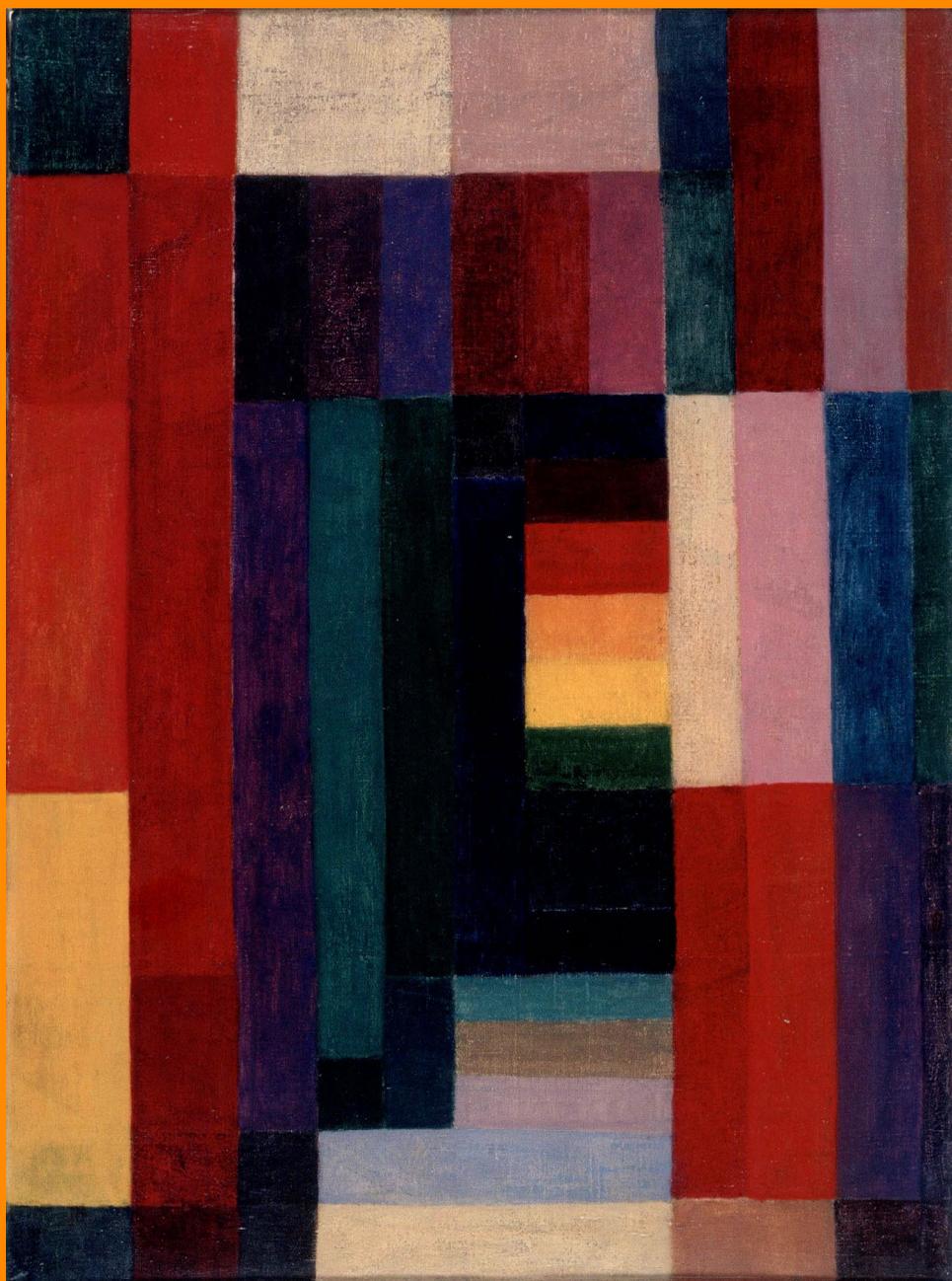


Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940



ISTITUTO
PER LA MUSICA



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

A cura di Gianmario Borio

Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940

A cura di **Gianmario Borio**

ISTITUTO
PER LA MUSICA



ernst von siemens
music foundation

Indice

Gianmario Borio Prefazione	6
Gianmario Borio Armonia post-tonale in prospettiva storica	8
Paolo Dal Molin «...une structuration <i>plurielle</i> de l'espace sonore». Assunti fondamentali ed esempi da “Par les rues et par les chemins” (<i>Ibéria</i>) di Claude Debussy	18
Francesco Fontanelli Processi alchemici. Materia e funzione nell'armonia del tardo Skrjabin	58
Gianmario Borio Strutture armoniche e articolazione formale nelle opere strumentali di Arnold Schönberg	96
Massimiliano Locanto «Ascolto armonicamente, compongo verticalmente». Osservazioni sui principi costruttivi dell'armonia di Stravinskij	120
Mario Carrozzo «And the voice of my spirit tallied the song of the bird». Lo stile pre-oggettivista di Hindemith tra istanze programmatiche e riconfigurazioni dello spazio sonoro	162
Ingrid Pustijanac I molteplici volti dell'armonia bartókiana tra cromatismo e diatonismo	192
Pietro Cavallotti «Das Bewegende im Klang». Strutture armoniche nella musica post-tonale e dodecafonica di Anton Webern	216
Federica Di Gasbarro La «disciplina atonale» di Edgard Varèse fra armonia e suono	244
Biografie degli autori	276

Prefazione

Gianmario Borio

Il presente volume è nato da un progetto di ricerca triennale sulle nuove concezioni armoniche nella seconda metà del XX secolo, finanziato dalla Ernst von Siemens-Musikstiftung. Un gruppo internazionale di studiosi sotto la direzione di Pascal Decroupet, Christoph Neidhöfer e del sottoscritto ha scandagliato questo ampio e variegato repertorio; i risultati delle ricerche sono documentati nel volume *New Concepts of Harmony in Musical Composition: 1945-1975*, la cui pubblicazione è programmata nel 2025 presso la University of Rochester Press. Lo studio di quel repertorio ha palesato la necessità di esaminare i nuovi procedimenti di costruzione armonica che si erano delineati a partire dal 1910 con l'obiettivo di verificare i rapporti di continuità e i momenti di discontinuità, in generale per saggiare l'ipotesi di un processo storico complessivo, sebbene diversificato nel suo interno, della musica post-tonale. A tal fine si è costituito un gruppo di ricerca, che ha concentrato i propri lavori sulle esperienze più innovative della prima metà del secolo e sulle teorie esistenti. Molte delle tematiche affrontate dal primo gruppo si sono riproposte nei suoi lavori e hanno rappresentato la base di conoscenza per i capitoli del presente volume. Ciò riguarda in particolare l'emergere di problematiche compositive che travalicano i confini stilistici e manifestano una prospettiva condivisa sul contesto storico i limiti della terminologia tradizionale nel definire i nuovi fenomeni e il ruolo di altre dimensioni compositive (registro, densità, timbro) nella delineazione degli spazi sonori.

Tali problematiche, alle quali il gruppo di ricerca ha dedicato grande attenzione, si sono poi mescolate con le esigenze e le aspettative del panorama didattico italiano. La riflessione su procedure costruttive che si sottraggono alla funzionalità tonale e introducono modalità di ascolto basate sui concetti di complementarità, simmetria, affinità e proiezione geometrica non sono certo nuove nel nostro Paese. I primi contributi di rilievo datano al 1995: *Introduzione all'analisi della musica post-tonale* (CLUEB, Bologna) di Mauro Mastropasqua e *Teoria degli insiemi*

e analisi della musica post-tonale (Bollettino del GATM II, 1, Bologna). Questi due libri hanno avuto una vasta diffusione e trovato applicazione nei corsi di analisi e teoria della musica di sedi universitarie e AFAM. Alla fine dei nostri lavori è stata pubblicata un'ampia trattazione dei metodi analitici del repertorio in questione, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale* di Domenico Giannetta (Lucca, LIM, 2023), che affronta diverse questioni al centro del presente volume. Un'opera collettanea, la cui struttura si articola per saggi monografici dedicati a singoli compositori, ha un'impostazione diversa da un libro nel quale un unico autore presenta le linee fondamentali e le possibili applicazioni di un modello teorico. Dalla diversità del bagaglio teorico degli autori e delle tecniche dei compositori studiati è scaturita una molteplicità di prospettive che ci auguriamo aiuti i lettori ad afferrare la complessità di un'epoca anziché generare disorientamento. Non abbiamo operato nel senso della dimostrazione di assunti teorici, preferendo un'indagine critica dei fenomeni osservati, che riguarda la continuità storica non meno che la coerenza degli idiomi individuali.

I lavori del nostro gruppo di ricerca condividono uno degli obiettivi perseguiti dai volumi citati poc'anzi: quello di associare l'esigenza di approfondimento e chiarezza teorica alle aspettative di un numero di lettori che va al di là della sfera accademica. Al fine di ampliare il raggio di diffusione delle nostre ricerche e avviare un proficuo scambio di idee tra musicologi universitari e docenti di discipline teoriche e compositive nei Conservatori, l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini ha organizzato un seminario nei giorni 23-24 giugno 2023, durante il quale le prime versioni dei capitoli del presente volume sono state sottoposte all'esame critico di colleghi attivi in Conservatori e sedi universitarie. Un sentito ringraziamento va a Carlo Benzi, Domenico Giannetta, Antonio Grande, Andrea Malvano e Roberto Perata, i cui suggerimenti hanno contribuito al perfezionamento dei testi sui livelli della chiarezza argomentativa, della precisione analitica e dell'applicabilità didattica. Voglio ringraziare anche Benedetta Fanciulli per la pazienza e la precisione con cui ha curato la revisione editoriale di testi non facili da gestire nonché Francisco Rocca per l'assistenza nelle varie fasi di produzione.

Armonia post-tonale in prospettiva storica

Gianmario Borio

Nella critica e in parte anche nella didattica musicale si insiste spesso sugli aspetti di rottura che hanno caratterizzato le esperienze compositive dei primi decenni del XX secolo, trascurando gli elementi di collegamento con il secolo precedente; il presente volume si propone di arginare questa tendenza, offrendo una prospettiva storica su origini e sviluppi dell'armonia post-tonale. Gli otto compositori presi in esame rappresentano una selezione significativa dei soggetti di una serie di trasformazioni linguistico-musicali i cui effetti giungono fino ai nostri giorni.¹ L'adesione al metodo storico implica una distanza critica rispetto alle narrazioni basate sulla crisi del sistema linguistico e aiuta ad affrancarsi da luoghi comuni e pregiudizi: una sperimentazione compositiva che si sarebbe svolta in un *vacuum* della teoria musicale, l'arbitrarietà delle scelte compositive, l'assenza di visioni condivise, il rifiuto di qualsiasi grammatica, una concezione velleitaria della libertà creativa, un intellettualismo fine a sé stesso e svincolato dalla reale percezione della musica. Questo orizzonte di pregiudizi, che si era già delineato nell'epoca considerata, è andato a cozzare, dopo la seconda guerra mondiale, contro la riflessione di compositori che hanno individuato in queste esperienze il nucleo di un nuovo mondo sonoro e nuovi approcci alla comunicazione musicale; le loro riflessioni hanno lanciato importanti sollecitazioni a una musicologia che faceva fatica a classificare, definire e comprendere le strutture armoniche post-tonali.²

1 Il gruppo di studio dai cui lavori è scaturito questo volume ha optato per un approccio monografico ai singoli compositori. Questa scelta metodologica, dettata da criteri di economia della ricerca, ha determinato la selezione di un numero ristretto di compositori. La prospettiva può essere estesa ad altre figure fondamentali per la formazione dei nuovi linguaggi musicali come Alban Berg, Charles Ives, Leoš Janáček e Maurice Ravel.

2 Cfr. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*; Elliot Carter, *Harmony Book*, ed. by Nicholas Hopkins and John F. Link, Carl Fischer, New York, 2001; Henri Pousseur, *L'Apothéose de Rameau*

L'orizzonte dei pregiudizi è ben rappresentato dal termine 'atonale' che, introdotto nella pubblicistica circa cent'anni fa, era considerato con scetticismo da numerosi compositori. La posizione della Scuola di Vienna è espressa in modo sintetico in un'intervista che Alban Berg rilasciò nel 1930; egli respingeva questa «definizione generica per musiche ritenute non solo prive di relazioni con un centro armonico, ma anche non corrispondenti a nessun altro requisito musicale, come melodia, ritmo, articolazione formale su piccola e grande scala; così il termine 'atonale' oggi significa sostanzialmente assenza di musica, non-musica». ³ Dieci anni prima Béla Bartók aveva già sollevato dubbi sulla portata reale del termine:

La musica dei nostri giorni tende decisamente verso l'atonale. Tuttavia non mi sembra corretto sostenere che il principio atonale sia l'opposto assoluto di quello tonale. Esso è piuttosto la conseguenza di uno sviluppo che si è a poco a poco originato dal tonale e procede in modo assolutamente graduale, senza manifestare lacune o salti vigorosi. ⁴

Bartók aggiunge che questo 'sviluppo' si è innescato nel momento in cui i compositori hanno sentito l'esigenza di attribuire egual valore ai dodici suoni del sistema temperato, sottraendoli alle gerarchie implicite nelle scale. Nelle nuove disposizioni può succedere che alcuni suoni diventino predominanti, tuttavia tale rilievo non dipende da un sistema di regole preesistente bensì dalla logica che il compositore ha escogitato per la loro combinazione. ⁵ Questa impostazione trova riscontro nel secondo capitolo della *Poetica musicale* di Stravinskij ("Il fenomeno musicale"):

Dal momento che i nostri poli di attrazione non sono più inseriti in quel sistema chiuso che era il sistema tonale, noi possiamo correlarli senza assoggettarci al protocollo della tonalità: infatti non crediamo più al valore assoluto del sistema maggiore-minore, fondato su quell'entità che i musicologi chiamano scala di Do.

[...] Comporre, per me, significa disporre in ordine un certo numero di quei suoni secondo alcuni rapporti intervallari. Questo esercizio porta a cercare il centro in cui deve convergere la serie di suoni impegnata nella mia impresa. ⁶

L'aggettivo 'atonale' sembra circondato da un alone di negatività che probabilmente ha le sue radici nel disorientamento prodotto dalle nuove partiture in

(*Essai sur la question harmonique*) [1968] e *Applications analytiques de la "technique des réseaux"* [1998], in Id., *Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale*. Écrits (1968-1998) choisis et présentés par Pascal Decroupet, Mardaga, Wavre, 2009, pp. 21-88 e pp. 243-294; György Ligeti, *Über Bartóks Harmonik* e *Weberns Harmonik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Schott, Mainz, 2007, vol. 1, pp. 302-308 e 347-352.

³ Alban Berg, *Suite lirica*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 287-288.

⁴ Béla Bartók, *Das Problem der neuen Musik*, in *Melos*, 1, 1920, pp. 107-110: 107.

⁵ Queste nozioni vengono rielaborate nelle lezioni di Harvard di Bartók; cfr. Béla Bartók, *Essays*, selected and edited by Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, p. 365.

⁶ Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Curci, Milano, 1983, pp. 34-35. A p. 36 si legge: «una successione parallela di accordi di nona basterebbe a darne la prova. È per quella via che si è aperta una porta su ciò che si chiama impropriamente *atonalità*».

un pubblico e una ampia fetta di musicisti acculturati nella musica tonale. Tale approccio si è consolidato nei settori più avversi alle innovazioni musicali, culminando nella diagnosi di una distorsione del processo storico che sarebbe indotta da compositori velleitari e irrispettosi delle leggi di natura. Questo clima ha fornito la base ideologica alla classificazione delle composizioni di Schönberg nell'«arte degenerata», operata dal regime nazista negli anni Trenta e poi diffusa rapidamente tra i regimi autoritari di Europa. All'inaugurazione della mostra *Entartete Musik* (1938) a Düsseldorf, l'assessore e organizzatore dell'evento Hans Severus Ziegler disse: «Condivido la convinzione di illustri esperti di musica secondo cui l'atonalità, esito della distruzione della tonalità, significa degenerazione e bolscevismo culturale. Dal momento che il fondamento dell'atonalità si trova nel *Manuale di armonia* di Schönberg, la dichiaro un prodotto dello spirito giudaico».⁷

Questi documenti ci proiettano nel nucleo della problematica. Sarebbe stato fuori luogo impiegare il termine 'atonale', poiché molti compositori l'hanno rifiutato o usato in modo ellittico; invece il termine 'post-tonale', già diffuso nella saggistica anglosassone, presenta il vantaggio di mettere in relazione la successione cronologica con la discendenza logico-concettuale dalla tonalità. L'adozione della prospettiva storica spinge innanzitutto a esaminare la discussione teorica coeva o del periodo immediatamente successivo alle composizioni analizzate; nelle pubblicazioni dei teorici si disegna un orizzonte concettuale che ci fornisce informazioni utili per comprendere gli impulsi originari e l'orientamento delle scelte compositive. In questo ambito rientrano anche gli scritti dei compositori che si sono espressi sulle questioni armoniche secondo diverse modalità e gradi di elaborazione teorica. Gli ultimi due capitoli del *Trattato di armonia* di Schönberg e il primo volume della *Unterweisung im Tonsatz* di Hindemith sono riferimenti essenziali non solo per indirizzare lo studio delle partiture dei loro autori, ma anche per familiarizzarsi con il linguaggio dell'epoca e cogliere le motivazioni delle scelte compositive dei loro colleghi.⁸ Va comunque notato che alcuni compositori e teorici accolsero la definizione 'musica atonale' in termini positivi. Josef Matthias Hauer la usò diffusamente nei suoi scritti, tracciando una netta linea di demarcazione tra l'«ascolto intuitivo» degli intervalli nel nuovo linguaggio e quello delle «progressioni naturali» nel linguaggio tonale.⁹ Dal canto suo Edgard Varèse scorge nell'ambito atonale le potenzialità di una tecnica compositiva basata su leggi proprie, nella quale le dissonanze non sono solo 'emancipate', cioè poste sullo stesso piano delle consonanze, ma ne costituiscono positivamente il fondamento.¹⁰

7 Passaggio citato in *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, a cura di Albrecht Dümling e Peter Girth, 1993, Düsseldorf: der kleine verlag, 1993, p. 139.

8 Cfr. Arnold Schönberg, *Trattato di armonia*, traduzione di Giada Viviani, Il Saggiatore, Milano, 2014; Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. I: *Theoretischer Teil*, Schott, Mainz, 1937. Sul ruolo del trattato di Hindemith cfr. Mario Carrozzo, «And the voice of my spirit tallied the song of the bird». *Lo stile pre-oggettivista di Hindemith tra istanze programmatiche e riconfigurazioni dello spazio sonoro*, nel presente volume.

9 Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen*, Waldheim-Eberle, Wien, 1920, p. 54.

10 Va comunque sottolineato che l'aggettivo 'atonale' è stato impiegato in senso positivo da autorevoli teorici. Cfr. George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg*,

I trattati su quella che allora veniva definita ‘armonia moderna’ partono da osservazioni di un repertorio piuttosto costante, sebbene spesso declinato in un’ottica nazionale, che possiamo definire grossolanamente ‘tardo-romantico’. I loro autori si concentrano su alcune questioni che rappresentano ancora oggi l’ossatura di ogni teoria dell’armonia post-tonale. La prima è l’affievolirsi delle funzioni degli accordi per effetto di diversi artifici: l’alterazione delle componenti di triadi e quadriadi, la mescolanza di minore e maggiore, l’elusione delle cadenze, l’uso di modi ecclesiastici e folclorici. Questi mutamenti si riflettono sia sulla struttura dell’accordo che sulla progressione da accordo ad accordo, la cui direzionalità non è più immediatamente evidente e tende a diventare una componente dello stile personale. I fenomeni più rilevanti che marcano la distanza rispetto all’armonia tonale possono essere riassunti così:

- Costruzioni variabili di accordi. A quelli disposti per terze minori e maggiori in alternanza si aggiungono complessi generati secondo altri criteri: accordi simmetrici impostati su un particolare ciclo intervallare; tetracordi, pentacordi o esacordi simmetrici basati su successioni regolari di classi intervallari diverse; accordi facenti riferimento a un particolare insieme di classi di altezze con una varietà di ordinamento tanto maggiore quanto sono le loro componenti; frammenti di modi.
- Perdita della funzionalità degli accordi e introduzione di nuovi criteri per la loro successione.
- Abbandono dell’impostazione gravitazionale del decorso armonico.
- Ridefinizione dei rapporti tra armonie di base e processi di modulazione.

L’insieme di fenomeni qui sopra delineato fu oggetto di discussione nei trattati di René Lenormand, Eaglefield Hull, Charles Koechlin, Hermann Erpf ed Edwin von der Nüll.¹¹ Il punto di partenza di Lenormand è lo spettro armonico, sui gradi del quale egli interpreta formazioni sempre più complesse fino a giungere all’accordo di undicesima. Egli approfondisce anche la questione del costituirsi di centri di riferimento tonale (*sentiment d’une tonalité principale*), prestando particolare attenzione al movimento delle «note di passaggio».¹² Il legame con il pensiero tonale traspare qui nell’adozione di una logica di concatenamento

Berg, and Webern, California University Press, Los Angeles, 1962, e Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973. Anche Adorno utilizzò più volte il termine «libera atonalità» in *Vers une musique informelle*, in Theodor W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino, 2004, pp. 235-280.

11 Cfr. René Lenormand, *Étude sur l’harmonie moderne*, Eschig, Paris, 1912; A. Eaglefield Hull, *Modern Harmony. Its Explanation and Application*, Augener, London, 1915; Charles Koechlin, *Evolution de l’harmonie, Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu’à nos jours*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième partie: Technique ‘Esthétique’ Pédagogie*, Delagrave, Paris, 1925, pp. 591-760; Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1927; Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, Kistner & Siegel, Leipzig, 1932.

12 Lenormand, *Étude sur l’harmonie moderne*, cit., p. 96.

basata sui principi del passo più breve e delle note comuni. Nel suo contributo alla *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* Koechlin sviluppa ulteriormente questi ragionamenti, criticando la distinzione netta tra consonanza e dissonanza. Questo tema è ripreso da von der Nüll, che ricorre alla nozione di *Auffassungsdissonanz* (dissonanza di interpretazione), introdotta da Rudolf Louis e Ludwig Thuille, poi riproposta da Ernst Kurth in un contesto teorico prospiciente a quello del presente libro.¹³ Queste definizioni sono state impiegate per designare costrutti armonici che, pur essendo acusticamente dissonanti, in dati contesti producono la sensazione di consonanza; se vogliamo, è una visione opposta e complementare a ciò che Hugo Riemann aveva osservato nella triade eccedente: le sue componenti sono tutte consonanti, ma all'orecchio educato alla tonalità l'accordo appare come dissonante. I teorici menzionati qui sopra ipotizzano dunque una sorta di scissione tra ciò che viene colto dall'apparato percettivo e la sostanza fisica del complesso sonoro, un fenomeno che assume significato proprio in casi nei quali accordi di settima o nona appaiono stabili e non bisognosi di risoluzione. Sulla base di questi e simili ragionamenti Lenormand definisce il paesaggio sonoro di molte composizioni della sua epoca come *polytonie* e propone una riflessione sul cambiamento della percezione che è implicito nella consapevolezza delle dissonanze prodotte dalla fusione dei primi armonici delle note di una triade maggiore.¹⁴

La presa di distanza dalla tonalità trova dunque un importante correlato nell'esplorazione dei rapporti tra percezione e attribuzione di senso, tra processo auditivo e spiegazione razionale. La teoria armonica dei primi decenni del secolo, che segue gli sviluppi della tecnica compositiva, registra la problematicità di termini fondamentali come cadenza, nota sensibile, appoggiatura, risoluzione, scambio enarmonico e alterazione. Questi termini denotano precisi procedimenti, che davano senso alla costruzione tonale e ora richiedono di essere sostituiti da altri altrettanto efficaci; una delle esigenze poste dalle nuove composizioni è quella di individuare principi solidi per la costruzione degli accordi e la logica della loro successione. Le opere analizzate in questo volume rendono manifesto il comune orizzonte di problemi compositivi; le risposte variano non solo a seconda dei compositori ma anche nel quadro dell'evoluzione stilistica di un certo compositore; per questo motivo alcuni autori hanno deciso di prendere in esame opere di diverse fasi della produzione dei compositori studiati nei loro capitoli.

Già Erpf aveva osservato che, nell'«armonia moderna», i singoli suoni hanno di principio lo stesso valore e non si distinguono per un qualche ruolo all'interno della scala o come fondamentali di possibili accordi.¹⁵ Se si parte dal sistema temperato e dall'equivalenza enarmonica, si può ridurre il campo degli intervalli a sei; tutti gli altri vanno intesi come inversioni o trasposizioni all'ottava di questi

13 Cfr. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Hesse, Berlin, 1920, pp. 47-48.

14 Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, cit., p. 698.

15 Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, cit., pp. 72-76.

intervalli. Da queste osservazioni si possono trarre due conclusioni che sono state oggetto di teorizzazione nella generazione successiva, in particolare negli scritti di Milton Babbitt, Allen Forte, David Lewin e George Perle:

1. ciascuno dei sei intervalli di base può essere inteso come un'unità discreta e definito mediante il numero di semitoni che lo compongono, indipendentemente dal modo in cui è notato; nasce così la nozione di classe intervallare (in questo libro abbreviata con la sigla c.i.), che fissa una precisa corrispondenza tra suono fisico e sua astrazione teorica;
2. da ciascun intervallo possono prodursi per moltiplicazione quelli che Erpf chiamava «aggregati simmetrici» (*symmetrische Klänge*), sottolineando così un significativo distanziamento dal «suono di natura» (*Naturklang*). Perle estenderà questa prospettiva alla nozione di 'ciclo intervallare', riferendosi non solo alla strutturazione di singoli accordi ma anche a processi sonori (orizzontali o verticali) di maggiore ampiezza.¹⁶

Il lettore del presente libro avrà modo di verificare che l'alternativa tra armonia naturale e armonia costruita si ripresenta in tutti i compositori considerati e raramente si riscontra un atteggiamento univoco. L'approccio costruttivista – ben rappresentato da Schönberg – si basa su una concezione geometrica dello spazio sonoro, le cui differenze non sono definite nei termini di una maggiore o minore naturalità dell'accordo bensì dalla qualità degli intervalli usati e delle loro combinazioni. Tale qualità è direttamente associata alla psicologia dell'ascolto (vedi le sue nozioni di «chiarezza» e «comprensibilità») e pertanto anche un costruttivista risoluto come Schönberg mostra un lato naturalista.¹⁷ Altri compositori – per esempio Stravinskij – impostano la costruzione dei complessi sonori sulla sovrapposizione di terze, ma la progressiva manipolazione di tali accumulazioni conduce fuori dall'orizzonte tonale e determina processi sonori la cui direzionalità dipende dal movimento interno delle voci e non dalla successione di gradi predefiniti.¹⁸ Una situazione analoga e per certi versi ancora più lampante si trova in Skrjabin che, come dimostrano le fonti del processo compositivo, faceva esplicito riferimento allo spettro armonico; questo fenomeno naturale funge da matrice di processi costruttivi che sono correlati con il contenuto espressivo e le funzioni formali.¹⁹

16 Cfr. George Perle, *Berg's Master Array of the Interval Cycles*, in «The Musical Quarterly», 63, 1, 1977, pp. 1-30. Un'applicazione di tale teoria è offerta da Paolo Dal Molin, «...une structuration plurielle de l'espace sonore». *Assunti fondamentali ed esempi da 'Par les rues et par les chemins' (Ibéria) di Claude Debussy* nel presente volume. Il concetto di simmetria può svolgere un ruolo anche in strutture armoniche pensate ad hoc, senza riferimento ai cicli intervallari, come mostra Pietro Cavallotti in «Das Bewegende im Klang». *Strutture armoniche nella musica post-tonale e dodecafonica di Anton Webern*, nel presente volume.

17 Per ulteriori approfondimenti della teoria armonica di Schönberg cfr. Gianmario Borio, *Strutture armoniche e articolazione formale nelle opere strumentali di Arnold Schönberg* nel presente volume.

18 Cfr. Massimiliano Locanto, «Ascolto armonicamente, compongo verticalmente». *Osservazioni sui principi costruttivi dell'armonia di Stravinskij*, nel presente volume.

19 Cfr. Francesco Fontanelli, *Processi alchemici. Materia e funzione nell'armonia del tardo Skrjabin*, nel pre-

Invece Bartók sembra spesso impegnarsi in una costruzione di centri sonori, nella quale si alternano o intrecciano le gerarchie derivanti dallo spettro naturale e una sorta di misurazione neutra delle distanze tra altezze scelte.²⁰

La prospettiva storica adottata in questo volume ha imposto una serie di confronti con le tecniche analitiche sviluppatesi successivamente alle composizioni studiate. Ciò vale in primis per la teoria insiemistica, il metodo schenkeriano esteso alla musica non tonale a partire da *L'ascolto strutturale* di Felix Salzer e le teorie cosiddette 'neo-riemanniane' che fondano la progressione da un accordo all'altro su trasformazioni semitonalità dei componenti.²¹ Le motivazioni di questo confronto travalicano i doveri di aggiornamento bibliografico e disamina critica dello 'stato dell'arte'; l'idea portante è quella di un divenire storico della teoria musicale stessa, i cui esiti successivi al compimento dell'opera meritano considerazione anche qualora entrino in conflitto con l'ipotesi di partenza del suo autore. La storia delle interpretazioni di un'opera, dalla quale la sua esistenza postuma trae linfa, trova corrispondenza in una modificazione graduale della prospettiva teorica che introduce nuovi punti di vista e pone i fondamenti di nuove modalità di ascolto (e anche di esecuzione). Ci si muove dunque in un circolo ermeneutico di vaste dimensioni, nel quale la ricostruzione del piano strutturale di un'opera interagisce con l'indagine sull'orizzonte teorico del suo compositore e i molteplici approcci analitici che si sono susseguiti nei decenni fino a oggi.

Lo studio di opere post-tonali mette in evidenza un ulteriore aspetto, i cui fondamenti sono nuovamente individuabili nello sviluppo storico: la relazione reciproca tra le dimensioni compositive. Nei primi decenni del XX secolo i compositori orientati verso l'innovazione linguistica operano nel senso di una revisione dell'apparato teorico del secolo precedente, che si articolava su una triade composta dalle teorie del contrappunto, dell'armonia e della forma.²² Per il repertorio discusso nel presente volume può risultare contraddittorio studiare l'armonia come un fenomeno separato, governato da una logica immanente; gli otto capitoli sono permeati da continui rimandi ai rapporti tra la gestione delle linee melodiche e la formazione dei centri sonori, alla distribuzione nello spazio delle componenti degli aggregati, al ruolo del timbro per l'evidenziazione delle strutture armoniche. Il rapporto tra complessi armonici, distribuzione delle altezze nello spazio e strumentazione appare particolarmente vincolante nelle composizioni di Varèse.²³

sente volume.

20 Cfr. Ingrid Pustijanac, *I molteplici volti dell'armonia bartókiana tra cromaticismo e diatonismo*, nel presente volume.

21 Cfr. Felix Salzer, *L'ascolto strutturale. Coerenza tonale in musica*, a cura di Matilde Bufano, LIM, Lucca, 2019; Richard Cohn, *An Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective*, in «Journal of Music Theory» 42, 2, pp. 167-180.

22 Molti dei trattatisti ottocenteschi pubblicarono manuali in questi tre settori. Può essere considerato indicativo per l'atteggiamento lungimirante di Adolf Bernhard Marx il fatto di avere pubblicato come quarto volume della sua *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig, 1847) uno studio sistematico dei suoni strumentali e delle loro combinazioni.

23 Cfr. Federica Di Gasbarro, *La «disciplina atonale» di Edgard Varèse fra armonia e suono*, nel presente vo-

Tra le conseguenze dell'approccio storico vi è il pluralismo metodologico: le dichiarazioni dei compositori, le teorie armoniche della loro epoca e i metodi analitici sviluppati dopo la seconda guerra mondiale istituiscono rapporti che variano a seconda delle questioni trattate nei singoli capitoli. In tal senso va inteso l'ampio margine di discrezionalità nell'uso della terminologia, delle sigle e degli obiettivi analitici. La varietà di soluzioni teoriche, derivante da questa scelta, è legata alla differenza di approccio di compositori dalla marcata personalità ma è in parte compensata da una certa stabilità delle questioni tecniche. L'unità del libro non è dunque rappresentata da un assunto metodologico, bensì dalla ricognizione dell'orizzonte dei problemi che gli otto compositori stavano affrontando.

