite of Springs*, Dover Publications, Mineola, NY.
- STRAVINSKY I. – CRAFT R. (1959), *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday & Company, Garden City, NY.
- STRAVINSKY I. – CRAFT R. (1962), *Expositions and Developments*, Doubleday, New York.
- SUVČINSKIJ P. (1992), *Stravinsky da vicino e da lontano*, in G. Vinay (cur.) 1992, pp. 25–61.
- TARUSKIN R. (1996), *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra*, vol. I, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, California.
- TARUSKIN R. (2013), *Resisting The Rite*, «AVANT», IV/3, pp. 269-306.
- TOORN P. C. VAN DEN (1987), *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginings of musical Language*, University of California Press, Berkeley.
- TOORN P. C. VAN DEN (1992), *La struttura ottatonica in Stravinskij*, in G. Vinay (cur.) 1992, pp. 179–209. (ed. orig. ID., *Octatonic Pitch Structure in Stravinsky*, in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, pp. 130–56, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1986).
- VINAY G. (cur., 1992), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna.
- YARUSTOVSKY B. M. (2000), *Foreword*, in I. Stravinsky 2000, pp. viia-xib.
- WEIR L. (2013), *Primitive Rituals, Contemporary Aftershock: Evocations of the Orientalist 'Other' in four productions of Le Sacre du printemps*, «AVANT» IV/3, pp. 109-143.
- WHITE E. W. (1948), *Stravinsky. A critical Survey*, Philosophical Library, New York.

Le prospettive di analisi derivate dagli assiomi della comunicazione interpersonale

Francesco Maschio

Premessa e riflessione generale

Credo innanzitutto che sia necessario chiarire e condividere alcuni concetti base per meglio comprendere natura e prospettive di analisi musicali derivate da principi (o meglio assiomi) connessi con la dimensione pragmatica della comunicazione interpersonale.

- Il primo è una *conditio sine qua non* e consiste nella possibilità di considerare la musica come (anche) una forma di comunicazione basata sull'organizzazione di uno o più parametri sonori e costruita grazie ad elementi asemantici¹ che, tuttavia, consentono di attivare processi di attribuzione di significato tramite la condivisione - più o meno consapevole - di codici tra il musicista compositore, l'esecutore e l'ascoltatore.

- Il secondo è dato dalla constatazione che, nella maggior parte dei casi, i processi e gli strumenti di analisi sono utili per comprendere molteplici aspetti di un brano musicale: analizzare un brano musicale (qualsivoglia esso sia) richiede un'osservazione dello stesso.

Osservare è cosa assai diversa dal guardare, poiché noi diciamo che facciamo un'osservazione per scoprire qualcosa, decidiamo in piena coscienza e volontà di farla, contrariamente a quanto accade nel momento in cui guardiamo qualcosa o, in ogni caso, percepiamo involontariamente e liberamente attraverso i nostri sensi. Questo atto volontario deve dunque perseguire uno scopo, raggiungere un obiettivo.

Senza addentrarci nel tema spinoso della ricezione e dell'ascolto, dei suoi livelli di consapevolezza e dei possibili modelli di competenza musicale, sviluppatasi da Adorno in

1 Sul tema della dimensione sintattica, semantica e pragmatica della musica resta di grande interesse la prolusione dal titolo *Il codice del mondo*, tenuta da Umberto Eco in occasione del XIV Congresso della Società Italiana di Musicologia e pubblicata su *Intersezioni*, VIII, 2, 1988

poi nel corso dello scorso secolo, dobbiamo però tener ben presente che quando attiviamo un'osservazione, e immaginiamo successivamente di poter procedere con un'analisi, lo facciamo anche per scoprire un perché, oltre a un come, un cosa e un quando.

Dunque l'obiettivo di questo articolo è fornire prime indicazioni su cosa sarebbe possibile scoprire utilizzando alcuni assiomi della comunicazione interpersonale come paradigma per una metodologia analitica che potrebbe avere diversi campi specifici di applicazione e, di conseguenza, diverse ipotesi di spendibilità.

Con il termine spendibilità mi riferisco alla capacità, da parte di un'analisi, di avere ricadute effettive e significative sia sul livello di conoscenza dell'oggetto analizzato che su aspetti altrettanto fondamentali quali, fra tutti, le scelte esecutive, gli stili di relazione agiti tra il musicista/esecutore e il pubblico/ascoltatore. La *conditio sine qua non* a cui accennavo poco fa non può peraltro negare la triplice dimensione (semantica, sintattica e pragmatica) della musica. La prima si occupa del significato della comunicazione tra comunicanti, la seconda comprende le problematiche legate alla codifica e decodifica dell'informazione mentre la dimensione pragmatica si occupa dell'influenza che la comunicazione esercita sui comportamenti dei parlanti.

Proprio quest'ultima, ovvero la dimensione pragmatica, costituisce una sorta di anello di congiunzione per mezzo del quale si rende possibile l'utilizzo di assiomi in un contesto diverso da quello per i quali sono stati identificati ed enunciati. In altre parole, così come la pragmatica della comunicazione si focalizza sugli effetti della comunicazione sui parlanti, ovvero sull'influenza che questa esercita sul loro comportamento, allo stesso modo la dimensione pragmatica della musica riguarda e influenza non solo i processi cognitivi e le reazioni emotive degli ascoltatori, ma anche il perché, ovvero le motivazioni, di alcune scelte compositive ed esecutive.

L'ipotesi di partenza consiste nell'applicazione di alcuni strumenti di analisi dei processi di comunicazione interpersonali e, in particolare, di due dei cinque assiomi della comunicazione definiti in «*Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*» di Watzlawick, Beavin e Jackson.

- *Il secondo: Ogni comunicazione ha un aspetto di contenuto e uno di relazione in modo che il secondo qualifica il primo ed è quindi meta comunicazione.*

- *Il quarto: Gli esseri umani comunicano sia con il modulo numerico che con quello analogico.*

Le ragioni dell'esclusione degli altri tre sono principalmente dovute alla loro specificità e alla loro problematica applicazione in ambito musicale: il primo (*Non si può non comunicare*) potrebbe trovare un'eventuale e persino scontata conferma in alcune composizioni del secolo passato quali il celeberrimo 4' 33" di John Cage. Tuttavia una sua applicazione diretta come strumento di analisi risulterebbe poco rilevante. Il quinto assioma (*Gli scambi comunicativi possono essere simmetrici o complementari*), supportando discipline quali la sociologia della musica, potrebbe permettere una focalizzazione più efficace sulle dinamiche relazionali tra i processi di produzione musicale e specifici target di pubblico, ad esempio. Tuttavia, nella presente proposta, le definizioni di status degli interlocutori (simmetria o complementarità) hanno un'importanza marginale in quanto, come vedremo, il secondo assioma offre un potenziale più ampio e duttile nell'identificazione delle variabili afferenti agli stili di relazione adottati da tutti i soggetti coinvolti – direttamente o indirettamente - nel processo di comunicazione musicale.

Il terzo assioma (*A seconda della "punteggiatura" usata, cambia il significato dato alla comunicazione e alla relazione*) aiuta certamente a comprendere come ciascun interlocutore tenda ad interpretare la realtà secondo il proprio punto di vista, dando una propria interpretazione alla sequenza di eventi. Ma ritengo che, al momento, questo assioma possa avere una applicazione limitatamente ad alcuni aspetti della dimensione psicologica dell'esperienza di ascolto, in particolare gli studi sulla percezione del ritmo.

Da entrambi gli assiomi considerati, invece, deriva un principio base che, opportunamente declinato in ambito musicale, offre prospettive di analisi e, dunque, punti di osservazione piuttosto interessanti: il principio di coerenza. La focalizzazione su questo principio base risulta tanto più possibile - in ogni caso facilitata - dal livello di condivisione dei codici che consentono l'attivazione dei processi di attribuzione di significato tra musicisti-compositori, esecutori e ascoltatori. Dunque gli esempi riportati nella terza parte di questo contributo, frutto delle prime applicazioni sperimentali, riguardano prevalentemente musiche basate su sistemi tonali.

Ipotesi e prospettive

Il primo assioma considerato enuncia l'esistenza di due livelli all'interno del processo di comunicazione: il primo livello concerne il contenuto della comunicazione, ovvero "cosa" si comunica. Il secondo riguarda il "come" si comunica, ovvero indica quale tipologia di relazione un interlocutore intende stabilire con l'altro.

La prospettiva di analisi che tiene conto di questo assioma permette di cogliere alcune chiavi di lettura, la maggior parte delle quali basate sul principio di coerenza e incoerenza tra il "cosa" e il "come", per comprendere non solo ragioni e motivazioni su giudizi di valore attribuiti o attribuibili alle composizioni musicali – soprattutto quelle che si caratterizzano per un ampio utilizzo delle prassi improvvisative - ma anche ragioni e motivazioni del loro impatto sul piano razionale ed emotivo sull'ascoltatore e sulle modalità di interazione tra esecutore e pubblico.

Il secondo assioma considerato enuncia invece che, nel processo di comunicazione, sono utilizzati due fondamentali canali: il primo utilizza modalità digitali mentre il secondo criteri analogici.



Fig. 1. Le modalità digitali e analogiche

Meno del 10% di ciò che comunichiamo è costituito dal modulo numerico, ovvero ciò che diciamo o scriviamo come comunicazione verbale, il resto – sia esso comunicazione para verbale, pari a circa il 30% del totale, che quella non verbale, per la quota restante –

è costituito dal complesso modulo analogico². I livelli di coerenza o incoerenza tra comunicazione verbale e quella non verbale/para verbale mettono in luce molti aspetti oltremodo interessanti non solo dal punto di vista dell'analisi del testo in relazione alla complessità della sua intonazione musicale ma anche nell'ambito dell'interpretazione musicale.

Exempla

Come già detto, il primo assioma considerato permette innanzitutto una verifica del livello di coerenza tra contenuti e tipologia di relazione. Il secondo consente invece una più precisa verifica del livello di complessità e coerenza del processo di comunicazione rispetto l'informazione basica trasmessa.

Entrambi gli assiomi presuppongono un focus su modalità e livelli di comunicazione che costituiscono una parte maggioritaria dell'intero processo fornendo una serie di informazioni che possono rafforzare, sminuire o negare il contenuto stesso della comunicazione.

Le due direzioni principali prese per iniziare a sperimentare l'utilizzo di questi assiomi sono:

1. Analisi dei comportamenti agiti dagli esecutori in occasione delle performance davanti a un pubblico
2. Analisi dell'intonazione musicale di testi con funzione rappresentativa

Nel 1716 venne data alle stampe a Parigi la prima edizione de *L'art de toucher le clavecin* di François Couperin. Questi fornisce chiare indicazioni al lettore su come utilizzare la comunicazione non verbale durante l'esecuzione delle sue composizioni al clavicembalo; «Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la Teste, du corps n'y des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin: sans fixer trop la vuë sur quelque objet, ny l'auoir trop vague; enfin regarder la Compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs»³

² Cfr. Mehrabian A. (2007) *Non verbal communication*

³ COUPERIN F. (1717) *L'art de toucher le clavecin* Foucalt (pagg.9 e 10) . «E' meglio e più appropriato non segnare il tempo con la testa, col corpo o con i piedi. È necessario mostrare di sentirsi rilassati, a proprio agio,

Nel 1753 uscì invece a Berlino la prima edizione del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach, Nel Terzo Capitolo, dedicato all'interpretazione, l'autore scrive: «Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an.»⁴

Con queste indicazioni non solo abbiamo la precisa distanza tra due concezioni estetiche - lo stile para simbolista della musica francese del barocco aureo vs il proromanticismo dell'*Empfindsamkeit* prussiano - o il segnale di una profonda evoluzione dell'*Affektenlehre* nel corso dei 37 anni che intercorrono tra le due pubblicazioni. Ciò che possiamo notare è il cambiamento richiesto al ruolo dell'esecutore nella relazione con l'ascoltatore. Per Couperin la funzione fàtica esercitata da chi siede al cembalo si concretizza nel mostrarsi rilassato e a proprio agio, in modo tale da poter mettere anche l'ascoltatore nella medesima condizione: il clavicembalista deve manifestare una certa *nonchalance*, interpretando il ruolo di mediatore tra la pagina scritta - o in generale la composizione che sta eseguendo - e chi assiste alla sua performance, in modo del tutto neutro. Il musicista si pone dunque in una posizione paritetica nei confronti della *Compagnie*, condivide con loro la consapevolezza che ciò che sta suonando è il prodotto, perfezionato, di una tradizione di musicisti la cui opere sono «... toujours plus admirables qu'imitables. Ils sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis.»⁵

Il processo di attribuzione di significato è tranquillamente e in massima parte delegato all'ascoltatore, l'esecutore non deve fare nulla di sconveniente per turbare la serenità della *Compagnie*, nessun accenno a movimenti del corpo che possano sottolineare la scansione ritmica è accettabile: il *languore*, la *fierezza*, l'*animazione*, la *vivacità* o la

quando ci si siede al clavicembalo: senza fissare lo sguardo su qualcosa in particolare o avere l'aria troppo vaga; infine bisogna guardare coloro i quali sono presenti, quando ci sono, come se si stesse facendo altro» – Trad. a cura dell'A.

4 BACH C. PH E. (1753) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Henning (pag. 130). «Un musicista commuove gli altri soltanto se egli stesso è commosso: è indispensabile che provi tutti gli stati d'animo che vuole suscitare nei suoi ascoltatori, perché in tal modo farà loro comprendere i suoi sentimenti e li farà partecipare alle sue emozioni. Nei punti languidi e tristi diventerà languido e triste; ciò si dovrà udire e vedere.» - Trad. a cura di G. Gentili Verona in (1973) *Saggio di Metodo per la Tastiera* Curci (pag. 146)

5 COUPERIN F. (1713) *Pieces de clavecin – Premier Livre* Foucaut (pag. 5). «... sempre più ammirabili più che imitabili. Sono ancora di coloro i quali hanno il gusto squisito» – Trad. a cura dell'A.

tenerezza, possono essere percepite solo attraverso l'ascolto. Con amabile discrezione si condividono questi momenti di *squisito* intrattenimento in cui i *diversi affetti* non sono esplicitamente rappresentati ma allusivamente definiti attraverso uno stile di scrittura condiviso da mezzo secolo di consuetudini rigidamente codificate all'interno della corte di Luigi XIV.

Per contro, il ruolo richiesto da Carl Philipp Emanuel Bach all'esecutore ha una natura relazionale decisamente differente. Il musicista, interpretando e rendendo visibili i differenti e sempre cangianti stati d'animo attraverso la comunicazione non verbale, deve dare una rappresentazione viva, non filtrata, di quegli stessi stati d'animo, assumendo un ruolo attoriale di guida. Ma tanto più l'esecutore proverà davvero quegli stati d'animo, tanto più la loro rappresentazione sarà efficace: ecco dunque che l'esecutore inteso come mediatore in una relazione tra pari ruolo diventa un interprete che si pone al centro del sistema di relazioni tra l'esecuzione musicale e i processi di attribuzione di significato dell'ascoltatore, guidando e indirizzando quest'ultimo e, in ultima analisi, enfatizzando la dimensione emotiva dell'esperienza di ascolto. Per quanto lo stesso Carl Philipp Emanuel Bach avverta il pericolo di un eccesso di espressività e malinconia⁶, una questione di fondo resta aperta: cosa potrebbe accadere se un esecutore/interprete non dovesse riuscire a provare quegli stati d'animo.

Avrebbe due possibili alternative:

1. non mostrare ciò che non riesce a provare,
2. fingere di mostrarlo, simulando in modo appropriato.

Nel primo caso risulterebbe inefficace nell'agire il ruolo di *interprete*, limitandosi a quello di *esecutore*: la responsabilità dell'attribuzione di significato torna ad essere quasi totalmente in capo all'ascoltatore.

Nel secondo caso manterrebbe il ruolo di *interprete* dissimulando: in questo modo trasformerebbe un sistema di relazioni fondamentalmente assertivo - pur con ruoli complementari tra interprete e ascoltatori - in manipolatorio, nel quale il ruolo di guida è salvaguardato da una finzione, una manipolazione della realtà. L'ascoltatore, di conseguenza, non sarà più il destinatario finale di un processo di comunicazione

6 cfr. Nota di C. Ph. E. Bach al paragrafo 13 (pag.130) precedentemente citato

complesso, ovvero il fine, ma un mezzo attraverso il quale l'*interprete* afferma se stesso, ovvero il proprio *ego*.

Nel corso degli ultimi tre secoli si è assistito alla costruzione di una vasta gamma di utilizzi delle modalità analogiche di comunicazione da parte di musicisti di tutti i generi: molti di questi sono diventati stereotipi che non si limitano solo alla funzione fàtica, come già affermato, ma che sono utilizzati in modo chiaro e inequivocabile per stabilire un preciso tipo di relazione tra musicista e ascoltatore.

Ma l'esecutore/interprete non definisce solo attraverso la comunicazione non verbale la tipologia di relazione che intende avere con il pubblico: nel corso del secolo passato abbiamo assistito ad una costruzione di modelli comportamentali, da parte dei musicisti, che sono diventati essi stessi stereotipi. In molti casi, in effetti, si è tanto enfatizzato il *come* da porre il *cosa*, e anche il *perché*, in un piano estremamente marginale. Questo fenomeno non riguarda solo la Popular Music nelle sue diverse declinazioni ma ha investito anche i rituali dei concerti della musica colta occidentale.

Le dinamiche relazionali interne, ovvero tra musicisti/esecutori che agiscono in pubblico, rispecchiano gli schemi classici definiti da una matrice in cui viene considerato il livello di accordo sulla relazione e il livello di accordo sui contenuti: è evidente che se non vi è accordo sia sui contenuti che sulla relazione, il rischio di uno scontro è altissimo. Vi è stato un celebre caso, il 6 aprile del 1962, in cui un disaccordo sui contenuti, ovvero sulle scelte esecutive, è stato risolto in modo irrituale da uno dei protagonisti.



Fig. 2. Leonard Bernstein e Glenn Gould, 8 aprile 1962, Carnegie Hall, New York

È il celebre episodio dello *speech* di Leonard Bernstein prima dell'esecuzione del Concerto in Re minore di Brahms, alla direzione della New York Philharmonic Orchestra con Glenn Gould al pianoforte (**File audio-video 1**). La domanda «who is the boss?» da parte del direttore d'orchestra è legittima, in quanto questi ha un ruolo preciso e riconosciuto nella relazione tra esecutori e ascoltatori: quello di guida che deve assumere la responsabilità delle scelte. Tra le varie possibilità di reazione, a fronte delle divergenze di prospettive con Gould, Bernstein ha preferito quella che ha maggiormente salvaguardato la dimensione assertiva della relazione tra colleghi, e tra loro e gli spettatori. L'assertività implica il rispetto reciproco dei ruoli e delle persone, indipendentemente dalle differenze di opinioni che devono comunque poter emergere liberamente.

La relazione manipolatoria tra esecutore/interprete e pubblico/ascoltatori, per contro, prevede come condizione generale la dissimulazione e l'interesse per l'altro come mezzo per il raggiungimento dei propri scopi. È pertanto manipolatorio chi, ad esempio, manipola i contenuti in termini scorretti.

Il pianista virtuoso che esegue l'ultimo movimento della Sonata K 310 di Mozart non come fosse ciò che è indicato chiaramente dall'autore, ovvero una Marcia, ma ad una velocità vertiginosa, quasi volesse partecipare ad una gara olimpionica di 100 metri piani, non solo tradisce il pensiero e la volontà del compositore ma usa l'ascoltatore come mezzo per gonfiare il proprio Ego.

Il secondo assioma considerato supporta certamente il primo nell'analisi di comportamenti degli esecutori e delle dinamiche relazionali con gli ascoltatori ma apre una serie di possibilità che ritengo piuttosto interessanti, come già accennato, attraverso la focalizzazione sulla coerenza tra i differenti livelli di comunicazione.

Per poter procedere in questa direzione è necessario innanzitutto cercare di fissare criteri il più possibile omogenei che identifichino i tre livelli di comunicazione nel contesto del processo di comunicazione musicale. Se al primo livello, quello della comunicazione verbale ovvero il modulo digitale, dunque il contenuto, può facilmente corrispondere il testo della composizione musicale (chanson o aria d'opera, recitativo o

lied, melologo o madrigale...), un pochino più complessa può rivelarsi l'identificazione dei due livelli del modulo analogico che si articola in comunicazione para verbale (riferita principalmente all'espressione vocale) e comunicazione non verbale (riferita a quella corporea).

Una prima tipologia di soluzione riguarda il confronto tra lo stile di relazione con lo stile utilizzato per l'intonazione musicale del testo: il caso analizzato è quello della scena che ha come protagonista Ottavia nel I atto dell'*Incoronazione di Poppea*⁷.

Il testo (*Disprezzata regina...*) ricalca in modo piuttosto evidente la struttura poetico-drammatica della celebre scena del *Lamento di Arianna*: Busenello ripropone la triplice successione di stati d'animo che la protagonista del testo di Rinuccini, tradita e abbandonata, manifesta. Anche l'intonazione musicale segue in modo coerente il percorso degli *Affetti*, grazie ad un uso sapiente e ormai collaudato del *recitar cantando*. Non intendo analizzare nei dettagli l'uso di questo stile e le molteplici soluzioni monteverdiane, utili anche alla definizione delle espressioni para verbali e non verbali dell'interprete, ma voglio evidenziare l'importanza dell'ingresso della Nutrice (**File Audio-video 2**). La funzione drammatica di quell'ingresso è certamente quella di *alleggerire* il carattere tragico della scena ma ciò che rende l'intervento della Nutrice particolarmente efficace e drammaturgicamente credibile è il cambio, coerente, dello stile di intonazione del testo, ovvero del livello di comunicazione para verbale e non verbale. Il contenuto della comunicazione della Nutrice è derivato da una sorta di buonsenso popolare: ecco dunque che lo stile dell'intonazione musicale si sposta dall'aulica declamazione della nobile regina, *recitar cantando*, ad una forma assai più duttile e articolata della plebea nutrice che evidenzia lo status confidenziale della relazione tra i due personaggi in scena arrivando coerentemente ad utilizzare stilemi popolareggianti.