Spesso la varietà non è solo prodotta dalle scelte metodologiche ma anche dall'oggetto stesso di analisi. I compositori sono immersi nella tradizione teorica del loro ambiente e l'allontanamento dall'orizzonte tonale non è avvenuto secondo un modello fisso di comportamento. In tutti i casi studiati non si tratta comunque di un abbandono repentino, bensì da un processo di diversificazione che si era reso necessario dal mutare del clima socio-culturale e della sensibilità estetica. In un'avvincente panoramica delle innovazioni introdotte dalla musica post-tonale Perle ha mostrato diverse declinazioni di un atteggiamento definito come *reflexive reference*; l'autore spiega che la composizione post-tonale non si basa tendenzialmente su un sistema di regole preesistenti, ma costruisce la sintassi nel trattamento stesso del materiale; Perle ha notato però che tale atteggiamento viene talvolta affiancato dal ricorso a istanze 'precompositive': scale, modi, cadenze tonali ecc.²⁴ Le ricerche alla base di questo volume hanno mostrato che è impossibile tracciare una netta linea di demarcazione tra i due atteggiamenti, sebbene l'impiego di certi modi in Debussy e il trattamento di certe dissonanze in Hindemith non lascino alcun dubbio sui riferimenti normativi; nella maggior parte dei casi abbiamo però a che fare con situazioni ibride, nelle quali si può cogliere l'ombra lunga del pensiero tonale o invece optare per un'interpretazione strettamente strutturale. Le decisioni per l'una o l'altra direzione sono difficili da prendere e il musicologo deve soppesare le loro conseguenze. Iniziare una composizione con una collezione 0 2 4 8 anziché 0 1 6 7 significa aprire uno spazio sonoro specifico, direttamente connesso alla percezione; questa libertà di azione è l'indice della condizione mentale diversa con la quale il compositore affronta il proprio materiale nei primi decenni del XX secolo: il suono perseguito assume significato per la sua fattura, indipendentemente da eventuali precedenti nella tonalità o nelle musiche di tradizione orale. L'opzione per un ambiente sonoro particolare, simboleggiato da quelle cifre, equivale alla definizione di un campo di potenziali sviluppi, implica di per sé l'introduzione di regole o delle condizioni per l'affermazione di regole. Pertanto il riferimento alle componenti fisiche di

lume Es. 12.

24 Perle, *Twelve-Tone Tonality*, cit., pp. 157-167. Nel suo contributo a questo volume, «...une structuration plurielle de l'espace sonore»: *assunti fondamentali ed esempi da 'Par les rues et par les chemins' (Ibèria) di Claude Debussy*, Paolo Dal Molin muove esattamente da questo assunto.

accordi e melodie non è sufficiente a misurare la vicinanza o la distanza rispetto al pensiero tonale; è il trattamento del materiale su lunghi tratti della composizione che può fornire informazioni affidabili sul tipo di dialogo con il passato che è stato impostato dai grandi maestri della musica post-tonale.

«...une structuration *plurielle* de l'espace sonore».
Assunti fondamentali ed esempi da “Par les rues et
par les chemins” (*Ibéria*) di Claude Debussy
Paolo Dal Molin

I trattati di armonia del primo Novecento attingono dalla musica di Debussy esempi di formazioni e condotte armoniche variamente rappresentativi delle sue peculiarità stilistiche. Tali esempi sono generalmente coerenti all'immagine innovatrice del compositore e, con riguardo alle norme accademiche, si lasciano ricondurre alle categorie della licenza, dell'infrazione o dell'uscita dal sistema. Quindi, per giustificare o legittimare i fenomeni della seconda e soprattutto della terza categoria, alcuni trattati allargano il campo teorico tradizionale: introducono infatti argomenti acustici, stilistici, estetici e storici, e li collocano in prospettive evolutive o moderniste del linguaggio e della composizione musicale. Nel farlo si trovano costretti, da Debussy come da altri suoi contemporanei, a cambiare modalità e passare dalla prescrizione di regole alla descrizione di brani: ad abbandonare, cioè, la precettistica convenzionale sulla morfologia e sintassi accordale in favore dell'analisi dei comportamenti armonici non convenzionali.

Il *Traité de l'harmonie* di Charles Koechlin è esemplare di una simile tendenza.¹ Dopo il primo volume, rigoroso e tradizionale, il secondo affronta – con acume, respiro umanistico e larghezza di vedute – l'uso allora recente dei cosiddetti modi greci, la relatività della dissonanza, le nuove formazioni accordali, l'armonia nella composizione e i suoi sviluppi fino alla «atonalité» e all'«avenir possible» dei quarti di tono.² Gli esercizi svolti e da svolgere, copiosi nel primo tomo e ancora presenti nei primi capitoli del secondo, cedono progressivamente il posto a frammenti di repertorio recente e al loro commento analitico. E in quest'ultimo

1 Sono profondamente grato a Jean-Louis Leleu per il confronto e i preziosi suggerimenti sull'opera analizzata nel presente capitolo. Ringrazio i partecipanti del gruppo di ricerca e del seminario conclusivo, in particolare Andrea Malvano, per le osservazioni che hanno formulato sugli stadi anteriori della ricerca. Charles Koechlin, *Traité de l'harmonie en 3 volumes*, Eshig, Paris, 1927-1930.

2 *Ibid.*, vol. 2, pp. 250 e seguenti.

Koechlin si accolla con più maestria di altri teorici tutti i rischi che comportano le citazioni musicali «staccate dal loro contesto».³

Nello stesso periodo e nei decenni successivi gli studi analitici manifestano concezioni diverse dell'armonia di Debussy; nella gran parte di queste concezioni agiscono – sullo sfondo, marginalmente o in primo piano – diverse teorie dell'armonia tonale, senza che gli analisti avvertano necessariamente l'obbligo di legittimarne l'adozione né di riferirsi a uno specifico orizzonte teorico, teorico-storico o storicamente informato. I motivi di una simile 'negligenza', che restano da indagare, potrebbero essere questi: chi fonda l'analisi dell'armonia tonale sull'insegnamento del Conservatorio di Parigi forse ritiene una tale accortezza superflua e, come Olivier Messiaen, Jean Barraqué e altri interpreti di Debussy, prosegue sulla scorta di quella tradizione pedagogica; chi ha studiato altrove forse ritiene che il sapere armonico appreso non presenti differenze capaci di far equivocare le condotte armoniche convenzionali. Gli uni e gli altri, d'altronde, finiscono prima o poi per scontarsi con la complessità della «langue» che il compositore del *Pelléas* «s'était peu à peu façonnée»,⁴ una lingua che i trattati più avanzati spiegano in infima parte e che perciò dissuade dagli intenti storicistici.

Non fanno eccezione al riguardo le analisi prodotte o mutate dalla teoria musicale statunitense, che hanno ampiamente influenzato anche il mondo accademico europeo negli ultimi quarant'anni. I curatori del recente *Debussy's Resonance* parlano di un'iniziale resistenza opposta dallo stile singolare del compositore ai due maggiori orientamenti teorico-analitici d'oltreatlantico, quello schenkeriano e quello insiemistico. Tale resistenza avrebbe però favorito lo sviluppo delle teorie stesse e di altri approcci: «un'interpretazione più liberale delle idee di Schenker» elaborata da Adele Katz e Felix Salzer, foriera degli studi più recenti di Matthew Brown e Boyd Pomeroy; l'estensione della *set theory* promossa dallo stesso Allen Forte e da Richard Parks, dopo l'esclusione di Debussy dalla *Structure of Atonal Music*; diversi contributi sul trattamento di singole collezioni di altezze e scale e sulle loro interazioni (Jean-Louis Leleu, Dmitri Tymoczko, Elliott Antokoletz). A ciò vanno aggiunte un'espansione della grammatica generativa, proposta da Fred Lerdahl (per “La terrasse des audiences du clair de lune”); una della teoria della stratificazione, dell'incastro e della sintesi di Edward T. Cone (Mark McFarland su “Ondine” e “Brouillards”); un'applicazione della teoria trasformativa di David Lewin (per “Feux d'artifices”) e altri esperimenti dalla galassia neo-riemanniana.⁵

3 Lettera di Claude Debussy a René Lenormand del 25 luglio 1912, a proposito della sua *Étude sur l'harmonie moderne*, in Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Gallimard, Paris, 2005, p. 1533. Tutte le traduzioni dai testi in lingua straniera sono mie.

4 Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Debussy. Étude et analyse*, Mellottée, Paris, 1926, p. 102.

5 François de Médicis, Steven Huebner, *Introduction*, in *Debussy's Resonance*, edited by François de Médicis and Steven Huebner, University of Rochester Press, Rochester, 2018, pp. 4-5. Si noti sin d'ora che le differenze tra gli approcci di Leleu, Tymoczko e Antokoletz sono significative, come il primo ha in parte rilevato nei propri lavori e il presente studio ribadirà nelle conclusioni.

Il presente capitolo non eccede questo quadro, ma anzi si integra in esso, effettuando una scelta di campo in relazione al tema del volume che lo ospita (l'armonia post-tonale e la sua analisi). La prima parte espone succintamente alcuni assunti, ricavati dagli studi sulla musica del primo Novecento che Jean-Louis Leleu ha condotto nell'ultimo trentennio, con particolare riferimento a quelli su Debussy. La seconda parte interpreta su queste basi alcuni passi del primo tempo di *Ibéria* ("Par les rues et par les chemins": battute 1-40 e 178-203)⁶ e dà modo a chi legge di confrontare i risultati con le analisi di Pomeroy e Brown, che il testo richiama in apertura di sezione e in nota.⁷

Tale confronto necessita di almeno un chiarimento. I due musicologi americani affrontano tutta l'opera commentando grafici che l'analisi di impostazione schenkeriana definisce 'di livello medio', che presuppongono metodi di riduzione analitica condivisi o comunque conosciuti nel mondo accademico di riferimento. Al contrario, i paragrafi che seguono analizzeranno solo alcune sequenze di "Par les rues et par les chemins", ripartendo dal 'livello esterno'; ma soprattutto proveranno a individuare la logica del loro concatenamento armonico, senza necessariamente ricondurla alla nozione di 'tonalità allargata',⁸ contemplando invece la possibilità che vi interagiscano diversi sistemi. Considerati gli scopi della presente pubblicazione, ho preferito limitarmi ad alcuni estratti armonicamente differenti di un solo brano. Questa doppia limitazione (pochi passaggi di una sola opera) permette di indagare a fondo particolari compositivi che l'analisi armonica dovrebbe tenere in grande considerazione, nonché di porre sotto una luce diversa elementi presenti o ridotti nei grafici schenkeriani di livello medio e profondo.

La scelta di "Par les rues et par les chemins" dipende da cinque motivi. Primo: gli scritti di Pomeroy, Brown e Leleu si intersecano in un punto mirabile del

6 Gli estratti riprodotti negli esempi del presente capitolo provengono da un esemplare della prima edizione della partitura in-4°, Claude Debussy, *Ibéria*. "Images" pour Orchestre n. 2, Durand, Paris, 1910. Il controfagotto vi è scritto *loco*. Nelle edizioni e nel materiale d'orchestra pubblicati da Durand, i passi che commenterò contengono incongruenze, che non riguardano però la diastemazia e il ritmo. Ne rileva alcune l'edizione Eulenburg (© 1977), che introduce tuttavia modifiche discutibili e alcuni refusi. L'edizione critica delle *Images* per orchestra nelle *Œuvres Complètes de Claude Debussy* è in corso di stampa, curata da Jean-Louis Leleu.

7 Boyd Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice: Chromaticism and Form in Debussy's Orchestral Music*, PhD. Diss., Cornell University, Ann Arbor, UMI, 1999, © 2000, vol. 1, pp. 171-194. Matthew Brown, *Debussy's 'Ibéria'*, New York, Oxford University Press, 2003.

8 Brown e Pomeroy hanno definito e illustrato in varie sedi le rispettive idee sulla tonalità di Debussy. Il secondo, in particolare, ha sostenuto che il linguaggio musicale di Debussy «rimane sempre radicato nella consonanza triadica e nel principio della monotonalità» e che, nel dispiegare quest'ultima, la pratica tonale del compositore offre però diverse caratteristiche peculiari (*idiosyncratic features*). Si tratta di caratteristiche ben note alla letteratura, inquadrate tuttavia come segue: la polarità tonica-dominante «sotto la superficie anziché come caratteristica saliente dei processi armonici nel livello esterno (*foreground*) (da accordo a accordo)»; la modalità diatonica, connessa per l'autore all'armonia funzionale; la modalità non funzionale (pentatonismo); il cromatismo funzionale («governato dalle tendenze di risoluzione sintattica della *common-practice tonality*») e non funzionale («quest'ultimo generato al di fuori di tali vincoli, e spesso collezionale, ad esempio esatonico e ottatonico»); un vocabolario armonico coloristico; la sintassi per accordi paralleli generati dall'ispessimento melodico; l'arabesco e il tipo

movimento, le battute da 122 a 177, esemplari per Leleu del linguaggio armonico debussiano. Secondo: l'orchestrazione individua strati della scrittura musicale⁹ e in essi esplicita elementi e strutture dell'opera più di quanto facciano le partiture pianistiche o cameristiche. Terzo: *Ibéria* è uno dei rari pezzi orchestrali di Debussy il cui processo compositivo sia stato oggetto di uno studio piuttosto ampio (Brown), con trascrizioni (emendabili) che consentono di sbirciare nell'avantesto. Quarto: poiché la gestazione dell'opera si colloca fra il 1905 e il 1908,¹⁰ le righe che seguono offrono un campione analitico di un brano intermedio fra altri lavori del compositore già sottoposti allo stesso tipo di lettura: *Sirènes* (*Trois nocturnes*, 1897-99), *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) e la *Sonate pour flûte, alto et harpe* (1915). Il confronto dei risultati consentirà – in un'altra occasione – di individuare elementi di continuità e discontinuità stilistiche, sebbene le seguenti parole di Pierre Boulez siano da tenere in alta considerazione: «*Gigues* e “Les parfums de la nuit” (secondo movimento di *Ibéria*) ci sembrano i vertici dell'arte debussyana in questo periodo del suo sviluppo».¹¹

Quinto e ultimo motivo, decisivo nella scelta di “Par les rues et par les chemins”: la letteratura classifica complessivamente il brano nella tonalità di Sol maggiore, giustificando alcune eccentricità come riferimenti programmatici al mondo musicale spagnolo, a cui rinviano vari elementi della partitura e del suo paratesto. A questo proposito Brown scrive infatti:

Sebbene la musica ispanica includa un'ampia gamma di idiomi armonici, molti tratti distintivi sono particolarmente evidenti. Per prima cosa, la musica spagnola tende ad avere forti qualità modali; i modi minori, come il dorico e il frigio, sono particolarmente comuni, così come quelli di sapore arabo più esotico. Simili tendenze sono evidenti nella melodia del *cante hondo* [...]: questo brano non solo include il secondo e il sesto grado abbassati, ma presenta anche commistioni di terzo grado $\flat 3/\natural 3$ e di settimo grado $\flat 7/\natural 7$. Altre melodie includono il quarto grado innalzato ed enfatizzano gli intervalli aumentati. Molti brani terminano con la cosiddetta cadenza andalusa o frigia. La musica spagnola include spesso altri dispositivi, come accordi barré impilati, pedali e ostinati, che riflettono le risorse tonali piuttosto limitate di molti strumenti tradizionali.¹²

di progressione accordale che gli si combina. Boyd Pomeroy, *Debussy's tonality: a formal perspective*, in *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 156-161.

- 9 Si veda, da ultimo, François de Médicis, *La maturation artistique de Debussy dans son contexte historique (1884-1902)*, Brepols, Turnout, 2020.
- 10 François Lesure, *Catalogue de l'Œuvre de Claude Debussy*, in Id., *Claude Debussy. Biographie critique*, Fayard, Paris, 2003, p. 541.
- 11 Pierre Boulez, *Claude Debussy* (1958), in Id., *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, Einaudi, Torino, 1968, p. 300.
- 12 Brown, *Debussy's 'Ibéria'*, cit., pp. 44-45. Sull'incidenza dell'iberismo musicale nella prima ricezione di *Ibéria* e l'impiego di quest'ultima per la comprensione dell'opera si veda Andrea Malvano, *L'ascolto di Debussy. La ricezione come strumento di analisi*, EDT, Torino, 2009, rivisto e tradotto in Id., *Debussy, un nouvel art de l'écoute. La réception comme instrument d'analyse*, Van Dieren, Paris, 2022.

Tali affermazioni, a prescindere da come caratterizzino i modelli iberici, lasciano presagire alcune delle cosiddette *idiosyncratic features*¹³ che si manifestano in *Ibéria* e che i prossimi paragrafi cercheranno tuttavia di comprendere diversamente.

Molteplicità di sistemi

Fra il 2004 e il 2017 Leleu ha analizzato l'ultimo dei tre *Nocturnes*, il processo compositivo dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (assieme a chi scrive), passi delle *Proses lyriques* e la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, affrontando dunque opere diverse per organico e cronologia. I fondamenti di questi studi sono esposti in alcuni suoi testi anteriori sulla musica post-tonale del primo Novecento, ai quali le analisi rinviano in modo particolare. Si tratta di *La notion de background structure chez George Perle* (1995, con un commento a *Voiles*) e *Le modèle mis en défaut (à propos de l'analyse par Fred Lerdahl du Prélude de Debussy La Terrasse des audiences du clair de lune)* (1997), i cui principi trovano ulteriore inquadramento ed esplicitazione nei paragrafi introduttivi di *Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy: une lecture de Sirènes* (2004). Nel 2013 è sopraggiunto un breve *Debussy selon Ernst Kurth*, che qui tralascierò, incentrato sulle nozioni di *Verschmelzung* e di *absolute Fortschrittwirkung*, già implicitamente operative nei saggi precedenti.¹⁴

Come si intuisce dal titolo del 1995, le ricerche partono dagli scritti di George Perle. In particolare muovono dal contributo teorico e analitico del compositore americano circa il ruolo che svolgono nella cosiddetta atonalità: 1) gli elementi *non reflexive* e le *background structures* da cui dipendono; 2) queste *background structures*, singole o combinate, in quanto costitutive di sistemi di riferimento per le opere musicali; 3) la relazione e la disposizione di tali sistemi di riferimento in seno a ciascuna opera. Queste ultime due proprietà – relazione e disposizione – sono connesse, l'una, «alla logica interna e all'espressività», l'altra, allo svolgimento della forma oppure alla «tensione inerente al linguaggio» propri di ciascun brano 'atonale', che le analisi di Perle si sforzano di volta in volta di mettere in luce. Oltre a sottolinearne il portato teorico, Leleu insiste sulla possibilità che una simile prospettiva offre di riferire la musica post-tonale non più a un unico sistema per un'intera opera musicale, ma a diversi sistemi. Si tratta di una tesi legittimata dallo stesso Perle¹⁵ benché alquanto distante dal suo ultimo orientamento teorico.¹⁶

13 Si veda la nota 8.

14 Dopo la prima pubblicazione, tutti i saggi citati sono stati revisionati e riediti nel volume Jean-Louis Leleu, *La construction de l'idée musicale. Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Contrechamps, Genève, 2015. Fa eccezione, perché apparso successivamente in rivista, Jean-Louis Leleu, *Spécificités de l'agencement formel et de l'invention thématique dans la Sonate pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy*, «Revue de Musicologie», 103, 1, 2017, pp. 93-136.

15 Si veda George Perle, *Twelve-tone tonality*, University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 251.

16 Leleu, *La notion de background structure chez Perle* (1995), in Id., *La construction de l'idée musicale*, cit., pp. 51-52. Su questi aspetti, a partire da «riflessivo» – o meglio «autoriflessivo» [*reflexively referential*] – e «non riflessivo» nell'atonalità, si vedano in particolare le conclusioni della prima edizione di Ge-

Tornando alle *background structures*, esse derivano da diverse «ripartizioni dello spazio musicale» (Perle), riconducibili a due modi antitetici della divisione dell'ottava di dodici semitoni. L'argomento è noto e in larga parte condiviso con altri testi teorici, ma varrà la pena ricordarlo qui nella forma che segue:

[Il primo modo], costitutivo della “tonalità” in senso largo (ma conviene parlare di *diatonismo*, caratterizzante i diversi modi “natural” o alterati, ricavati dal ciclo delle quinte, non meno della scala maggiore/minore del sistema tonale propriamente detto), fa dell'intervallo di quinta tra il primo e il quinto grado l'elemento fondamentale a partire dal quale si organizza l'universo musicale, e si basa così su una divisione asimmetrica dell'ottava. L'altro [modo] produce al contrario strutture simmetriche all'interno dell'ottava, ottenute attraverso il dispiegamento di differenti cicli d'intervalli. Due schemi, tuttavia, sono qui possibili, secondo l'intervallo considerato. I cicli di seconda maggiore (C2), di terza minore (C3) e di terza maggiore (C4) generano da sé strutture differenziate: le due collezioni di toni interi, i tre “accordi di settimana diminuita” (la combinazione di due “trasposizioni” di questo ciclo di terze minori dà la “scala ottatonica”) e i quattro “accordi di quinta aumentata” (la combinazione di due o tre “trasposizioni” di questo ciclo dà, anche in questo caso, scale con proprietà notevoli). Nel caso del ciclo di semitoni (C1), ma anche del ciclo di quinte (C5), il cui dispiegamento genera la scala dodecatonica intera (*twelve-tone scale*), una differenziazione interna del materiale ottenuto è possibile – ed è questo il cuore della teoria di Perle – soltanto se si introduce un principio di organizzazione specifico: quello della “complementarità inversionale” (*inversional complementation*). Quest'ultimo consiste nel produrre la *twelve-tone scale* attraverso il dispiegamento di due segmenti complementari del ciclo attorno a un centro di simmetria dato (che svolge la funzione di centro tonale), sotto la forma di una serie di *diadi* di cui una si confonde con il centro di simmetria stesso.¹⁷

Nel *Modèle mis en défaut* (1997), attraverso una critica dell'analisi di “La Terrasse des audiences du clair de lune” proposta da Lerdahl, Leleu confuta l'idea che la musica di Debussy possa essere ridotta a «una singola struttura coerente» impregiata. Nel Preludio in questione si tratterebbe di una struttura tonale funzionale arricchita – da relazioni cromatiche, dominanti sostituite, divisioni simmetriche dell'ottava, ecc. –, che Lerdahl riconduce in ultima analisi a una progressione dominante-tonica in Fa diesis maggiore. Tuttavia,

in un compositore come Debussy – scrive Leleu –, l'introduzione delle [cosiddette] scale simmetriche (la scala per toni interi, la scala ottatonica), più che “arricchire” il sistema tonale, attenta alla sua supremazia, poiché la logica tonale entra in concorrenza (se non in conflitto, come è vero per Schönberg) con altre logiche, altri modi di strutturazione dello spazio sonoro, intimamente legati alla struttura di tali scale. Di conseguenza, l'idea stessa di una strutturazione omogenea dello spazio sonoro viene rimessa in discussione.¹⁸

orge Perle, *Twelve-tone tonality*, University of California press, Berkeley, 1977, riprese nella seconda edizione, 1996, pp. 157-167 e i lavori successivi: *The Operas of Alban Berg* (1980, 1985), *The Listening Composer* (1990) e *The Right Notes* (1995).

17 Leleu, *La notion de background structure chez Perle* (1995), cit., pp. 46-47. Una nota di questo scritto precisa che sono modi non diatonici quelli in cui l'intervallo determinante non è (più) la quinta, come è invece ancora il caso del modo acustico e di altri modi diatonici alterati (*Ibid.*, p. 529).

18 Leleu, *Le modèle mis en défaut (à propos de l'analyse par Fred Lerdahl du Prélude de Debussy La Terrasse des audiences du clair de lune)* (1997), in Id., *La construction de l'idée musicale*, cit., p. 236.

La controanalisi del Preludio allora inizia contestando la lettura tonale-funzionale di alcune relazioni di livello medio, intendendole come astrazioni o finzioni rispetto alle qualità compositive e sensibili dei singoli passaggi e del loro concatenamento. Quindi si attarda su diversi passaggi per illustrare «la labilità particolare del sistema di riferimento» (collezione ottatonica $C\bar{3}_{1,2}$, due collezioni per toni interi, modi naturali e alterati, sistema tonale) e conclude:

Il legame che si stabilisce a distanza tra le bb. 13 e seguenti e 32 e seguenti riveste un'importanza capitale sul piano formale. Ma se è vero che in questi due punti le funzioni tonali dettano al discorso musicale la sua logica, il ruolo assegnato all'inizio e nella parte centrale del Preludio ad altre *tonal hierarchies*, che entrano per l'appunto in concorrenza con l'idioma tonale, obbliga a concepire un altro modello di organizzazione rispetto a quello che propone Lerdahl – un modello che permetta, con la sua flessibilità, di restituire una strutturazione *plurale* dello spazio sonoro.¹⁹

Le premesse alla lettura di *Sirènes* (2004) riorganizzano queste argomentazioni, aggiungendo la formulazione di due assunti generali, già impliciti nell'analisi di “La Terrasse”. Il primo riguarda il ruolo cruciale svolto dal ‘tritono’, ovvero dalle diverse realizzazioni nello spazio acustico della classe intervallare 6. Nella musica di Debussy il ‘tritono’ non costituisce più *necessariamente* un intervallo alterato, instabile, da risolvere cromaticamente, ma un intervallo «a pieno titolo», di quarta (aumentata) o quinta (diminuita), «grazie al quale l'interpenetrazione delle scale si fa quanto più naturalmente». Il secondo verte conseguentemente sulla funzione svolta dalle strutture intervallari comuni ai diversi sistemi di riferimento nel garantire l'unità della composizione non più assicurata da un unico sistema. Tra queste Leleu ne indica un paio: il tetracordo composto da due tritoni a distanza di tono intero, ossia la classe di insiemi (*set class*) 4-25 (0 2 6 8), condiviso dalle collezioni esatonica, acustica, ottatonica e nell'armonia tonale (settima di dominante con la quinta abbassata), all'opera sin dall'apertura di “La Terrasse” (bb. 2-3); e il tetracordo tono-semitono-tono, ossia 4-10 (0 2 3 5), condiviso dal diatonismo – collezione acustica compresa – e dall'ottatonica, esemplificato a traverso le misure 122 a 177 di “Par les rues et par les chemins”.²⁰

19 Ivi, p. 242.

20 Leleu, *Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy: une lecture de Sirènes* (2004), in Id., *La construction de l'idée musicale*, cit., pp. 243-273. Il passo citato si trova alle pp. 246-248. Considerati gli scopi del presente volume resta da esplicitare il poco di nomenclatura che sarà utilizzato nelle prossime pagine. Chiamo modo di Re, di Mi, di Fa, di Sol, di La, di Si e di Do i modi ‘naturali’ che in altri testi prendono il nome di dorico, frigio, lidio, misolidio, eoli(c)o, locrio e ioni(c)o. Di conseguenza le espressioni modo di Sol su Re / con tonica Re / centrato tonalmente su Re equivalgono a modo misolidio (o scala misolidia, secondo i contesti) su Re, talora abbreviato in Re misolidio (*mixolydian scale/mode on D; D mixolydian*). Il Do centrale del pianoforte è Do_3 . Per evitare confusione, le collezioni di altezze o di classi di altezze possono essere scritte tra uncini <...> o graffe {...}, a seconda che siano “ordinate” oppure no, cioè prese o meno nel tempo dell'enunciato musicale. Le collezioni cicliche e le loro trasposizioni sono indicate con le sigle già incontrate, introdotte da George Perle. C_n indica il ciclo della classe intervallare n . Nel caso dei cicli con più trasposizioni l'indice x di C_{n_x} indica una classe di altezze [*pitch class*] contenuta nella collezione. $C\bar{3}_0$, per es., è il ciclo della classe di intervalli 3 (“terza minore”) comprendente la classe di altezze 0, ossia l’“accordo diminuito” che contiene il Do.

“Par les rues et par les chemins”

Il primo movimento di *Ibéria* ha suscitato diverse letture della sua forma. Louis Laloy descrive l'idea principale come l'«anima di un valzer» che gira in un «affrettarsi gioioso», «di una folla che accorre». Quindi spiega, al solito vividamente:

[l'idea] passa e ripassa, e altre idee si destano, gli rispondono, lamentose, intenerite, l'una dopo l'altra gaie; l'ultima si afferma con uno slancio vincitore [b. 178 e sgg]; il valzer riappare ancora [b. 234 o, più probabilmente, 272 e sgg.], sbiadisce, evapora come un ricordo: tutto tace. È, se si vuole, la forma antica del rondò, cara ai musicisti francesi del XVIII secolo; non le manca neppure l'episodio più ampiamente trattato dell'ultimo *couplet*, che si può considerare come una “seconda idea” [bb. 178-233]. Ma c'è la differenza che i motivi non derivano gli uni dagli altri tramite la variazione; una concordia profonda li unisce; ciascuno apporta, quando appare, la sorpresa di quello che non si conosceva e doveva venire.²¹

Anche per Jean Barraqué, che scrive cinquant'anni dopo, “Par les rues et par les chemins” assomiglia a un rondò con apparizioni di un «tema principale [la melodia dei clarinetti di bb. 8-13] separate da motivi secondari». ²² Frattanto altri commenti avevano iniziato a denominare la stessa melodia «sevillana» e «tema generatore», sulla scorta del commento a *Ibéria* consegnato da Manuel de Falla nel proprio scritto celebrativo del compositore: «Gli echi dei villaggi, tra cui una sorta di *sevillana* – il tema generatore dell'opera – sembrano aleggiare in una chiara atmosfera in cui la luce scintilla». ²³

In tempi più recenti Pomeroy individua «una forma ternaria abbastanza semplice» con aspetti di forma-sonata, la cui sezione mediana si distingue per tonalità, materiale tematico e metro contrastanti («Mi bemolle maggiore, sesto grado abbassato della tonalità di impianto Sol maggiore»). Di ciascuna sezione esplicita le ripartizioni interne e le funzioni formali, gli elementi tematici e quelli tonali relativi. Perciò distingue, in A, un «paragrafo ternario inaugurale» (a = bb. 1-19, «tema principale – *sevillana*»; b = 20-40, «motivi contrastanti»; a' = 41-53, «tema principale»), una transizione in due parti (bb. 54-93 e 94-121), un «secondo gruppo [tematico]» (bb. 122-177, con «tema lirico» da 140); in B, un'introduzione (bb. 178-185), il tema di B (186-203), un interludio (204-211), il tema di B (da 212), una ritransizione con il tema principale (234-271); mentre A' combinerebbe simultaneamente le caratteristiche di una ripresa e di una coda (da b. 272 alla fine). ²⁴

Le tre collezioni ottatoniche sono chiamate considerando la combinazione di cicli di terze minori che le caratterizza, almeno in potenza: C_{3,0,1} è la collezione ottatonica che unisce C_{3,0} e C₃, e che contiene dunque Do e Do#/Re♭, ecc. (si veda in particolare: George Perle, *The Operas of Alban Berg*, vol. 2, *Lulu*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1985, p. 199).

21 Louis Laloy, *Ibéria*, de Claude Debussy, «La Grande Revue», 10 marzo 1910, pp. 192-194: 193.

22 Jean Barraqué, *Debussy*, Seuil, Paris, 1962, p. 156.

23 Manuel de Falla, *Claude Debussy et l'Espagne*, «La Revue musicale», numéro spécial consacré à Claude Debussy, dicembre 1920, pp. 207-210. La traduzione inglese apparsa nel 1921 sul *Chesterian* ha reso «thème générateur» con «generic theme», che si è successivamente diffuso nella letteratura anglofona.

24 Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice*, cit., pp. 171-176. Si noti che i principali cambi di tempo oltre

In seguito – stando alle date di pubblicazione – Brown sostiene che “Par les rues et par les chemins” presenta «una sorta di forma ternaria modificata». Più letteralmente afferma che questa è l’idea in genere accettata dagli «esperti», adducendo però soltanto due guide all’opera debussiana. Dunque fornisce il proprio schema, simile a quello di Pomeroy nei lineamenti generali e ugualmente problematico. Lo riassumo qui di seguito, non tanto per discutere l’uno e l’altro o validare qualcosa, ma solo per collocare le sequenze analizzate nei prossimi paragrafi all’interno di un prospetto già pubblicato:

A = bb. 1-177, con ripartizione interna bb. 1-40, 41-89, 90-120, 122-177, dominate dal «*sevillana* theme» (nelle sezioni di bb. 1-40 e 41-53), dalle sue varianti troncate e da altri quattro «motivi» (denominati con le ultime lettere dell’alfabeto);

B = bb. 178-233, con il «B theme» (bb. 178-201, 202-233) che Laloy aveva qualificato come «seconde idée» del movimento;

Ritransizione = bb. 234-271, con la *sevillana* troncata e il tema B;

Ripresa = bb. 272-283;

Coda = bb. 313-334.²⁵

Battute 1-19

Per Pomeroy e Brown le battute in questione svolgono una progressione a larga scala dal primo al quinto grado della tonalità d’impianto Sol maggiore. «La tonica è stabilita da una breve introduzione (bb. 1-7), un’affermazione completa del tema della *sevillana* (bb. 8-13) e un ritorno al materiale introduttivo (bb. 14-19)». Così scrive Brown, che osserva inoltre una commistione – conforme all’ideale modello musicale iberico – di settimi gradi: abbassato nell’accompagnamento, naturale nella melodia.²⁶

Battute 1-6 (Es. 1). In apertura si ascoltano tre diverse realizzazioni nel campo delle altezze dello stesso tetracordo {Sol La Si Re}, orchestrate in modo complementare, variamente analitiche delle sue componenti intervallari. L’ampio Sol_{0,1} Re₂ Si_{2,3,4} Re_{3,4,5} La_{3,4,5} iniziale si restringe al centro dello spazio, nella forma ribattuta affidata ai legni, che attaccano sul secondo ottavo: Sol₁ Re₂ Si₂ (fagotti) Sol₃ (corno inglese) Re₃ La₃ (oboi). Quindi passa agli archi nello stesso ambito, con una aggiunta: Sol₁ Re₂ (violoncelli) La₂ (viole) e Si₂ Sol₃ (violini II) Re₃ La₃ (violini I). Poi si muove parallelo, scendendo di seconda e salendo di terza maggiore.²⁷

che di armatura avvengono a b. 178 e a b. 234, dove dal *Modéré bien rythmé* si torna al *I Tempo*, ossia *Assez animé (dans un rythme alerte mais précis)*.