In questo primo esempio la corrispondenza del modulo analogico può essere attribuita al complesso dell'intonazione musicale del testo, in tutte le sue componenti: stilistiche, strutturali, vocali e strumentali, agogica a dinamica. Riguardo alla componente strumentale c'è da sottolineare come le scelte di realizzazione del Basso Continuo possano giocare un ruolo importante nell'enfatizzare i diversi livelli di comunicazione e di relazione tra le due protagoniste della scena.

⁷ Atto I Scena 5, Claudio Monteverdi, prima rappresentazione 1643 Venezia

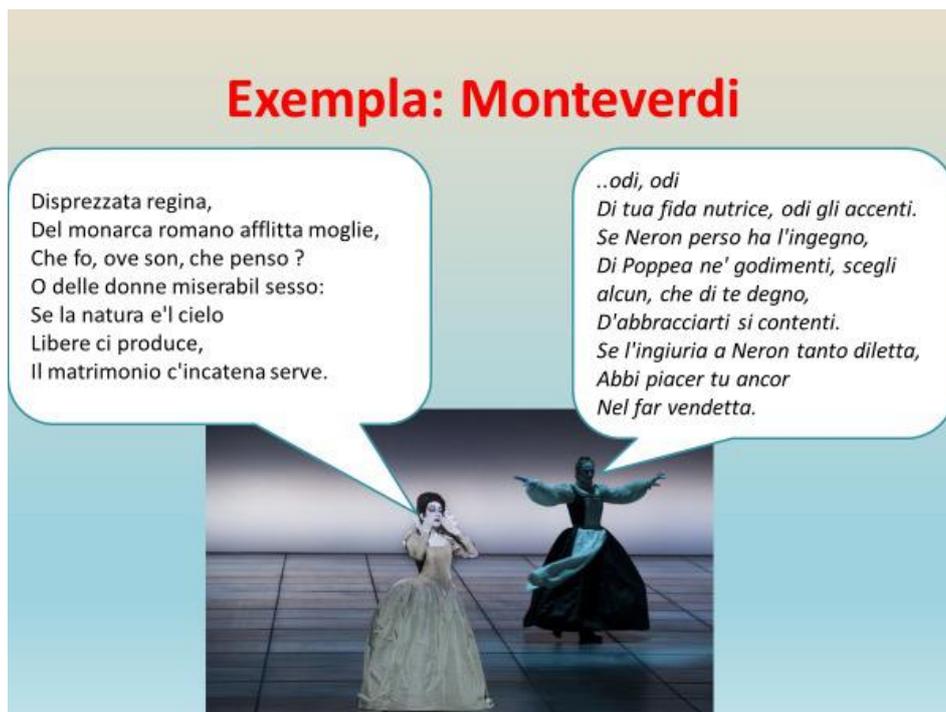


Fig. 3. La regina disprezzata e la sua nutrice

Una maggiore distinzione è invece possibile in un successivo esempio mozartiano: nell'aria *Come scoglio*⁸ da *Così fan tutte* il modulo digitale corrisponde al testo di Da Ponte che ripropone un *topos* metastasiano dell'opera seria, ovvero l'aria di paragone. Mozart asseconda pienamente l'intento parodistico di Da Ponte utilizzando a pieno i mezzi musicali a sua disposizione. Il livello di comunicazione para verbale è sostanzialmente riconducibile alla tessitura vocale con tre principali soluzioni: salti con ampie estensioni intervallari, utilizzo di gradi congiunti e di intervalli più ridotti, figurazioni virtuosistiche. soluzioni che rinforzano in modo coerente i contenuti della comunicazione. Ma è con il livello non verbale - attribuibile non solo alla struttura formale e stilistica del pezzo, comprensiva del percorso armonico, ma, soprattutto, alla raffinata orchestrazione - che il personaggio in scena acquisisce maggiore *tridimensionalità*. Un esempio su tutti: l'ingresso dei fiati, e in particolar modo dei clarinetti, in corrispondenza del terzo e quarto verso del testo (*Così ognor quest'alma è forte/Nella fede e nell'amor*) rappresenta un elemento di incoerenza, seppur sottile, rispetto al contenuto della comunicazione: è l'incoerenza che segnala come quello scoglio potrebbe essere meno immoto di quanto dichiarato da Fiordiligi, rendendo estremamente efficace e credibile il personaggio in

8 Atto I Scena 11

scena. **(File Audio-video 3)** Proprio quest'ultimo aspetto, ovvero l'analisi delle tecniche di orchestrazione mozartiane (ma non solo mozartiane) come strumento per evidenziare il livello di coerenza del modulo analogico con quello digitale, potrebbero fornire una serie di interessanti dati utili anche sul piano delle scelte esecutive.

Ancora un accenno ad altri due celebri esempi mozartiani: il primo è il confronto tra le due arie della Regina della Notte con l'obiettivo di verificare l'efficacia dell'adozione dello stile di relazione manipolatorio da parte della protagonista nella prima e di quello aggressivo nella seconda.

Nella prima aria, *O Zittre Nicht*, l'intonazione musicale enfatizza con sapiente coerenza le tre distinte sezioni in cui è diviso il testo e gli specifici obiettivi di comunicazione che ciascuna di esse ha: nella prima sezione il recitativo accompagnato amplifica la *captatio benevolentiae* da parte della Regina della Notte nei confronti di Tamino. La seconda sezione è costruita come un'aria patetica, utilissima per commuovere il giovane e rendere credibili le sofferenze di una madre in pena. La terza parte, infine, ha un'intonazione musicale che risponde all'esigenza di spingere Tamino all'azione. In questa ultima sezione, come altrove, Mozart utilizza il virtuosismo vocale come strumento di persuasione o forte ammonimento.

Nella seconda aria, *Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, la Regina della Notte impone alla figlia un ordine tassativo, che non ammette discussioni: la terribile vendetta che la madre chiede di compiere alla figlia, pena un'altrettanta terribile maledizione, non ha bisogno di simulazioni o di *captatio benevolentiae*. L'efficacia della tragica comunicazione non è garantita soltanto dalla scrittura vertiginosamente virtuosistica nella tonalità di Re minore, ma anche dall'asciutta compattezza del brano, un ordine secco e perentorio della durata di soli tre minuti.

Il secondo esempio, anch'esso finalizzato alla verifica dell'efficacia dello stile manipolatorio come nella prima aria della Regina della Notte, riguarda la prima aria di Vitellia nella *Clemenza di Tito*⁹.

9 *Deh se piacer mi vuoi* Atto I scena 1:
Deh se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi;
Non mi stancar con questo
Molesto dubitar.

Chi ciecamente crede,

(File Audio-video 4)

Il testo metastasiano è diviso in due strofe a cui corrispondono due distinte intonazioni musicali da parte di Mozart: in entrambe, l'insieme degli elementi propri del modulo analogico (tessitura vocale, agogica, dinamiche) e di quello non verbale (struttura musicale, percorso armonico e orchestrazione) conferiscono una piena credibilità al personaggio in scena, enfatizzandone le tecniche manipolatorie che i versi metastasiani suggeriscono appena. Anche qui, come nelle due arie della Regina della Notte, il virtuosismo vocale assume un'importanza determinante come elemento chiave per le tecniche di influenzamento e persuasione nei confronti dell'interlocutore. Il confronto con la versione dello stesso testo, composta da Gluck nel 1752, **(File Audio-video 5)** offre una precisa prospettiva da cui guardare la distanza quasi abissale tra i convenzionali modelli rappresentativi utilizzati dal musicista tedesco e quelli assai più efficaci, dal punto di vista drammaturgico, che Mozart sperimentò e mise a punto nel corso della sua carriera.

Impegna a serbar fede;
Chi sempre inganni aspetta
Aletta ad ingannar.

Bibliografia

WATZLAWICK P.-BEAVIN J. H.-JACKSON D. D. (1978) *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio Ubaldini, Roma.

BOLTON R.-BOLTON D. G. (1996), *People styles at work*, AMACOM Div. American Management Association

LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge (USA).

ADORNO TH. (2002), *Introduzione alla sociologia della musica*, (Trad. Manzoni G.-Vitali C.), Einaudi, Torino.

DELALANDE F. (1988), *Le gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical*, in *Glenn Gould Pluriel* (cur. Guertin G.), Louise Corteau, Saint-Zénon (CA).

MEHRABIAN A. (2007), *Nonverbal communication*, Routledge, Londra.

La teoria e l'analisi nei licei musicali: ruolo formativo, stato dell'arte e prospettive.

Claudia Franceschini

(Liceo musicale "Veronica Gambara" di Brescia)

Sul ruolo della teoria e dell'analisi nella didattica, le prospettive e lo stato dell'arte dell'insegnamento della disciplina nei Licei musicali, ha preso avvio una riflessione in occasione del XV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale che si è svolto a Rimini dal 4 al 7 Ottobre 2018 presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi".

Della pratica e l'insegnamento dell'analisi nelle scuole secondarie hanno relazionato Stefano Pantaleoni, Alberto Odone e Davide D'Urso. In particolare Stefano Pantaleoni, docente di Teoria, analisi e composizione presso il Liceo musicale *Bertolucci* di Parma, ha incentrato la sua relazione sull'insegnamento per competenze, partendo dal nuovo ruolo che riveste l'analisi musicale nel curriculum dei Licei musicali, tra "Profilo educativo" e "Indicazioni nazionali",¹ in riferimento alla disciplina di indirizzo *Teoria, analisi e composizione*. Il relatore ha sottolineato come le competenze attese dal "Profilo educativo" dello specifico indirizzo orientino inevitabilmente ad una didattica che si deve affrancare da una programmazione rigidamente disciplinare in favore di una progettazione flessibile e mirata ad un apprendimento dinamico e contestualizzato.

L'analisi musicale viene dunque a porsi in una nuova prospettiva, in cui diviene necessario interrogarsi rispetto a come costruire una prova di analisi per competenze, a quali siano gli approcci analitici caratterizzanti e quali le strategie per garantirne il rigore e l'attendibilità.

Pantaleoni ha evidenziato inoltre come il costrutto di "competenza", in quanto impiego del sapere in situazioni concrete in rapporto a scopi definiti, sia comprensivo delle varie dimensioni del processo analitico di un'opera musicale secondo piani riconducibili alle

1 Decreto interministeriale 211 del 7 ottobre 2010. Regolamento recante *indicazioni nazionali* riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento.

“conoscenze” *dichiarative* (in riferimento ad esempio alla conoscenza delle forme musicali e dei diversi approcci analitici), *procedurali* (riferite ai meccanismi delle impostazioni analitiche), *condizionali* (rispetto alle contestualizzazioni di tempo e luogo), alle “abilità” (come l’applicazione ad un testo musicale delle metodologie analitiche conosciute) e alle “disposizioni ad agire”, cioè alle attitudini a relazionarsi con la realtà in cui si opera, in rapporto al contesto e ai “compiti di realtà” .² Infine il contributo ha indagato sulle metodologie analitiche che possano recepire anche la dimensione valutativa delle competenze, nell’ottica della valutazione scolastica di prove effettivamente agganciate alla realtà, come ad esempio può esserlo la prova di analisi dell’esame di Stato.

In questo quadro è risultata estremamente interessante la presentazione, a cura di Davide D’Urso e Alberto Odone, del testo *Il linguaggio della musica*³ che propone un percorso organico per l’acquisizione delle competenze musicali di base previste per il I biennio dei Licei musicali, di cui segue un sintetico riassunto.