25 Brown, *Debussy’s Ibéria*, cit., pp. 71-73.

26 Brown, *Debussy’s Ibéria*, cit., p. 71. Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice*, cit., pp. 176-179.

27 Considerando l’immagine in notazione musicale della serie armonica sulla fondamentale Sol₀, le altezze dei tre accordi di bb. 1-21 corrispondono a selezioni approssimanti della serie armonica natura-

Il secondo e il terzo aggregato di b. 2 completano le sette note comprese nel circolo delle quinte tra Fa e Si. Per disposizione, orchestrazione e sequenza degli accordi, sembrerebbero coesistere – già qui, all’inizio – due prospettive, orientate da due toniche a distanza di quinta: Sol e Re. Tuttavia i corni protendono la struttura verso il modo di Sol su Sol. Nella parte mediana della stessa tessitura, essi dispiegano infatti la gamma discendente da Fa₃ a La₂ – sorta di ‘diminuzione’ del Fa₃ e del Do₃ dei secondi violini –, che attraversa la quinta diminuita Fa₃ Si₂ e confluisce nella diade Re₂ Si₂ della sonorità iniziale, ora punto di approdo del disegno. Diversamente, dopo la ripetizione (bb. 3-4), le iterazioni della figura degli archi con la discesa dei corni troncata sul Do, evitano la scrittura dello stesso effetto, affidandolo alla memoria. L’incertezza o la certezza sottratta di una tonica trova conferma sia nelle bb. 7-13 sia nel fatto che la ripresa di bb. 1-7 a bb. 14-19 sfocia in una nuova sequenza, sbilanciata nel registro medio-acuto (Do₃-La₄) e centrata sul Re, anziché sul Sol o su entrambe le note.²⁸

Battute 7-13 (Es. 1). Nelle sue prime quattro battute, l’idea melodica principale del brano (clarinetti) – tutta per gradi congiunti – si svolge lungo la quinta ascendente Re₄-La₄ a partire dal tetracordo <Re Mi Fa_♯ Sol>, successivamente traslato un grado sopra, da Mi a La; sostiene il Mi e il Sol, quindi ancora Mi, presi per moto discendente, l’uno dopo l’altro tenuti dal levare al tempo forte successivo; dopodiché, nelle ultime due battute, percorre d’un solo tratto, leggermente sinuoso, la quinta discendente Re₄ Sol₃.

Anziché manifestare o implicare la tonalità di Sol maggiore, questa *sevillana* presenta caratteristiche modali che le altre parti strumentali corroborano. Complessivamente, infatti, il passaggio si qualifica per l’interferenza, più esplicita di prima, della prospettiva di Sol (modo di Do) con quella di Re (modo di Sol).²⁹ Lo si avverte sin dalle bb. 7-8. Qui, partendo dal grave, i contrabbassi₂ tengono il Sol₀. I contrabbassi₁ marciano l’attacco con il pizzicato, doppiato dal timpano, nonché la fine-ripresa del modulo, con il movimento di quinta discendente Re₁ > Sol₀, sempre in *pizz.*, sul cambio di arcata (primo strato). La figura ai violoncelli aggiunge dalla seconda croma il Re, su tre ottave, tenendo Re₂ e Re₃ nei primi due tempi di b. 8, col raddoppio di corni, corno inglese e, all’ottava inferiore, del controfagotto (il Re₁ subito riarticolato dai contrabbassi₁). Sulla seconda croma attacca anche il terzo strato, formato da violini II e viole con fagotti e oboi: a b. 7 si susseguono Re_{♯2} Sol₂ La₂ e il tetracordo Mi₂ Sol₂ La₂ Do₃; a b. 8, di nuovo in levare, sotto l’inizio della *sevillana*, ritorna l’accordo ripercosso di bb. 1 e 3, ma

le, con l’aggiunta nel terzo accordo del La₂ alle viole. Attribuirei questa morfologia al caso solo quando lo si potrà dimostrare, e non viceversa.

28 A proposito dell’incertezza della tonica in questo repertorio, si veda per esempio Leleu, *La notion de background structure chez George Perle*, cit., pp. 54 e 64 533 n. 32 e Id., *Structures d’intervalles et organisation formelle chez Debussy*, op. cit., p. 248 n. 18, con riferimenti agli scritti di Messiaen e Constantin Brăiloiu.

29 Anche Pomeroy annovera la melodia come un caso di modalità diatonica, ma ancorata alla struttura tonale (Pomeroy, *Debussy’s tonality*, cit., p. 158).

spogliato della quinta più grave, ossia $Si_2 Re_3 Sol_3 La_3$ senza il $Sol_1 Re_2$. L'essenziale sta nei movimenti melodici sovrapposti $\langle La_2 Do_3 \rangle$ ai violini II₁ e $\langle Re_{\sharp 2} Mi_2 \rangle$, con il Re_{\sharp} approssimante, alle viole₂, che confluiscono nel doppio Re (violoncelli e fiati), producendo così un effetto $V > I$ modale, nel modo di Sol su Re . I legni 'raddoppiano' questi due tratti, riformulando elegantemente la voce superiore: il fagotto I muta il La_2 in acciaccatura del Do_3 , quindi il corno inglese pronuncia il Re_3 con l'acciaccatura del $Fa_{\sharp 3}$.³⁰

La quinta ascendente $\langle Re_3 La_3 \rangle$ nelle due prime crome di b. 8 suggella l'approdo cadenzale in Re . Sulla seconda croma, dove è eseguita con le corde a vuoto (violini II), le viole aggiungono la sesta $Si_2 Sol_3$ completando, in concomitanza dell'attacco del tema, l'accordo che i legni descrivono ritmicamente.³¹ Quindi, nella zona grave della tessitura, i contrabbassi₁ invertono la quinta e impongono la prospettiva, sempre modale, di Sol . L'interferenza dei modi d'altronde è scritta nella *sevillana* stessa: a bb. 9-10, sopra la ripetizione del modulo appena impostato, i clarinetti scendono dal $Fa_{\sharp 4}$ al Mi_4 , nota che staccano e poi appoggiano e prolungano sopra il $V > I$ 'misolidio'. Dopodiché la melodia sale di nuovo a $Fa_{\sharp 4}$ e completa il secondo segmento scendendo al Sol_4 sopra il $Re_1 > Sol_0$. Seguono una contrazione e una variante del modulo di bb. 7-8, che rimuovono progressivamente componenti del modo su Re a favore di una polarizzazione sull'altra tonica (Sol).

Battute 20-40

«Il semplice diatonismo della *sevillana* – osserva Pomeroy – dà il via a un prolungamento di dominante altamente cromatico». Per Brown, «arrivato alla dominante a b. 20, Debussy sviluppa frammenti dell'introduzione e il tema della *sevillana*. Dal punto di vista armonico prolunga la dominante attraverso un breve passaggio di armonie per toni interi su Do_{\sharp} (b. 30). Le quali conducono a un accordo di V del V , che risolve sulla dominante a b. 40».³²

Battute 20-23 (Es. 2). La discontinuità rispetto alla sezione precedente è posta in enfasi dalla sparizione di elementi dalla zona grave della tessitura. Questa sarà parzialmente riguadagnata in modo graduale, fino a b. 30, mentre la melodia continuerà a salire.

Un modulo, raccolto fra il Do_3 e il La_4 (bb. 20-21) viene presentato e subito ri-

30 L'unico Fa nell'«accompagnamento» del tema a bb. 7-13 è perciò *diesis*, contrariamente a quanto lascerebbe intendere la descrizione sommaria di Brown (Brown, *Debussy's Ibéria*, cit., p. 48).

31 La cadenza $V > I$ 'misolidia' oblitera le vestigia di una velata cadenza tonale, che pertanto s'intravedono nei pressi, considerando la sesta $Si_2 Sol_3$ dei legni come risoluzione del disegno del primo fagotto proseguito dal corno inglese.

32 Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice*, cit., pp. 176-179. Brown, *Debussy's Ibéria*, cit., p. 71. Gli esempi *a* e *b* sottostanti riproducono i grafici del prolungamento di dominante che si compie, secondo Pomeroy e Brown, alle bb. 20-40. La definizione delle voci mediane e grave, refusi a parte, mi sembra problematica, per i registri e le condotte notate, rispetto alla partitura.

petuto (bb. 22-23). Il primo strato, nella parte inferiore (viele e violini II - violoncelli), prosegue la linea in *pizz.* delle battute precedenti. Il suo decorso trasforma e sviluppa il motivo di tre note <La₂ Sol₂ Si₂> che vi era iterato in <Re₃ Do₃ Fa₃> <Re₃ Mi_{b3} La₃>. Sul Mi_b attacca l'oboe I che svolge il tritono un'ottava sopra, enunciando la quarta aumentata <Mi_{b4} Fa₄ Sol₄ La₄> (C2₁) che la *sevillana* aveva diviso tra la fine e l'inizio di due suoi segmenti contigui, in direzione opposta (<Fa_{#4} Mi₄> <Re₄ Do₄>, C2₀).³³ Il crescendo e il tenuto degli archi accentuano il La, raggiunto e protratto nelle due misure successive dalla melodia. S'impone così nella dimensione orizzontale la quinta Re Mi_b Fa Sol La propria del modo di Mi con tonica Re.

Su questa struttura 'frigia' il secondo strato, affidato ai clarinetti – in eco ai violini alla fine del tratto –, getta luci cangianti. Il clarinetto I suona una diminuzione ritmica della linea delle viole a distanza d'ottava, gli altri lo seguono sotto, paralleli, salvo nella terzina sulla prima croma che descrive il primo accordo. Qui il Fa_{#3} altera la terza del modo, conferendo all'istante la sonorità della triade maggiore, effetto subito annullato dal Fa_b. Sulle ultime due crome del modulo, il Do_{#4} aggiunge il terzo tritono. Eseguiti simultaneamente come tali dalle parti sotto il tetracordo pronunciato dall'oboe, <Mi_{b3-4} La₃₋₄> <Sol₃ Do_{#4}> e <Si_{b3} Mi₄> conferiscono all'istante un bagliore ottatonico (C3_{0,1}). La seconda volta, poi, il ciclo di terze minori C3₁ media la modulazione, con l'oboe che raggiunge Si_{b4} dispiegando linearmente, in crescendo, la triade diminuita <Mi₄ Sol₄ Si_{b4}>.

Battute 24-25 (Es. 2). Il tritono Mi_{b3} La₃ si inverte nel tritono discendente Si_{b3} Fa_{b3} a distanza di semitono, percorso dalle viole raddoppiate da violoncelli II e fagotto I: <Si_{b3} La_{b3} Fa_{b3}> <Sol_{b3} La_{b3} Fa_{b3}> (ma già presente in forma di quinta diminuita ascendente ai violini II e al clarinetto II di bb. 21 e 23). Ad eccezione dell'accordo sulla prima croma di b. 24 (clarinetti seguiti dai flauti), maggiore come quello sulla prima croma di bb. 20-23, tutti gli strati elaborano il modo di Si su Si_b: la linea fondamentale nella zona inferiore; la tenuta del Si_b articolata con il secondo grado Do_b

a) Pomeroy

b) Brown

33 Sul piano motivico e formale il rapporto trasformativo tra questo attacco dell'oboe solo e quello dei clarinetti di b. 8 è evidente. Nei limiti del capitolo non esplicherò questo tipo di relazioni, sebbene siano fondamentali nella composizione e per la comprensione del brano, come è il caso di molte altre opere di Debussy (si vedano gli stessi saggi di Leleu al riguardo). Pomeroy e soprattutto Brown ne esplicitano diverse nelle loro analisi di "Par les rues et par les chemins".

IBERIA

I

I^o - Par les rues et par les chemins

Assez animé (dans un rythme alerte mais précis) (♩ = 176)

3 GRANDES FLÛTES

1 PETITE FLÛTE

2 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

1^{re} et 2^e CLARINETTES en SI^b

3^e CLARINETTE en SI^b

1^{er} et 2^e BASSONS

3^e BASSON

1 CONTRE-BASSON

4 CORN EN FA chromatiques

3 TROMPETTES en UT

3 TROMBONES

1 TUBA

TIMBALES

TAMBOUR DE BASQUE

CASTAGNETTES

TAMBOUR MILITAIRE et CYMBALES

2 HARPES

Assez animé (dans un rythme alerte mais précis) (♩ = 176)

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Tous droits d'exécution réservés
Copyright by Durand & Cie 1910

D. & F. 7576

Paris, 4, Place de la Madeleine

Esempio 1. Claude Debussy, *Ibéria*. "Images" pour Orchestre n. 2, Paris, Durand, 1910, pp. 1-3: 1
(si veda la nota 6)

2

[5] 1

Gde^z Fl.

pt^e Fl.

Hrb

Cor A.

Cl.

Bons

C. Bon

Cors

Timb.

T. de B.

Cast.

mf élégant et bien rythmé

dim. *p* *pp* *pp*

1^o *2^o* *3^o* *4^o*

mf *p* *pp*

1^o *2^o* *3^o* *4^o*

dim. *p* *pp* *pp*

Div. *1^o pizz.* *2^o arco*

D. & F. 7576

Esempio 1. Ivi, p. 2

all'oboe II (poi entrambi), raddoppiata un'ottava sotto dal corno I e dai violoncelli I (solo la desinenza, con altro ritmo); e, dal secondo tempo di b. 20, le terzine passate ai flauti, con le sottolineature in *pizz.* dei violini.

Battute 26-29 (Es. 2 e 3). Il passaggio avrebbe potuto trasporre le bb. 20-25 un semitono sopra, contraendo le prime tre misure nello spazio di due. A suggerirlo sono le stesse bb. 28-29 (modo di Si su Si). Tuttavia proprio la riscrittura di bb. 24-25 che le caratterizza segnala l'applicazione al livello formale appena superiore, cioè lungo tutto l'arco di bb. 20-29 e non solo nei suoi due membri, del chiasmo impostato a bb. 20-25.

Per simmetria dunque, anziché per parallelismo, le bb. 26-27 sono nel modo di Do su Do, in luogo del modo di Mi su Mi \flat . Le viole e i violoncelli $_2$ comprimono all'interno della terza maggiore Do Mi i motivi di crome pizzicate (<Do $_3$ Re $_3$ Do $_3$ > <Re $_3$ Do $_3$ Mi $_3$ >), prolungando per modulare la struttura di toni interi Si \flat La \flat Sol \flat Fa \flat delle due battute precedenti (C $_2$). Sopra, un arpeggio della 'triade aumentata' <La \flat Fa \flat Re \flat > (= Do, C $_4$), a cavallo tra bb. 25 e 26, ha raggiunto la nuova tonica, sotto l'estensione del segmento cromatico <Si \flat_4 Do \flat_5 Do \sharp_5 > dello strato più acuto. Allora l'oboe I enuncia in discesa la quarta superiore del modo (<Do $_5$ Si $_4$ La $_4$ Sol $_4$ >, in opposizione al tritono ascendente di b. 21) e poi sostiene il quinto grado Sol, articolandolo con il La: la traslazione della figura omologa di bb. 24-25, dal primo al secondo grado del modo di Si su Si \flat (<Si \flat Do \flat >), al quinto e sesto del modo di Do su Do <Sol La> imposta il segmento, non più cromatico, ma diatonico che condurrà al <Si Do> di bb. 28-29. Qui dunque, sempre all'oboe, da un lato si completa l'enunciazione contraria, ascendente, del tetracordo udito nei primi due ottavi di b. 26, dall'altro si prepara il passaggio alla nuova sequenza di partitura: il ritorno della seconda minore, dei primi due gradi del modo di Si (su Si), predispone quello del tricordo cromatico di bb. 25-26, un semitono sopra (<Si $_5$ Do $_5$ Do \sharp_5 >, bb. 29-30).

Frattanto a bb. 26-27 il corno I e i violoncelli $_1$, che hanno raggiunto il Do $_4$ duplicando gli oboi, dispiegano l'ossatura <Do $_4$ Sol $_3$ Do $_3$ >, prima di allinearsi entrambi unisono a viole e violoncelli $_2$. In mezzo, mentre i clarinetti traslano le figure prima assegnate ai flauti, il fagotto I svolge in controcanto all'oboe, per moto contrario, la quinta complementare Do Sol. Apporta con ciò il Fa del tritono strutturale, diviso tra i due strati e i due tronconi del modo (b. 27, oboe e fagotto); dopodiché svolge da solo la quinta diminuita Fa Si (bb. 27-28 $_1$). Il suo disegno <Do $_5$ Re $_3$ Mi $_3$ Fa $_3$ Sol $_3$ Fa $_3$ Mi $_3$ Re $_3$ Do $_3$ Mi $_3$ Si $_2$ >, con le terzine sul secondo e sul primo tempo, è una diminuzione della linea di viole e violoncelli $_2$, alla quale si conforma dopo il primo ottavo di b. 27, ma sempre tutto *legato* e in diminuendo. Come il motivo (derivato) dei corni di bb. 4-5, anche questa frase (derivata) del fagotto esplicita, ulteriormente, il modo del passo.

Il salto di quarta <Mi $_3$ Si $_2$ >, sotto il tricordo diatonico dell'oboe di bb. 27-28, raggiunge la nota da cui i violoncelli iniziano la trasposizione dei motivi fondamentali di bb. 24-25, una settima maggiore sotto (bb. 28-29, sempre *pizz.*). Il tritono della nuova struttura è lo stesso di quella appena lasciata, ossia il Fa Si, termine di una progressione governata dall'idea del chiasmo sin dall'inizio della sequenza:

Mi_{b3-4} La₃₋₄ (ascendente, segmento di C₂, bb. 21-23); Mi₄ Si_{b4} (quinta diminuita, C₃, ascendente) poi Si_{b3} Fa_{b3} (discendente, C₂₀, bb. 23₅-24); Si₄ Fa₃ (diviso, C₂₁) poi Fa₃ Si₃ (quinta diminuita discendente, C₃₂, bb. 26-28₁). Adesso i motivi ai violoncelli e viole₂ dispiegano linearmente Si₂ Fa₂ (discendente, C₂₁), continuando la riconquista della fascia grave della tessitura, fino all'esito sulla prima croma di b. 30.

Come la transizione da bb. 24-25 a 26-27 avviene tramite C₂₀, prolungando la struttura per toni interi del tritono Si_{b3} Fa_{b3}, la transizione dal tratto finale nel modo di Si su Si all'inizio della sezione seguente è mediata dall'altra collezione esatonica, cui appartiene il tritono Si₂ Fa₂ (C₂₁). Questa volta però il disegno di terze maggiori discendenti (C₄₁) si scinde fra i due timbri dei violoncelli (<La₂ Fa₂ ...) e del fagotto III (...Do_{#2}>), nel contesto di una complessiva dieresi armonica e orchestrale che cambia repentinamente l'atmosfera.³⁴

Battute 30-40 (Es. 3). Si riconoscono facilmente tre segmenti: bb. 30-33, la loro riorchestrazione a bb. 34-37, una variazione di b. 37 trasposta alla terza minore e due varianti di questa, ugualmente trasposte fino a completare il ciclo (bb. 39-40). L'essenza del passaggio risiede nel modello proposto a b. 30 nell'ambito medio grave, nelle sue iterazioni e negli interventi sulla meccanica delle trasposizioni. Tali interventi orientano – come si vedrà – la sintassi armonica del passaggio, sotto la travolgente progressione che lo spinge innanzi, *molto crescendo*.

Il corno inglese solo con quattro viole, poi l'ottavino con il fagotto I, intonano una più compiuta variante frigia della *sevillana* in Do, che attacca svolgendo linearmente la quinta Do₃ Sol₃ con il tritono <Re_{b3} Mi_{b3} Fa₃ Sol₃> al suo interno.³⁵ La collezione per toni interi in cui si iscrive il tetracordo (C₂₁) caratterizza il modulo presentato alla prima battuta. Qui il Do_{#2} del fagotto III scende cromaticamente al Si₁, mentre il fagotto II sale in modo simmetrico dal Re_{#2} al Fa₂. I corni II-IV si muovono parallelamente a quest'ultimo a distanza di – e distanti fra loro di – terza maggiore, formando dunque tre accordi aumentati cromaticamente ascendenti; il corno I si sovrappone coerentemente sul terzo ottavo. Di conseguenza la sonorità di passaggio sulla seconda croma appartiene all'altra scala per toni interi (C₂₀), quella che comprende il Do, prima nota e tonica della melodia soprastante.

34 Si osservi come i due grafici schenkeriani (nota 32) condividano la valorizzazione degli accordi maggiori e del loro parallelismo, quali pilastri dell'edificio tonale tra i piani del *voice leading*. Ma la natura e l'origine di questi accordi non sono sempre le stesse. I contesti modali del passaggio appaiono in Pomeroy e Brown accessori e sono in gran parte omessi nella riduzione al livello intermedio. Un indizio di questo tipo di interpretazione si trova nelle analisi di altri passaggi. Battute 54 e seguenti costituiscono per loro un'unità formale sul III_# in cui il materiale tematico «assume un carattere spiccatamente frigio» (Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice*, cit., p. 179). Invertendo la prospettiva, considererei bb. 54 e seguenti strutturalmente modali, ma provviste di un baleno “maggior” sul primo grado, come già i passaggi di bb. 20-21, 24 e 28. Il tetracordo <Do₃ Re₃ Mi₃ Fa_{#3}> di clarinetto I e viole di b. 57 corrisponde, nel modo di Mi su Si, a quello dell'oboe I di b. 21, nel modo di Mi su Re, ecc.

35 Già Brown parla giustamente di versione frigia (*Debussy's Ibéria*, cit., p. 48-49) della melodia principale. Si noti però che il Si, preso nel movimento <Si₂ Do₃> di b. 33, è nota approssimante del Do.

[24]

Fl. des Fl. *p léger*

Htb *p*

Cor A. *p*

Cl. *p*

Bons *p doux* *1° Solo*

Cers *p doux* *Sourdine*

T. de B. *p*

Cast. *p*

Div. *p*

Unis *p*

3° *Sourdine p*

D. & F. 7576

Esempio 2. Ivi, p. 5

Nel terzo tempo della misura, allo strato omoritmico di fagotti e corni si aggiungono tre elementi. Il controfagotto apporta il $Mi\flat_1$ sotto la diade $Si_2 Fa_2$ (*crescendo*), nello stesso colore armonico, due ottave sotto quello del corno inglese. Il tricordo dei legni gravi risultante, preso in crescendo e staccato (semicroma), è raddoppiato dai violoncelli con valore doppio e *tenuto*, mentre i violini ribattono (*piano diminuendo*) l'ultimo accordo aumentato dei corni.

La nuova orchestrazione (bb. 34-37) affida le figure dei fagotti agli archi gravi e quelle dei corni a viole e violini II. La variante dei violini II sulla terza croma (il dicordo $Do\sharp_3 La_3$ anziché la terza maggiore $Do\sharp_3 = Re\flat_3 Fa_3$ mantenuta dai I) è raddoppiata dai clarinetti, mentre il complemento ($La_2 Fa_3$) suona ai corni I-II; e successivamente anche le viole, cui i corni sono abbinati a fine misura, faranno un dicordo di sesta minore (bb. 38-40). Gli oboi, invece, apportano una diminuzione delle terze maggiori dei violini in seguito assai pregnante, col raddoppio trasformativo dei flauti e poi del corno inglese, nella fascia acuta della progressione.

L'ultima battuta del segmento (b. 37) offre il modulo delle trasposizioni successive. La prima (b. 38), mentre i fagotti II e III 'duplicano' i violoncelli, varia il frammento melodico dell'ottavino e del fagotto I, che ora, nella sua ultima comparsa con il corno inglese, dispiega un altro pentacordo di quinta diminuita, quello del modo di Si su Re . La seconda trasposizione (b. 39) subisce un intervento trasformativo ancora più sostanziale con l'abbassamento di semitono del La_2 (violoncelli e contrabbassi): mentre cambia il colore della sonorità nel grave (ora riconducibile a $C3_2$), il $La\flat_2$ non anticipa l'arrivo del La circoscritto alla seconda croma di b. 40. Dopodiché, nella terza e ultima trasposizione (b. 40), i violoncelli₂ modificano nuovamente la terza croma del modulo, spostando il Do un'ottava sopra (Do_3 anziché Do_2) e sostituendo il $La\flat_2$ con il Re sottostante, che rinforza quello sulla terza ottava dei violoncelli₁. Così, sotto il movimento cromatico ascendente trasposto, il segmento $\langle Si\flat_2 La_2 \{Re_2 Do_3\} \rangle$ (in luogo di $\langle Si\flat_2 La_2 \{Do_2 La\flat_2\} \rangle$) compie al basso il salto di quinta $\langle La Re \rangle$. La parte muove dunque dal La naturale, che la battuta precedente non ha anticipato un'ottava sotto, al Re , qui raddoppiato in luogo del Do innalzato; e dallo stesso $Re_{(2)}$ scende al Sol , conducendo alla ripresa di bb. 1-13 (bb. 41-53).

Suggellato dai contrabbassi e dal controfagotto, il salto $Re > Sol$ culmina sul secondo tempo di b. 41, giacché al suo interno, si trova incastonato un altro gesto $Re > Sol$. Il primo elemento, sulla prima croma della misura, restringe l'orchestra del passo precedente al complemento degli ottoni (con tromboni e tuba alla loro prima entrata nel pezzo) e al timpano. Timbricamente disgiunto e compresso, esso contiene nell'ambito $Re_2 La_3$ il tetracordo $\{Sol La Si Re\}$, prima che sia riallestito dalla successiva variante dell'ampio accordo inaugurale: pone al grave il Re_2 mentre il Sol compare alla seconda tromba, nella zona superiore dell'accordo, dove la diade $Sol_3 La_3$ sembra arrivare dal $Fa\sharp_3 Si\flat_3$ per moto contrario cromatico.

Nel complesso la scrittura coniuga una formazione cadenzale, una variazione ritmica del modello iniziale e un'orchestrazione 'diaframmatica'. L'aspetto armonico di un concatenamento $V/V \ V > I$ risulta anzitutto dall'imposizione del Re al basso di b. 40₃. Nello stesso istante, la terza $Fa\sharp$ sale di grado solo nella ter-

za ottava (dal corno II alla tromba II), dove il Sol è quello incluso nell'aggregato della prima croma di b. 41, che mantiene il Re al basso. D'altronde, gli unici Sol presenti nel ritorno della sonorità iniziale (b. 41₂) sono quelli degli strumenti gravi (Sol₀ e Sol₁), che compiono il salto discendente Re > Sol. Le numerose altre occorrenze del Fa_{♯(3,4,5)} sono infatti seguite, come quelle dei Re_{3,4,5,6}, da una o più delle tre note complementari {La Si Re}, a seconda delle parti strumentali. Quanto alla settima, il Do (corno IV e fagotto; violoncelli) risolve effettivamente sul Si (trombone I, violoncelli), ma figura solo nella terza ottava. Infine il Si_b, dato a violini e corno I e teoricamente quinta innalzata di semitono (La_♯) nell'accordo di dominante alterata, sale al Si esclusivamente nei violini II₁, mentre scende appunto al La vicino nei violini I₁ e violini II₂ – come già nel basso di b. 40₁₋₂ (violoncelli e fagotti) e poi negli ottoni di bb. 40₃-41₁ (vedi *supra*) – oppure passa al Re (violini I₂).³⁶

Battute 178-211

Pomeroy sostiene che l'ostinato peculiare di tutta la sezione «afferma immediatamente la nuova tonalità di Mi bemolle maggiore», squillando ai corni da b. 178 «simultaneamente alla sua dominante». Il seguito della sua analisi si può riassumere in questi termini. Mantenendo al grave il Si_b, le bb. 178-185 prolungano un'armonia di quarta e sesta sul quinto grado, fino a una risoluzione d'inganno sull'ultima croma. La fase successiva, con il Sol al grave che regge l'ostinato e «il lento svolgimento del tema principale» della sezione, è tonalmente ambigua: la melodia vi attacca cromatica, diventa diatonica in Mi bemolle maggiore da b. 189 – ma con un ordinamento modale frigio degli elementi (tonica Sol) – e prosegue cromatica da b. 194. Dopodiché «cadenza a bb. 203-204 su una triade di Mi bemolle maggiore in posizione fondamentale, che dunque risolve l'incertezza tonale precedente».³⁷

36 In un simile contesto, mi sembra che il Fa (viola e corno II) possa assumere il valore di quinta alterata (Mi_♯), con risoluzione ascendente (Fa_♯) sulla terza dell'accordo di Re, soltanto a posteriori, retrospettivamente e comunque grazie all'intervento trasformativo operato sulla b. 40₃ ai fini della ripresa di b. 41. A meno che non si imponga, dall'esterno, il modello teorico tonale come sistema rispetto a cui misurare le 'eccezioni' (è questo il caso anche in John K. Novak, *Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction*, «International Journal of Musicology», 1, 2015, pp. 79-99). Come si è già ricordato, Brown commenta le bb. 30-40 come «un breve passaggio di armonie per toni interi su Do_♯ [nel prolungamento della dominante]. Le quali conducono a un accordo di V/V, che risolve sulla dominante [alterata] a b. 40» (si veda la nota 32). Nell'analisi del *Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'*, aveva interpretato bb. 30-37 in modo analogo, fornendo però maggiori dettagli sul loro processo (si vedano Matthew Brown, *Tonality and Form in Debussy's Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'*, «Music Theory Spectrum», 15/2, 1993, p. 136 e Id., *Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond*, Rochester, University of Rochester Press, 2005, pp. 160-161). Dal canto suo, Pomeroy sottopone la stessa sequenza a un riduzionismo tonale drastico (si veda sempre la nota 32): in corrispondenza di b. 30 scrive infatti un tricordo di sesta aumentata Mi_b₂ Sol₄ Do_♯₅, cui attribuisce il ruolo di $\sharp IV^6$ di Sol maggiore, seguito dal V di b. 40 (senza Do né Si_b).

37 Pomeroy, *Towards a New Tonal Practice*, cit. pp. 182-185. Nell'economia di un discorso incentrato

Battute 178-185 (Es. 4). Un'improvvisa fanfara scoppia ai corni dal Mi_b (*f très en dehors*), sulle sei note di un modo diatonico, senza settimo grado fino alla prima metà di b. 181. Compiuta scolarmente la quinta, il disegno tiene la seconda volta il Si_{b3}, mentre la tromba, che frattanto ha attaccato il proprio motivo, svolge il tetracordo <Si_b Do Mi_b Fa>, ugualmente senza la terza e con la quinta tra le estremità in evidenza. È allora che, sotto le due tenute, del Si_b e del Fa, gli ottoni e legni gravi aggiungono il motivo, anch'esso tetracordale, che iscrive il tratto nel modo di Sol su Mi_b: attaccano sul Re_{b2} ribattuto (b. 181₂), che completa la triade sul quinto grado (minore), e chiudono con un'oscillazione tra il quinto e il primo grado Si_{b1} e Mi_{b2}, sigillata dagli archi nello stesso registro (si osservi il loro frammento scalare).

Questo *Modéré bien rythmé*, si noti, irrompe bruscamente dopo l'episodio di bb. 122-177 che Leleu ha analizzato nella premessa teorica alla propria lettura di *Sirènes*.³⁸ La coda del canto (viola e oboi) e le cascate della arpe accoppiate all'ottavino entrano nella nuova sezione lungo il tetracordo per toni interi del loro diatonismo (<Re Mi Fa_# Sol_#>, C2₀), sgranato nella corta virata ascendente, a cavallo di bb. 177 e 178. L'ultima nota, Sol_# = La_b, cambia improvvisamente di funzione – diventerà il quarto grado del modo della fanfara –, in virtù della direzione impressa verso il nuovo diatonismo.³⁹ La formula ascendente <Si Do_# Re Mi> (il tetracordo β nel commento di Leleu) sale cromaticamente a Mi_# = Fa e dunque iscrive il costrutto in un istantaneo pentatonismo {La_b Mi_b Si_b Fa Do}. Le voci

principalmente sulle componenti motiviche e tematiche della prima sezione e della successiva sua ripresa, Brown si limita ad osservare il «forte senso di stabilità armonica» di tutta la sezione intermedia, con tonica locale Mi_b. Considera l'ostinato tema B; non fornisce grafici e si noti che (Brown, *Debussy's Ibéria*, cit., pp. 71, 75).

38 L'intero paragrafo, di cui ho già ricordato gli obiettivi sopra, spiega: «La prima fase di questo episodio [da b. 122], interamente costruita sulla gamma ottatonica C3_{1,2} si articola attorno alla polarità Mi/Si_b: il tetracordo <Fa Sol La_b Si_b> (α), centrato tonalmente su Si_b, vi è espressamente messo in valore sin dall'inizio ai clarinetti, poi al corno inglese e alla tromba; il tetracordo complementare (β) – <Si Do_# Re Mi> (focalizzato invece su Mi) – dà la sostanza del canto della viola sola e dell'oboe (*soutenu et très expressif*), che s'innalza dalla b. 140. Un cambiamento di scala (e, da lì, di colore) si produce a b. 152, dove, mentre scompare la polarità Mi/Si_b, si stabilisce su Mi un modo di Re [con il quarto grado] alterato (ettatonico dunque), nel quale si conserva letteralmente il tetracordo β, qui ancora messo chiaramente in rilievo (a cavallo dei due momenti – bb. 152-153 –, il corno inglese dispiega in un unico tratto la scala completa [di α + β]). Nell'ultima fase dell'episodio (bb. 166-177), lo stesso tetracordo β è reinterpretato in un modo 'naturale', inteso dapprima, distintamente, come modo di Re su Si (dove β si bilancia, questa volta, sulla propria nota grave), ma che, a partire dalla b. 170, tende a mutarsi in modo di Fa su Re, a causa dello stabilirsi della quinta <Re La> negli archi gravi. Il tetracordo β sarà stato presente così lungo tutto il passaggio, cambiando statuto due volte, se non tre, secondo la scala e la prospettiva modale nelle quali si inseriva. Alla fine dell'episodio, il nuovo tetracordo complementare <Fa_# Sol_# La Si> [γ], ugualmente fondato sulla nota grave (quinto o terzo grado del modo, in questo caso, a seconda che si comprenda come 'finale' Si o Re), penetra, a sua volta, nella melodia della viola e dell'oboe, sotto la forma di un melisma molto morbido, che contrasta con la rigidità della formula instancabilmente ripetuta nella quale si è fissato il tetracordo 'principale' [β]». (Leleu, *Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy*, cit., pp. 249-250).

39 Contemporaneamente si forma all'arpa e nel timbro dei fagotti un altro tetracordo per toni interi <Fa_# Mi Re Do>, contrario nel moto rispetto a quello già rilevato, anch'esso sopra il salto di terza al grave <Re Si> sottolineato dai controfagotti (C2₀).

6

[29] 3

Gdes Fl. 2^o p

Pte Fl. Solo p *grazioso*

Htb $\dot{a} 2$ p

Cor A. Solo p *grazioso* p p

Cl. p

Bons 2^o p p p p 1^o Solo p *grazioso*

3^o p

C.Bon p

Cors Sourdine 2^o p p p p p $1. 2.$ (sans Sourdine) p $3. 4.$ ôtent la Sourdine

T. de B. 4^o Sourdine p p p p

Cast. p p p p p

3 non Div. arco p Div. à 4 p

arco p Div. pizz. p

4 Alti Soli arco p *grazioso* p p Tutti pizz. p

Div. arco pizz. p

4 C.B. Soli pizz. p

D. & F. 7576

Esempio 3. Claude Debussy, *Ibéria*, cit., pp. 6-8: 8

distinguono: il Si_b nella zona grave (raggiunto dal Re per terza maggiore, C2₀), la triade minore di Fa (completa ai fagotti nella forma del primo rivolto), un accenno di triade maggiore di La_b (si veda la nota del terzo clarinetto), dalla cui quinta Mi_b comincia la fanfara.⁴⁰ Comune a due diatonismi ‘naturalì’ di sette suoni e al modo acustico, il suo destino è già scritto.⁴¹

Battute 186-193 (Es. 4). La melodia introdotta dai corni risuona nell’orchestra, passando da un leggio all’altro fino alla b. 233: dapprima è contratta in quattro misure, per accorciamento del Si_b tenuto; poi, da b. 212, si riduce ulteriormente al solo primo modulo di due misure. Sorta di nastro ininterrotto, dai colori cangianti, il suo grado di autonomia rispetto a quanto lo circonda varia nelle diverse fasi del passaggio. Successivamente la sequenza finale della sezione, affiancando ciò che prima è sovrapposto, mantiene nel *Rubato* solo il ritmo della fanfara, alle percussioni e all’arpa (cifra 23).

Alle bb. 186-193, l’ostinato migra nell’ottava inferiore (la seconda, dunque), dove le viole lo scandiscono *p léger et rythmé*. Attorno si forma, da altre frequenze e timbri, un altro strato, che progressivamente si ingrandirà. Controfagotto, tromboni e tuba hanno infatti installato al grave il Sol – invariante e man mano autonomo fino a b. 202₁ – sopra il quale inizia, alla quinta ma sotto le viole, il canto del fagotto *p expressif et léger*. L’incipit attacca dal Re₂ naturale e tramite il Re_b – ora nota di passaggio cromatico – arriva al Do₂, già articolato dai violoncelli, sul quale poggia inizialmente la melodia. In seguito la traiettoria, riavviata con il raddoppio del corno inglese all’ottava superiore, vira verso il polo di Fa (b. 189₂). Quindi continua a svolgersi, ispessita nei fagotti, completando tutta la gamma (modo di Re su Fa).

Battute 194-201, 202-211 (Es. 5). A bb. 194-201, sopra il raddoppio dell’ostinato nella terza ottava (clarinetti), la linea si iscrive di nuovo in un modo centrato su Do, in questo caso compiuto (fagotto II, corno inglese, oboe II e flauti), di cui i violini fissano la quinta Do Sol. Un modo, tuttavia, non più con il Re naturale, bensì di Mi, con il Re_b e il tritono Re_b Sol. Da questo modo frigio su Do (il Si₄ è nota approssimante, come già alle bb. 30-38), il disegno dispiega ‘diagonalmente’, sempre dal Do, le note di un ‘accordo di nona minore’, con la terza maggiore a sua volta approssimata dal Mi_b: la fine del primo tratto (b. 197) ne distribuisce tutta la componente ‘diminuita’ (C3₁).

40 Si veda la notazione nella particella Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique, Ms. 21005, in cui Fa_{4,5} La_{b4,5} Do_{5,6} è scritto Mi_{#4,5} Sol_{#4,5} Si_{#4,5}.

41 Un primo grafico di Pomeroy, che culmina sul primo accordo b. 178, investe quest’ultimo della forma e della funzione della nona di dominante della nuova tonalità, con la terza Re (esclusa dall’accordo) evidentemente intesa dai movimenti mediani precedenti. Nella seconda riduzione, relativa non più a bb. 122-178 ma a bb. 178-186, l’accordo, senza la sensibile, assume la funzione della dominante (^{5/7/9}) con la quarta e sesta (*Towards a New Tonal Practice*, cit., pp. 180, 183). Il grafico di Brown scorpora chiaramente l’accordo su Si_b dal complesso, facendolo precedere a quello sulle sole note della triade di Mi_b, lasciando comunque intendere una lettura simile a quella di Pomeroy (*Debussy’s Ibéria*, cit., p. 76).

[182] Cédez - - // a Tempo (♩ = 132)

Gdes Fl.
 H^{tb}
 Cor A.
 Cl.
 Bons
 C. Bon
 Cors
 Tromp.
 Tromb.
 Tuba
 Timb.
 T. mil.
 Vons
 Altos

f *dim.* *molto* *p*
f *dim.* *molto* *p*
 1^o Solo
p *expressif et léger*
f *p*
f *p*
f *p*
p
pp
p *f* *dim.* *pp*
 Cédez - - // a Tempo (♩ = 132)
 Tutti
p *léger et rythmé*
 Div. arco *f* *pizz.*
 Div. arco *f* *pizz.*
pizz.
p

D. & F. 7576

Esempio 4. Ivi, p. 29

Un simile gesto, abbozzato sin da b. 190 (nel canto in sé e a maggior ragione con i suoi contrappunti), prepara a sua volta il riorientamento verticale della scrittura che si compie nel secondo tratto della sequenza. Qui la melodia raddoppiata alla terza inferiore, mentre di nuovo insiste sul Fa, con la triade <Do La_b Fa> svolta in direzione discendente (b. 199), conduce al dispiegamento della ‘triade maggiore’ su Re_b (bb. 200₂-201), ‘placcata’ e ribattuta dagli ottoni. Nello stesso momento, tenendo l’ostinato il Si_b, si realizza più chiaramente che in precedenza una congiunzione tra strati: viole e clarinetti concorrono infatti ad arricchire l’accordo che l’orchestra, dopo un’istantanea fusione degli elementi, ‘arpeggia’ in crescendo.

Il processo allora culmina, con la massima convergenza dei livelli, nella sequenza successiva (bb. 202-211). L’ulteriore ascesa di terza (legni) alla diade La_b Do_b (in luogo di La_b Do, reinterpretando il precedente Si_b), l’unisono (fagotto I), i movimenti in cui s’inverte l’intervallo tra la desinenza finale e l’anacrusi iniziale dell’ostinato, e i diversi raddoppi, tutti questi elementi, insomma, compongono una triade minore di La_b (clarinetti) e una diminuita di Fa (fagotti), che i timbri analizzano oppure sintetizzano (viole).⁴² Con questa sonorità improvvisamente sospesa (nel complesso corrisponde all’accordo di settima con la quinta diminuita),⁴³ riprende l’ostinato di nuovo in fanfare di ottoni. Sovrapponendo questa volta i due membri della sua formula, il primo tratto precipita la sua conclusione in una cadenza IV V > I, qui ostentatamente tonale;⁴⁴ quindi il secondo tratto e la sua ripetizione ritornano nell’iniziale modo di Sol su Mi_b, con varie inflessioni locali nelle armonie degli archi. In seguito Debussy riesporrà il discorso appena concluso, svolgendo le strutture di riferimento in modo ancora più trasparente e disteso.

Conclusioni

Secondo la letteratura musicologica e la critica musicale, il primo movimento di *Ibéria*, “Par les rues et par les chemins”, dispiega sin dai primi istanti le strutture della tonalità di Sol maggiore. Si tratta di una convinzione così radicata e diffusa da sembrare inoppugnabile. Eppure, il brano imposta da subito la possibilità sia di orientare in modo non univoco una stessa collezione diatonica sia di creare combinazioni e interferenze tra diversi suoi modi.

In apertura è il motivo dei corni completo a imprimere la direzione del modo di Sol alle note del segmento altrimenti orientate secondo due prospettive concomitanti, di Sol e di Re (bb. 1-6, 14-19). L’‘indecisione’ viene poi trattata una quinta

42 Si veda anche la riformulazione nel *Rubato* di cifra 23.

43 Si vedano Marc DeVoto, *The Strategic Half-Diminished Seventh Chord and The Emblematic Tristan Chord: A Survey from Beethoven to Berg*, «International Journal of Musicology», 4, 1995, pp. 139-153 (e vari testi successivi dello stesso autore) e Philip Lambert, *Half-Diminished Seventh Chords and Their Contexts*, «Music Analysis», 39, 3, ottobre 2020, pp. 277-313.

44 Pomeroy cifra II⁷ V > I (*Towards a New Tonal Practice*, cit., p. 184). Tuttavia il Re è soltanto nella gamma ai legni che mira al Mi_b acuto sulla prima croma di b. 204.

20

[194] à 2

Gdes Fl. *p expressif*

2^{tes} Fl. *p*

H^{tb} *p expressif*

Cor. A. *p expressif*

Cl. *p léger*

Bons *p*

C. Bon *p*

Cors

Tromp *p*

Timb. *p*

T. mil.

1^{ers} vons *p sur la touche*

Div. *p*

2^{ds} vons *pizz. p marc.*

Div. 8

D. & F. 7576

Esempio 5. Claude Debussy, *Ibéria*, cit., pp. 31-34: 34

[199]

Gdés Fl.

ptes Fl.

Htb

Cor A.

Cl.

Bons

C. Bon

Cors

Tromp.

Tromb.

Timb.

T. mil.

1ers vons

Div.

2ds vons

Div.

arco

[21]

[21]

D. & F. 7576

Esempio 5. Ivi, p. 32

sopra: nella *sevillana* e sotto ad essa interferiscono infatti il modo di Sol su Re e il modo di Do su Sol (bb. 7-13). Una simile interpretazione si discosta non solo dalla consueta lettura tonale-funzionale delle stesse battute, ma anche dall'indicazione affatto approssimativa che coesistano all'inizio di *Ibéria* (bb. 1-19), rispettivamente nella melodia e nell'accompagnamento, il settimo grado naturale e il settimo grado abbassato di Sol maggiore. Tale coesistenza invero non sussiste, salvo comprimere gli avvenimenti musicali in un'astrazione sincronica.

Il *Modéré bien rythmé* (bb. 178-233) prende avvio da un modo diatonico di sei suoni, centrato sul Mi bemolle. La sua prima rutilante espressione melodica viene momentaneamente iscritta nel modo di Sol da motivi eseguiti in altri leggii lungo il suo secondo tratto (così anche a bb. 204-211), e poi ostinatamente riproposta con altri colori. Nel proseguimento, infatti, il resto della trama orchestrale avvicenda i due diatonismi che 'completano' il modo esafonico rispettivamente con il Re naturale (bb. 186-193) e il Re \flat (bb. 194-201), e li orienta secondo differenti prospettive sia modali (di Do e di Fa prima e di Do e di Fa/Re \flat poi) sia compositive. Sino a che la costruzione verticale prende il sopravvento su quella orizzontale e fa risuonare una cadenza marcatamente tonale, in Mi bemolle maggiore. Circostritta ma enfatica, il suo evento influisce su tutta la riformulazione dell'episodio nell'*Expressif et souple* che segue.

Il ruolo decisivo che il tritono e la sua interpretazione possono assumere nella definizione dei modi e nella modulazione è lampante in diversi passi della partitura.⁴⁵ La prima sequenza dell'episodio di bb. 20-40 comincia da una variante a toni interi della testa della *sevillana*, che inquadra la configurazione a cui appartiene nel modo di Mi su Re (ascendente). Trasposto il suo tetracordo in una nuova configurazione (discendente), nel modo di Si su Si \flat , l'estensione lungo la stessa scala esatonica (per mezzo di una triade aumentata enunciata letteralmente) opera la modulazione al modo di Do su Do.⁴⁶ Il successivo modo di Si su Si, altra prospettiva dello stesso diatonismo, muta analogamente nelle strutture per toni interi con Do \sharp /Re \flat . Queste ultime garantiscono nella seconda sequenza (bb. 30-40) la combinazione di configurazioni simultanee appartenenti a due sistemi, asimmetrico e simmetrico: la variante frigia su Do della *sevillana* con il tetracordo <Re \flat Mi \flat Fa Sol> (un tono sotto quella iniziale) e l'accompagnamento cromatico circostritto dagli aggregati che formano le diadi Do \sharp_2 Re \sharp_2 \rightarrow Si $_1$ Fa $_2$ con il Mi \flat_1 sotto (complessivamente un tetracordo per toni interi). Sulle loro tre susseguenti trasposizioni di terza minore, Debussy interviene 'chirurgicamente', modificando la diastemazia del risultato letterale quel poco che serve per conferire una condotta di tipo tonale-funzionale sopra il basso di tre crome <La Re Sol> (♩=176). È la fine dell'episodio e allestisce il ritorno della musica inaugurale: in questo unico istante il Re può essere percepito come fondamentale della dominante (alterata) di Sol, presto misolidio.

45 Si veda il §1.

46 Su questo tipo di modulazione di veda Leleu, *Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy*, cit.

Tra i vari altri casi dello stesso tipo di modulazione non affrontati nel capitolo – ossia di passaggio tra diatonismi differenti tramite segmenti di toni interi comuni –, quello forse più semplice ed evidente si trova alle cifre 28-29 (Es. 6, per finire). Qui il tetracordo <Re \flat Mi \flat Fa Sol> sale scopertamente fino al La apicale della sonorità d'esordio (b. 272), mediando così il passaggio tra le due trasposizioni del modo di Sol che si susseguono a distanza di terza maggiore, con toniche Mi \flat e Sol. Si mostra così, in maniera credo eclatante, il tipo di relazioni tra le due 'idee principali' di "Par les rues et par les chemins", o meglio tra i rispettivi contesti, che non dipendono da alcuna logica tonale, di Sol maggiore.

Colta nelle pieghe dei passi orchestrali, neppure l'armonia del primo movimento di *Ibéria* si lascia pacificamente contenere nel tipo di riduzioni tonali-funzionali e 'collezionaliste' che hanno dominato i discorsi analitici sull'opera di Debussy negli ultimi venticinque anni.

28

Gdes Fl.

Hrb

Cor A.

Cl.

Bons

C. Bon

Cors

Tromp.

T. de B.

Cymb.

1ers vons

Div.

2ds vons

Div.

1ers arco

2ds pizz.

1ers arco

2ds pizz.

28

D. & F. 7576

Esempio 6. Claude Debussy, *Ibéria*, cit., pp. 43-45: 43

44 [266] 29

1^{res} Fl.

2^{tes} Fl.

H^{rn}

Cor A.

Cl.

Bons

C. Bon

Cors

Tromp.

T. de B.

Cymb.

Harpes

1^{ers} voix

Div.

2^{ds} voix

p *mf* *cresc. molto* *f*

sur le chevalet

Unis sur le chevalet

sur le chevalet

Esempio 6. Ivi, p. 44

Processi alchemici.

Materia e funzione nell'armonia del tardo Skrjabin

Francesco Fontanelli

Alle soglie degli anni Trenta si erano già consolidati due atteggiamenti contrapposti rispetto alle teorie e alla produzione di Aleksandr Skrjabin. Nel 1929, Kurt Westphal tentava uno sguardo d'insieme sul problema dell'armonia, invocando l'«analisi formale» come antidoto a «un'estetica incentrata sull'ascoltatore», sugli effetti sensori, sul contenuto indimostrabile delle intenzioni compositive. «Il castello di frasi fatte» che si è costruito attorno a Skrjabin «ha più oscurato che illuminato la sua figura»: bisogna «fare a meno del “mistico” e del “dionisiaco”» se si vuole «riconoscere il *musicista* e il suo significato per la musica moderna».¹ Contemporaneamente, oltreoceano, Dane Rudhyar ribaltava la questione, individuando proprio nel misticismo il fulcro del comporre skrjabiniano, incompreso a causa di un «approccio intellettualistico all'idea di forma». Il trattamento del materiale rivela un immaginario: gli accordi per quarte, dalla «tipica struttura a spirale», vibrano come campane tibetane; le sonate dell'ultimo periodo «non sono che vaste combinazioni di gong, modulazioni di un unico suono, vivo e pulsante, in cui risiede l'anima e la fonte energetica della composizione».² Nello Skrjabin di Rudhyar, i riferimenti alla spiritualità orientale corroborano lo statuto di una profezia che vede sorgere nuovi 'valori' sulle ceneri del vecchio continente: la scoperta di armonie vergini, esperite nel loro intrinseco dinamismo.³

1 Kurt Westphal, *Die Harmonik Skrjabins. Ein Versuch über ihr System und ihre Entwicklung in den Klavierwerken*, «Musikblätter des Anbruch», XI, 2, 1929, pp. 64-69: 65.

2 Dane Rudhyar, *The Mystic's Living Tone*, «Modern Music», VII, 3, 1930, pp. 32-36: 35.

3 In un precedente articolo, che mette a confronto le conquiste musicali delle 'tre S' (Schönberg, Stravinskij e Skrjabin), Rudhyar riconosceva a quest'ultimo il merito di aver creato «combinazioni sonore» esotiche, che rivoluzionano le consuetudini d'ascolto: «Skrjabin regenerated himself and music by escaping from the thralldom of Europeanism. [...] Skrjabin's music cannot be understood by listening to it with ordinary European ears, trying to search for forms, intellectual elements and objectivity» (Dane Rudhyar, *Looking Ahead into Paths Opened by the Three S's*, «Musical America», XLVI,

Gli echi di questo doppio registro, che accentua ora il dato tecnico ora la dimensione simbolico-percettiva, si estendono fino ai giorni nostri. I curatori del recente volume *Demystifying Scriabin* sentono l'urgenza di spogliare l'artista dalla coltre fumogena di cui si è ammantato, prendendo le distanze dal suo orizzonte («Time and again, his philosophical and musical pronouncements that are supposed to elucidate each other create only obfuscation and confusion. [...] Scriabin did not understand himself particularly well»). L'atto del demistificare consisterebbe in un riassetto critico che renda giustizia all'ircocervo skrjabiniano, sciogliendone le contraddizioni.⁴ La prospettiva da cui muove il presente studio non privilegia un approccio smascherante e ambisce piuttosto a un punto d'incontro fra interno ed esterno, analisi e contesto: ci interessa riabilitare il portato euristico della voce dell'autore, che forse è più chiara di quanto sembri, più coerente dei molteplici tentativi di decifrarla. La sfida è di comprendere la novità dell'armonia di Skrjabin prendendo sul serio gli scritti programmatici, le testimonianze del suo *entourage*. Il ricorso diretto e sistematico alle fonti dell'epoca farà emergere dettagli trascurati nella letteratura secondaria, la quale spesso si nutre del medesimo repertorio di citazioni; si ricostruiranno così i presupposti e le idiosincrasie di un pensiero compositivo che è anche meta-riflessione sulla storia della musica in un passaggio cruciale.

La tonalità trascesa

L'universo post-tonale era per Skrjabin una realtà ineludibile, un dominio da conquistare senza voltarsi indietro. Nei suoi discorsi, oltre che nella sua prassi, c'era il senso di una netta demarcazione tra un prima e un dopo. Come ricorda Leonid Sabaneev, che fu con lui allievo nella classe di Sergej Taneev e poi stretto collaboratore della stagione del *Prométhée*, l'idea guida era il superamento dell'armonia tradizionale, basata sulle triadi. I propri inizi compositivi venivano letti in questa chiave:

Considerava le sue opere, fino alla *Terza Sinfonia* inclusa, “composte alla maniera classica”. Il criterio principale di quello stile di scrittura era il fondamento triadico dell'armonia. Per lui, il termine “musica classica” era anche sinonimo di realismo e materialità. “La triade è qualcosa di nettamente materiale. Queste armonie, invece”, diceva scandendo alcuni dei suoi accordi, “sono già in un involucro astrale. Si forma un'aura, e questo è il livello successivo e anche il più alto (*die nächste und auch die höchste Ebene*)”.⁵

11, 1927, pp. 5, 11: 5). Tale posizione troverà eco un decennio dopo negli scritti teorici di Giacinto Scelsi: per il suo desiderio di «giungere a una conoscenza e a una concezione psichica del cosmo», Skrjabin veniva collocato insieme a Debussy tra i fautori di una «reazione antirazionale, antiarchitettonica», mossa dal fascino per l'Oriente (Giacinto Scelsi, *Evoluzione dell'armonia*, in Id., *Évolution de l'harmonie*, a cura di Adriano Cremonese, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992, pp. 15-19: 17, 19).

4 Cfr. *Introduction*, in *Demystifying Scriabin*, a cura di Kenneth Smith e Vasilis Kallis, The Boydell Press, Woodbridge, 2022, pp. 1-8: 1.

5 Leonid Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin* [*Vospominanija o Skrjabin*, 1925], Ernst Kuhn, Berlino, 2005, p. 126.

Lo slittamento sul piano metafisico è sintomatico e non può essere trascurato. Non è un caso che la Sinfonia *Le Divin Poème* (1904) diventi il *terminus post quem* di una nuova consapevolezza; l'anno successivo Skrjabin si sarebbe immerso in letture teosofiche, traendo da esse l'idea di un progresso inteso come spiritualizzazione, affinamento delle facoltà creative. Il concetto di aura, «sottile essenza, effluvio psichico», è illustrato nella *Dottrina segreta* della Blavatsky, con richiamo alle associazioni suono-colore, mentre l'immagine dell'«involucro astrale» (*Astralhülle*), che Skrjabin usa per definire i propri accordi, si trova in Annie Besant, altra autrice prediletta.⁶ In questi testi, lo «sviluppo della coscienza» veniva modellato sul funzionamento del sistema solare e su una rete di stadi interconnessi, dal più denso al più rarefatto. I passaggi implicano un compenetrarsi che trasforma le sostanze: si creano nuvole di «materia-astrale», detta anche «materia desiderante».⁷ La dimensione incorporea diventa correlativo delle emozioni, che vengono sondate nei loro moti subliminali. Su tali prerogative Skrjabin giudicava la musica del passato e quella dei contemporanei, valutando il grado di preziosità nel trattamento armonico. Wagner era in cima ai suoi interessi per motivi che approfondiremo; Beethoven non gli piace (come non piaceva a Chopin): «la Settima sinfonia lo faceva uscire di senno. “Che cosa ha da dirmi? È solo tonica e dominante”». E così Čajkovskij, che nel finale della Quinta sinfonia gli appariva come un «Beethoven raffazzonato». In entrambi i casi erano la «forza muscolare» e la saldezza tonale a imporsi, mentre «la grandiosità», per Skrjabin, doveva coincidere con «la più alta raffinatezza, con la massima trasparenza».⁸

Al netto dei riferimenti teosofici, è interessante individuare i punti di contatto con la quasi coeva teorizzazione di Schönberg. La *Harmonielehre* articola un tracciato evolutivo che si spinge sempre più «ai confini della tonalità», culminando, com'è noto, nei capitoli sugli accordi quartali e le melodie di timbri. Schönberg parla di una revoca del sistema, e lo fa utilizzando due locuzioni quantomai significative per la poetica skrjabiniana: «tonalità sospesa» o «oscillante», che nell'aggettivo *schwebende* indica il 'librarsi', lo 'scivolare' delle armonie prive di ancoraggio.⁹ L'alleggerimento delle coordinate sintattiche e funzionali stimola la ricerca di nuove modalità di gestione dello spazio sonoro (basti pensare alle impalpabili geometrie con cui si apre *Entrückung*, ultimo movimento del Quartetto op. 10, in

6 Cfr. Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 3 voll., The Theosophical Publishing House, Londra, 1897, vol. III: *Occultism*, pp. 445, 481-483 e Annie Besant, *Eine Studie über das Bewusstsein. Ein Beitrag zur Psychologie*, Max Altmann, Lipsia, 1906, pp. 73, 99-100, 111-114.

7 *Ibid.*, p. 46.

8 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., pp. 124-127. Queste doti le riconosceva solo in parte a Debussy, di cui ammirava la partitura di *La mer*, presente sul suo tavolo da studio. In generale, rimproverava alla scuola francese un «rapporto estetizzante con il materiale musicale», privo di tensione mistica (*ibid.*, pp. 126, 188).

9 Cfr. Arnold Schönberg, *Manuale di armonia [Harmonielehre, 1911]*, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 480. L'idea di una sospensione, prossima alla soppressione, della tonalità appare già nel capitolo VII come cifra di un'arte che aspira all'«infinito», e che quindi «non deve temere il vuoto» (*ibid.*, pp. 159-160).

cui un motivo di biscrome viene proiettato su cicli di quinte, ora ascendenti ora discendenti, mentre nelle bb. 4-6 i violini realizzano una completa escursione esatonica: per grado congiunto, Do \sharp_4 -Si $_3$ -La $_3$ -Sol $_3$, e per salto, Fa $_5$ -Mi \flat_4 -Re \flat_3 -Do \flat_3 . Il rapimento estatico configura delle circolarità, in un'atmosfera che diviene letteralmente pulviscolo, 'vapore che si respira'). Schönberg definisce simili approdi anche con il termine *aufgehobene Tonalität*, la cui difficile traduzione la dice lunga sul problema: tonalità «eliminata» o pur sempre «sospesa»? C'è in gioco l'allusione a un centro tonale che agisce in negativo nel suo essere dilazionato e infine rimosso, come avviene nel preludio del *Tristan und Isolde*, citato a esempio.¹⁰ Il fluttuare, il 'sollevarsi' da terra, condivide significativamente la stessa radice della *Aufhebung* hegeliana, ossia la sintesi che supera e trattiene, che da un lato nega, dall'altro preserva in una dimensione superiore. Il perdurare dello stato sospensivo fa sì che i parametri di riferimento cambino: le armonie vaganti acquistano un rilievo inedito, si assolutizzano; ciò che prima era fattore di crisi nel sistema diventa essenza fondativa.

Tale movimento di liberazione del materiale, che già in Schönberg non è alieno da risvolti mistico-filosofici,¹¹ palesa in Skrjabin tutto il suo coté iniziatico. Gli accordi della nuova musica vengono scoperti intuitivamente, per via 'audiotattile', poi fruiti come primizie all'interno di un ristretto gruppo di sodali. Sabaneev restituisce le fasi del processo, a cui aveva assistito negli anni 1910-13, a casa del compositore o del suo mentore Sergej Kusevickij:

Trovava i propri suoni improvvisando al pianoforte, a volte anche mediante un calcolo razionale, con il quale li univa o li stratificava sulla base di una teoria. Ma il risultato veniva *sempre testato al pianoforte*. Da una certa distanza (più precisamente: dalla stanza accanto), si aveva l'impressione che il suo lavoro creativo fosse soprattutto uno "sperimentare", spesso interrotto e poi ripreso, di nuovi accordi. Di solito registrava immediatamente le sue ispirazioni su uno schizzo a matita, a volte su singoli ritagli di carta pentagrammata, facendo spesso uso di varie abbreviazioni e schemi. Questi schizzi germinali erano di solito molto brevi e raramente contenevano più di due battute. Spesso erano solo uno "scheletro armonico", annotato in semibrevi.

[...] Il compositore comunicativo, impulsivo e fiducioso come un bimbo, presentava ai suoi amici tutte le sue scoperte, conquiste e "nuove sensazioni" (a queste ultime teneva in particolare), che commentava subito o che utilizzava come esca per chiedere maliziosamente un riscontro sullo "stato d'animo" rappresentato. [...] Spesso Skrjabin componeva accordi così ampi da non poter essere suonati unitamente al pianoforte, nemmeno da lui stesso. Allora chiedeva a qualcuno della sua cerchia di tenere una nota bassa come pedale mentre lui suonava tutto il resto. Poi domandava a bassa voce:

"È una *sensazione nuova*, vero? Che ve ne pare?"

Era particolarmente soddisfatto delle atmosfere stravaganti così create. Gli piacevano queste armonie e modulazioni (come diceva lui) "audaci".¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 481.

¹¹ Cfr. Julian R. Covach, *Schoenberg and The Occult. Some Reflection on the Musical Idea*, «Theory and Practice», 17, 1992, pp. 103-118; Lydia Goehr, *Adorno, Schoenberg and the "Totentanz der Principien"*. In *Thirteen Steps*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 3, 2003, pp. 595-636: 595-597, 623-627; Julie Brown, *Compositional Innovation and the Redemption of Ahasuerus*, in Id., *Schoenberg and Redemption*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, pp. 99-124.

¹² Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., pp. 144-145.

La concentrazione sugli effetti delle sonorità complesse fa pensare alla «valutazione estetica degli accordi di sei e più suoni», che Schönberg indicava come obiettivo quasi utopico nell'ultimo capitolo del suo manuale. La gestione dei nuovi aggregati era considerata un campo non razionalizzabile, appannaggio dell'artista e della sua capacità di «ascoltare se stesso» sino a scorgere i principi di una «scienza segreta». In questi procedimenti molto avrebbe influito la distribuzione verticale delle altezze, sì da calibrare le dissonanze e ottenere suoni più o meno «dolci». ¹³ La complementarità di creazione ed *ear training*, in Skrjabin, obbediva a tali esigenze: si cercavano concatenazioni accordali che risultassero coerenti in una logica di tensione e risoluzione da rifondare su basi alternative. Illustrando un passo del *Prométhée* (il tema anacrusico di bb. 26-27), il musicista individuava «una sequenza del tutto analoga a quella di tonica-dominante, cioè anch'essa una cadenza, solo su un piano diverso, come a un livello più alto». ¹⁴ Il sistema tonale viene così susunto e al tempo stesso liquidato; restano delle omonimie terminologiche, quasi simulacri, che si rivestono di un senso nuovo. In questa trasvalutazione di elementi, scale non diatoniche agiscono come fossero tali, accordi alterati suonano come consonanze, le funzioni vengono rilette in chiave psicologica e coloristica. Per capire in che modo Skrjabin sia pervenuto a tale sintesi, occorre considerare alcuni indizi, presenti nelle miniature pianistiche degli anni 1905-10. Quella produzione vagamente salottiera sembrava all'inizio «musica *à la Chopin* con qualche armonia più 'speziata', ¹⁵ ma le screziature costituivano per il compositore ben altro che un mero 'condimento': erano il laboratorio del proprio linguaggio post-tonale.

L'erosione della triade e la genesi dell'accordo mistico

In molte delle creazioni che precedono la svolta del *Prométhée*, Skrjabin realizza l'ideale di una tonalità fluttuante offuscando il punto di partenza e rendendo ambigue le coordinate del tragitto. L'accordo di tonica, atteso talmente a lungo da poterne fare a meno, appare nell'ultima battuta in modo numinoso. Il suo peso viene relativizzato e la direzionalità dell'approdo è resa più astratta, a causa di strutture simmetriche che si insinuano nelle armonie. Il *Poème* op. 44 n. 1 mostra bene questi fenomeni. Per tutto il pezzo si succedono arpeggi terzinati (nell'Es. 1, riassunti in verticale a valori larghi), sui quali si sovrappone la melodia della mano destra, posta nel medesimo registro grave. L'effetto è quello di un flusso sonoro unitario che si dirama lentamente, a blocchi di sei battute, sino alla cadenza finale. Certe

¹³ Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., pp. 518, 524.

¹⁴ Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 289. Questo stadio ulteriore apparve a molti come un salto nel vuoto. Composto nel 1910, il *Prométhée* op. 60, *Le poème du feu*, fu eseguito per la prima volta il 15 marzo 1911 al Conservatorio di Mosca. Quando Sabaneev portò la propria riduzione pianistica dell'opera per farla sentire in anteprima a Taneev, il maestro reagì dicendo: «Non ci capisco nulla, proprio nulla!» (*Ibid.*, p. 75).