Viste le indicazioni normative che prevedono «lo sviluppo graduale di capacità di comprensione analitica, di abilità di analisi all’ascolto e in partitura di brani appartenenti a differenti repertori, stili, generi ed epoche», a otto anni dalla nascita dei Licei musicali una ricognizione sulla manualistica attualmente in uso rivela di fatto la presenza di testi dei vecchi ordinamenti o dedicati alla disciplina *Teoria, analisi e composizione* di volta in volta intesa come teoria e solfeggio, armonia, composizione.

Di qui la necessità di ricollocare la materia nei termini indicati dalla norma e di un testo articolato secondo gli Obiettivi Specifici di Apprendimento (OSA) in base ai quali si individuano gli ambiti disciplinari raggruppati nelle sezioni dedicate all’esperienza ritmica, al linguaggio tonale e alla grammatica della musica, mentre le “competenze” vengono declinate in “abilità” e “conoscenze”.

Tra le “competenze” attese, quelle di cogliere all’ascolto e in partitura gli elementi fondamentali e le principali relazioni sintattico-formali presenti in un semplice brano sono certamente riconducibili allo sviluppo della capacità di comprensione analitica.

2 Situazioni il più possibile vicine al mondo reale, in cui gli studenti vengono sollecitati ad utilizzare conoscenze, abilità, disposizioni cognitive ed emotive per elaborare risposte a compiti significativi in contesti diversi da quelli resi familiari dalla pratica didattica.

3 D’Urso D. – Odone A. (2018), *Il linguaggio della musica. Teoria, analisi e composizione per il 1° biennio del Liceo musicale*, Mondadori, Milano

Dunque già a partire dalla classe prima vengono esercitate le abilità di individuare il metro, l'agogica e le cellule ritmiche, la dinamica e l'articolazione, il profilo melodico e la forma di un frammento musicale, per giungere gradualmente all'analisi formale con la conoscenza delle forme elementari della melodia tonale attraverso l'ascolto attivo, l'analisi fraseologica (riconoscimento di periodo, *sentence*,⁴ tecniche di sviluppo quali frammentazione, progressione, incremento del ritmo melodico e armonico, della ripetizione) e l'analisi tonale (individuazione della tonalità, cifratura degli accordi, individuazione delle funzioni, riconoscimento delle note estranee all'armonia). Attività vere e proprie di analisi quindi che concorrono allo sviluppo di "competenze trasversali" quali il risolvere problemi e l'acquisire modalità di indagine che favoriscano la decodifica e l'interpretazione dei messaggi musicali.

A tal proposito un esempio significativo è la lezione proposta dagli autori del testo nell'unità didattica dedicata alla conoscenza della *sentence*, in cui viene proposto un frammento tematico tratto dal *Rondò K485* di Mozart. Nell'attività di ascolto attivo agli studenti viene richiesto di individuare il metro e il numero di battute, le frasi (nell'accezione italiana di segmento standard di 4 battute), di riconoscere l'idea base e l'eventuale presenza di una ripetizione della stessa. Successivamente viene presentata la struttura della *sentence*, con esempi di "presentazione" e "continuazione" in cui vengono esaminate le tecniche di sviluppo e la ripetizione complementare; i diversi tipi di ripetizione esatta, somigliante e progressiva vengono spiegati prendendo in esame esempi diversi. Al fine poi di sviluppare le abilità, gli alunni devono analizzare dal punto di vista fraseologico e tonale esempi tratti da brani d'autore quali D.G. Türk e L. van Beethoven. L'unità didattica si conclude con la verifica delle competenze acquisite attraverso una prova scritta.

Successivamente nel corso del triennio, ed in particolare nell'anno conclusivo, le "Indicazioni nazionali" prevedono «l'affinamento della capacità di utilizzo di strumenti analitici prevalentemente esercitati su brani del XX secolo appartenenti a differenti generi e stili, ivi comprese le tradizioni musicali extraeuropee».

4 I termini "periodo" e "sentence" sono usati dagli autori del testo nell'accezione di Schoenberg (edizione inglese) e di Caplin, per indicare i due diversi modelli formali di otto battute alla base della forma classica. La scelta di non tradurre il termine "sentence", secondo la linea di indirizzo più recente, intende evitare l'ambiguità col termine "frase", usato comunemente per indicare il segmento formale standard di 4 battute.

Obiettivi ambiziosi dunque, che si sono concretizzati nelle seconde prove scritte di tipologia A) «analisi di una composizione, o di una sua parte significativa, tratta preferibilmente dalla letteratura musicale del XX secolo con relativa contestualizzazione storico-culturale», pervenute dal M.I.U.R. per l'Esame di Stato conclusivo del ciclo di studi degli a.s. 2016/17 e 2017/18, in cui sono stati proposti rispettivamente di Alfredo Casella, *VIII Minuetto*, dagli 11 pezzi infantili e di Aram Il'ič Khačaturjan, *Musical Portrait*, da *Album For Children*.

In merito all'analisi del brano di Casella le consegne, dopo l'ascolto, chiedevano al candidato di riflettere sulle caratteristiche formali, strutturali e stilistiche per poi procedere all'analisi: 1. illustrando la forma del brano specificandone sezioni, periodi e frasi; 2. descrivendo il brano dal punto di vista armonico rilevando le forme accordali in esso presenti; 3. evidenziando le caratteristiche ritmico-metriche con riferimento a frasi e periodi. In seguito veniva richiesta un'analisi stilistica e storico-culturale del brano consistente in: 1. approfondimento dell'analisi con commento delle "dinamiche" impiegate dall'autore; 2. illustrazione e descrizione dell'andare ritmico del "*Minuetto*" con riferimento a pagine di celebri autori. Infine, lo studente doveva completare l'analisi con opportuni cenni al contesto storico-culturale del periodo in cui il brano è stato composto.

Per quanto concerne invece la composizione di Khačaturjan, veniva richiesto di: 1. discutere la forma generale del brano, indicandone le varie sezioni e spiegando in che modo l'armonia sottolinea e supporta la melodia; 2. analizzare gli elementi simmetrici che si presentano in momenti ricorrenti del brano e descrivere le varie cadenze armoniche; 3. evidenziare le caratteristiche ritmico-metriche con riferimento a frasi e periodi. Riguardo l'analisi stilistica e storico-culturale: «commentare le dinamiche impiegate dall'autore con riferimento ai continui cambiamenti di intensità del suono» e infine, richiesta piuttosto singolare in un tema di analisi, l'«approfondire ulteriormente la ricerca dimostrando come lo stile compositivo dell'autore esprima il suo mondo interiore, anche con l'analisi di alcuni caratteri di tipo stilistico, e della scrittura in generale, che esemplifichino la possibile appartenenza di questa melodia ad un certo periodo storico o a un determinato repertorio».

Il recente "Quadro di riferimento" per la redazione e lo svolgimento della seconda prova scritta dell'esame di Stato 2019, pubblicato con decreto n.769 del

26/11/2018, ribadisce nei nuclei tematici fondamentali della disciplina caratterizzante *Teoria, analisi e composizione* la «conoscenza dei metodi di analisi e della coerente loro applicazione a livello strutturale» e tra gli obiettivi relativi all'ambito analitico-descrittivo: «1. descrivere, illustrare, all'ascolto e in partitura, e opportunamente sintetizzare (in forma discorsiva e/o grafica) le tecniche compositive, le caratteristiche formali e stilistiche, gli elementi strutturali e le relative funzioni del brano musicale assegnato (per le prove di tipologia A – analisi); 2. indicare elementi stilistici utili alla collocazione storico-culturale del brano oggetto della prova; 3. produrre e argomentare personali riflessioni critiche in ordine a scelte espressive altrui e proprie, a processi di creazione seguiti, alle procedure compositive utilizzate e a ogni altro elemento utile alla comprensione dell'elaborato e dell'esecuzione».

Alla luce di tali consegne, quale può essere la coerenza della richiesta ministeriale con la possibilità di valutare effettivamente una prova di analisi per competenze, posto che difficilmente può esserci una sola analisi valida per un'opera? E quali le strategie didattiche da mettere in campo, le metodologie, i testi di riferimento in una materia fino ad oggi appannaggio dell'alta formazione musicale nei Conservatori, soprattutto rispetto ai livelli delle "Competenze teoriche e di cultura musicale di base" richieste alle prove di ammissione al Liceo?

Riteniamo quindi a tal proposito importante richiamare i sopracitati livelli che il D.M 382 dell'11/05/2018 ha recentemente definito nella tabella C , per quanto riguarda l'ambito dell'ascolto e della teoria: «1. riconoscimento di aspetti fondamentali della sintassi ritmica e melodica all'ascolto di brevi frasi musicali (per es. ripetizione, variazione ecc.); 2. ascolto e trascrizione di brevi sequenze ritmiche e frasi melodiche; 3. conoscenza degli elementi fondamentali della teoria musicale».

A conclusione di questa disamina, alcune riflessioni personali. Nei Licei musicali si formano strumentisti e futuri possibili compositori, musicologi, docenti di strumento e professionisti delle nuove tecnologie musicali, dunque la didattica non può prescindere dal coltivare la capacità di saper indagare un brano musicale. Nel caso dell'ambito esecutivo, lo studente strumentista potrà ricevere una formazione completa e potrà imparare a suonare in modo coerente solo affiancando alla pratica la dimensione analitica e storica dell'oggetto musicale, con consapevolezza degli elementi fondamentali del processo musicale. In questo contesto l'analisi fornisce risposte in merito alle scelte

interpretative che non siano solamente basate sull'intuito, sulla cosiddetta "musicalità" o sulla consolidata prassi esecutiva trasmessa dal docente di strumento, e i procedimenti analitici possono e devono essere finalizzati alle scelte interpretative.

Per quanto riguarda invece l'area musicologica e compositiva, pur tenendo conto che nel Liceo musicale la composizione non esiste in quanto disciplina autonoma, ma unitamente alla teoria e all'analisi costituisce disciplina d'indirizzo, è comunque importante che gli studenti possano avvicinarsi all'aspetto "artigianale" dell'atto creativo, conoscere e comprendere i diversi modi di comporre degli autori di diverse epoche e stili, per cogliere concretamente, in modo diverso da come solitamente avviene, i nessi tra l'organizzazione della struttura e della forma di un brano musicale e ciò che esse producono in termini di risultato sonoro ed emotivo per chi ne fruisce, sia esso ascoltatore che esecutore.

Ecco che diventa allora effettivamente possibile perseguire l'obiettivo di una "analisi per competenze" legata ai "compiti di realtà" di cui si è trattato all'inizio di questa esposizione e perciò è fondamentale il superamento di una visione, tutt'ora diffusa se non prevalente anche tra i docenti dei Licei, secondo cui la teoria e l'analisi sono discipline specialistiche prerogativa di musicologi e compositori e come tali afferenti più all'ambito dell'alta formazione che a quello della formazione musicale nell'interezza del percorso. In quest'ottica quindi auspichiamo, ritenendolo necessario, un raccordo sinergico tra i docenti della disciplina sia in senso orizzontale, nei Licei musicali, al fine di condividere strategie didattiche, approcci metodologici sperimentati e materiali prodotti, idee e metodologie innovative ragionando su punti di forza e criticità, sia in senso verticale con i docenti dell'alta formazione musicale tra Conservatori e Università, che possano contribuire alla definizione di nuovi percorsi modellati sulla specificità dei curricoli liceali, fondati sul considerare il ruolo dell'analisi nella sua accezione più ampia di strumento di conoscenza.