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

altezze restano fisse nei loro registri, mentre altre si muovono per grado congiunto, come appoggiature che trovano una provvisoria risoluzione. La *texture* del primo aggregato è la chiave per comprendere l'idea del pezzo: Skrjabin costruisce un'armonia di dominante inizialmente priva della quinta e con il raddoppio della settima. L'aggiunta del motivo $Re_3-Sol_{b_2}-Sol_{\sharp_2}$ completa un accordo di nona, in cui la quinta diminuita assume il ruolo di baricentro, a discapito della quinta giusta, appena accennata sul tempo debole. Si produce così un segmento a toni interi, identificabile nell'insieme di classi d'altezze 5-33 [0 2 4 6 10], presente anche nella battuta successiva con un alto numero di invarianti [0 2 6 8 10]. La somma dei due pentacordi dà l'intera collezione esatonica (qui indicata con la sigla ESA0). Appare chiaro come le dominanti alterate siano un espediente per defunzionalizzare la sintassi armonica. Il movimento del basso $Do_2-La_{b_1}-Re_{b_1}-Sol_0$ nelle prime sette battute allude a una cadenza sospesa I-V, ma si tratta in realtà di un passaggio da ESA0 a ESA1, poi replicato in senso inverso nelle bb. 8-13.

Esempio 1. Skrjabin, *Poème* op. 44 n. 1 (1905), schema delle armonie

In questi processi, il pentacordo a toni interi si affianca a una variante con un semitono, 5-24 (0 1 3 5 7), sottoinsieme di una delle collezioni più celebri e idiomatiche del vocabolario skrjabiniano: l'i.c.a. 6-34 (0 1 3 5 7 9). L'esempio del *Poème* op. 44 rivela la 'preistoria' del suo utilizzo. A queste date, l'esacordo mistico è ancora trattato come un *accord appoggiaturé* che tende all'esatonica. Il singolo semitono dissonante declina in fase cadenzale, trovando la propria risoluzione:

$$6-34: 5\ 7\ 9\ 11\ 14 \rightarrow 3\ (6-35)$$

Il pezzo nasce, di fatto, da un delicato bilanciamento tra cromatismo ed esatonismo, che coinvolge sia la dimensione verticale sia quella orizzontale. Lo si nota nella voce superiore, che proietta questo contrasto nella sua ascesa verso la tonica: ai due movimenti cromatici $Si_{b_3}-La_3$, $Si_{\sharp_3}-Si_{b_3}$, segue il blocco centrale a toni interi $Si_3-La_3-Sol_3$, e infine la clausola Si_3-Do_4 , con cui si raggiunge la nota più acuta, a

b. 24. I gesti della tonalità vengono preservati, anche se l'accordo che sorregge la sensibile Si_5 è una dominante di nuovo conio, 'potenziata' dalle note del set mistico e 'indebolita' nella sua coerenza funzionale. La triade maggiore risuona alla fine, quando le note $Fa\sharp_1$ e $La\flat_2$ (appartenenti al tetracordo a toni interi) scivolano sulla quinta giusta.

La *Danse languide* op. 51 n. 4 consolida le tendenze appena esaminate. La tonalità di Sol maggiore, implicita nell'armatura di chiave, si evince dalle triadi sul I e sul V grado di bb . 4 e 8, che cadono sul battere del ritmo anacrusico, ma il materiale che precede le cadenze è mosso da un'altra logica. Sin dall'inizio, le alterazioni mettono in luce la collezione a toni interi, che domina nell'assetto delle verticalità (Es. 2). Lo slittamento di semitono della voce interna accosta un pentacordo di ESA1 [1 3 5 7 11] a un tetracordo di ESA0 [0 2 6 8]. Nel primo caso Skrjabin costruisce una struttura quasi simmetrica tra mano destra e sinistra, con due 'dominanti' prive di quinta, di cui sottolinea la specularità dei tritoni: $Mi\flat_2$ - $Re\flat_3$ - Sol_5 / Fa_5 - Si_5 - Sol_4 . I tradizionali accordi di settima di dominante compaiono solo sul tempo debole di bb . 2 e 6, riferiti rispettivamente al V e al VI grado abbassato, che corrispondono non a caso alle altezze $Re\flat$ e $Mi\flat$ del pentacordo in levare. È come se il compositore volesse espandere alcuni aspetti della sonorità iniziale sull'intero arco tematico, per mettere in crisi una lettura 'mono-diatonica' del Sol maggiore e creare nuovi gradi di coesione. In questi tentativi di ampliamento del sistema, le armonie a toni interi si integrano nelle funzioni tonali: a bb . 3-4, il pentacordo 5-33 è preceduto dal 5-24, che ha al suo interno un semitono e può agire come appoggiatura dissonante. Il Si_5 scende infatti sul $La\sharp_3$ e poi risale, mimando il classico schema della quarta e sesta in cadenza.

bb. 1 2 3 4 5 6 7 8

5-33 4-25 5-33 4-25 V7/bV 5-24 5-33 I 5-33 4-25 5-33 4-25 V7/bVI 4-20 5-33 V

Esempio 2. Skrjabin, *Danse languide* op. 51 n. 4 (1906), bb . 1-8, sintesi delle armonie

Se in questi pezzi la triade perfetta funge ancora da marcatore strutturale e si offre al termine del percorso come una schiarita appagante, il distacco da questo modo di comporre si consuma nel successivo numero d'opus. *Énigme* op. 52 n. 2 è forse il caso più esemplare e, a suo modo, 'didattico' per introdurre la nuova frontiera dell'armonia skrjabiniana, in cui le armonie vaganti bastano a sé stesse. La semicroma in anacrusi, unita al tricordo della mano destra, ha l'aspetto familiare di una settima di dominante in III rivolto, che tuttavia non risolverà mai sulla propria tonica: il $Sol\flat_3$, anziché scendere, sale *capricciosamente* e aggiunge altre tre altezze, coprendo l'ambito di una tredicesima di dominante (Es. 3). Non è possibile andare

oltre con le sovrapposizioni di terze; si tratta dell'i.c.a. 7-35, da cui traggono origine le gamme eptafoniche del sistema tonale. Il $Mi\flat\flat$, nota 'intrusa', destabilizza il quadro, sollecitando l'apparizione dell'accordo mistico: lo sentiamo *pianissimo*, come una flebile risonanza, simbolo dell'aura. Colpisce il rilievo della terza maggiore (classe di intervalli 4), isolata nelle bb. 2-3 e posta agli estremi delle strutture quartali di bb. 4-5 ($Mi\flat\flat_3$ - $Sol\flat_3$ / $Sol\flat_4$ - $Si\flat_4$), come anche la presenza del tritono (c.i. 6), che regola le trasposizioni delle bb. 6-8. È forse questo l'enigma su cui il materiale si fonda, ossia l'insorgere di simmetrie spaesanti, improntate a una visione geometrico-ciclica dello spazio sonoro. La ripresa del tema iniziale contiene alcuni indizi in tal senso: il $Mi\flat\flat$ si ritrova in un tetracordo a toni interi (b. 52, motivo interpolato), e infine nella figura esatonica che chiude il pezzo in un soffio. Viene così svelata la natura anfibia dell'insieme mistico, che si pone come via mediana tra due mondi opposti e in parte affini:

$$7-35: 6\ 8\ 10\ 0\ 1\ 3\ 5 \longleftrightarrow 6-34: 6\ 8\ 10\ 0\ 2\ 5 \longleftrightarrow 6-35: 6\ 8\ 10\ 0\ 2\ 4$$

Queste parentele sono il cardine del sistema compositivo di Skrjabin, secondo una prassi ormai acclarata. Egli si serve di «scale localmente diatoniche» (per usare la definizione di Tymoczko a proposito di Debussy), dette anche «maximally related scales». ¹⁶ I sottoinsiemi invarianti di tali scale consentono di identificare una rete comune in cui vigono certe restrizioni, come ad esempio l'impossibilità di avere due semitoni consecutivi. Quando il cromatismo aumenta, è segno di una modulazione in atto: un modo per transitare, con minimi slittamenti, da una collezione all'altra. ¹⁷ In *Énigme*, queste tecniche si osservano chiaramente. Nel $Mi\flat\flat$ dell'i.c.a. 6-34 confluiscono il $Re\flat$ e il $Mi\flat$ del 7-35. A sua volta, l'insieme mistico può mediare verso l'ambito ottatonico, come accade nella trasposizione dell'inizio, a partire da b. 12. In questo caso si passa dal 'fondere' due altezze in una allo 'scindere' un'altezza in due:

7-35	10	0	2	4	5	7	9	
6-34	10	0	2	4	6		9	
8-28	10	0	1	3	4	6	7	9

La melodia ottatonica di bb. 17-22 tronca la quintina discendente, proiettando il salto di c.i. 4 (apparso con diverse enarmonie sin da b. 2) su cicli di c.i. 3. Skrjabin sottolinea i nodi delle due trasposizioni prescelte, situandoli alla base dei tri-cordi della mano sinistra – per OTTA0: Do_3 , $Mi\flat_3$, $Sol\flat_3$, $La\flat_3$; per OTTA2: Re_3 , Fa_3 , $La\flat_3$. Il $Do\flat$ mancante nello schema simmetrico del basso si ritroverà nella battuta

¹⁶ Cfr. Dmitri Tymoczko, *Scale Networks and Debussy*, «Journal of Music Theory», XLVIII, 2, 2004, pp. 219-294; 226-227, e Vasilis Kallis, *Demystifying the Mystic*, in *Demystifying Scriabin*, cit., pp. 134-157: 139-140.

¹⁷ «Notes foreign to the scale are introduced as chromatic elements, which are then resolved back into the given scale by half-step» (Jay Reise, *Late Scriabin: Some Principles behind the Style*, «19th-Century

successiva, in cui il guizzo della quintina viene dilatato e acquista un aspetto seducente (*Voluptueux, charmé*). L'inizio della sezione B segnala un cambiamento in atto: le note accentate $La\flat_4$ - $Sol\sharp_4$ non sono più leggibili all'interno di una singola ottatonica. Facendo leva su quel semitono, Skrjabin modula verso l'i.c.a. 6-34, che diventa una sorta di connettore tra le due precedenti ottatoniche (da cui desume gli opposti tritoni, 1 7 e 5 11):

OTTA0: 0 1 3 4 6 7 9 10 + **OTTA2:** 2 3 5 6 8 9 11 0 → **6-34:** 1 3 5 7 8 11

Sebbene la nomenclatura della *forma primaria* sia la stessa, l'insieme mistico delle bb. 23-26 è strutturalmente diverso da quello udito all'inizio e si può leggere con facilità in chiave tonale: ha la quinta giusta; appare a tutti gli effetti come un'undicesima di dominante ($Re\flat$ - Fa - $La\flat$ - $Do\flat$ - $Mi\flat$ - Sol). La differenza è data dalla posizione del semitono rispetto ai toni interi. Mentre la *forma normale* di questa fattispecie è [1 1 3 5 7 8], nel caso delle enigmatiche risonanze di bb. 4-5 si tratta di [5 6 8 10 0 2], un assetto ingestibile alla maniera tradizionale, che, disposto per terze, darebbe luogo ad accordi alterati. Nel giro di poche battute, Skrjabin ritorna su questa peculiare forma dell'i.c.a. 6-34, destinata a prevalere nella sua opera tarda, e ce la presenta nuovamente in simbiosi con il complesso esatonico. Nelle bb. 27-34, l'aggiunta di $La\sharp$ provoca una riscrittura del *voluttuoso* tema in ESA1, in cui gli arpeggi mantengono una polarizzazione sul $Re\flat$, mentre il $Mi\sharp$, accentato e raddoppiato d'ottava a b. 30, costituisce il richiamo all'insieme 6-34: 5 7 9 11 1 4 → 3 (6-35).

Queste micro-tensioni cromatiche rispecchiano una consuetudine che si avvertiva già nel primo esempio analizzato, il *Poème* op. 44 n. 1, dove le cadenze sui complessi esatonici scioglievano le appoggiature di semitono. La parabola compositiva che stiamo documentando si può leggere come una graduale emancipazione dell'i.c.a. 6-34, emerso in modo auratico in *Énigme*, ma non ancora svincolato dai suoi referenti più prossimi. Nel *Poème* op. 59 n. 1, che data al 1910 (l'anno del *Prométhée*), la prospettiva cambia. Qui l'accordo mistico non è più un caso particolare, compreso tra l'insieme 7-35 e il 6-35, ma si presenta come entità assoluta, che non necessita di risolvere o stabilizzarsi altrove. Su tali presupposti, Skrjabin riformula i rapporti che legano l'inizio alla fine, la presentazione del materiale al suo compimento. Nell'avvio del *Poème*, due linee si dipartono per moto contrario dal $Sol\sharp_5$, realizzando l'i.c.a. 5-24 [8 9 11 1 3]. La seconda battuta inverte i ritmi delle figurazioni tra le due mani, si da creare un chiasmo con la precedente, e raggiunge il pentacordo a toni interi 5-33 [1 3 5 7 9], offuscato dalle appoggiature $Sol\flat_3$ e Re_4 . La dialettica ambigua tra diatonismo e cromatismo si rivela nel finale. Non ci saranno né l'altezza 6 né la 2: la melodia, fattasi sempre più prismatica, si condensa nell'accordo mistico, che occupa il posto della seconda battuta in senso retro-

Music», VI, 3, 1983, pp. 220-231: 226). Circa le possibili intersezioni scalari, si vedano gli schemi proposti da Clifton Callender, *Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin*, «Journal of Music Theory», XLII, 2, 1998, pp. 219-233: 220-221.

Musical score for Example 3 (continua), showing piano and right-hand parts. The score is divided into measures b. 28, b. 39, and b. 50. Key annotations include:

- Measures 28-35: Red box labeled "6-35".
- Measures 34-35: Red box labeled "6-34".
- Measures 35-38: Red box labeled "7-35".
- Measures 39-42: Red circle around the right-hand part, with a red box labeled "5-33".
- Measures 42-45: Red box labeled "T4".
- Measures 45-48: Red box labeled "5-33".
- Measures 48-51: Red box labeled "7-35".
- Measures 50-53: Red box labeled "4-21".
- Measures 53-56: Red box labeled "6-34".
- Measures 56-59: Red circle around the right-hand part, with a red box labeled "6-35" and the word "envolé".

Other markings include dynamics (*mp*, *p*, *dim.*, *pp*, *m.d.*), articulation (*tr*), and performance instructions (*A' Très vite*, *léger*, *ad libitum*).

Esempio 3 (continua)

Musical score for Example 4, showing piano and right-hand parts. The score is divided into measures b. 1-2 and b. 38-39. Key annotations include:

- Measures 1-2: Red box labeled "5-33".
- Measures 38-39: Red box labeled "6-34".

Other markings include dynamics (*p*, *mf*, *ppp*), articulation (*2*), and performance instructions (*Avec grâce et douceur*, *Allegretto*, *ad libitum*).

Esempio 4. Skrjabin, *Poème* op. 59 n. 1 (1910), bb. 1-2 e 38-39



Esempio 5. Chopin, Studio op. 25 n. 5 (1837), bb. 133-138

È interessante cogliere le radici chopiniane di questo gesto conclusivo, che Skrjabin riproporrà con enfasi plastica nel 1914, alla fine di *Vers la flamme*. La sequenza ascendente di semiminime *ad libitum* (fuori metro) serviva a far risuonare lo spettro dell'accordo di tonica in tutta la sua ampiezza, con il pedale tenuto per favorire impasti di armonici – si veda il Notturmo op. 37 n. 1, ma soprattutto lo Studio op. 25 n. 5, nella cui campitura scalare viene inclusa anche la nona (ossia la seconda) come nota di passaggio tra la fondamentale e la terza (Es. 5). Negli esempi di Chopin, era la terza maggiore a essere suonata per ultima, con l'effetto di un potenziamento radioso della triade. Skrjabin colloca invece sulla vetta la sesta, quasi a voler indicare l'irriducibilità di quell'arco sonoro a qualsivoglia schema triadico: nell'accordo-arpeggio di 'tonica' c'è il Si al basso e il Sol \sharp all'acuto, quindi maggiore e minore coesistono, come nelle collezioni pentatoniche; la differenza di modo è soppressa. Le stesse funzioni cadenzali vengono ribaltate di significato. Sia nelle prime sia nelle ultime due battute, il movimento di c.i. 6 del basso soppianta la dialettica tonica-dominante: è un pendolo, che crea un contrasto più immaginario che reale, in cui non c'è spostamento verso un 'altro' accordo. La rilettura enarmonica dell'esacordo mistico a b. 38 (con il Fa $_1$ e il Mi \flat_3 che diventano Mi \sharp_1 e Re \sharp_2) rafforza ulteriormente la coappartenenza dei due insieme di altezze. Se proprio volessimo ragionare in termini funzionali, dovremmo dire che la 'tonica' (5-24) è già sussunta nella sua 'pseudo-dominante' a distanza di tritono (6-34). Siamo giunti così a un passo da quel «livello superiore» che Skrjabin immaginava come metamorfosi e superamento del sistema tonale. La transizione decisiva si ha quando l'accordo mistico viene posto non già nella penultima battuta, come collettore di energie e sorgente indiretta, ma subito all'inizio. Nel *Prométhée* l'insieme 6-34 non discende né dipende da altre collezioni; per dirlo con una metafora, passa dall'essere 'figlio' al ruolo di 'madre' (*Mutterakkord*), da cui scaturisce ogni successivo evento.

Modelli esegetici e concezione della forma

La difficoltà nel comprendere questo ribaltamento prospettico è testimoniata dal racconto di Sabaneev, che realizzò la trascrizione per due pianoforti del *Prométhée*, traendo dal compositore ogni utile consiglio. Skrjabin gli spiegava che l'esacordo mistico «sostituisce la triade» nella sua funzione di «bilanciamento», con ben altro effetto: non il peso gravitazionale della materia, ma una «sensazione di luce, di sfavillante bagliore». Il *Poème du feu* inizia con il seguente spettro di altezze: Sol₀-Re_{#1}-La₁-Do_{#2}-Sol₂-Do_{#3}-Fa_{#3}-Si₅. Sabaneev si chiedeva perché mai un agglomerato del genere, che «ha tutte le caratteristiche di un accordo di nona [sic] sul V grado di Re maggiore, venisse qui inteso nella tonalità di La». La risposta di Skrjabin, più che una dimostrazione teorica, era il riscontro di un fenomeno acustico: «Non si tratta di una dominante, ma della tonica, una consonanza. È proprio vero che i suoni morbidi sono pienamente consonanti».¹⁸ La scelta del La come fondamentale dell'accordo implica una disposizione per quarte, ma il paradosso è che la 'morbidezza' cui il compositore allude si attribuiva di tradizione alle semplici triadi, per distinguerle dai 'suoni aspri', ricchi di armonici superiori e quindi di dissonanze. L'impianto concettuale della ricerca di Skrjabin potrebbe trovare un riferimento nella *Tonpsychologie* di Stumpf, che analizzava gli accordi da un punto di vista percettivo, individuando un'equivalenza tra altezza e qualità timbrica. Nel paragrafo intitolato *Versuch, Tonfarbe mit Tongefühl zu identifizieren*, il teorico descriveva una peculiare «chimica delle sensazioni (*Chemie der Empfindungen*)» che trova corrispondenza nella psiche del fruitore, sottoforma di reazioni più o meno appaganti:

Il senso di piacere aumenta con l'intensità del suono (a parte gli effetti collaterali) e varia qualitativamente con l'altezza. Nel caso di suoni gravi, assomiglia alla sensazione associata ai colori scuri; per i suoni acuti, alla sensazione associata ai colori chiari. [...]

Se passiamo in rassegna i predicati elencati all'inizio e separiamo quelli che sono causati dalla mera associazione da quelli che si riferiscono all'intensità del suono e al timbro in senso lato, ci sono almeno tre contrasti: scuro – chiaro; opaco (morbido) – nitido (ruvido); pieno (ampio) – vuoto (sottile).¹⁹

I termini a sinistra delle diadi, in particolare gli aggettivi *stumpf* (*weich*), risultano adatti a descrivere l'armonia iniziale del *Prométhée* e la sua opacità. La luce riempie lo spazio, schermata dalle nebbie, come indica la partitura nell'agogica *Lento. Brumeux*. Anche se l'accordo è complesso, le sue componenti risultano in equilibrio attraverso una studiata stratificazione spaziale. L'effetto di stasi è analogo (nella sua variante post-tonale) a quello della triade perfetta maggiore che risuonava all'inizio del *Rheingold*, nel «crepuscolo verdastro, più chiaro verso l'alto, più scuro verso il basso», dove le onde si scioglievano «in una nebbia umida

18 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 55.

19 Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 voll., S. Hirzel, Lipsia, 1890, vol. II, pp. 526-527, 530.

sempre più tenue». ²⁰ Il mondo naturale di Wagner si identificava con l'armonia triadica e con una melodia derivata, promanante da essa: dopo il canone degli otto corni (pseudo-contrappunto che prolunga le risonanze della triade), le variazioni aggiungevano di volta in volta un tassello, sino a comporre l'insieme 7-35 della scala diatonica. Nel *Prométhée* Skrjabin propone l'accordo al completo sin dal primo istante; elimina la quinta giusta, preferendole il tritono, e riprende l'idea di una luminosità crescente, da ottenere attraverso il risveglio della materia inerte. Quattro degli otto corni espongono un motto che è già ricompreso nelle altezze dell'accordo e che si propaga tra i fiati in un intarsio imitativo (bb. 13-21). Si compie così la «sintesi» tra verticale e orizzontale: «armonia e melodia» appaiono come «due facce dello stesso principio, della stessa essenza». ²¹

La centralità di Wagner in questo processo di ridefinizione stilistica può essere colta da diverse angolature. C'è in particolare un aneddoto riferito da Sabaneev, che non si cita mai e che merita di essere discusso. Egli racconta di quando videro insieme *Götterdämmerung* e della forte impressione che Skrjabin ne ricavò, tanto da mettersi al pianoforte per risuonare alcune pagine appena tornato a casa. ²² Non fu la maestosità a colpirlo, su cui aveva da ridire, ma un passaggio dall'«armonia ricercata», che sentiva a lui «molto vicino»: il cosiddetto *Vergessenheitstrank-Motiv*, il 'motivo del filtro d'oblio', che si ode quando Siegfried giunge nella dimora di Hagen e beve la pozione ordita dai nemici per stordirlo. Osservando la partitura, si comprende come mai Skrjabin trovasse quella musica così intrigante. Nello spazio di poche battute viene messa in scena la transizione a un nuovo mondo sonoro: Siegfried innalza il calice in onore di Brunhilde su una nona di dominante (undicesima, se si considera linearmente anche il La_{b_3}), che viene poi dissolta, dimenticata (Es. 6). Il movimento si arresta sul tritono Re_{b_3} - Sol_3 e il trillo cromatico dei violini si dilata in una seconda maggiore: emerge così un segmento a toni interi che, con l'entrata del corno sulla nota Si_4 , compone il tetracordo 4-21 [7 9 11 1]. Non appena Siegfried beve, si entra nel dominio dell'esacordo mistico 6-34, in quella variante che ha il semitono a destra del pentacordo esatonico [7 9 11 1 3 4]. Le appoggiature mascherano e al tempo stesso animano la struttura di fondo, secondo una tecnica oscillatoria di cui Skrjabin diverrà maestro (il Do_{h_3} allude verticalmente a una triade minore, che scompare con l'ascesa al $Do_{\#_3}$). Peraltro, colpisce che le note coincidano con quelle dell'inizio del *Prométhée*, disposte in modo simile, con la coppia Sol - $Re_{\#}$ al basso e il Si all'acuto. La differenza sta nella posizione del semitono [6 7 9 11 1 3].

20 Didascalia del preludio dell'*Oro del Reno*, trad. Guido Manacorda.

21 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 55.

22 Cfr. *ibid.*, p. 127. Sabaneev non riferisce le date, ma dice il nome del tenore che fece la parte di Siegfried, Iwan Altschewskyi. Si tratta della *Götterdämmerung* che andò in scena per la prima volta a Mosca, al Teatro Bolshoi, nel 1911 (cfr. Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 107-108).

(Er setzt das Trinkhorn an, und trinkt in einem langen Zuge)

Esempio 6. Wagner, *Götterdämmerung*, atto I, pp. 128-129 della partitura (Schott, Mainz, 1876)

Erano questi gli «sprazzi di luce» che Skrjabin coglieva in Wagner, in mezzo a tante altre pagine che lo annoiavano, scritte «alla “maniera classica”: sempre e di nuovo tonica e dominante». Il ‘motivo del filtro’ esprimeva il presagio della nuova musica, come «desiderio di risvegliarsi a un livello superiore». ²³ Dall’esempio traiamo infatti la filogenesi dell’armonia mistica, nel senso di una alterazione/sofisticazione del precedente sistema. L’accordo di dominante (V^9), riconoscibile nel suo impianto per terze, diventa ‘altro’: le altezze transitano, mutando enarmonicamente ($Mi\flat = Re\sharp$, $Re\flat = Do\sharp$); le dinamiche si assottigliano; il tritono $Re\flat_3 - Sol_1$ fa da ponte tra i due stadi, articolando al basso una ‘simil-cadenza’ $\flat V - I$, che in realtà non fa che proiettare in orizzontale l’intervallo che suona già in verticale. Il fatto che tutto ciò si leghi al simbolo del filtro è quantomai suggestivo per una interpretazione dei processi armonici skrjabiniani. Il *filtrum* era il panno che serviva a purificare un liquido dalle scorie, divenendo poi per metonimia il liquido stesso raffinato, l’agente trasformativo. In base alla composizione dei suoi ingredienti, il fluido agisce sulla materia che lo assume: provoca reazioni, disarticola e ricombina le molecole. Per Skrjabin, questo equivaleva a un cambio di sostanza di tipo coloristico, volto a un arricchimento della tavolozza e delle sue sfumature. Un altro ricordo di Sabaneev offre stuzzicanti rilievi in tal senso:

In un’occasione gli avevo portato dei pezzi per pianoforte di Arnold Schönberg. Se ne occupò a lungo, li suonò da cima a fondo, ma non riuscì ad approvarli. “Come è terribilmente *incoloro!*” mi disse. “Senti, Leonid Leonidovič, a volte molto dipende da una sola nota! Capita che l’armonia abbia un suono duro, ma se si aggiunge una sola nota, la durezza scompare immediatamente e il suono diventa morbido”. E suonò come esempio alcune successioni di accordi di Schönberg, a cui aveva aggiunto delle “note supplementari” per “ammorbidirle”.

“Tutto questo è grezzo, troppo materiale e in definitiva non vale nulla. Vi è solo un minimo di forza creativa”. ²⁴

La dimensione tattile diventa prioritaria e le armonie vengono valutate per le loro proprietà di durezza o morbidezza. Il musicista-alchimista aggiunge elementi

²³ Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 128.

²⁴ *Ibid.*, p. 183.

per conferire lucentezza al metallo, per spiritualizzare la materia, mimando il trapasso dalla *nigredo* all'*albedo*. L'integrazione di note implica un dosaggio del cromatismo e l'ampliarsi dell'ambito registrico, che fa risaltare le peculiarità degli intervalli. Questo desiderio di eufonia è ciò che distingue Skrjabin da coloro che interpretavano la modernità nella cifra di una 'crisi cromatica', di una saturazione soffocante dello spazio tonale.²⁵ Si ricercano piuttosto inedite forme di consonanza, sul modello dell'aura, in cui «il nucleo triadico classico» sembra «avvolto, per così dire, dall'alto e dal basso in strati complessi delle sue armonie spettrali (*Obertonharmonien*)».²⁶

La serie degli armonici diventa per Skrjabin teoria compositiva e immaginario simbolico. Abbiamo la prova della sua incidenza sulla genesi del *Prométhée*: gli schizzi, pubblicati nel 2002 da Marina Lobanova, mostrano un sistematico utilizzo della scala acustica come matrice generativa degli accordi (Skrjabin annota l'intera serie su un rigo in chiave di violino, da Do₂ a Do₅, poi ricopia gli armonici che vanno dall'ottavo al sedicesimo e su di essi impianta gli aggregati verticali, disponendoli sia per terze sia per quarte; da questi schemi, egli selezionerà singole porzioni di materiale, come un compositore serialista, per «testare le varianti e le loro possibilità combinatorie».²⁷ Quella degli armonici superiori è però anche una metafora legata all'emancipazione della dissonanza, all'atomizzazione del suono che, espandendosi, si trasfigura. Risulta quantomai calzante connettere tali istanze a un concetto filosofico che Skrjabin amava ripetere e che negli ultimi anni era divenuto quasi un'ossessione: «l'idée de Hegel selon laquelle la quantité, en augmentant, se mute en qualité». Come ricorda Boris de Schloezer, questa tesi era per il compositore l'emblema della «discontinuità dei processi storici», di una rivoluzione del linguaggio da ottenersi catastroficamente, aprendo «vuoti nel tessuto dell'essere, attraverso i quali si possa e si debba saltare».²⁸ Il riferimento va alla *Logica* di Hegel, in cui si dice che esiste nel «mutamento del quantitativo

25 Così era inteso il cromatismo, ad esempio, da Alfredo Casella, che negli anni 1914-16 utilizza una tecnica di 'contrappunto armonico', in cui pesanti masse di accordi si incrociano su tragitti polimodali. In molti di questi incastri, la somma degli strati produce il totale cromatico, con urti laceranti. Giunta a saturazione, la struttura implode (cfr. *In modo funebre*, primo dei *Nove pezzi* op. 24, dedicato a Stravinskij, ed *Elegia eroica* op. 29, sulla scia del *Sacre*). Una cupezza generale domina tali lavori, in cui l'addensamento materico non ha nulla di mistico o di ammaliante, ma è il correlativo dell'oppressione tecnologica, della soggettività alienata. Cfr. Francesco Fontanelli, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da "Notte di maggio" a "Elegia eroica"*, Albisani, Bologna, 2015, p. 164 e sgg.

26 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 126. Riguardo alla Settima Sonata op. 64, Skrjabin evocava l'immagine dell'«incenso, che avvolge nella sua nebbia i rintocchi accordali». Il movimento era teso al biancore della luce, che si sarebbe rivelato nel picco della *vertige* (bb. 313-331), dove «tutto scorre insieme» e «la complessità dell'armonia» coincide con un'«acutezza estrema», che non urta: «ci sono 9, addirittura 10 note, che risuonano contemporaneamente, e tuttavia è un suono morbido» (*ibid.*, p. 129).

27 Cfr. Marina Lobanova, *Zahlen, Mystik, Magie. Neueste Erkenntnisse zu Skrjamins "Prométhée"*, «Das Orchester», L, 1, 2002, pp. 6-13: 7.

28 Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine* [1919], Grani, Berlino, 1923, p. 60.

un punto dove la qualità si muta».²⁹ A questa legge del progresso accenna Marx nel *Capitale* ed Engels, in *Anti-Dühring*, approfondisce la questione con esempi tratti dalla chimica. Mostra come si creino gli acidi a partire dai «composti del carbonio», nei loro specifici punti di ebollizione: «qui vediamo tutta una serie di corpi qualitativamente diversi, formati mediante semplice aggiunta quantitativa di elementi». Nel caso delle paraffine, si va dal gas «metano (CH₄)» sino al «più alto che si conosca, l'esadecano (C₁₆H₃₄)».³⁰ Ci sembra questo lo sfondo più idoneo per intendere il laboratorio armonico di Skrjabin, che evolve per successivi accrescimenti, dagli esacordi agli aggregati dodecafonici, presenti negli schizzi dell'incompiuto *Mysterium*. Il cambio di stato, che fa assumere alle sostanze chimiche colori, odori e consistenze altre, diventa il prototipo del passaggio al 'post-tonale' come salto irreversibile verso il futuro.

I tentativi di concettualizzare la novità skrjabiniana non si lasciarono attendere e furono, per lo più, delle riduzioni dei principi essenziali. La teoria si diffonde attraverso il saggio di Sabaneev, che Kandinskij traduce e pubblica su «Der Blaue Reiter» nel 1912. L'accordo del *Prométhée* viene presentato nella sua inscindibile unità di verticale e orizzontale: «la scala (*Tonleiter*) è costituita da sei note e l'armonia fondamentale (*Grundharmonie*) è formata dalle sei note di questa scala, con un'articolazione per intervalli di quarta».³¹ Sabaneev spiega poi che le consuete triadi (maggiore, minore, diminuita, aumentata) sono ormai dentro l'accordo, come «casi particolari» da estrarre. L'intero armamentario della tonalità classica viene inglobato e reso inefficace da questa 'iper-tonica' che «non richiede risoluzione» e che «risulta perfettamente legittima sul piano acustico», venendo a coincidere (seppure in parte) con «i sopratoni della cosiddetta serie armonica».³² Pochi anni dopo Arthur E. Hull avrebbe fondato su tali presupposti una ricognizione globale del sistema skrjabiniano. La derivazione dagli armonici naturali era vista come garanzia di consonanza delle verticalità: gli accordi per quarte,

29 Georg W. F. Hegel, *Scienza della logica* [*Wissenschaft der Logik*, 1812-16], trad. Arturo Moni, Laterza, Bari, 1974, p. 410. Hegel sottolinea l'elemento di rottura tra il prima e il dopo, che non consente di ricondurre la cosa creata a una mera continuità. Si manifesta «un divenire altro, che è un interrompersi dell'A poco a poco, un che di qualitativamente altro rispetto all'esistenza precedente» (*ibid.*, p. 413).

30 Friedrich Engels, *Anti-Dühring* [1878], trad. Giovanni De Caria, Pgreco, Milano, 2021, p. 136. Su questi temi, si veda Ulrich Ruschig, *Hegels Logik und die Chemie. Fortlaufender Kommentar zum "realen Maß"*, Meiner, Amburgo, 1997.