Lo stato delle discipline teorico-analitiche negli Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale in Italia¹

Adele Pirozzolo

Alla fine del XX secolo, le aree disciplinari, i programmi di studio e gli sbocchi professionali offerti dai conservatori italiani erano ancora quelli pensati e definiti negli anni Trenta a seguito della Riforma Gentile del 1923, ma nel frattempo molti cambiamenti erano di fatto emersi e la situazione non corrispondeva più a quella di oltre sessant'anni prima. Essendo cambiato l'orizzonte socio-culturale in cui l'esperienza musicale risultava collocata, il Conservatorio, come istituzione, sembrava apparire in perenne ritardo: i programmi di studio erano sempre finalizzati alla pratica del suonare e comporre, ma risultavano inadeguati nei metodi alla disponibilità di conoscenze scientifiche in campo musicale, e parecchio insufficienti rispetto ai nuovi sbocchi professionali [Taschera 1996, 24-28].

La sperimentazione, avviata già negli anni Ottanta, stava permettendo l'innovazione dei piani di studio delle discipline tradizionali e l'aggiunta di nuove aree disciplinari, mentre l'istituzione dei licei sperimentali annessi ai conservatori e l'introduzione di pratiche strumentali nelle scuole medie dell'obbligo cercava di estendere la fruizione delle conoscenze musicali anche a ragazzi che non avevano scelto il percorso professionale offerto dai conservatori. Era pur vero che, spesso, tutto ciò stava avvenendo in modo incontrollato e non come auspicato, ma bisognava comunque riconoscerne i meriti, laddove le sperimentazioni erano condotte con consapevolezza dei loro obiettivi.

Nel 1997, dopo numerose battaglie, la proposta di legge di riforma delle Accademie, Conservatori e ISIA fu votata alla Camera dei Deputati e inviata al Senato. L'On.le Luciana Sbarbati, come presentatrice e relatrice del testo unificato, aveva affermato che era stato necessario tanto lavoro per dare finalmente vita, dopo trent'anni, a una legge di riordino

1 L'articolo sintetizza le indagini e i risultati descritti nella mia tesi finale del Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale organizzato nell'A.A. 2014-15 dall'Università della Calabria, dal Gruppo di Analisi e Teoria Musicale e da altre Associazioni e Istituzioni italiane [Pirozzolo 2017].

al settore dell'arte da sempre messo in posizione di subalternità rispetto al sistema universitario [Sbarbati 1998, 28-29]. Obiettivo principale era quello adeguare il sistema formativo italiano alle procedure europee e quindi consentire agli specialisti di alto livello in queste discipline di entrare in competizione con i colleghi europei.

Finalmente, il 4 gennaio del 2000 veniva pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale la Legge di Riforma di Accademie e Conservatori. Ai sensi di legge del 21 dicembre 1999 n. 508, si leggeva quanto segue:

1. Le Accademie di belle arti, l'Accademia nazionale di arte drammatica e gli ISIA, nonché, con l'applicazione delle disposizioni di cui al comma 2, i Conservatori di musica, l'Accademia nazionale di danza e gli Istituti musicali pareggiati costituiscono, nell'ambito delle istituzioni di alta cultura cui l'articolo 33 della Costituzione riconosce il diritto di darsi ordinamenti autonomi, il sistema dell'alta formazione e specializzazione artistica e musicale.

[...]

4. Le istituzioni di cui all'articolo 1 sono sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale e svolgono correlate attività di produzione. Sono dotate di personalità giuridica e godono di autonomia statutaria, didattica, scientifica, amministrativa, finanziaria e contabile ai sensi del presente articolo, anche in deroga alle norme dell'ordinamento contabile dello Stato e degli enti pubblici, ma comunque nel rispetto dei relativi principi.²

Così le Accademie di belle arti, l'Accademia nazionale di danza, l'Accademia nazionale d'arte drammatica, gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA), i Conservatori di musica e gli Istituti Musicali Pareggiati rientrarono sotto la denominazione di "Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica" (AFAM).

A partire dalla riforma del 1999, l'offerta formativa dell'AFAM si è articolata su tre cicli di studio, limitando i corsi del vecchio ordinamento al loro naturale esaurimento. Il Primo

2 Legge 21 dicembre 1999, n.508, Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati, articolo 2, comma 1 e 4.

ciclo è costituito dai Corsi di diploma accademico di primo livello. Essi hanno l'obiettivo di assicurare agli studenti un'adeguata padronanza di metodi e tecniche artistiche e l'acquisizione di specifiche competenze disciplinari e professionali. Requisito per l'accesso è il diploma finale di scuola secondaria superiore. Per conseguire il Diploma accademico di primo livello, con durata triennale, lo studente deve aver acquisito almeno 180 crediti formativi accademici (CFA). Il Diploma dà accesso ai concorsi per il pubblico impiego, al mondo del lavoro artistico e ai corsi del secondo ciclo. Quest'ultimo è costituito dai Corsi di Diploma accademico di secondo livello. Essi offrono allo studente una formazione di livello avanzato per la piena padronanza di metodi e tecniche artistiche e per l'acquisizione di competenze professionali elevate. Gli studi hanno durata biennale e comportano l'acquisizione di almeno 120 crediti. Il Terzo ciclo è costituito dai Corsi di formazione alla ricerca, attualmente non ancora sottoposti a uno specifico ordinamento legislativo: essi hanno l'obiettivo di fornire le competenze necessarie per la programmazione e la realizzazione di attività di ricerca di alta qualificazione.

Le istituzioni AFAM possono inoltre attivare corsi di specializzazione, corsi di perfezionamento e Master, che rispondano a esigenze culturali di approfondimento in determinati settori di studio o a esigenze di aggiornamento o di riqualificazione professionale e rieducazione permanente.

La legge di riforma appariva nel suo complesso come una legge volta a mutare l'architettura di un segmento degli studi musicali senza che ciò fosse scaturito da una riflessione sui problemi di un percorso di studi musicali con finalità professionali, con tutto quanto ciò comportava rispetto ad esigenze formative a fronte delle reali professioni musicali attuali.

Per dare completa attuazione alla legge n. 508 del 21 dicembre 1999, nel novembre 2011, veniva approvato dal Senato il Disegno di Legge n. 1693 che prevedeva la "Valorizzazione del sistema dell'alta formazione e specializzazione artistica e musicale".

Infine con il D.M. 3 luglio 2009, n. 90, il Ministro Gelmini, considerato che gli obiettivi formativi e i settori artistico-disciplinari devono essere determinati con appositi decreti del Ministro e tenuto conto anche delle esigenze sperimentali già consolidate, decretava i settori artistico-disciplinari dei Conservatori di Musica, con le relative declaratorie e campi disciplinari di competenza, raggruppandoli in aree omogenee, rimandando a un

successivo provvedimento gli ordinamenti didattici dei corsi di studio con riferimento agli stessi settori individuati.

Si è arrivati così alla riconfigurazione dei Conservatori, individuando quattordici Aree disciplinari, così suddivise:

1. Discipline interpretative;
2. Discipline interpretative del Jazz, delle musiche improvvisate e audiotattili;
3. Discipline interpretative della musica antica;
4. Discipline della musica elettronica e delle tecnologie del suono;
5. Discipline interpretative della musica sacra;
6. Discipline interpretative d'insieme;
7. Discipline relative alla rappresentazione scenica musicale;
8. Discipline interpretative relative alla direzione;
9. Discipline compositive;
10. Discipline musicologiche;
11. Discipline teorico-analitico-pratiche;
12. Discipline didattiche;
13. Discipline linguistiche;
14. Discipline dell'organizzazione e della comunicazione musicale.

Ogni area disciplinare è suddivisa in settori disciplinari, complessivamente 103, individuati da un codice specifico, a loro volta variamente suddivisi in campi disciplinari. Il settore disciplinare di nostro interesse è *Teoria dell'armonia e analisi*. Come si nota dalla corrispondenza tra il nuovo codice, COTP/01, e la classe di concorso corrispondente, F020, si tratta della ridefinizione della vecchia *Armonia complementare (Cultura Musicale Generale)*.

Teoria dell'armonia e analisi è un settore che afferisce all'Area delle *Discipline teorico-analitico-pratiche*, unitamente ad altri settori quali Lettura della partitura, Pratica della lettura pianistica, Prepolifonia, Teoria e prassi del basso continuo, Teoria, ritmica e percezione musicale, e nel Piano dell'Offerta Formativa degli studenti rivolta agli studenti rientra fra le *Discipline di base*.

Il settore concerne lo studio dei fondamenti dei linguaggi musicali per mezzo dell'*analisi* e dell'esercizio compositivo. Inoltre mira a sviluppare gli *strumenti analitici e conoscitivi per comprendere le strutture musicali, le forme compositive e la loro evoluzione storica con riferimento alle diverse metodologie analitiche*.³

Con la declaratoria si dà finalmente pieno riconoscimento all'analisi, intesa come disciplina fondamentale nei processi di investigazione delle strutture musicali e dell'evoluzione storica degli stili, auspicandone lo studio anche per il tramite delle diverse metodologie analitiche proposte nella letteratura musicologica internazionale. Con l'acquisizione di questo settore nei piani di studio, la teoria e l'analisi assumono quindi un ruolo di primo piano nella formazione complessiva del musicista.

È da queste considerazioni che consegue l'articolazione del settore nei seguenti cinque campi disciplinari:

1. Fondamenti di composizione;
2. Analisi dei repertori;
3. Analisi delle forme compositive;
4. Teorie e tecniche dell'armonia;
5. Metodologie dell'analisi.

Ma a una declaratoria così approfondita e a questa sfaccettata articolazione nella formulazione complessiva del settore ha poi corrisposto una adeguata acquisizione da parte delle istituzioni che, nel concreto, attuano la riforma?

3 Declaratoria relativa al Settore "Teoria dell'Armonia e Analisi", consultabile in forma completa su <http://attiministeriali.miur.it/UserFiles/2733.pdf>, p. 44.

La mia indagine, svolta tramite ricerche *online*⁴ e mirata all'acquisizione di dati sul settore di Teoria dell'armonia e analisi, ha avuto come obiettivo principale quello di capire in che modo i singoli istituti si siano mossi per cercare di adeguarsi alle nuove esigenze dettate dal decreto ministeriale. Ho condotto lo studio scegliendo tre classi di strumento che avessero un piano di studi più o meno corrispondente a quello degli altri nella loro stessa area disciplinare, ossia Pianoforte per la sezione degli strumenti a tasto, Clarinetto per i fiati, Violino per gli archi, e ho circoscritto la mia indagine alla sola Alta Formazione di Primo Livello, quindi al percorso accademico del triennio superiore di studi. Al momento della stesura del presente lavoro, l'indagine è stata condotta raccogliendo i dati relativi al settore in oggetto disponibili per tutti i Conservatori di Stato, escludendo le sedi staccate, nell'Anno Accademico 2017-18.⁵

Le istituzioni hanno articolato il settore disciplinare in modi estremamente eterogenei, con suddivisioni diverse per annualità, per numero di ore, per tipologia di campo disciplinare attivato. Inoltre, all'interno di una stessa istituzione spesso si rilevano diversità al riguardo del percorso formativo afferente al settore, con campi disciplinari, annualità e numero di ore specifiche per ognuno dei tre strumenti.

Ho poi proceduto a calcolare una media matematica a livello nazionale per verificare le percentuali orarie mediamente dedicate ai campi disciplinari del settore per i tre strumenti. I risultati sono i seguenti:

- per il corso di Clarinetto si effettuano, mediamente, intorno a 95 ore, con un minimo di 36, previste peraltro all'interno di una sola annualità (al Conservatorio "G. Verdi" di Milano), a un massimo di 150 ore (al Conservatorio "V. Bellini" di Palermo, al Conservatorio "A. Corelli" di Messina e al "B. Marcello" di Venezia);
- per il corso di Pianoforte si arriva a una media di circa 98 ore, con un minimo di 48 ore (al "C. Pollini" di Padova) e un massimo di 150 (negli stessi istituti citati per la classe di Clarinetto);

4 Se non diversamente indicato, i dati sono presi dal sito https://www.university.it/index.php/public/cercaAfam?language=it_IT¯oarea=4&area=&subarea=&citta=®ione=&tipo_istituto=4&istituto=&keyword s=&invia=Cerca#go e dai siti istituzionali dei Conservatori riportati nella Sitografia.

5 Nell'A.A. 2018-19 sono state apportate delle modifiche ai piani di studio, per cui qualche variazione rispetto ai dati rilevati in questa mia indagine del giugno 2017 è probabile.

- per il corso di Violino si seguono intorno a 95 ore di lezioni in media e, come per la classe di Clarinetto, si va da un minimo di 36 ore (a Milano, sempre previste all'interno di una sola annualità) a un massimo di 150 (a Palermo, Messina e Venezia).

È emerso, innanzitutto, che per quanto concerne i campi disciplinari (Fondamenti di composizione, Analisi dei repertori, Analisi delle forme compositive, Teorie e tecniche dell'armonia, Metodologie dell'analisi), nessun istituto, al momento dell'effettuazione della presente ricerca, li ha attivati tutt'e cinque: solo in un Conservatorio, il "V. Bellini" di Palermo, ne sono stati istituiti quattro; per contro, è più facile trovare Conservatori che ne hanno attivato solo uno.

In linea generale, inoltre, non si è soliti fare distinzione di classe di strumento: tutti gli allievi seguono gli stessi corsi e per lo stesso numero di ore, che siano violinisti o pianisti. Solo in alcuni casi, il Corso di Diploma Accademico in Pianoforte beneficia di più corsi e/o più ore. Circostanzio brevemente che:

- all'Istituto "Braga" di Teramo, avviene uno scarto di 16 ore in più di lezione seguite dai pianisti;
- a Napoli, gli allievi di pianoforte seguono un'annualità in più rispetto ai colleghi di violino e clarinetto: si tratta del Corso di Fondamenti di composizione, per 48 ore al III anno;
- al "Verdi" di Milano, i pianisti frequentano sia Analisi delle forme compositive sia Teorie e tecniche dell'armonia, a differenza dei violinisti, che frequentano solo Analisi delle forme compositive, e dei clarinettilisti, che seguono unicamente Teorie e tecniche dell'armonia;
- a Campobasso, gli allievi di pianoforte seguono anche il corso Fondamenti di composizione, che aggiunge, per il settore, un totale di 36 ore in più rispetto a quanto frequentato dagli altri strumentisti.

Vi sono poi tre Istituti, il "Santa Cecilia" di Roma, il "A. Buzzolla" di Adria e il "F. Torrefranca" di Vibo Valentia, che per i loro Piani di studio hanno fatto ricorso alla dicitura di Teoria dell'Armonia e Analisi, senza specificare alcun campo disciplinare. Non essendoci, infatti, delle disposizioni specifiche, ma soltanto dei criteri generali entro cui

rientrare, ogni istituto ha di fatto avuto facoltà di scegliere quali campi disciplinari del nostro Settore inserire nell'Offerta Formativa, per quante ore e per quanti crediti.⁶

Riassumendo, possiamo dire che:

- 36 istituti hanno attivato il corso di Teorie e tecniche dell'armonia;
- 34 hanno scelto di attivare quello di Analisi delle forme compositive;
- 3 conservatori hanno poi preferito non declinare il settore disciplinare, lasciando nei loro piani di studio la dicitura generica Teoria dell'armonia e analisi;
- 19 istituti hanno attivato il corso di Fondamenti di composizione; in 2 di questi, il Corso è attivato per i pianisti (Napoli e Campobasso, come abbiamo già visto in precedenza);
- Analisi dei repertori è stato attivato solo in 10 istituti;
- Fanalino di coda, Metodologie dell'analisi, con solo 7 conservatori che l'hanno acquisito come insegnamento.

Per poter avere una visione d'insieme più obiettiva possibile, ho provveduto ad effettuare una media percentuale dei crediti formativi attribuiti al settore disciplinare, sommando i crediti attribuiti a ogni singolo campo a esso afferente e rapportandoli ai 180 crediti formativi previsti per il Triennio (60 per anno). È emerso che la media, su scala nazionale, che esprime l'Indice di Impatto Formativo⁷ (IIF) del settore disciplinare di Teoria dell'armonia e analisi, si attesta su un valore di poco superiore al 6%.

Sui siti internet dei vari istituti, principale mezzo di contatto e collegamento con le Istituzioni, ci sono ancora poche informazioni sui contenuti dei singoli corsi e sulle loro finalità: nella maggior parte di essi figurano prevalentemente le declaratorie riferite alla materia principale ("Prassi esecutiva e repertori" dei vari strumenti) e ai programmi per gli esami di ammissione.

6 Il quadro completo dei Campi disciplinari attivati in ogni istituto per il settore COPT/01 è disponibile su Pirozzolo A. (2017), pp. 30-32.

7 Si tenga conto che un CFA equivale ordinariamente a 25 ore ripartite in 8 ore di lezione e 17 di studio. Dal momento che il rapporto tra ore di studio e di lezione è variabile da istituto a istituto, si è preferito calcolare l'indice sulla base dei crediti formativi e non sul numero delle ore di lezione.

Come si evince dai dati rilevati, emerge una grossa differenza nel numero di ore destinate alle discipline di Teoria dell'armonia e analisi: si va da un minimo di 36 ore ad un massimo di 150. Ciò sta a significare che, sempre relativamente al nostro Settore, in alcuni Istituti si frequentano oltre il quadruplo delle ore previste in altri. È un dato che lascia perplessi: come mai ci sono differenze così notevoli? E in base a quali presupposti?

Colpisce, ad esempio, anche il dato rilevato a Como: si è attivato un unico campo disciplinare, Analisi delle forme compositive, e lo si prevede per un solo anno, per complessive 52 ore, mentre mediamente sono acquisiti almeno due o tre corsi e per ben più ore.

Altro dato significativo è la differenziazione dei percorsi di studio, talvolta anche all'interno della stessa istituzione (e la lista dei casi non si limita a quelli prima evidenziati). Qual è il motivo per il quale un clarinettista, ad esempio, deve seguire solo un corso e un pianista due? Perché il primo deve frequentare 30 ore di una determinata disciplina e l'altro 40? Non è chiaro perché per alcuni Corsi di Diploma Accademico si privilegino degli insegnamenti, mentre per altri si riceve l'impressione che non siano necessari.

Le discipline che hanno avuto un riscontro maggiore nei vari istituti sono, come abbiamo visto, Teorie e tecniche dell'armonia e Analisi delle forme compositive. È un dato molto significativo, poiché mostra come ci si sia mossi nel segno della continuità rispetto al passato: si cambia il nome, si apporta qualche modifica al programma, ma in sostanza ciò che rimane sono le annualità di Armonia complementare che erano previste in precedenza. Anche il fatto che, come si è segnalato, vi siano istituti che hanno utilizzato la dicitura generica di Teoria dell'Armonia e Analisi, senza specificare alcun campo disciplinare nei loro piani di studio, induce a ritenere che vi sia di fatto una continuità di fondo rispetto al previgente ordinamento.

È stato messo in evidenza, nell'esposizione dei dati, come Metodologie dell'analisi sia stato poco scelto dalle istituzioni, per cui è risultato essere stato attivato solo in 7 conservatori: "G. da Venosa" di Potenza, "D. Cimarosa" di Avellino, "N. Sala" di Benevento, "V. Bellini" di Palermo, "C. Pollini" di Padova, "E. Dell'Abaco" di Verona e "A. Pedrollo" di Vicenza. Come mai questa scelta, sebbene si tratti del campo disciplinare più "innovativo"?

In merito a questo dato si possono ipotizzare varie cause, ma sembra emergere soprattutto il denominatore comune del continuare a considerare la formazione del musicista una questione pratico-esecutiva-compositiva, di fatto relegando al margine l'aspetto storico-culturale-scientifico.

Appare ovvio che la conoscenza delle metodologie sia uno strumento indispensabile nella formazione e nella ricerca, e ciò è testimoniato dalla gran parte di studi pubblicati nella letteratura musicologica internazionale di ambito teorico-analitico. Probabilmente, nella questione rientra anche la necessità di un adeguato aggiornamento professionale, un aspetto che nella vita dei conservatori italiani non è stato sempre considerato essenziale e determinante per la qualità della didattica.

È auspicabile che vi sia una visione del fenomeno più completa da parte delle istituzioni, e che le stesse garantiscano la possibilità di indirizzare gli allievi nei diversi approcci analitico-metodologici anche tenendo conto dei repertori da essi prediletti. Che si tratti di indirizzarsi verso l'analisi schenkeriana, quella insiemistica, la teoria neo-riemanniana o l'analisi semiologica, ogni approccio riesce ad andare oltre la superficie e consegna all'interprete o al musicologo una chiave specifica per approfondire la conoscenza del brano.

Una visione in questa prospettiva, forse, finora è mancata, ma a nostro avviso potrebbe contribuire senz'altro alla definizione di quali debbano essere le competenze *tout-court* dei futuri professionisti, anche al fine di renderli realmente competitivi con i loro colleghi europei.

BIBLIOGRAFIA

ANNIBALDI C. (1991), *'In corpore nobili': rilievi storico-metodologici sull'analisi musicale postmoderna*, L'analisi musicale. Atti del Convegno di Reggio Emilia, Quaderni di Musica/Realtà, 27, Edizioni Unicopli, Milano;

BARONI M. – DALMONTE R. (cur. 1991), *L'analisi musicale. Atti del Convegno di Reggio Emilia*, Quaderni di Musica/Realtà, 27, Edizioni Unicopli, Milano;

DE NATALE M. (1995), *Chiudere i Conservatori?*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, VI, fasc. 18, pp. 3-4;

DE NATALE M. (1999), *L'istituzione dell'ISdA: una scatola vuota?*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, X, fasc. 30, pp. 2-4;

DE NATALE M. (2001), *Meditazioni critiche sulla sperimentazione in auge*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, VII, fasc. 34, pp. 5-10;

MUSUMECI M. (2001), *L'attuazione delle riforme: coronamento oppure epigrafe per le esperienze sperimentali?*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, XII, fasc. 35, pp. 2-4;

PIROZZOLO A. (2017), *Lo stato delle discipline teorico-analitiche negli Istituti di Alta Formazione Artistica e Musicale in Italia*, Tesi finale del Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale, Università della Calabria, Arcavacata, CS;

SBARBATI L. (1998), *Passa alla camera la riforma delle Accademie, Conservatori e ISIA*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, IX, fasc. 25, pp. 28-29;

SGRIGNOLI F. – DE NATALE M. – LANZA A. (1990), *Un convegno a Fermo sulla sperimentazione nei Conservatori*, Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale, I, fasc. 1, pp. 36-41;

TASCHERA L. (1996), *Quale Conservatorio? Riflessioni sulla riforma dell'istruzione musicale*, *Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, VII, fasc. 19, pp. 24-28;

TASCHERA L. (1999), *Riforma del Conservatorio o degli studi musicali?*, *Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, X, fasc. 28, pp. 2-5;

TASCHERA L. (2001), *La legge di riforma dei Conservatori e i problemi della sua applicazione*, *Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, XII, pp. 2-3.