31 Leonid Sabaneev, *Il "Prometeo" di Skrjabin* [*Prometej Skrjabina*, «Muzyka», 1910-11, trad. ted. *Prometheus von Skrjabin*, «Der Blaue Reiter», 1912], in Vasilij Kandinskij e Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, trad. Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, SE, Milano, 1988, pp. 97-113: 106. Sappiamo che questa descrizione ebbe un influsso sull'impianto esacordale della *Jakobsleiter* di Schönberg, come il compositore stesso scrisse in una glossa polemica al saggio *Sphärenmusik* di Hauer (cfr. Bryan R. Simms, *Who First Compose Twelve-Tone Music, Schoenberg or Hauer?*, «Journal of the Arnold Schoenberg Institute», X, 2, 1987, pp. 108-133: 124). Peraltro, Skrjabin figurava nei programmi delle *Privataufführungen* schönberghiane: Eduard Steuermann eseguì la Quarta e la Settima Sonata, mentre il *Poème de l'extase* fu ascoltato in una trascrizione per due pianoforti (cfr. Hans R. Zeller, *Schönberg und Skrjabin. Prolegomena zu einem Experiment*, in *Arnold Schönberg*, a cura di Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, «Musik-Konzepte», 1980, pp. 273-279: 275).

32 Sabaneev, *Il "Prometeo" di Skrjabin*, cit., pp. 106-107.

individuati in ognuna delle ultime sonate, erano detti *concord*s, rispetto a cui si poneva il problema di stabilire quale fosse l'antitesi. Suonando alcuni passaggi, Hull chiedeva al suo uditorio di valutare:

(Question! What would *you* call a “discord”?)

In such a system as the one at present under discussion I suppose that the only discords would be “suspensions” and “passing-notes” accented or otherwise. [...] Although the psychological foundation of the music has little to do with the harmonic method, yet it is not without some influence on Scriabin's *selection* of the particular harmonics. If he wanted to express a painful subject, he would choose a combination yielding more augmented fourths, whereas a calmer mood would lead him towards the choice of more perfect fourths.³³

Riemerge qui la centralità della dimensione percettiva, già osservata in Skrjabin, che scopriva nuovi accordi e li sottoponeva alla sua cerchia di amici, indagando gli effetti di piacere o di terrore. Una volta stabilito l'accordo 'consonante' (ossia la collezione di altezze di riferimento), le 'dissonanze' non potranno che essere «ritardi» o «note di passaggio». Il lessico tonale viene mutuato sulla base di una ridefinizione di ciò che è o non è diatonico. Per quanto riguarda le funzioni, Hull sottolinea la totale assenza della dominante, a partire dalla Sesta Sonata op. 62, che segna l'ingresso in un altro orizzonte («now with this Sonata all the old landmarks have disappeared – even the key-signature is abandoned»).³⁴ Nella sua monografia skrjabiniana, Hull rimanda più volte al trattato *Modern Harmony*, in cui aveva discusso le proprietà della «scala dodecafonica» e le relative suddivisioni dell'ottava. Non si tratta più di cromatismi o di note alterate, ma di «altezze assolute», che prescindono da ogni differenza grafica. In un simile contesto si aprono due strade: «l'abolizione di ogni centro tonale», come in Schönberg e nell'ultimo Stravinskij, oppure l'«autocrazia della tonica prescelta». Questa seconda opzione, preferita dal teorico inglese, offrirebbe maggiori possibilità di «espansione» del sistema, poiché il centro diventa uno snodo irradiante e plurale. Da esso si dipartono linearità simmetriche, 'cicli intervallari', esemplificati da Hull in uno schema (Es. 7), che anticipa di molti decenni la prospettiva con cui George Perle analizzerà tanto Berg quanto Skrjabin.³⁵

33 Arthur E. Hull, *Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods*, «Proceedings of the Musical Association», XLIII, 1, 1916-17, pp. 17-28: 20-21.

34 Arthur E. Hull, *A Great Russian Tone-Poet. Scriabin*, Kegan Paul, Londra, 1916, pp. 144-145.

35 Cfr. Arthur E. Hull, *Modern Harmony. Its Explanation and Application*, Augener, Londra, 1915, pp. 33-40. Il seguente passaggio è indicativo di una similarità di visioni: «The interval cycle is a means of symmetrically partitioning, and thus imposing an ordering upon, the functionally undifferentiated pitch classes of the twelve-tone scale. [...] Scriabin's evolution leads him not into “atonality”, but rather into a new kind of “tonality” in which symmetrical partitionings of the semitonal scale by means of interval cycles generate new, totally consistent, referential harmonic structures» (George Perle, *Scriabin's Self-Analyses*, «Music Analysis», III, 2, 1984, pp. 101-122: 116, 118).

Ex. 75.

The image shows a musical score for a duodecimal scale. It is divided into two systems. The first system contains two measures, (a) and (b). The second system contains three measures, (d), (e), and (c). The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure (a) starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Measure (b) continues the scale. Measure (d) starts with a bass clef and a key signature of two sharps. Measure (e) continues the scale. Measure (c) continues the scale. The notes are connected by large curved lines, indicating a continuous melodic line. The word 'etc.' appears in measures (e) and (c).

Esempio 7. Hull, *Modern Harmony* (1915), cap. 4, “The Duodecuple (or Twelve-Note) Scale”, p. 40

La ‘tonica’ resta, mentre la dominante sparisce, sostituita all’occorrenza dal tritono, come «centro secondario».³⁶ La coesione passa per altri mezzi, ad esempio l’uso di «accordi-pedale», che definiscono delle polarità e delle stratificazioni di suono. Ci si allontana da un’armonia che esercita un potere attrattivo e ad essa si ritorna, con progressioni circolari. «By the adoption of this new method of harmony, Scriabin consciously or unconsciously brought about a new principle of “Form”».³⁷

Quest’ultima frase di Hull introduce un aspetto cruciale, ossia la coimplicazione di armonia e forma nel tardo Skrjabin. In che modo il nuovo pensiero armonico impatta sulla gestione dei temi e della macrostruttura? Sia sufficiente richiamare qui alcuni punti, per poi verificarli attraverso l’analisi della Sesta Sonata. Le riflessioni più stimolanti provengono da Schloezer, uno dei pochi a essersi interessato al problema, riportando dati di prima mano con consapevolezza musicologica. Egli spiega che per Skrjabin comporre vuol dire trattenerne una visione, fermare sulla carta «un’immagine», apparsa come un «corpo sonoro».³⁸ Il termine somiglia a quello spesso utilizzato per Debussy, *objet sonore*, poi ripreso in ambito elettroacustico per definire il suono complesso, ma il riferimento alla corporeità accentua una presenza, il contatto con un ‘soggetto’ animato. La forma organica non è da creare; è già data, e si tratta di inverarla. «Sono un tradutto-

36 Qualche anno dopo Zofia Lissa avrebbe utilizzato il termine «centro sonoro» (*Klangzentrum*) per indicare la valenza strutturale degli accordi di Skrjabin, posti a fondamento di un «sistema» che presenta analogie con la tecnica dodecafonica (*Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*, «Acta Musicologica», VII, 1, 1935, pp. 15-21: 18).

37 Hull, *Scriabin’s Scientific Derivation of Harmony*, cit., p. 23; Hull, *Modern Harmony*, cit., pp. 41-42.

38 Così si esprime, nell’inverno del 1908, eseguendo alcuni estratti della Quinta Sonata op. 53 e del *Poème de l’extase* (Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., p. 52).

re», diceva Skrjabin, o forse un geometra, giacché la sua sensazione era quella di «proiettare su una superficie piana un corpo tridimensionale disteso nel tempo, semplificandolo e riducendolo sotto certi rapporti». L'«immagine globale» diveniva concatenazione di accordi, «sistema sonoro». ³⁹ La priorità dell'armonia come percezione gestaltica provoca un riassetto delle fasi del processo creativo, che si può avvertire anche nell'articolazione interna delle forme:

première phase – intuition du tout, synthèse, unité harmonique;
deuxième phase – analyse, développement de l'image perçue intuitivement;
troisième phase – reconstruction, création d'un nouveau tout et d'une nouvelle harmonie
su un autre plan.⁴⁰

Come Schloezer sottolinea in un articolo del 1921, le ultime sonate di Skrjabin si distanziano dalla sonata classico-romantica, perché la sintesi precede: «non è più il tutto, l'insieme, che nasce dalla lotta, dalla cooperazione di temi che agiscono; ma sono i motivi, gli elementi, che nascono da una sorta di dissociazione dal tutto». Lo sviluppo tematico assume i caratteri dell'«analisi», ossia della messa in risalto di unità discrete. Non c'è scontro né vero contrappunto, ma «svolgimento» (*déroulement*, in inglese si direbbe *unfolding*), «manifestazione multiforme di una perfetta unità». ⁴¹

Queste osservazioni possono essere proseguite e precisate nel loro raffronto con la forma-sonata dell'era tonale. Anche Beethoven diceva di essere «abituato a scrivere» avendo «sempre davanti agli occhi l'insieme». ⁴² La visione del 'tutto' era la premessa per articolare una traiettoria (spesso teleologica), fatta di contrasti e avanzamenti. In Skrjabin, la processualità sembra essere collassata dentro il magma dell'armonia. Ma è davvero così? I suoi appunti di diario contengono indizi importanti e utili all'analisi delle composizioni. Non c'è una mera tensione olistica, un perdersi nell'insieme, ma si vuole affermare l'*io* dentro – e contro – il

39 *Ibid.* Non è da escludere che si voglia ripensare, in un'ottica post-tonale, ciò che affermava niente meno che Rameau, utilizzando il termine *Corps sonore*. Cioè il principio secondo cui «toutes les Sciences [sont] soumises au calcul: ce qu'on ne peut nier, sans nier en même tems que ces Sciences ne soient fondées sur les proportions & progressions, dont la Nature nous fait part dans le Phénomène du Corps sonore» (Jean-Philippe Rameau, *Préface*, in *Id.*, *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*, Prault, Parigi, 1754, pp. III-XVI: XV). Poco più oltre, Rameau auspicava la sparizione di ogni «sistema arbitrario», per desumere gli «elementi di Geometria» e le «regole della Musica» direttamente dalla sostanza sonora (*ibid.*, p. XVI). Un commento di Skrjabin, riportato da Sabaneev, è rivelatorio in tal senso. Il compositore sostiene che «a ogni figura geometrica corrisponda un sistema di armonie». Tale equivalenza gli appare «terribilmente interessante», poiché getta «un ponte tra musica e geometria», rivoluzionando la tecnica compositiva: «in ogni armonia è insita anche la forma che la riflette!» (Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 331).

40 Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., p. 54.

41 Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine* [«La Revue musicale», II, 9, 1921], in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, a cura di Albert Lavignac, 11 voll., Delagrave, Parigi, 1925, vol. II, pp. 167-171: 169.

42 «wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumental Musik habe ich immer das Ganze vor Augen» (lettera a Georg F. Treitschke, inizio marzo 1814, in Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*, a cura di Sieghard Brandenburg, 7 voll., Henle, Monaco, 1997, vol. III, p. 20).

tutto. «Lo spirito deve esaurire la sua capacità creatrice (opposizione) cioè inebriarsi della sua creazione, prima di ritornare allo stato di riposo». ⁴³ Skrjabin riprende l'idea di forma dialettica, che Adolf Bernhard Marx aveva sintetizzato nella formula *Ruhe – Bewegung – Ruhe*, e la traspone su un livello diverso, in cui l'estasi panica si unisce al desiderio di affermazione del soggetto. Permane il ruolo mobilitante dell'antitesi come capacità del tema di 'divenire altro', ma ciò si attua nella dimensione armonica, dentro l'accordo. La verticalità iniziale, nel *Prométhée* o nella Sesta Sonata, rappresenta il pleroma, un grumo atavico, simbolo della pienezza dell'essere. ⁴⁴ Quella stasi fuori dal tempo deve essere messa in crisi, affinché ci sia vita. Nei suoi taccuini, il compositore parla di «distinzione» dei motivi come processo di autocoscienza, citando il *Grundriss der Psychologie* di Wilhelm Wundt e richiamandosi a concetti di derivazione idealista che si trovano pressoché identici nei *Fichte-Studien* di Novalis (il rapporto tra Io e Non-Io, il senso del limite, l'immaginazione produttiva). ⁴⁵

In questo modo Skrjabin riassume alla forma un dinamismo. A suo dire, il *Prométhée* avrebbe dovuto «incarnare l'elemento dell'attività e il principio creatore»: lo spirito plasma la materia orientandola, sino a ottenerne il pieno dominio razionale (un aspetto a cui egli ambiva, al pari dell'eroe del suo poema: *beherrschen*, essere «Herr über das Material»). ⁴⁶ Questa enfasi sul lavoro come sfida demiurgica ci consente di vedere nel *Prométhée* e nelle ultime sonate di Skrjabin il corrispettivo post-tonale dell'*Eroica* e delle sonate della 'nuova via'. Il confronto con la rivoluzione compiuta da Beethoven un secolo prima potrebbe apparire un azzardo, ma tra i due universi permangono alcuni indicatori di tecnica e di stile. Nel primo movimento dell'*Eroica*, la discesa cromatica Mi_{b_2} - Re_2 - $Do_{\#_2}$ destabilizzava la triade di tonica, innescando una reazione complessa: spasmi in controtempo, sequenze modulanti, battute d'arresto ed emiolie, in un'energia trattenuta che trovava infine il suo sfogo. Il nuovo codice skrjabiniano mostra similmente il tema nel suo farsi, ma la creazione acquista un carattere cosmologico, legato alla mistica indiana, in cui la dissonanza è sinonimo di guizzo, di salto nel vuoto. Il compositore focalizza questo processo in uno dei suoi appunti, e non possiamo fare a meno di notare le similitudini con il Wagner 'orientalista', che, in una lettera del 1860, interpretava il tetracordo cromatico dell'inizio del *Tristan und Isolde* come l'alito di vento, dalla cui increspatura si genera il cosmo. I due passaggi, indicati qui di seguito, costituiscono una perfetta introduzione all'incipit della

43 Aleksandr Skrjabin, *Quaderno II* [1904-05], in Id., *Appunti e riflessioni*, Studio tesi, Pordenone, 1992, pp. 15-67: 51.

44 «Accordo del pleroma» fu il nome originario (di ascendenza gnostica) dato Skrjabin all'esacordo mistico; cfr. *Harmony*, in *The Alexander Scriabin Companion. History, Performance, and Lore*, a cura di Lincoln Ballard, Matthew Bengtson e John Bell Young, Rowman & Littlefield, Lanham, 2017, pp. 251-281: 279.

45 Cfr. *ibid.*, pp. 7-14. Per uno studio sugli scritti di Skrjabin e le loro fonti, si veda Simon Nicholls, *Scriabin as a Writer. The Development of Scriabin's Thought as Shown in a Lifetime's Writings*, in *Demystifying Scriabin*, cit., pp. 46-63.

46 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., pp. 51, 70.

Sesta sonata e al suo immaginario sonoro:

Lo slancio disturba l'armonia divina e attraverso questa crea il materiale su cui verrà impresso il pensiero divino. L'equilibrio sarà ristabilito *per un istante in un grado più basso* e dopo, con un nuovo slancio, sarà spezzato di nuovo, e così di seguito, fino a che tutta la forza accumulata non trova una via d'uscita nell'attività di tutto il ciclo del *manvantara*.⁴⁷

Lei conosce la teoria cosmogonica del buddismo. Un soffio offusca la limpidezza del cielo:



si gonfia, si condensa, e in una massa impenetrabile tutto il mondo mi sta finalmente dinnanzi.⁴⁸

Comporre con un solo accordo: l'esposizione della Sesta Sonata

La Sonata op. 62, scritta nell'estate del 1911, ha suscitato l'attenzione degli analisti per il suo impiego estensivo della collezione ottatonica. Il primo accordo, compreso di acciaccature, contiene infatti tutte le altezze di OTTA1 tranne il Mi, che apparirà nell'esacordo finale come nota più acuta delle stratificazioni. «Su 386 battute, 227 (58,8%) sono puramente ottatoniche», afferma Wai-Ling, notando come «la lettura del primo tema in riferimento alla collezione I rimanga controversa, a causa della presenza di note non ottatoniche». ⁴⁹ Proprio per le sue ambiguità collezionali l'esposizione della sonata è la parte più interessante, che si presta a essere analizzata nei termini di un contrasto tra diatonico e non diatonico, «equilibrio» della materia e «slancio» dissonante. Il primo tema è una 'cosmogonia', articolata in due cicli di *Barform* (a: bb. 1-6, a': bb. 7-10, b: bb. 11-14; poi di nuovo nelle bb. 15-30, con il secondo *Stollen a'* che acquista due battute in più,

47 Skrjabin, *Quaderno II*, cit., p. 23. Questo 'spezzarsi' delle frasi che paradossalmente sprona il movimento è tematizzato da Adorno nel paragrafo *Musica e logica dialettica* del suo *Beethoven*. L'inciampo è dato dalla nota non diatonica, che freme per emanciparsi in una struttura che la respinge: «Una - la? - forma della negazione nella musica è l'*ostacolo*, l'arrestarsi. Il Do♯ all'inizio dell'*Eroica* [b. 7]. Lì si accumula la forza per *andare avanti*. Al tempo stesso è *motorio*, cioè ciò che va avanti dell'intervallo di seconda minore Mi-Re, ostacolato però perché non appartiene a quella scala musicale, dunque ostacolato dal conflitto con la tonalità in quanto spirito oggettivo, cui si *oppone* qui l'individualmente tematico» (Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica* [1993], a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino, 2001, p. 32).

48 Lettera del 3 marzo 1860, in *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe (1855-1871)*, Duncker, Berlino, 1904, p. 217. Skrjabin scriveva nei suoi diari: «Il risveglio alla vita è caos. Ogni uomo crea se stesso, il mondo (inconsciamente). [...] Mi sono creato come unità di ritmo nel tempo e nello spazio» (Skrjabin, *Quaderno II*, cit., p. 67).

49 Cheong Wai-Ling, *Scriabin's Octatonic Sonata*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXI, 2, 1996, pp. 206-228: 206, 211. «Octotonic is the only scale used throughout the Sonata», diceva già Claude H. Herndon, rilevando similmente l'inserzione di «nonscalar notes» nel primo tema (cfr. *Skrjabin's New Harmonic Vocabulary in his Sixth Sonata*, «Journal of Musicological Research», IV, 3-4, 1983, pp. 353-368: 353, 356).

pareggiando le dimensioni di **a**). Il *Mutterakkord*, nei i suoi registri fissi, delimita lo spazio come una massa vibrante ma inerte, che viene movimentata dalla nota La_{h_1} , esterna al campo ottatonico. L'effetto è quello di ingenerare un pentacordo a toni interi latente, da cui si ottiene la variante 'mistica' della struttura di base:

8-28	1	2	(4)	5	7	8	9	10	11
6-34	1		(4)	5	7		9		11

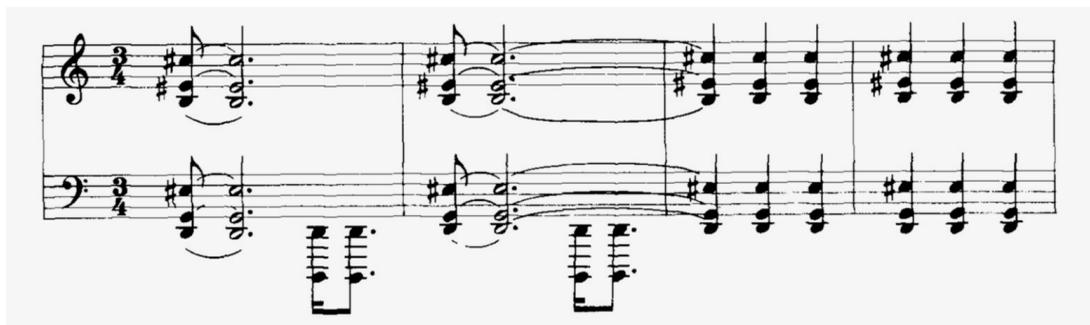
La nota estranea sgorga per imitazione, come riflesso dell'acciaccatura introduttiva dell'accordo: $Sol_1 \rightarrow Lab_1 \leftarrow La_{h_1}$. Da questa contro-risposta prende avvio un doppio movimento, in *bicinium* con la linea derivante dalla seconda acciaccatura (Es. 8). Le due voci interne sono le uniche a muoversi, con un percorso discorde, non sempre parallelo, in cui note di volta si sovrappongono a discese cromatiche dal sapore tristaniano. Il tema si forma con un processo di germinazione, che amplia e comprime gli intervalli verticali, tra la terza minore (c.i. 3) e la quarta giusta (c.i. 5). Questi micro-spostamenti riusciranno ad alterare la struttura stessa dell'accordo, come vedremo. Si noti intanto quanto rilevante sia il cromatismo nell'articolazione del tema. Il ciclo si chiude, riavvolgendosi su se stesso, quando i due tipi di movimento (nota di volta vs. nota di passaggio, con colori diversi nell'esempio) si fondono: a b. 14, il motivo $Lab_{b1}-Sol_{b1}-Sol_{h_1}$ è inglobato nel più ampio segmento semitonale che parte da Lab_1 . Un altro fenomeno di integrazione si può cogliere nelle due battute precedenti, laddove l'acciaccatura suona come una reminiscenza, legando subliminalmente la fine all'inizio del tema.

classi di intervalli: 3 — 2 — 4 5 5 4 2 (3) 2 4 —

The image shows a musical score for three voices: Stollen, Stollen, and Abgesang. Above the staves, interval classes are indicated: 3 —, 2 —, 4, 5, 5, 4, 2, (3), 2, 4 —. The first two staves are labeled 'Stollen' and the third 'Abgesang'. The music is in bass clef with a 3/4 time signature. Red and blue shaded areas highlight specific intervals and melodic lines across the staves.

Esempio 8. Skrjabin, Sesta sonata, movimenti delle due voci interne, bb. 1-15

Per comprendere come Skrjabin sia giunto a tale esito, risulta illuminante uno schizzo, trascritto da Gottfried Eberle nella sua tesi dottorale (Es. 9).⁵⁰ In principio c'è solo armonia: l'accordo iniziale si ripete identico, con il Re grave in ottava, che per due volte realizza i suoi rintocchi. Tutte le altezze sono bloccate, senza possibilità di sviluppo. Ben si adatta a questo stadio una frase che il compositore riferì a Sabaneev mentre componeva «il passo delle campane» del *Mysterium*: «Ho sperimentato ancora una volta l'indivisibilità originaria, poi una sensazione di resistenza e di inerzia: tutto questo è *materia*, cioè l'elemento femminile da cui tutto cresce e in cui si annida lo spirito creativo».⁵¹ Nella versione definitiva, Skrjabin modifica l'accordo in acciacatura, facendo scivolare cromaticamente due delle sue componenti. In questo modo, trasforma la verticalità in un organismo più duttile, che nasce come da un fremito: nei due piccoli scarti di semitono si cela il germe di ulteriori espansioni. Da ciò consegue anche un riassetto delle battute e della loro concatenazione temporale. A differenza dello schizzo Skrjabin aggiungerà una pausa all'inizio di b. 2, enfatizzando il ruolo delle sincopi e dei controtempi (cfr. bb. 3-8). Gli incastri appaiono tanto inopinati quanto consequenziali. Le battute si ripetono ipnoticamente, ma non ce n'è una identica all'altra.



Esempio 9. Skrjabin, schizzo per l'inizio della Sesta Sonata (Mosca, Museo Glinka, fondo 31, n. 39, f. 15)

Scrivava Ernst Kurth nel suo trattato sull'armonia romantica che «la *linea melodica*» nasce come «decorso tensivo, [...] prima proiezione della volontà sulla "materia", sulla forma del tempo e dello spazio». Tale impulso di «energia cinetica» vibra anche nelle pause, «si diffonde negli spazi vuoti tra le note».⁵² Il nome di Skrjabin è sorprendentemente assente dal volume di Kurth, ma la pertinenza del taglio analitico è totale – basti pensare alle relazioni tra suono ed «effetti di luce» o alla definizione di accordo come «irradiazione diffusa (*verbreitete Ausstrahlung*)».⁵³ In

50 Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Aleksandr Skrjamins*, Katzbichler, Monaco, 1978, p. 75. Non esistono altre trascrizioni disponibili degli schizzi della sonata, la cui consistenza ammonta a un fascicolo di 17 fogli, più un bifoglio sciolto (si veda la descrizione nell'apparato della recente edizione critica, curata da Christoph Flamm: Aleksander Skrjabin, *Sämtliche Klaviersonaten III*, Bärenreiter, Kassel, 2022, p. 76).

51 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 100.

52 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, M. Hesses, Berlino, 1920, pp. 5, 8.

53 *Ibid.*, pp. 9, 36-37.

particolare, il modello del preludio del *Tristan* aiuta a comprendere la dialettica tra armonia e melodia all'inizio della Sesta Sonata. La struttura che Wagner elabora segue una logica additiva, improntata alla *Steigerung*, in cui i dettagli locali hanno una ripercussione sulle tendenze della macroforma (il primo intervallo del preludio, com'è noto, è la sesta minore La₂-Fa₃, ma nella trasposizione diventa Si₃-Sol_{♯3}, ampliandosi di un semitono; nella terza replica del motivo, la discesa cromatica è più lunga: Si₃-Si_{b3}-La₃-Sol_{♯3}). Queste lievi ma inesorabili dilatazioni sono smorzate dalle pause, finché l'energia repressa non trova sfogo nel punto culminante di bb. 16-17, in cui per la prima volta la voce superiore abbandona il cromatismo e si profonde in un'appoggiatura discendente di seconda maggiore (Si₄-La₄). Ciò capita paradossalmente su una cadenza d'inganno V-VI nella tonalità implicita, La minore, ma la sensazione è di riposo. Si è passati dallo 'scuro' al 'chiaro', da uno *Spannungsakkord* a un *Lösungsakkord*, come direbbe Kurth. Nella Sesta Sonata avviene qualcosa di simile, in un tema metamorfico, che dalla 'concentrata' cupezza si scioglie nell'*onde caressante* di b. 14. In questo tragitto è essenziale la percezione di una nota dissonante, che destabilizzi le attese: il Sol_♯ nell'accordo del *Tristan*, come appoggiatura di una sesta francese; il La_♯ in Skrjabin, in urto con lo sfondo ottatonico.

È curioso osservare come questa psicologizzazione della sintassi armonica fosse lontana dallo sguardo dei contemporanei di Skrjabin (e non solo). Nei primi tentativi analitici, quando in Europa non c'era ancora consapevolezza della collezione ottatonica come sistema, lo scopo era quello di ricondurre le verticalità a un impianto di tipo triadico. Per ogni opera veniva individuato l'accordo fondamentale, sostituto della triade di tonica. George Clutsam, autore di diversi articoli sull'armonia skrjabiniana, analizza la Sesta Sonata, sostenendo che il *basic chord* sia l'alterazione di un'undicesima di dominante, «riscontrabile di frequente nella moderna musica francese» (cfr. il secondo accordo nell'Es. 10). Il La_b è inteso come una «lengthened appoggiatura», mentre il La_♯ sarebbe la nota 'giusta'.⁵⁴ Tale lettura contrasta con ciò che Skrjabin effettivamente crea sul piano simbolico e percettivo: l'accordo di b. 1 costituisce il punto di equilibrio, lo stato risolto, su cui interviene la 'dissonanza' di b. 2 (non a caso, il La_♯ non figurerà nell'accordo conclusivo, mentre il La_b sì, in quanto appartenente all'ottatonica). Analoghe difficoltà di comprensione si trovano nel saggio di Westphal, che considera come ossatura della Sesta Sonata una tredicesima alterata, in cui è presente il La_♯ (cfr. terzo accordo nell'Es. 10). Sulla base di questo assunto, riarrangiando le altezze, il teorico deriva la «scala» corrispondente: «Do, Re_b, Mi, Fa_♯, (Sol), La, Si_b», che con evidenza ricalca l'esacordo del *Prométhée*, con la seconda abbassata. La messa tra

54 George H. Clutsam, *More Harmonies of Scriabine*, «The Musical Times», LIV, 845, 1913, pp. 441-443: 442. Nell'articolo precedente, Clutsam aveva spiegato come l'accordo del *Prométhée* fosse affine alle armonie a toni interi di Debussy, discendendo anch'esso dalla scala esatonica, con una minima variazione. In entrambi i casi si trattava, a suo dire, di dominanti alterate, che in nessun modo potevano acquisire lo status teorico di consonanze (cfr. Id., *The Harmonies of Scriabine*, «The Musical Times», LIV, 841, 1913, pp. 156-158).

parentesi della quinta mostra però le falle di un adattamento forzato. Se trasponiamo la sequenza un semitono sopra per ottenere le note con cui inizia la sonata, dovremmo ignorare il La_b , mentre si tratta di una nota ricompresa in OTTA1. Non identificando la collezione di riferimento, Westphal è costretto ad ammettere che i conti non tornano e ‘dà la colpa’ al compositore per avere preferito la *varietas* a una coerente gestione del materiale.⁵⁵

Esempio 10. L'Ur-Klang della Sesta Sonata e le interpretazioni di Clutsam e Westphal

Questi fraintendimenti perdurano anche nella più recente analisi di Roland Willmann, il quale riconosce all'ottatonica il giusto ruolo di architrave strutturale, ma non coglie la funzione delle note non diatoniche nel processo generativo del tema. Non si tratta semplicemente di «evitare la monotonia» o di risvegliare «reminiscenze tonali» (la presenza del La_{b1} sul tempo forte di bb. 5-7 viene letta come spia di una «costruzione triadica di Re minore»),⁵⁶ ma c'è in gioco la metamorfosi dell'accordo, la sua destabilizzazione interna. Più utile, in tal senso, la lettura di Herndon, che individua la nona di dominante come fulcro, rispetto a cui la variante di b. 2 con la quinta giusta La_{\sharp} agisce da anacrusi tensiva.⁵⁷ Ma qui si apre un problema, in cui risiede forse la chiave del nuovo stile di Scriabin. Come sono trattate queste none? È sufficiente classificarle come tali? Secondo tale criterio, il primo accordo sarebbe un V^9 che ha la fondamentale all'acuto e la nona minore al basso ($Do_{\sharp4}-Fa_3-La_{b1}-Si_{\sharp2}-Re_1$). Tuttavia, la disposizione lata prescelta dal compositore annienta la funzionalità dell'accordo, che ci appare insolito, non ascrivibile al 'già udito' della tradizione tonale. Scriabin usa invece davvero le none di dominante a bb. 9-10, quando ha bisogno di mettere in moto la modulazione del secondo *Stollen*: non a caso, lì la grafia cambia e diventa tonalmente ineccepibile ($Do_{\sharp3}-Mi_{\sharp2}-Sol_{\sharp2}-Si_{\flat0}-Re_2$, poi in trasposizione T3). È bastato ricollocare le altezze e rileggerle enarmonicamente per conferire allo stesso accordo un'altra funzione. Le note che nel *Klang* iniziale apparivano statiche, sospese nel vuoto, acquistano adesso propulsione.

55 «Dopo tutto, questa Sesta Sonata manca ancora di una consequenzialità stringente nel suo sviluppo armonico. Ci sono diversi passaggi che sconfinano in cambi accordali estranei. Sicuramente, predomina qui il desiderio di contrasti» (Westphal, *Die Harmonik Scriabins*, cit., p. 68).

56 Roland Willmann, *Aleksandr Scriabin. Die 6. Klaviersonate Op. 62*, «Die Musikforschung», XLVIII, 2, 1995, pp. 153-166: 156.

57 Cfr. Herndon, *Scriabin's New Harmonic Vocabulary*, cit., pp. 355-356.

Ancora più indicativo è mettere a confronto l'accordo iniziale con la sua variante di b. 12. Qui tanto le etichette tonali quanto la *set theory* falliscono nel descrivere la realtà sonora. In termini di classi di altezze, comprese le acciaccature, entrambi gli agglomerati appartengono al sottoinsieme 7-31 di OTTA1 [5 7 8 10 11 1 2], ma cambia tutto in termini di suono e di significato (cfr. Es. 11). Skrjabin riconfigura le parti, conferendo al 'nuovo' accordo un'apparenza languida, come eco della frase ottatonica *avec une chaleur contenue*. L'articolazione interna muta: il $\text{Do}\sharp_4$, che fino a quel momento aveva delimitato il versante acuto dello spettro, passa al grave come $\text{Re}\flat_1$; mentre il Re_1 , che costituiva il basso, si camuffa come $\text{Mi}\flat_3$ in una voce interna. Ci troviamo dinnanzi a quella che Kurth chiama «trasformazione enarmonica» (*enharmonische Wandlung*), ossia un «mutamento dei rapporti di forza» interni allo stesso accordo.⁵⁸ Il passaggio prepara la metamorfosi ultima, che si osserva a destra dell'Es. 11.

The image displays musical notation for Example 11. It consists of two systems of chords and two melodic lines. The first system shows two chords: one at bb. 1 and one at b. 12. Red arrows indicate the movement of notes between these two chords. The second system shows four chords: one at bb. 1, one at b. 5, one at b. 12, and one at b. 14. Below these are two melodic lines, one labeled (b. 1) and one labeled (b. 14).