SITOGRAFIA

<http://afam.miur.it>

<http://attiministeriali.miur.it/UserFiles/2733.pdf>

<http://conservatoriocomo.it/>

<http://conservatoriodimonopoli.org/>

<http://wp.conspc.it/>

<https://www.consalerno.it/>

<https://www.consaq.it/>

<http://www.consbo.it/>

<https://www.consbs.it/>

<https://www.conscfv.it/>

<http://www.consme.it/>

<http://www.conservatorio.bn.it/>

<http://www.conservatorio.firenze.it/it/>

<http://www.conservatorio.pr.it/>

<http://www.conservatorio.sassari.it/>

<https://www.conservatorio.udine.it/>

<http://www.conservatorio-frosinone.it/>

<http://www.conservatoriocagliari.it/>

<http://www.conservatoriocimarosa.org/>

<https://www.conservatorioferrara.it/>

<http://www.conservatoriolecce.it/>

<http://www.conservatoriomatera.it/>

<https://www.conservatorioperugia.it/>

<http://www.conservatorioverona.it/>

<https://www.conservatoriovivaldi.it/>

<https://www.conssp.it/>

<https://www.consvv.it/>

<https://conts.it/>

<http://musicaemusicologia.wordpress.com/2010/04/08/tra-campi-disciplinari-e-nuove-materie-teorico-analitiche>

<http://www.portale.conservatoriodicosenza.it/>

<http://www.sanpietroamajella.it/>

<https://www.scuolaelettrica.it/guida/leggi/legge21dicembre1999n508.htm>

<https://www.universitaly.it/index.php/public/cercaAfam?>

[language=it_IT¯oarea=4&area=&subarea=&citta=®ione=&tipo_istituto=4&istituto=&key words=&invia=Cerca#go](https://www.universitaly.it/index.php/public/cercaAfam?language=it_IT¯oarea=4&area=&subarea=&citta=®ione=&tipo_istituto=4&istituto=&key words=&invia=Cerca#go)

Notizia

Il 18 ottobre del 2018 è venuto a mancare il Maestro Marco De Natale, una delle figure più rappresentative nella storia degli studi teorico-analitici in Italia. Ricordiamo di lui l'alta statura di studioso nonché il suo continuo impegno "sul campo" per il profilo culturale e il riconoscimento delle discipline analitiche ai vari livelli della formazione musicale.

La Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM, n.o 18.1) dedica a De Natale un articolo commemorativo ad opera del suo Direttore, Antonio Grande, che è stato anche allievo del Maestro scomparso. A esso rimandiamo i nostri lettori, nell'auspicio di poter in futuro dedicare uno spazio specifico sul pensiero e le opere di questa importante figura di studioso anche presso i nostri tipi.

Julien O. and Levaux C. (eds., 2018) *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*, New York, Bloomsbury Academic.

Steven Gamble

Abstract

Over and Over, edited by Olivier Julien and Christophe Levaux, is an important musicological collection that addresses repetition head-on. It focuses upon musical repetition not as a parameter to employ in analytical readings, but as a significant topic of study in itself. Rather than a single theme or overarching argument, the book provides a concise review of varied research perspectives on this ubiquitous musical phenomenon. The methodological diversity of these essays is particularly notable. The book's strongest contributions, such as those by Fink, Danielsen, and Rietveld, substantially draw from the established literature on repetition. Historical accounts are helpfully provided in the chapters by Levaux and Julien, and de Clercq and Margulis' chapter informs the topic with approaches from music cognition. The editors are to be commended for opening (perhaps reopening) the debate on repetition, directing attention to this matter most intricate and integral to so much music.

It is easy to argue for the significance of research on a principle which potentially underpins all music, musical creation, and musical consumption. It is surprisingly difficult, however, to do so persuasively. If scholars were concerned only with repetition in electronic dance music [Jowers 1999], for instance, they could point to the lack of research on this thriving musical culture, and call for closer attention to this structuring principle of the music. What *Over and Over* brings into focus, then, is the importance of music analysis, history, and criticism to understanding repetition in various kinds of music: not only musical sounds and structures, but also patterns of consumption and modes of human perception. Similar recent efforts adopt a theoretical focus on gesture [Godøy and Leman 2010], record production [Frith and Zagorski-Thomas 2012], and rhythm [Danielsen 2010]. This edition by Julien and Levaux is the first

collection that addresses repetition head-on, offering a concise review of the major research perspectives on this ubiquitous musical phenomenon.

The editors divide their foci on repetition into three broad categories: repetition in aesthetic contexts and histories; repetition in perception; and repetition in formal design. Although the disciplinary and methodological diversity of these essays make them difficult to group into a tripartite system, Julien and Levaux arrange them neatly. The book emphasises the variety of approaches to repetition rather than attempting to present either a unifying theme or (as might be germane to the topic) a recurring, large-scale argument that ties the edition together. Some readers might find this miscellany of views productive, even necessary. Others, such as undergraduate students, may be unlikely to find more than one chapter pertinent to their current topic of study. Nonetheless, the introduction places *Over and Over* firmly in the context of Middleton's work, and numerous chapters indicate their shared debt to Margulis' [2014] *On Repeat*.

In the introduction, the editors swiftly rebut the Adornian conceptualisation of musical repetition as little more than mirroring the repetitive machinations of capitalist societies [p. 3]. While they give a clear outline of each individual essay, Julien and Levaux choose not to provide any alternative overarching argument, at least not explicitly, or none that furthers the conclusions of Fink [2005] and Margulis [2014]. Nor do they argue for the wider significance of this project, perhaps to avoid accusations of essentialism or universalist generalising. The closest that the editors come to openly answering the "so what?" question is the brief claim that repetition is an important, interesting, or fruitful area of study [9]. Although this thrust may be difficult to uncover, it is persuasively argued by the chapters that follow.

In a climate of popular music where repetition is normalised, Fink searches for that which currently seems "too" repetitive, and finds the digital stutter edit, or just «stutter» [15]. Rather than attempting to diagnose reasons for musical stuttering, he draws upon the medical literature and work by speech researchers to examine some symptoms of musical stuttering gestures. This develops into something of a history of stuttering in electronic dance music and production technology from the 1980s onward. With a thorough and engaging comparison between speech disfluencies and musical stutter effects, Fink's chapter serves as a useful development of the approach taken in his [2005] *Repeating Ourselves*, especially the chapter on disco.

In general, the book's strongest contributions substantially draw from the established literature on repetition. For Danielsen and Rietveld, this usually means extending their own previous research: both of their compelling chapters are based firmly in each author's well-known work [Danielsen 2006; Rietveld 2004]. Danielsen argues that repetition based in African-American cultural traditions continually produces a "changing same". The listener may therefore adopt a particular emphasis upon what is different within repeated material. Her chapter is effectively a defence of groove-based music against claims of formlessness [46, 48], and those familiar with Danielsen's writing will recognise persuasive arguments to this end. Rietveld studies the affective relationships between repetitive beats in electronic dance music culture and the wider technoculture (i.e., digitally-enhanced modern capitalism). She focuses upon how DJ-led techno performance events offer participants the potential for a breakdown of subjectivity through dance and possession trance.

Though the middle section of the book addresses «Issues of Perception» [65], its omission of the scholarly literature on music perception invites some criticism. Trottier's case for the relevance of repetition to sonic anaphones is not entirely effective, and Cutler's «negative» [67] take on repetitive popular music effectively reiterates the tired criticism that «late disco, techno, house, rave, hip-hop, and their endless variations and tributaries» [72] are merely «noise» [Walser 1995, 197]. The latter chapter is perhaps the least constructive contribution to the study of repetition, starting from Cutler's own admission that he finds repetitive music «not only intellectually but viscerally bothersome» [72]. It is an odd inclusion in the edition, not for its aesthetically disinterested stance, but its broad dismissal of repetitive music: reading the book in order, when one arrives at the sweeping claim that «simple repetition [...] forms the basis of most jazz, rock, and popular music» [72], it has already been disproven by Danielsen's deep and rigorous work on these complex musical worlds. Indeed, it is valuable to consider the potential dangers of listener entrainment in the study of repetition, and so it is unfortunate that the chapter's imprecision instead makes Cutler, in his own words, «come over all Luddite» [71].

Trottier asks how musical structures relate to listeners' general sonic experiences of the world, which are usually repetitive. This yields several interesting insights on how blues, hard rock, and heavy metal tracks imitate trains and gunshots (using Tagg's semiotic theory of anaphones). However, the outworn dualism of «intrinsic referring and the extrinsic referring» [90] leads to prescriptive claims about musical meaning. While it is perhaps pedantic to chafe

at assertions about my own experience as a listener, statements such as «the listener experiences kinetic and tactile anaphones until the chorus» [96] and «the song's message cannot be misinterpreted by the viewer/listener» [100] become rather suspect in the light of discussing listener experience without recourse to perception, embodiment, or music cognition.

Although the book overlooks relevant perspectives on the phenomenal experience of repetition, such as Herbert [2011] and – perhaps its most striking omission – Ockelford's [2005] *Repetition In Music*, the chapter by de Clercq and Margulis aptly applies theories from psycholinguistics, neuroscience, and cognitive psychology to popular music. The authors consider three kinds of repetition in popular music through psychological studies of attention, aesthetics, and expectation. I was particularly struck by the interesting speculation that, as well as occurring on various formal levels, «the AAB(X) pattern may also simply be a generic perceptual preference, whether found in music or in other art forms. For instance, the AAB(X) structure can be seen as akin to the “rule of three” found in comedy». Furthermore, music cognition reveals that an inverted-U relationship between preference and familiarity appears as a near-universal of popular (and other) music listening tastes.

The chapters by Levaux, Julien, and Salley and Shanahan comprise an assortment of productive approaches for the study of repetition. Levaux presents a fresh history of repetitive audio technologies which starts far earlier than Schaeffer's 1948 Paris experiments and frequently proceeds outside of musical practices. Julien reviews the popular music theory literature to historicise the development of AABA form in pop and jazz, from Tin Pan Alley (and contemporary UK music) through the “age of rock”. Salley and Shanahan analyse a corpus of 688 jazz standards, identifying how pieces violate «hypermetric constraint» [126]. These enriching takes on the theme of repetition provide useful, varied insights on the cyclic nature of musical structures since at least the ninth century [53].