Esempio 11. Skrjabin, primo tema della Sesta Sonata. Trasformazione verticale e lineare dell'accordo

La sintesi armonica rende evidente l'obiettivo del cromatismo, che con il suo moto sotterraneo fa trascolorare l'intera struttura, ammorbidendone le asperità. Il tritono iniziale si apre su una quinta giusta, poi riappare a b. 12 in un diverso contesto e infine si riduce alla quarta giusta $\text{Re}\flat_1\text{-Sol}\flat_1$. Sul piano melodico, ciò implica il transito dalle simmetrie di c.i. 3 a un assetto che evidenzia i toni interi e le c.i. 4. *L'onde caressante* è infatti il polo opposto dell'ottatonica: uno spazio radioso, in cui le tensioni si rifrangono trovando pieno appagamento. Il confronto tra i due ambiti passa anche per una riscrittura delle note, che assumono tutte quante un bemolle. Fa specie leggere quanto questo aspetto fosse centrale nella fantasia

⁵⁸ Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise*, cit., p. 60. Accordo che ormai si è impresso nella memoria, e che viene percepito nella sua «esistenza propria», come *Klang* indipendente da «tensioni lineari» (*ibid.*, p. 61).

del compositore, che distingueva le tonalità sui due quadranti del circolo delle quinte per un loro peculiare grado di lucentezza.⁵⁹ Ebbene, se volessimo leggere in termini di armonia triadica il rapporto tra gli estremi del primo tema, avremmo come punto di partenza una nona di dominante con nona minore e come punto di arrivo una nona di dominante con la nona maggiore (che nell'ultima suddivisione di b. 14 si abbassa cromaticamente, riportandoci all'inizio):



Questa sintesi tonale dice qualcosa, ma è del tutto insufficiente per comprendere il linguaggio armonico di Skrjabin, in cui gli accordi di nona diventano materia da gestire e da 'rifunzionalizzare' di volta in volta, sulla base di esigenze psico-acustiche. In questo processo, come abbiamo dimostrato, gioca un ruolo essenziale la *Klangdynamik*, per dirla con Kurth, ossia la dislocazione registrica delle altezze, che conferisce un peso specifico e un carattere alle verticalità. Il termine *Klang* diventa sinonimo, e sostituito post-tonale, di *Akkord*. Del vecchio sistema si perdono le tracce:

I cambiamenti all'interno dello stesso *complesso sonoro* (*Klang selbst*) portano a una destrutturazione della tonalità. Ciò avviene gradualmente; infatti, con la preferenza per gli accordi di settima e di nona, la tonica appare meno frequentemente (e in molti contesti sparisce del tutto) nella forma triadica che stabilisce la tonalità. [...] Lo sviluppo osservato nello stile 'alla *Tristan*' indica ulteriori percorsi disgreganti; infatti è già emerso con chiarezza che nella crescente importanza dell'effetto di fusione, che sovrappone i suoni e li assorbe nell'unità dell'incanto armonico-timbrico, si trovano i germi di un progresso che, nella sua intensificazione ed enfasi unilaterale, conduce verso l'Impressionismo: il *principio strutturale* originario degli accordi (*Akkorde*) viene qui gradualmente soppiantato e superato dal principio che assume i *complessi sonori* (*Klänge*) come *fusioni di timbri*, facendo sì che dall'unità sonora venga rimosso (*aufgehoben*) ogni riferimento alla tonalità.⁶⁰

Torna il concetto della *Aufhebung*, già individuato come costitutivo nel pensiero di Skrjabin. La volontà di trascendere l'armonia tonale si realizza in lui attraverso la metamorfosi non solo degli accordi, ma anche del lessico consueto, che si arricchisce di sfumature. A tal proposito una testimonianza di Sabaneev ci introduce all'analisi del gruppo dei temi secondari, consentendoci di cogliere un altro aspetto della logica con cui il compositore elaborava le proprie armonie e i rapporti tra le funzioni formali.

59 «Esistono diverse sfumature di colore», spiega ora, «le tonalità coi bemolli hanno un certo splendore metallico, mentre quelle coi diesis brillano intensamente, ma non hanno questa lucentezza. Le distingo sempre in base a questo principio cromatico. Per esempio, nel mio Studio in Re diesis minore [op. 8 n. 12], tutta la musica cambierebbe se fosse scritta in Mi bemolle minore anziché in Re diesis!» (Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 187).

60 Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise*, cit., p. 277.

L'oggetto di discussione è il secondo tema della Settima Sonata op. 64 – composta quasi contemporaneamente alla Sesta –, così come esso appare all'inizio della Coda (cfr. b. 253 e sgg., *avec une volupté radieuse, extatique*):

“È di nuovo lo stesso tema, solo che ora è in maggiore”, disse, usando la parola “maggiore” in senso figurato. Significava che nella sua armonia fondamentale il “secondo grado” non era più abbassato, cosicché non suonava Re_b ma semplicemente Re. Eseguì questo passaggio in modo incomparabile, sfiorando appena i tasti con le dita.⁶¹

Il commento è significativo di un'estensione del campo semantico, che permette di trovare nelle nuove collezioni di altezze un analogo dei modi maggiore-minore. La dialettica, più simile a un chiaroscuro, si realizza adesso all'interno degli esacordi prometeici, che possono essere ‘minori’ se la seconda altezza è semitonale (c.i. 1) o ‘maggiori’ se dista un tono (c.i. 2). Lo si vede nella Settima Sonata, in cui il primo tema inizia su un esacordo ottatonico (0 1 4 6 9 10), mentre il secondo tema corrisponde all'insieme mistico 6-34 (0 2 5 6 8 10). Skrjabin coglieva le analogie tra queste sonorità e riproduceva, a suo modo, la relazione che nella forma-sonata classica vedeva generalmente il primo tema in minore essere seguito da un secondo tema alla relativa maggiore. L'ambito mistico-esatonico veniva quindi inteso come una trasfigurazione della variante ottatonica e delle sue componenti cromatiche, in un percorso ascensionale, fatto di luci e di ombre. La Sesta Sonata, più di altre, gioca il suo fascino su questa contrapposizione, sulla speranza di una fuoriuscita dal limbo ottatonico. L'accordo con cui si conclude l'*Abgesang*, a b. 14, configura l'i.c.a. 5-34 [4 6 8 10 1], che non è leggibile nell'ottatonica di riferimento, in quanto sottoinsieme dell'esacordo mistico. Esso può essere inteso, tutt'al più, come punto di mediano tra OTTA1 e OTTA0, e in questo senso presagisce la modulazione che accadrà di lì a poco, nell'area dei temi secondari. Come si vede nell'Es. 12, il secondo tema non è che il proseguimento dell'*Abgesang*, legato ad esso attraverso tecniche di ‘derivazione per contrasto’.⁶²

L'indicazione posta da Skrjabin all'inizio del secondo tema spiega molte cose: *le rêve prend forme (clarté, douceur, pourtété)*. La si può intendere come manifestazione dell'apollineo, la «bella parvenza dei mondi del sogno», in cui «le forme ci parlano», causando un rispecchiamento consolatorio.⁶³ Ma un riferimento più mirato, di cui ci si può avvalere per l'analisi di queste battute, sono le cinque categorie dell'inconscio individuate da Freud: assenza di negazione e di contraddizione; condensazione; spostamento; atemporalità; sostituzione della realtà esteriore con quella psichica.⁶⁴ La *motivisch-thematische Arbeit* di ascendenza beethoveniana diventa a

61 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 172.

62 Il termine *kontrastierende Ableitung* è stato coniato da Arnold Schmitz per dar conto delle analogie strutturali tra i due temi delle sonate beethoveniane (cfr. *Beethovens "Zwei Prinzipale". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Berlino-Bonn, Dümmler, 1923, pp. 45-50).

63 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872]*, trad. Sossio Giametta, Adelphi, Milano, 1977, p. 22.

64 Cfr. Sigmund Freud, *L'inconscio [Das Unbewusste]*, «Internationale Zeitung für ärztliche Psychoanaly-

tutti gli effetti ‘lavoro onirico’. Singole porzioni del tema principale trasmigrano all’interno del secondo tema, come il tricordo $D_{b3}-Re_{b2}-La_{b1}$, che prima era contratto nella duina di semicrome e adesso viene disciolto a b. 39. Oppure un procedimento inverso: il bicordo Fa_3-Re_{b4} della mano destra di b. 39, che condensa in sé l’intero arco melodico di b. 11. E le attivazioni della memoria procedono a ritroso, anche verso i primi *Stollen*. L’acciaccatura sul Fa_3 , che sembrerebbe un dettaglio di poco conto, agisce qui e altrove come una reminiscenza dell’accordo generatore di b. 1. Del resto tutti i frammenti ottatonici che si assemblano nel sogno derivano da quella sorgente e ne riproducono le pulsazioni. I bicordi delle voci interne, a bb. 41-42, recuperano (e dilatano, come a volerle addolcire) le sincopi di bb. 3-4. Le linee cromatiche, che avevano scosso la stasi dell’accordo sino ad alternarne il profilo, tentano una nuova deviazione, raggiungendo l’insieme mistico, a b. 45. Si vuole sublimare qualcosa di oscuro, facendo transitare gli elementi, in uno stato di oblio. Il modello di un simile processo tematico si trova ancora una volta nel *Tristan*, nei nessi latenti che legano l’accordo iniziale al sogno d’amore dei due protagonisti:

The image shows a musical score for Scriabin's Sixth Sonata, second theme, measures 39-47. The score is divided into three systems. The first system (measures 11-12) is labeled "avec une chaleur contenue" and "OTTA₁ [1 2 4 5 7 8 10 11]". The second system (measures 39-40) is labeled "le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)" and "OTTA₁". The third system (measures 41-42) is labeled "OTTA₀ [0 1 3 4 6 7 9 10]". A blue arrow points from measure 11 to measure 39, indicating a thematic connection. Various musical notations like triplets, accents, and dynamics (mf, p) are present.

Esempio 12. Scriabin, Sesta Sonata, secondo tema, bb. 39-47; rapporto di continuità con bb. 11-12

se», III, 4-5, 1915], in Id., *Opere*, 11 voll., Bollati Boringhieri, Torino, 1976, vol. VIII, pp. 70-71.

Langsam und schmachkend.

Isolde.

Tristan.

O sink' her - - nie - - der, Nacht der

m. Viol. I.

* *

I. sink' her - - nie - - der, Nacht der Lie -

T. Lie - - be, gib Ver - ges -

dolcissimo

Kl. *pp* Kl. Hörn. u. Fag. in gehalt. Akk.

poco cresc. -

* *

Esempio 13. Wagner, *Tristan und Isolde*, atto II, duetto d'amore; derivazioni dal preludio del I atto

Questo caso, tanto affascinante quanto paradigmatico sul piano della ricezione compositiva, mostra come le note del *Tristanakkord* si dispieghino enarmonicamente nella melodia che dà avvio all'estasi del duetto. Si invoca che scenda la notte d'amore, mentre il canto di Tristano si libra, controbilanciato dai cromatismi che, declinando, ricalcano la linea con cui era iniziato il preludio. Il tetracordo $Fa_3-Mi_3-Re\sharp_3-Re\flat_3$ si insinua tra i ribattuti degli archi e prosegue fino a toccare l'unica nota estranea ($Fa_3-Fa\flat_2-Mi\flat_2-Re\flat_3 \rightarrow Re\flat_2$), che si pone come fondamentale del *Tristanakkord*, ora riarrangiato alla maniera triadica, come una morbida nona di dominante. «Questa più quieta dolcezza dell'accordo non si realizza nel canto notturno attraverso la risoluzione su un altro accordo, ma mediante la modifica della sua dinamica interna; *esso stesso* respira più tranquillamente». ⁶⁵ Inutile dire quanto

⁶⁵ Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise*, cit., p. 85.

questa musica potesse incontrare gli interessi di Skrjabin: l'estasi, in cui gli amanti cantano insieme «ich bin die Welt», perdendo i propri confini (Tristano dice di chiamarsi Isotta e Isotta Tristano), diventa il prototipo di un nuovo indirizzo di stile, esemplificato dal volto androgino e 'cosmico' della copertina del *Prométhée*: l'idea proto-seriale di uno spazio in cui verticale e orizzontale coincidono.⁶⁶

L'indistinzione è però anche la premessa di esperienze perturbanti. Al pari del sogno di Tristano e Isotta, ammonito dalla serva Brangäne, poi interrotto brutalmente, il secondo tema della Sesta Sonata si presenta come un idillio rischioso. La melodia sale sempre più in alto, stabilizzandosi su OTTA0; la comparsa dell'accordo mistico, a b. 45, non trova seguito e l'esposizione si conclude con una danza, prima leggera e flessuosa (*ailé, tourbillonnant*), poi terribile. Si mostra così l'altro volto dell'ebbrezza: l'incubo della perdita del *principium individuationis*. Le dinamiche aumentano sino a raggiungere il *fortissimo* nelle bb. 113-124. Skrjabin scrive per questo frangente un appunto che non è stato ancora interpretato dagli studiosi nei suoi risvolti programmatici: *l'épouvante surgit*. Non si tratta di un generico rimando a un clima di angoscia, ma di un riferimento a un episodio di dionisismo bacchico. La personificazione dello Spavento (*Phobos*) è la danza di flauti che travolse Eracle nell'omonima tragedia di Euripide, trasformando il malcapitato nel sentimento stesso dello spirito che lo possedeva. Il senso di questa «musica di delirio» veniva descritta nei seguenti termini: «è la figlia della Notte, la Gorgone anguicrinata tra i sibili (*iachémasin*) di cento serpi, è Lyssa dall'occhio che impietra (*Eracle*, 884)».⁶⁷ La pluralità tentacolare di questo mostro trova un corrispettivo nel modo in cui Skrjabin costruisce la sequenza di accordi che chiude l'esposizione, nel luogo dove tradizionalmente troveremmo le codette. Si tratta di un dispiegamento centrifugo della collezione OTTA0 (Es. 14). La prima nota accentata all'acuto è il Do₄, di cui il Sib₃ costituisce un'anacrusi: da quel punto si diparte l'intera scala, contrappuntata a distanza di c.i. 4 e 5, così da creare verticalmente delle settime di dominante, insieme alla linea per moto contrario della mano sinistra. Gli accordi anacrusici sono invece delle triadi minori, in un contesto di armonia defunzionalizzata. Negli scatti tra un accordo e l'altro, il pollice della mano destra prolunga delle note che corrispondono ai nodi simmetrici della collezione (Mi₅-Sol₅-Sib₄-Re_{b4}). La grafia apparentemente bizzarra delle triadi, che mescola diesis a bemolli, si spiega con la consequenzialità delle singole linee ottatoniche: in questo caso, Skrjabin capovolge la prospettiva e l'armonia diventa risultante contrappuntistica, effetto dato dalla sincronia degli strati.

È significativo che questo momento di terrore accada nell'esposizione della sonata, dopo l'oasi cantabile. Un contrasto del genere, in passato, sarebbe stato concepibile solo nello sviluppo (per citare ancora l'*Eroica*, si pensi al tema in Mi

66 La frase spesso citata, con cui Skrjabin espresse il suo pensiero al riguardo, recita così: «la melodia è un'armonia dispiegata, e l'armonia è una melodia 'condensata'» (Sabaneev, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, cit., p. 289).

67 Su questa scena, cfr. Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 62-65.

minore, successivo alla sconvolgente amplificazione che culmina nell'accordo in *fortissimo* La-Do-Mi-Fa \sharp . Il 'nuovo tema', com'è stato dimostrato, non era che una variazione contrappuntistica sullo sfondo della triade arpeggiata del tema principale).⁶⁸ Ma in Skrjabin le antitesi tematiche stanno già nell'esposizione poiché sono insite nel *Mutterakkord*. Il chiaro e lo scuro sono due modalità di svolgimento del medesimo nucleo accordale. L'ottatonica si era dispiegata in tono fascinoso nell'*Abgesang* del primo tema (bb. 11-12); adesso, nella sua trasposizione di OTTA0, simbolizza la minaccia demonica, lo sprigionamento delle forze del caos.⁶⁹

Esempio 14. Skrjabin, Sesta Sonata, bb. 109-124 (*l'épouvante surgit*); sintesi della stratificazione ottatonica e ultimo accordo della sequenza

L'accordo che vibra per quattro battute alla fine dell'esposizione compone l'insieme 7-31, ossia una OTTA0 a cui manca la nota Mi [6 7 9 10 0 1 3 (4)]. Non a caso, si strutturava così l'accordo iniziale della sonata, che con le acciaccature dava luogo a un analogo 7-31, OTTA1 senza il Mi [(4) 5 7 8 10 11 1 2]. Lo spettro registrico adesso si è espanso, l'accordo appare più denso e articolato, ma concettualmente siamo di nuovo all'inizio: una massa statica, con i tritoni in evidenza al basso, che giunge al culmine dello sfogo, producendo un effetto di *trance*.

68 Nell'esegesi di Marx, si trattava dell'altro volto dell'eroismo: l'«urlo dell'orchestra», che in un corpo a corpo converge sull'«accordo malvagio», poi la caduta e il presagio di morte (cfr. Adolf B. Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen* [1844]. 2 voll., O. Janke, Berlino, 1863, vol. I, pp. 244-246).

69 In questo ha certamente influito la concezione teosofica su cui Skrjabin fonda l'«accordo del pleroma». Come spiega Jung in uno dei suoi scritti più visionari, il pleroma è fonte di pericolo se la creatura non riesce a «distinguere». Nel suo magma sono contenute, allo stato latente, «coppie di opposti, quali: il Pieno e il Vuoto; il Vivente e il Morto; il Diverso e l'Identico; la Luce e l'Oscurità; il Caldo e il Freddo; la Forza e la Materia; il Tempo e lo Spazio; il Bene e il Male; il Bello e il Brutto;

Processualità e chiusura del cerchio

Il prosieguito della sonata non è che il tentativo di smuovere il blocco accordale e di risolverne i contrasti. Lo sviluppo inizia con la figura del guizzo, tratta da b. 3 (*ailé*), che riprende stentatamente il volo, come gravata dai postumi del trauma (b. 125, *avec trouble*). I motivi già sentiti vengono riletti in una intensificazione ritmico-dinamica che li porta ad assumere nuovi caratteri e a fondersi su più strati. La languida melodia dell'*Abgesang* del primo tema acquista a bb. 188-194 lo stesso accompagnamento in arpeggi da cui era scaturita l'apparizione dello Spavento; mentre nella voce intermedia si leva un *appel mystérieux* (semicroma-croma puntata) che proviene dal gong della prima battuta, adesso utilizzato come propulsore. Skrjabin non abbandona la concezione dialettica della forma, ma la reinventa attraverso una 'drammaturgia' elaborata già nel *Poema dell'estasi*, di cui i seguenti appunti offrono una traccia:

- 1 - lo spirito si dedica ai suoi sogni più amati [...]
- 3 - la disperazione fa irruzione all'improvviso e abbatte lo spirito
- 4 - nasce la protesta
- 5 - lotta
- 6 - liberazione nell'amore e nella coscienza dell'unità
- 7 - gli slanci liberatori si dischiudono
- 8 - l'uomo [è] Dio.⁷⁰

Nella Sesta Sonata possiamo osservare puntualmente queste tappe, che ci interessano per gli effetti sul linguaggio armonico e sulla sua proiezione strutturale. L'idea di un sogno che viene sconvolto dall'emergere del negativo è ciò su cui si fonda l'area dei temi secondari e lo stesso sviluppo, che ha una fase estatica e un'altra tormentata (cfr. bb. 158-174, *de plus en plus entraînant, avec enchantement* e bb. 188-197, *Sombre, épanouissement de forces mystérieuses*). Ma ancor più evidente è la dimensione della «lotta», in cui l'antitesi prevale sino a materializzarsi in uno schianto. A b. 206, Skrjabin scrive: *Effondrement subit*, nella sezione della forma-sonata in cui tradizionalmente veniva ripristinato l'equilibrio, ossia la ripresa. La ritransizione agisce come sviamento del percorso e dispersione di energia: l'*improvviso collasso* trascina il tema principale un tono sotto, su un pedale di Do₁.

l'Uno e i Molti» (Carl G. Jung, *Sette sermoni ai morti* [*Septem Sermones ad Mortuos*, 1916], trad. di Domenico Curtotti, Edizioni clandestine, 2020, p. 61). L'assolutizzazione dell'accordo-matrice potenzia così l'ambiguità, creando una discrasia tra 'essenza' e 'apparenza' che Dahlhaus ha colto nei suoi aspetti più critici: «tecnica ed espressione, che erano state chiaramente interconnesse in uno spazio ristretto, nella struttura del centro sonoro, si scindono nella forma complessiva»; l'alternarsi di gesti lirici e tormentati ha l'aspetto del caleidoscopio, di un dramma divenuto *camouflage*; «il contrasto di carattere dei temi appare come una mera maschera, come il *caput mortuum* di una forma-sonata i cui presupposti compositivi sono crollati» (Carl Dahlhaus, *Struktur und Expression bei Aleksandr Skrjabin*, «Musik des Ostens», VI, 1971, pp. 197-203: 201).

70 Aleksandr Skrjabin, *Poema orgiastico*, poi *Poema dell'estasi* [1905-06], in Id., *Appunti e riflessioni*, cit., pp. 78-79: 79.

Questa scelta, che per i canoni classici si direbbe una ‘falsa ripresa’, obbedisce a un’esigenza di tipo ciclico: Skrjabin tocca così la terza ottatonica (OTTA2), l’ultima disponibile, trattandosi di modi a trasposizione limitata. L’impianto modulante del secondo tema consentirà infine il raggiungimento di OTTA1, riportandoci al serbatoio di altezze dell’inizio (Es. 15). Si afferma con la Sesta Sonata una visione caleidoscopica della forma, che risente del modello lisztiano, riletto alla luce dei problemi dell’armonia post-tonale. La ciclicità non riguarda più solo i temi e l’arco unitario dei movimenti, ma diventa connaturata alle collezioni di altezze e alle loro simmetrie interne. Sono gli anni in cui Skrjabin abbozzava «schemi modulatori» e «piani di calcolo del numero di note e battute», affascinato dalla «sfera, l’immagine geometrica della massima perfezione». ⁷¹

Esempio 15. Skrjabin, Sesta Sonata, sezioni formali e ciclicità ottatonica

La deviazione all’inizio della ripresa va quindi interpretata dentro una più ampia strategia formale e simbolica, tesa a protrarre l’attesa del compimento. Il ciclo si riavvolgerà solo nell’area dei temi secondari, che resta il luogo in cui, per dirla con Charles Rosen, la ‘dissonanza strutturale’ viene risolta: il secondo tema riappare nella tonalità d’impianto – concetto che, in Skrjabin, è sostituito dall’accordo-matrice in OTTA1. Questo momento di sintesi si realizza in una rifrazione di linee, che percorre la tastiera del pianoforte come una catena di risonanze simpatiche (cfr. bb. 244-267, *tout devient charme et douceur*). A b. 260, la melodia della mano destra raggiunge il Mi₅, unica altezza mancante nell’originario *cluster* di b. 1, mentre gli arpeggi del basso accentano alternativamente le note Do_{#1} e Re₁, che costituivano i poli dell’accordo. La collezione ottatonica si irradia finalmente al completo: ciò che era bloccato in un grumo di tensioni prende vita. Come Skrjabin precisa negli

71 Sabaneev, *Erinnerungen an Aleksander Skrjabin*, cit., p. 131. Riguardo alla raffigurazione sferica, ricorrente nei disegni del compositore per il tempio del *Mysterium*, si veda Skrjabin, *Quaderno IV* [1913-14], in Id., *Appunti e riflessioni*, cit., pp. 95-136: 129-132.

appunti del *Poema dell'estasi*, si tratta di una «liberazione nell'amore», che subentra allorché il soggetto si riscopre parte dell'Uno, divenendo simile a Dio. La conseguente apoteosi, intesa come traguardo del percorso iniziatico, troverà nella coda della Sonata il suo corrispettivo. Quando lo Spavento riaffiora in superficie, a b. 298, non spaventa più: la danza si fa positiva e scattante, segno di quello stato d'animo che Skrjabin descrive altrove come «mancanza di scopo e libero gioco; ebbrezza di libertà; coscienza dell'unità [...]»; ciò che un tempo opprimeva, ora non fa che esaltare l'azione». ⁷² Per la prima volta le tre collezioni ottatoniche si susseguono l'una con l'altra in incastri fulminei, per celebrare la conquista dello spazio post-tonale come *concordia discors*, unione del molteplice; pur se, infine, le insistenze ipnotiche sulla coppia di tritoni Sol-Do# / La_b-Re faranno svanire la danza su un esacordo di OTTA1, la collezione da cui tutto è iniziato (bb. 383-386). È la riprova di come il 'vecchio sistema' eserciti ancora un'influenza, nei termini che possiamo prendere a prestito dai commenti di Alban Berg sulla «struttura armonica delle chiuse degli atti» del *Wozzeck*:

Anche in un'opera di stile "atonale" il circolo armonico di un grande atto doveva concludersi nel punto in cui, nella composizione tonale, si presenta chiaramente il ritorno e il consolidamento della tonalità principale (evidente perfino all'occhio e all'orecchio del profano). Tale consolidamento fu ottenuto, anzitutto, indirizzando ogni atto di quest'opera verso un solo e medesimo accordo conclusivo, *quasi* formando una cadenza, e poi fermandolo su questo accordo *come su* una tonica. ⁷³

Nelle attenuanti «quasi» e «come su» c'è il segreto di tanti capolavori di inizio secolo, che da un lato abbandonano la sintassi tonale, dall'altro vi alludono metaforicamente. L'ultimo accordo della Sesta Sonata 'risponde' a quello della prima battuta: l'ottatonica comune garantisce il senso di ritorno e di chiusura, che viene peraltro sottolineato da alcuni dettagli nella ridistribuzione delle altezze (non c'è più il Re al basso, ma il Sol, suggerendo un velato rapporto 'dominante-tonica' tra il principio e la fine). Sul piano sensoriale l'effetto è opposto: un fascio luminoso, fluorescente, come se la massa (*mystérieux, concentré*) fosse evaporata. Del resto non occorre che l'accordo conclusivo sia identico a quello germinale: il compositore può servirsi delle «stesse note» per ottenere «differenze di sonorità», guidato dai contenuti drammatici, nell'«aspirazione a essere tanto coeso quanto vario». ⁷⁴ Skrjabin percorse questo ideale metamorfico, eleggendo l'armonia a campo di ricerca prediletto; una lezione obliata per decenni, che rivivrà nel secondo Novecento, in compositori-teorici un po' mistici come Olivier Messiaen ed Elliott Carter. ⁷⁵

⁷² Skrjabin, *Poema orgiastico*, cit., p. 79.

⁷³ Alban Berg, *Conferenza su "Wozzeck". L'opera atonale* [1929], in Id., *Suite lirica. Scritti musicali e letterari*, a cura di Anna Maria Morazzoni, prefazione e revisione di Michele Girardi, il Saggiatore, Milano, 2020, pp. 44-101: 45. Corsivi miei.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 48, 51.

⁷⁵ Circa la passione di Carter per Skrjabin, condivisa sin dal 1925 in un cenacolo newyorkese che comprendeva Charles Ives ed Edgar Varèse, cfr. *Elliott Carter interviewed by Chris Mullis (December 8, 1998)*, «Elliot Carter Studies Online», III, 2018 ed Elliott Carter, *Expressionism and American Music*,

«Perspectives of New Music», IV, 1, 1965, pp. 1-13: 3. Più specificamente, l'influsso si traduce nell'utilizzo di un singolo accordo («a unifying chordal sound») come matrice della composizione, che si articola al modo di una cosmogenesi («it emerges out of a kind of elementary chaos [...] and then, at the end, there is a dissolution of the entire structure»). Carter ne parla in merito al proprio *Double Concerto* (1961) e al *Concerto for Orchestra* (1969), rintracciando nelle opere del tardo Skrjabin l'origine di una tecnica e di un'estetica; cfr. Benjamin Boretz, *Conversation with Elliott Carter*, «Perspectives of New Music», VIII, 2, 1970, pp. 1-22: 8, 12.

Strutture armoniche e articolazione formale nelle opere strumentali di Arnold Schönberg

Gianmario Borio

Teoria musicale come autoriflessione del compositore

Con la *Harmonielehre* del 1911 Arnold Schönberg ha introdotto una prospettiva sul ruolo dell'armonia nella tecnica compositiva e nel sistema di comunicazione della musica che ha influenzato le successive generazioni e scatenato innumerevoli discussioni.¹ Sebbene il trattato si occupi prevalentemente di armonia tonale, Schönberg pone qui le basi per un trattamento delle formazioni armoniche che va al di là della tonalità; in particolare i capitoli conclusivi – dedicati alla collezione esatonica, agli aggregati di cinque o più suoni e agli accordi per quarte – hanno aperto la strada alla comprensione di (percorsi armonici) non riconducibili alle funzioni tonali. Nei decenni successivi Schönberg è tornato più volte sulle questioni dell'armonia in una prospettiva non gravitazionale, sebbene non abbia mai proposto un sistema dell'armonia post-tonale. Per capire questa 'carenza' sono state addotte diverse spiegazioni: una presunta subordinazione dell'armonia nei confronti della scrittura contrappuntistica o dell'elaborazione motivico-tematica, un'incertezza di base sui confini tra tonale e non tonale, l'impossibilità di principio di concepire una teoria in un ambito operativo dominato dall'anarchia. Malgrado questo limite di efficacia teorica conviene, nell'affrontare l'organizzazione armonica nelle opere di Schönberg, tenere presente alcuni capisaldi da lui enunciati in diverse fasi e contesti.

1 Cfr. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Leipzig-Wien, 1911 (terza edizione ampliata: 1922); trad.it. *Trattato di armonia*, a cura di Anna Maria Morazzoni, traduzione di Giada Viviani, Il Saggiatore, Milano, 2014. Tra i primi commenti si segnalano Hugo Leichtentritt, *Arnold Schönbergs Harmonielehre*, in *Signale* 22, 1912, pp. 731-734; Heinrich Jalowetz, *Die Harmonielehre*, in *Arnold Schönberg*, mit Beiträgen von A. Berg, P. von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Pieper, Munchen, 1912, pp. 49-58.

Un testo fondamentale in questa riflessione pluridecennale è la conferenza *Problemi di armonia*, che Schönberg tenne all'Akademie der Künste di Berlino nel 1927, nella fase di consolidamento del «metodo di comporre con dodici suoni solamente in relazione tra di loro».² Mi soffermo su tre punti salienti della sua argomentazione: 1. l'armonia è un prodotto di una capacità artistica (intellettuale) che opera su possibilità fornite dalla natura, ma non è in alcun modo dettata dalla natura; 2. la mancanza di un riferimento tonale rende difficoltosa la comprensibilità della musica ma non è detto che la debba pregiudicare; 3. la tonalità è uno dei mezzi per rendere agevole la comprensione di un pensiero musicale e soddisfare il bisogno di coerenza formale, però sono pensabili altri mezzi in grado di raggiungere quel fine.

Il primo punto era già stato ampiamente prefigurato nella *Harmonielehre*, nelle cui prime pagine Schönberg spiega che «la tonalità non è una legge naturale eterna della musica».³ Qui egli apre la prospettiva su una concezione convenzionalista del linguaggio musicale, che trova significative corrispondenze nella teoria del linguaggio che veniva elaborata a Vienna in quegli stessi anni e il cui rappresentante più prestigioso è Ludwig Wittgenstein.⁴ L'approccio convenzionalista crea una netta divergenza nei confronti delle teorie armoniche dei primi decenni del secolo, in particolare quelle di Heinrich Schenker e Paul Hindemith. A dispetto di marcate differenze essi convergono sulla convinzione che l'armonia abbia un fondamento naturale; tale prospettiva è segnalata negli scritti di Schenker dal ruolo primario della triade maggiore, in quelli di Hindemith dalla gerarchia degli intervalli e dalla definizione dei complessi sonori in base al loro grado di consonanza. Invece Schönberg sottolinea la determinatezza storica (non solo biologica) dell'attività percettiva e della valutazione teorica degli intervalli. Al culmine del processo di «emancipazione della dissonanza» ci troviamo di fronte a un orizzonte variabile di sonorità il cui principio di ordine viene dislocato, in coerenza con la filosofia del linguaggio, sulla logica. La legittimità degli aggregati armonici e delle loro successioni viene svincolata dai sistemi affermatasi nella storia e correlata alla logica inerente alla «rappresentazione del pensiero musicale».⁵ Dal momento che tale logica si manifesta nella relazione reciproca di diverse dimensioni compositive, in particolare nell'elaborazione motivico-tematica, questo mutamento di prospettiva determina un raccordo tra costruzione armonica e articolazione temporale, che traspare in modo chiaro nel secondo trattato sull'armonia di Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*.⁶ Già in *Problemi di armonia*

2 Cfr. Arnold Schönberg, *Problemi di armonia*, in Id., *Stile e pensiero. Scritti sulla musica*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 120-138.

3 Schönberg, *Trattato di armonia*, cit., p. 11.

4 Cfr. Aldo Gargani, *Procédures constructives et techniques descriptives: Schönberg-Wittgenstein*, «Sud. Revue littéraire bimestrelle», 16, 1986, pp. 74-121; Bern, Peter Lang, 2007.

5 Cfr. Arnold Schönberg, *Il pensiero musicale e la sua rappresentazione*, in Id., *Stile e pensiero*, pp. 78-103; Id., *Il pensiero musicale*, a cura di Francesco Finocchiaro, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 2011.

6 Cfr. Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, a cura di Luigi Rognoni, Il Saggiatore, Milano, 1985; il titolo che egli utilizzava in lingua tedesca è Formbildende Funktionen der Harmonie (Funzioni dell'armonia nella costruzione della forma).