The considerable diversity of perspectives gathered in *Over and Over* can be conveyed by the assortment of tables, figures, and diagrams placed throughout the book. Readers are offered lead sheet notation [124-139], samples of the International Phonetic Alphabet [20], a notation and lyric transcription [23] which is reprinted (either erroneously or for dramatic effect) [32], score notation [44], a YouTube screenshot [26], lyrics [29, 115], a patent [30], an audio plugin interface [p. 30], waveforms [41, 46], tabulated formal schemes [109, 159], and line graphs [154, 155]. These representations helpfully illustrate the topic at hand and, although no key to

reading them is provided, taken as a whole, they demonstrate quite how differently the same phenomenon can be investigated.

How, how, how can repetition be studied? The work collected here provides multiple promising ways. Without a unifying argument to the book, the scholars seem to talk slightly at odds with one another rather than engaging in discussion. At several points this freedom is electrifying, allowing the reader to draw rich interpretive comparisons and contrasts, but sometimes the writers emulate their topic, separately looping their own well-recited arguments over and over. Nonetheless, the editors are to be commended for opening (perhaps reopening) the debate on repetition, directing attention to this matter most intricate and integral to so much music. As Hennion notes in the preface, the great achievement of this book is how it breaks an established cycle of music scholarship, viewing repetition no longer as a merely conceptual parameter to employ for the purpose of analysis, but as a significant topic of study in itself.

References

DANIELSEN A. (2006), *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn.

DANIELSEN A. (ed.) (2010), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate, Farnham

FINK R. (2005), *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

FRITH S. AND ZAGORSKI-THOMAS S. (eds., 2012), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Ashgate, Farnham.

GODØY R.I. AND LEMAN M. (eds., 2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York and London.

HERBERT R. (2011), *Everyday Music Listening: Absorption, Dissociation and Trancing*, Ashgate, Aldershot.

JOWERS P. (1999), *Timeshards: Repetition, Timbre, and Identity in Dance Music*, «Time & Society», 8/2, pp. 381-396.

MARGULIS E.H. (2014), *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford University Press, Oxford.

OCKELFORD A. (2005), *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, Ashgate, Farnham.

RIETVELD H.C. (2004), *Ephemeral Spirit: Sacrificial Cyborg and Soulful Community*, in G. St John (ed.), *Rave Culture and Religion*, London and New York, Routledge, pp. 45–60.

WALSER R. (1995), *Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy*, «Ethnomusicology», 39/2, pp. 193-217.

***Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music*, edited by Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms and Allan F. Moore**

Jan-Peter Herbst

Abstract

The collected edition *Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music* resulted from a summer school that set out to explore the fundamental issue of all music analysis: Subjectivity and the nonexistence of one true interpretation. The 13 chapters, eight by renowned scholars in the field of popular musicology and five group chapters by 26 junior scholars, demonstrate different methodical approaches informed by various disciplines such as ethnomusicology, music theory, music technology, media, literary and communications studies. The senior scholars analysed a topic they are known for, whereas the groups were given songs they were unlikely to be familiar with to avoid previous knowledge interfering with the interpretation. Indeed, the group interpretations led to different outcomes, partly due to the scholars' individual academic socialisations, partly due to the divergent perceptions of the music. Rather than coming to a mutually agreed interpretation, the complexity increased in most cases, making the results richer and more credible, but also less coherent and consistent. *Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music* is an important contribution to the various fields concerned with the meaning of popular music. The potential of academic cross-pollination is clearly demonstrated, but so are the challenges. The initiated discussion is promising and should be continued.

Analyses of (commercial) popular songs have long sat uncomfortably in the disciplines of musicology, music theory and popular music studies. It took years for traditional musicology to accept popular music as an area worth studying and, at first, musicologists focused on progressive styles which responded better to their methods of analysis. The interdisciplinary field of popular music studies, rooted in cultural studies, has had issues with analysing popular songs albeit for different reasons. Analysing the music of popular songs could be seen as an attempt of either extracting the composer's meaning or of presenting the scholar's interpretation from the authoritative position of an expert. This goes against the fundamental beliefs of cul-

tural studies that trust in multiple readings and the individuality of people. Music theory has also had its problems with popular music analysis because the music's aesthetic appeal and meanings are largely based on non-structural aspects such as sound, performance and the artist's personal. Music theory, while able to explain a composition, could only predict how listeners might experience the songs based on the assumed standardised Western perception.

It is against this historical and methodological backdrop that *Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music* must be understood. The collected edition is a result of a five-day summer school, held during September 2011 at the University of Osnabrück (Germany), that set out to explore the fundamental issue of all music analysis: Subjectivity and the nonexistence of one true interpretation. Four aims guided the research activities. The first aim addressed the inherent subjectivity of music analyses by exploring group-based interpretations. These did not come without their challenges as the editors reflect (4-5): Diverging experiences with group work due to different cultural conventions, different theoretical paradigms, discursive advantage of English native speakers and, as a result, disproportional use of techniques common in the USA such as the Schenkerian tonal analysis. The second aim concerned the editors' impression of music analysis often being reduced to examples as to prove a larger theoretical position. To tackle this, the songs themselves should take centre stage. Taking this into account, each chapter is dedicated to close readings of one song only. The third aim is linked to the historical academic practice of studying older records whose ascribed value increased by having become canonical. Thus, the editors chose modern examples of commercial top 40 pop music, released since the year 2000 from the genres mainstream pop, r&b, popular hard rock as well as indie and EDM styles. These music genres are often ignored by scholars because of their associated low value. The fourth aim is to present different ways of analysing popular music to provide an inspirational toolbox for (junior) scholars.

The summer school comprised eight lectures by renowned scholars in the field of popular musicology and group analyses by the 26 partaking junior scholars at master's to post-doctoral level. The outcome are 13 essays that combine methods of different relevant disciplines such as ethnomusicology, music theory, music technology, media, literary and communications studies, psychology and sociology. The organisational structure of the summer school is reflected in the book. Part one «Listening Alone» includes all lectures of the eight senior scholars,

whereas part two *Listening Together* is divided into five chapters, containing the group analyses of the junior scholars.

Four international and four German scholars contribute individual analyses to the first part, each one covering a topic they are associated with. Walter Everett performs a Schenkerian analysis of Death Cab For Cutie's *I Will Follow You Into The Dark*, Anne Danielsen explains the groove of Destiny Child's *Nasty Girl*, Simon Zagorski-Thomas analyses the production strategies of "Sex on Fire" by the Kings of Leon and Allan F. Moore explores the listening perspectives of Amy Macdonald's *This Is The Life* by comparing a TV advert, the single and music video. Likewise, the German scholars contribute chapters on topics or methods they are renowned for, at least in the German-speaking popular music scene. Dietrich Helms draws on communication theory to explain the popular appeal of Lady Gaga's *Pokerface*, Dietmar Elflein interprets Rammstein's *Pussy* through the cultural lens of the artists' upbringing in the German Democratic Republic, André Doehring explains the popularity of André's *New For U* through nostalgia and Ralf von Appen analyses the compositional and production choices of Ke\$ha's *Tik Tok*. Following the book's aims, all eight essays focus on songs at hand rather than relying too much on abstract thoughts and theories. This makes the essays a good starting point for getting acquainted with the author's analytic approaches. Readers already familiar with the respective oeuvre will recognise links to the authors' other work and understand the broader methodological and theoretical implications. Some authors have internationalised their approach as for instance Dietrich Helms, who is known in the German-speaking scene for his thorough application of system theory. Different from his usual approach he has drawn upon Roman Jakobson's communication theory, which is likely to be more accessible to readers not familiar with Helm's previous writings.

The four aims of the book are addressed very differently in the essays. Given that the overarching aim was to discuss multiple meanings, Walter Everett in his traditional Schenkerian analysis, intending to demonstrate how recent rock music follows conventional tonal behaviour, neither explores new methods nor accounts for the individuality of artists, let alone listeners' perceptions. Other texts follow more innovative approaches. So is the question of a personal liking central to many essays. Whilst André Doehring strives to find out why André's "New For U" is appealing to him, Dietrich Helms and Allan F. Moore take the unusual route seeking explanations as to why they do not like their chosen tracks. In both cases, the re-

flective form of writing is interesting insofar as both scholars cannot help but be attracted by some compositional and production tricks used in popular music, while, at the same time, describe these as reasons for their disliking of the tracks. These statements shed light on both the self-perception of popular music scholars and how their socialisation – rejection of commercial music in musicology – influences their perception. A common research interest in several essays is the question as to why the tracks are appealing to so many people; in other words, what makes them popular. This takes form in explaining the small decisions in the production process that keep the listener interested. The most creative take is an imaginary dialogue between artist and producer in Ralf von Appen's chapter on Ke\$ha's *Tik Tok*. Based on a combination of listening analysis and interviews with producer Dr. Luke, von Appen describes how the production process might have taken place. Even though this approach is both informative and entertaining, the stereotypical form of a male producer explaining the composition and production to a female artist is problematic, especially in the light of the more recent legal battle between Kesha and Lukasz Sebastian's *Dr. Luke Gottwald*. There was no way to foresee these occurrences, but von Appen could at least have reflected upon such gender issues. Nonetheless, all eight texts are useful resources for higher education seminars on popular music and music technology as they show how many details have been put into songs that could easily be branded as simple and unambitious commercial tracks when remained unnoticed.

The second part of the book consists of the group analyses. Intending to avoid previous knowledge and to facilitate discussions, each group was given a track they were unlikely to know; P.J. Harvey's *The Words That Maketh Murder*, Janelle Monáe's *Tightrope*, Fleet Foxes' *Helplessness Blues*, Lucenzo's *Danza Kuduro*, Björk's *Crystalline*. While the taken approach of allocating a track to groups certainly suits the aim to discuss individual meanings, it might prove problematic. Music analysis is normally motivated by personal interest in finding out why and how a song has affected the listener. This is true for all eight individual analyses. The group chapters, however, demonstrate that there was considerable disagreement between the scholars as to what the songs meant to them, and possibly even if they affected them at all. Although this certainly accords with the aims of the book, these issues could not be resolved in some cases. Inconsistent and descriptive chapters are the result with each scholar writing one section on a distinct parameter of analysis such as harmony, melody, sound or lyrics. Consequently, the argumentation is less cohesive and convincing. Reflecting on the experience, the

editors state that whilst the findings of the group analyses are not as detailed and consistent as those of the single authors, they are more credible (6). Evaluating whether this is true might require more extensive discussion. Another observation is that rather conventional methods were chosen. In all five group chapters the authors relied heavily on music theory, which seems odd in the pursuit of addressing multiple meanings of a song. Given this choice of methodology, the analyses help little in bridging the gap between musicology and music theory on the one side and the analysis-wary popular music studies on the other side.

Overall, the collected edition is an important contribution to the various fields concerned with the meaning of popular music. The eight single-authored chapters are suited to introduce students to the different ways of approaching popular music analysis in such a way that the results go beyond mere structure but rather link it to possible meanings. The five group-authored chapters are a starting point to address practical implications for peer interpretations. The potential of academic cross-pollination is clearly demonstrated, but so are the challenges. However, the initiated discussion is promising and should be continued because it obviously would help advance popular music analysis as a method and field of study as well as the wider disciplines of musicology, music theory and popular music studies.