Schönberg aveva sottolineato come la congiunzione tra armonia e forma fosse essenziale per una corretta comprensione della musica tonale:

La tonalità era un valido ausilio non soltanto per organizzare la posizione degli elementi, ma anche la loro forma. Grazie all'armonia i maestri dotati di senso per la forma potevano connotare un evento come pensiero principale o secondario, introduzione o transizione, episodio, ponte, collegamento, ornamento, estensione, riduzione, dipendente o indipendente, sapevano esprimere dove inizia e dove finisce la sua funzione con tali proprietà. Caratteristiche specifiche per l'inizio e la chiusura, una disposizione armonica in grado di dare fondamento e condurre a concentrazione oppure a dissolvimento e liquidazione, e molti altri mezzi tecnici garantivano la massima chiarezza al servizio di obiettivi formali.⁷

Se si afferra a pieno questo modo di pensare, emergono due importanti conseguenze per l'interpretazione dei processi armonici nelle composizioni di Schönberg. In primo luogo si coglie l'insensatezza del termine 'atonalità', che non a caso Schönberg e i suoi allievi consideravano un modo per dileggiare il loro operato.⁸ A partire dal Secondo Quartetto op. 10 le sue composizioni furono criticate da due prospettive. Molti ritenevano che sul piano armonico vigessero l'arbitrio e il disordine, che le sonorità scaturissero in modo caotico da una propensione dissacratoria e non avessero altra giustificazione che l'ispirazione momentanea. I critici più benevoli erano invece convinti che la musica di Schönberg potesse essere adeguatamente compresa ricollocando i complessi sonori nell'orizzonte tonale, che il loro compositore avrebbe negato sul piano teorico per poi aderirvi sul piano pratico.⁹ Questo approccio era sostenuto da procedure di 'rilettura' mediante interpretazioni enarmoniche di certe altezze, collegamenti tra altezze non contigue allo scopo di individuare anticipazioni o ritardi nonché ipotesi su gradi alterati o accordi incompleti. In secondo luogo il pieno riconoscimento degli assunti teorici di Schönberg ci aiuta a affrancarsi dall'idea di una frattura nel suo percorso artistico, che sarebbe intervenuta con l'introduzione della tecnica dodecafonica. Per molti critici il nuovo metodo rappresenta il ritorno all'ordine dopo la lunga fase di anarchia: non avendo più a disposizione le funzioni dell'ar-

7 Schönberg, *Problemi di armonia*, cit., p. 129. Sul legame tra armonia e forma nella teoria e pratica compositiva di Schönberg, cfr. Hans-Joachim Hinrichsen, "Eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung" *Zur Funktion der Tonalität im Frühwerk Arnold Schönbergs*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 4, 2000, pp. 340-361.

8 Cfr. Schönberg, *Trattato di armonia*, cit., pp. 536-537; *Problemi di armonia*, cit., pp. 134-135; Alban Berg, *Che cosa significa atonale? Un dialogo* [1930], in Id., *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 287-300.

9 Cfr. Rudolf Réti, *Formale Erläuterungen zu Arnold Schönbergs Klavierstücken*, «Der Merker», 2, 17, 1911, pp. 715-729; Id., *Tonality in Modern Music*, Collier, New York, 1962, pp. 51-73; Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* [1911, seconda edizione 1926], Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1987, pp. 436-457; «Modern Music», 5, 4, 1928, pp. 3-10; Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, Leipzig, Kistner & Siegel, Leipzig, 1932, pp. 102-110. Questa linea interpretativa ha trovato nuovo terreno di coltivazione nel XXI secolo; cfr. per esempio Neil Newton, *An Aspect of Functional Harmony in Schoenberg's Early Post-Tonal Music*, in «Music Analysis» 33, 1, 2014, pp. 1-13; Matthew Arndt, *Form, Function, Content*, «Music Theory Spectrum», 40, 2, 2018, pp. 208-226.

monia tonale, Schönberg avrebbe deciso di subordinare la formazione di aggregati armonici alla serie stessa; pertanto l'armonia sarebbe un aspetto secondario delle composizioni dodecafoniche, una conseguenza meccanica dell'applicazione della serie.¹⁰ In opposizione a queste critiche cercherò di mettere in evidenza la continuità dell'approccio schönberghiano all'armonia, di illustrare un metodo per gestire i rapporti tra simultaneità e successione che non varia sostanzialmente nelle diverse fasi della sua produzione.

Alla presa di distanza dal paradigma della natura si collega il secondo punto: la comprensibilità di aggregati non spiegabili con principi tonali. Anche in questo ambito Schönberg fa prevalere uno sguardo storico: rapporti che non vengono considerati tonali in una certa fase possono essere in seguito riconosciuti nella loro logica e validità; per contro «l'utilizzo esclusivo di accordi tonali non garantisce un risultato tonale».¹¹ Qui emerge una concezione della tonalità come sistema linguistico, un insieme di convenzioni e norme che va al di là della condotta delle parti e della risoluzione delle dissonanze; le analisi di opere di Mozart, Beethoven e Brahms che Schönberg ha proposto nei suoi scritti mostrano una costante preoccupazione a intendere i movimenti delle voci e la successione degli accordi come componenti di una logica complessiva. Le interpretazioni 'para-tonali' di composizioni basate su una concezione dell'armonia non centrica e non gravitazionale rivelano una scarsa consapevolezza della funzione strutturale che Schönberg attribuiva all'armonia nel quadro delle presentazioni tematiche e dei loro sviluppi.

Il terzo punto è più complesso. Alcune affermazioni contenute in *Problemi di armonia* possono indurre a pensare che Schönberg abbia delegato l'intera logica musicale alle relazioni motivico-tematiche. Consideriamo per esempio il seguente ragionamento:

Evidentemente rinunciare alla tonalità è pensabile solo se esistono altri mezzi sufficienti ad assicurare il nesso e l'articolazione. In altre parole: se siamo in grado di scrivere un pezzo che, sebbene non si serva dell'artificio della tonalità, metta in relazione unitaria tutti gli eventi di modo che la loro successione e il loro nesso si possano cogliere logicamente, un pezzo che sia articolato come richiesto dalla nostra facoltà di comprensione, cioè in modo che le sue componenti emergano nel loro significato e nella loro funzione reciproci.¹²

Qui il termine «tonalità» può essere inteso in senso ristretto come armonia tonale oppure in senso esteso come sistema linguistico prevalente nella musica

10 Cfr. per esempio Réti, *Tonality in Modern Music*, p. 56. Questa convinzione riecheggia nella diagnosi di regressione della concezione armonica nelle composizioni dodecafoniche che Theodor W. Adorno presenta nella *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 84-90.

11 Schönberg, *Problemi di armonia*, cit., p. 135.

12 *Ibid.*, p. 130 (ho modificato in vari punti la traduzione italiana per rendere il passaggio più coerente con la terminologia adottata nel presente articolo). L'idea che Schönberg abbia spostato il baricentro della sintassi dal piano armonico a quello motivico-tematico è molto diffusa; cfr. per esempio Michael Cherlin, *Schoenberg and Das Unheimliche: Spectres of Tonality*, «The Journal of Musicology», 11, 3, 1993, pp. 357-373. L'errore di prospettiva è spesso riconducibile a un modo di intendere i rapporti tra armonia e forma nelle composizioni tonali che è estraneo all'orizzonte teorico di Schönberg.

occidentale dell'epoca moderna. In quest'ultimo senso la tonalità appare come un meccanismo complesso e pluristratificato, che presiede all'attivazione delle funzioni e dei significati di ogni specifica opera. Rinunciare alla tonalità implicherebbe una radicale tabula rasa di questo sistema, cosa che evidentemente Schönberg non ha fatto. Ma anche il senso più ristretto di tonalità pone problemi nel suo ragionamento; infatti non è chiaro quali possano essere gli «altri mezzi sufficienti ad assicurare il nesso e l'articolazione». La risposta a questa domanda non può scaturire dalla ricostruzione di un presunto sostrato teorico del lavoro compositivo di Schönberg, ma deve essere prodotta di volta in volta mediante l'analisi delle opere. Schönberg era consapevole del fatto che la sua teoria avesse una scarsa propensione alla generalizzazione.¹⁵ Però egli ha disseminato nei suoi scritti indicazioni utili per impostare un discorso più ampio, che possa aiutarci ad abbracciare il suo itinerario compositivo nella sua interezza.

Anche per quanto riguarda il rapporto tra strutture armoniche ed elaborazione tematica, conviene trarre indicazioni per il procedere di Schönberg in territori estranei alla tonalità dal modo con cui egli guardava all'armonia tonale. Egli riteneva che le discipline fondamentali della composizione – contrappunto, armonia e forma – fossero mutate in continuazione nel decorso della musica d'arte e che però il loro rapporto reciproco fosse rimasto costante. Le tre discipline presiedono ad ambiti diversi della scrittura musicale che vanno sempre visti nei loro rapporti reciproci; nessuno di essi può essere deficitario o addirittura messo tra parentesi. Un frammento del 1936, destinato al trattato *Der musikalische Gedanke*, reca un titolo illuminante: “Funzione costruttiva dell'armonia”.¹⁴ La tesi di fondo è che l'armonia non sia un'aggiunta accidentale alla melodia, ma adempia a scopi costruttivi: è il «progetto di costruzione» (*Bauplan*) di ogni edificio musicale. Tutto ciò che riguarda la presentazione dei temi, lo sviluppo motivico, la variazione e l'elaborazione avviene non solo grazie all'intervento dell'armonia ma soprattutto per il fatto che essa svolge una funzione specifica nel quadro generale del linguaggio. I movimenti nello spazio sonoro si possono motivare senza difficoltà nella «musica fondata sulla tonalità», mente in quella «libera dalla tonalità» sono oggetto di supposizioni.¹⁵ Nei movimenti primari dell'armonia tonale si può scorgere una logica sottostante:

- I = *affermazione* (di una tonalità)
- IV (II) = *contestazione*
- V = *confutazione* del IV (autoaffermazione del V)
- I = *conferma* (della tonalità).¹⁶

13 Cfr. Schönberg, *Vortrag / 12 T K / Princeton* [1934], ed. by Claudio Spies, «Perspectives of New Music», 13, 1, 1974, pp. 58-136: 120.

14 Schönberg, *Il pensiero musicale*, cit., pp. 246-247.

15 Cfr. *ibid.*, p. 249.

16 *Ibid.*, p. 249. Sulla nozione schönberghiana di tonalità come conflitto di forze cfr. Patricia Carpenter, *Tonality: A Conflict of Forces*, in *Music Theory in Concept and Practice*, ed. by James M. Baker, David W.

Se, come qui mostra Schönberg, alla base delle successioni armoniche vi è una ‘forma logica’ nel senso del *Tractatus* di Wittgenstein, nulla vieta che essa possa ripresentarsi in altre vesti quando si utilizzano materiali diversi.¹⁷ Anche in condizioni alterate l’armonia non smetterebbe di svolgere le sue funzioni, soprattutto quella di stabilire «chiari confini, delimitazioni».¹⁸ Il coordinamento tra funzioni armoniche e funzioni formali avviene nuovamente sul piano della logica: «In base al suo impianto ‘statico’ o ‘dinamico’ [l’armonia] fa distinzione tra ‘forma rigida’ e ‘forma allentata (sciolta)’, tra i vari tipi di introduzione, stabilimento, transizione, collegamento e terminazione (conclusione)».¹⁹ Subito dopo questo passaggio Schönberg ricorda che le unità formali rigide – soprattutto la presentazione tematica in frase o periodo – hanno una tendenza centripeta, mentre le sezioni di transizione e sviluppo hanno una tendenza centrifuga. Vi deve essere dunque un’omologia tra la successione accordale e la funzione delle sezioni nell’economia formale.

Distanziamento dall’armonia funzionale

Tutto lascia supporre che Schönberg considerasse la relazione reciproca di armonia e forma come fondamentale anche per la musica che non è ‘fondata sulla tonalità’. Voglio verificare questa impressione prendendo in esame una sezione della forma, la presentazione di un tema, in composizioni scritte in un arco temporale che va dall’inizio dell’esperienza ‘atonale’ ai primi anni della tecnica dodecafonica per giungere alle opere sperimentali degli ultimi anni di vita del compositore.²⁰ Comincio con il Secondo Quartetto op. 10, perché numerosi osservatori – oltre che Schönberg stesso – lo considerano come il momento chiave dell’abbandono dell’armonia governata da funzioni e centri. Per tutto il primo movimento – non solo nello sviluppo ma anche nell’esposizione e nella ripresa – si manifesta un percorso tra aree armoniche non spiegabile con le funzioni tonali. Coloro che cercarono di ricondurre la tecnica schönbergiana sotto l’egida della tonalità introdussero artifici di vario tipo per fare quadrare i conti: letture enarmoniche di certe altezze, ipotesi su anticipazioni o ritardi, alterazioni, soppressioni di fondamentali ecc.²¹ Io invece ritengo che convenga leggere la partitura così come è scritta, mettendo in

Beach, and Jonathan W. Bernard, University of Rochester Press, Rochester, 1997, pp. 97-129.

17 Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 20 e 58-59.

18 Schönberg, *Il pensiero musicale*, cit., p. 251.

19 *Ibid.*, p. 314 (ho modificato la traduzione in coerenza alla terminologia qui adottata).

20 Da questa ricognizione rimangono escluse le composizioni vocali che, per il particolare rapporto che Schönberg stabilì tra testo e musica, seguono altri principi. Cfr. Edward T. Cone, *Sound and Syntax. An Introduction to Schoenberg's Harmony* [1974], in Id., *A View from Delft. Selected Essays*, ed. by Robert P. Morgan, University of Chicago Press, Chicago, 1989, pp. 249-266, e Jean-Louis Leleu, “*Ces Mystérieux accords parfaits*”. *Trois études sur la musique d’Arnold Schönberg*, Contrechamps, Genève, 2019.

21 Cfr. per esempio Adele T. Katz, *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality*, New York, Knopf, 1946, pp. 376-382.

relazione armonia e contrappunto con il piano formale che il compositore aveva in mente. Bisogna cioè considerare la totalità della composizione che è costituita da movimenti lineari, aggregati verticali e costrutti motivico-tematici; dall'interazione di questi elementi emerge il loro senso individuale e l'articolazione del tutto.

Nelle note per un'esecuzione del Juilliard String Quartet del 1949 o 1950 Schönberg definisce sia il tema principale che quello secondario come «gruppi tematici». ²² Essi sono formati da due elementi: nel tema principale il primo elemento inizia a b. 1 e il secondo da b. 24; nel tema secondario il primo elemento inizia a b. 43 e il secondo a b. 58. Questa descrizione andrebbe in parte rettificata, poiché il secondo elemento del tema principale appare già a b. 12 con la viola come *Hauptstimme* e si ripete a b. 24 con il primo violino a condurre la melodia; le articolazioni formali sono evidenziate dagli accordi: Fa minore alla fine del conseguente nella sezione A, cadenza su Fa# maggiore/minore nelle bb. 12-14, ripristino di Fa# minore all'inizio del segmento B' (b. 24), cadenza su Re minore alla fine della stessa sezione.

Heinrich Jalowetz e Alexander von Zemlinsky, probabili autori della prima analisi mai pubblicata di una composizione schönberghiana, sostenevano che il tema è un periodo 5 + 5 battute con 2 battute di collegamento tra antecedente e conseguente; il collegamento avviene con un pedale di Do, nota che può essere considerata come la fondamentale di Do maggiore, la quinta di Fa maggiore o la terza di La minore. ²³ L'inizio del conseguente sul terzo grado, La minore, conferma la funzione strutturale e non di passaggio, come sosteneva Adele Katz, di questo accordo. ²⁴ Un primo ordine di rapporti si stabilisce tra due accordi, uno maggiore e l'altro minore, che hanno in comune la terza:

Fa La Do
Fa# La Do#.²⁵

Queste note fungono da referenti in momenti cruciali dell'esposizione: Do (non ulteriormente qualificato) a bb. 6-7; La minore a b. 8; Do# minore a b. 10; Fa maggiore a b. 11; Do minore a b. 58; Fa maggiore a b. 77. A ciò si può aggiungere la sesta dei due accordi, Re, che dà origine a un fugace accordo minore a b. 3, che poi si afferma con cadenza all'inizio della transizione (bb. 33-34), e infine come armonia di partenza dello sviluppo (b. 90). L'articolazione sintattica, sebbene piena di irregolarità, mantiene vivo il riferimento ai principi formali del linguaggio tonale, mentre l'armonia devia da esso nell'uso delle triadi e nella condotta delle voci.

²² *Schönberg's Program Notes and Musical Analyses*, ed. by J. Daniel Jenkins, Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 311.

²³ Cfr. Heinrich Jalowetz, Alexander von Zemlinsky, *Analysis of Schönberg's Second Quartet* [1909, traduzione di note per un programma], in Arnold Schönberg, *The Second String Quartet in F Sharp Minor, Op. 10*, ed. by Severine Neff, Norton, New York, 2005, pp. 250-271: 251.

²⁴ Cfr. Katz, *Challenge to Musical Tradition*, pp. 378-379.

²⁵ A questa parentela hanno prestato particolare attenzione le teorie armoniche neoriemanniane. Cfr. David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press, New Haven, 1987, p. 178.

In continuità con quanto avvenuto nell'ultimo Schubert e in diverse opere cameristiche di Schumann, Schönberg costruisce un'unità tematica di considerevole estensione che contiene in sé processi variativi.²⁶ Uno di essi viene segnalato dal compositore nei materiali didattici degli anni Quaranta: il motivo che potremmo definire impropriamente della 'nota di volta' (contrassegnato con la lettera e Es. 1) si manifesta inizialmente in modo ambiguo alle bb. 3 e 4 nel secondo violino (La-Si-La), per poi improntare sia la voce principale (viola, valori aumentati) che l'accompagnamento delle bb. 12-15 (valori diminuiti), e infine ripresentarsi in modo sghembo (Do \sharp -Re-Re-Do \flat) nella voce principale del primo segmento del tema secondario (bb. 43-44) – quest'ultima trasformazione fa pensare al procedimento di 'derivazione contrastante', che era stato illustrato da Arnold Schmitz e Schönberg conosceva.²⁷

Severine Neff ha individuato in questo primo 'gruppo tematico' una forma tripartita:

1-12	A	Fa \sharp minore – La minore
12-32	B	Fa \sharp minore – 'vagante'
33-43	A'	Re minore – Fa \sharp minore. ²⁸

Questa ipotesi può essere approfondita. La b. 12 costituisce la fine del conseguente e l'inizio della sezione B. Qui si crea una prima 'derivazione contrastante', sancita dalla proiezione in grande del motivo della 'nota di volta' e da un iniziale regolarizzazione del decorso ipermetrico (2x2 battute, reso evidente dal ritmo armonico). Il primo segmento della sezione B è lungo 12 battute e termina con una triade di Fa \sharp minore (b. 24). Questo punto è anche l'inizio della ripetizione variata: la melodia viene spostata all'ottava superiore e affidata al primo violino. A b. 31 la voce principale subisce un mutamento: Do-Sol anziché Si \sharp -Mi come nella corrispondente b. 19; la ragione di questa svolta risiede nell'accenno di cadenza su Re minore, che si coglie nella dissonanza La-Sol delle voci estreme e nel movimento del basso Do \sharp -Re.

La voce principale della sezione A' (bb. 33-43, secondo violino) è la trasposizione letterale alla sesta minore superiore del periodo, che però viene accorciato e sfuma nella parte finale (bb. 41-43). Riduzione e modulazione ricalcano una

26 Cfr. Gianmario Borio, *Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er- Jahren*, in *Ereignis und Exegese – Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork, Tobias Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen, Argus, 2011, pp. 149-167; Id., *Thematic Units and Developments. On the Persistence of 'Organic Form' in Chamber Music Between 1910 and 1930*, in «Music Analysis» Vol. 42, 1, 2023, pp. 43-73.

27 Cfr. *Schönberg's Program Notes and Musical Analyses*, cit., p. 169. Sulla 'derivazione contrastante' cfr. Arnold Schmitz, *Beethovens "zwei Prinzipie". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Dümmler, Berlin, 1923, pp. 45-50.

28 Cfr. lo schema formale di Neff in Schönberg, *The Second String Quartet in F Sharp Minor, Op. 10*, cit., p. 128.

Tema principale

I.

a - b - b¹ - a¹ (trans.) Mäßig(moderato) (♩ = ca 100)(a) Antecedente *etwas langsamer anfangen*

Consequente

etwas rascher (♩ = 120-126)

(b) Hauptzeitmaß (♩ = ca 52 - 56)

Esempio 1. Arnold Schönberg, Secondo Quartetto op. 10, 1. movimento, bb. 1-17 (con annotazioni)

modalità già emersa in Beethoven e Schubert: ripensare la ripresa dell'unità tematica iniziale di una forma tripartita come transizione verso una seconda unità tematica. Ciò avviene qui con l'inserzione di tetracordi eccezionali nel repertorio tonale, in particolare gli accordi maggiori di settima con quinta alterata (Es. 2). Le due possibili alterazioni della quinta danno origine a tricordi degli insiemi 4-24 (0248) e 4-25 (0268), entrambi appartenenti al campo esatonico. La singolare progressione armonica di bb. 38-40, marcata dal movimento del basso Sol-La-Sib-Do-Do#-Re termina con una forma dell'insieme 4-25; alla classe di insiemi 4-24 va invece ricondotto l'accordo con cui iniziano il primo elemento del gruppo

tematico secondario (b. 43) e le sue ripetizioni (b. 47 e b. 51). Si vede dunque che l'inizio delle unità sintattiche è marcato da chiari costrutti armonici e che, per converso, la fluidità del tema secondario viene sottolineata da accordi complessi (esatonici) non trattati in conformità alle funzioni tonali. Da queste osservazioni si può dedurre che Schönberg si è attenuto alla 'forma logica' delle successioni armoniche, tenendo presente il ruolo che esse debbono svolgere nelle varie sezioni della composizione e, al contempo, prendendo distanza dall'impostazione gravitazionale dell'armonia tonale.

1 Tema secondario
Zeitmaß
sehr ausdrucksvoll

39 rit. 40 4-25 4-24 4-27 4-24 ← H

4-24 50 6-35 4-24 ← H

p pp hervortr. p

Esempio 2. Arnold Schönberg, Secondo Quartetto op. 10, 1. movimento, bb. 39-51 (con annotazioni)

Coscienza collezionale

Nella definizione e nel trattamento del tema secondario del primo movimento dell'Op. 10 assistiamo all'emergere di ciò che chiamerei 'coscienza collezionale'. Si tratta di un atteggiamento connesso alla nozione di "unità dello spazio musicale", la cui prima e articolata formulazione appare significativamente in una conferenza sulla tecnica dodecafonica del 1934:

In formulating the notion concerning the unity of musical space, I relied on an assertion that had already been made by previous theoreticians, namely: chords are the vertical product of the overtones, but the scale is the horizontal product. I carried this thought to its conclusion and consequently arrived at the concept whereby the vertical and the horizontal, harmonic and melodic, the simultaneous and the successive were all in reality comprised within one unified space. It

followed from this that whatever occurs at one point in that space, occurs not only there but in every dimensional aspect of the spatial continuum, so that any particular melodic motion – for instance, a chromatic step – will not only have its effect upon the harmony, but on everything subsequent that is comprised within that spatial continuum. This circumstance, moreover, especially enables the composer to assign one part of his thinking to – or to store one part of his thinking in – the vertical, and another in the horizontal domain.

The notion of the absolute conception of musical space is closely related to the previous one. Accordingly, there is in musical space neither an absolute upward and downward, nor forward and backward, since each direction will become another from any different point in space.²⁹

Schönberg manifesta qui una concezione globale dello spazio sonoro, i cui principi sono applicati e riconoscibili sia sul piano lineare che su quello accordale; le ‘funzioni’ armoniche, se è ancora possibile esprimersi in questi termini, non rispondono a principi precostituiti ma si definiscono di volta in volta mediante il trattamento degli intervalli. Essendo decaduta la differenza categoriale tra consonanza e dissonanza, l’attenzione del compositore si sposta sulla qualità specifica di aggregati di vario tipo che si determina mediante la configurazione delle loro componenti; la scelta della successione e sovrapposizione delle altezze è determinante per il percorso sonoro e la sua percezione in modo molto più marcato che nella musica tonale. In tal modo Schönberg aderisce a una tendenza generale della composizione post-tonale, che esplora le potenzialità di insiemi di altezze (soprattutto tetracordi, pentacordi ed esacordi) per poi proiettarne certe realizzazioni in un decorso temporale controllato. Il passaggio tra aree armoniche connotate da aggregazioni intervallari specifiche diventa funzione di una forma peculiare, sebbene rimanga ancorato alle categorie formali della tradizione almeno fino agli anni Quaranta. L’inizio della *Kammersymphonie* op. 9 può essere considerato paradigmatico per questo modo di operare (Es. 3). La sezione introduttiva prende le mosse da un accordo di settima con la quinta alterata e privo della fondamentale (Mi-Si \flat -La \flat [=Sol \sharp]); è un modo in cui la ‘tonalità estesa’ crea uno stato di ambiguità tra la funzione armonica e un primo delinarsi della collezione esatonica; l’aggiunta di Mi \flat e Fa sposta il baricentro nell’ambito pentatonico con la produzione di un intero insieme 5-35 (02479); immediatamente dopo ascoltiamo un incolonnamento di quarte; a b. 3 Schönberg ripiega più decisamente sul campo esatonico, togliendo ogni dubbio su una possibile funzione tonale di questo complesso armonico; nelle battute successive riprende questi tre ambiti sonori in diverse configurazioni facendo prevalere l’ambiente esatonico all’inizio della presentazione tematica.

La consapevolezza delle potenzialità insite nelle collezioni di altezze non riguarda semplicemente l’apertura e la messa in relazione di spazi sonori fortemente caratterizzati come l’ambito delle quarte o quello dei toni interi; se Schönberg si limitasse a questo tipo di lavoro, non si distanzierebbe dalla concezione modale che si afferma negli stessi decenni in ambito francese.

29 Schönberg, *Vortrag / 12 T K / Princeton*, cit., pp. 83-85.

Langsam $\text{♩} = \text{ca. } 52$.
 ESA₀ PENT QUA TRI
 f sf r. H. sf pp 5-30 8^{va} I
 Fa: $\text{V}^7_{\text{S}\sharp}$

Sehr rasch $\text{♩} = \text{ca. } 104$.
 QUA PENT ESA₁ 8^{va}
 f sf pp stacc. a
 6-32 mp (quasi f)

Hauptthema ESA₀
 Mi: V^7_9 8^{va} ff f mf
 I⁶

Esempio 3. Arnold Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9, riduzione per pianoforte, bb. 1-10 (con annotazioni)

Le opere strumentali precedenti all'escogitazione del metodo dodecafonico mostrano invece un approccio costruttivista in cui Schönberg mette in gioco collezioni diverse, stabilisce gerarchie e rapporti di affinità (in base a complementarità, contenuto intervallare, invarianti, sottoinsiemi comuni e criteri simili) e utilizza tali rapporti a beneficio dell'articolazione formale.

Un esempio eloquente si trova in una delle sue opere maggiormente discusse, anche all'epoca della sua composizione: *Drei Klavierstücke* op. 11. Il primo pezzo presenta la messa a punto progressiva e ramificata di un tema che sembra ricorrere al modello del Lied tripartito (Es. 4). Prima di illustrarne i dettagli, voglio richiamare la definizione di tema, valida nel quadro e al di fuori del linguaggio tonale, che Schönberg abbozzò per il trattato sul pensiero musicale e la logica della sua presentazione:

Tema è il collegamento di un certo numero di *metamorfosi del motivo*, che a loro volta vengono per lo più fatte confluire in una forma *unitaria* andando spesso a formare *proposizioni* di diversa grandezza. Nel *tema* giungerà per così dire a formulazione il problema dell'inquietudine [*Unruhe*] presente nella figura fondamentale [*grundlegende Gestalt*].³⁰

30 Schönberg, *Il pensiero musicale*, cit., p. 117 (ho modificato in alcuni punti la traduzione per renderla

6-z10 6-16
6-z39 6-21

I

Esempio 4. Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* op. 11 n. 1, bb. 1-11.

Nel nostro caso la «figura fondamentale» è la melodia delle b. 1-3 in combinazione con i tricordi verticali.³¹ La corrispondenza delle sezioni laterali della forma tripartita è assicurata dal ripresentarsi dei valori di durata della melodia e dall'uso di accordi di tre note nella stessa posizione metrica; però la rigidità strutturale appare 'disturbata' dal mutamento degli intervalli. Questo mutamento è prodotto dall'aumentazione sistematica degli intervalli discendenti: le classi intervallari 3 e 1 vengono sostituite da 4 e 2. L'ampliamento degli intervalli orienta l'attenzione sul primo tricordo del tema, che è una versione dell'insieme 3-3 [014]. Questo tricordo funge da motore per la generazione dei complessi più significativi, che possono apparire nell'ordine della prima presentazione o anche in altri ordini.³² Ciò rivela che Schönberg aveva una piena consapevolezza delle potenzialità

più coerente con la terminologia del presente capitolo).

31 In questo e nel successivo paragrafo riprendo un'analisi che compare in Gianmario Borio, *Thematic Units and Developments. On the Persistence of 'Organic Form' in Chamber Music Between 1910 and 1930*, «Music Analysis» 42, 1, 2023, pp. 43-73.

32 In questa direzione si muovono le osservazioni di Forte, *Sets and Nonsets in Schönberg's Atonal Music*, «Perspectives of New Music» 11, 1, 1972, pp. 43-64: 45-46, e George Perle, *Serial Composition and Atonality*, 6th rev. edn. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, pp. 10-15. Cfr. anche David Lewin, *Some Notes on Schönberg's Op. 11*, «In Theory Only», 3, 1, 1977, pp. 3'7. Il nesso tra concezione formale e trattamento degli insiemi di altezze è stato recentemente indagato da Jack Boss nel

all'insieme 6-16 assumono un ruolo transizionale e possono apparire come accordi (bb. 2-3 e 54-55), arpeggi (bb. 12, 27, 51 e 52) o figure (bb. 30, 38 e 43). Invece gli insiemi 6-z10, 6-z34 e 6-21 continuano a essere indicativi per le tre sezioni della forma Lied. Dal momento che il materiale tematico viene progressivamente trasformato nel corso della composizione – nell'ottica di una «perpetua trasformazione della figura fondamentale»³³ – le forme motiviche vengono sottoposte a contrazioni ed espansioni di diversa natura in conformità alla loro posizione nel quadro della dinamica formale. La linea melodica della sezione A' viene riproposta a valori diminuiti nelle bb. 17-18; la linea ascendente del basso di bb. 4-5 (sezione B) viene ripresa nella parte acuta e in diversa posizione metrica delle bb. 20-21; il canone delle b. 25-27 ricorre all'insieme 6-21 con una nuova disposizione delle altezze ed evidenziazione del tetracordo 4-19 (0148) che aveva marcato l'accordo tenuto di risonanza delle b. 14-17 (tasti premuti, sovrapposizione di terze). In tutti questi esempi si nota una continuità nel trattamento di una certa collezione: come melodia trasponibile o con permutazione delle sue componenti, come accordo unico o suddivisa in accordali contigui, come arpeggio, come figura con elementi melodici e armonici.

Costruzione armonica nelle opere dodecafoniche

Nella conferenza sulla tecnica dodecafonica, tenuta all'Università di Princeton nel 1934, Schönberg afferma: «La disposizione in gruppi [della serie] serve soprattutto a produrre accordi mediante la combinazione dei suoni».³⁴ Questa è un'esperienza condivisa da coloro che hanno analizzato le sue opere dodecafoniche: Schönberg costruisce le sue serie in modo da disporre di un repertorio rilevante di gruppi invarianti (esacordi, tetracordi, tricordi); tali gruppi si prestano bene a costituire l'accompagnamento di una melodia. Un esempio paradigmatico è offerto dal tema principale del primo movimento del Quarto Quartetto op. 37. La Fig. 1 riporta la serie con le sue forme derivate, impiegando la cifratura corrente nella teoria anglo-americana; al di sotto del quadrato sono elencati i gruppi invarianti e la loro classificazione come insiemi di altezze. Il tema è in scrittura omofonica e adotta la forma del Lied tripartito. Nella sezione A (bb. 1-6) la linea melodica è ritmizzata in modo da presentare grosso modo un tricordo per ogni battuta; l'accompagnamento propone i tricordi mancanti nel loro ordine seriale. Ne risulta la seguente successione:

Melodia:	I	II	III	IV
Armonia:	II-III-IV	III-IV-I	IV-I-II	I-II-III

33 Arnold Schönberg, *Linear Counterpoint* [1931] in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. by Leonard Stein, Faber and Faber, London/Boston, 1975, p. 290. Originale tedesco *Alles Geschehen in einem Musikstück ist nichts anderes, als ein ewiges Umgestalten einer Grundgestalt* (Arnold Schönberg Center, T35.22).

34 Schönberg, *Vortrag / 12 T K / Princeton*, cit., p. 94.

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

Invarianti esacordali: $O_n \rightarrow I_{n+5}$

Invarianti tetracordali: $O_n \rightarrow I_{n-5}$

Invarianti tricordali: $O_n \rightarrow I_{n+4}$

Entrambi esacordi 6-16 (014568): distanza insiemi ordinati = t5

Esempio di O_2 : 9,10,1,2,3,5 - 4,6,7,8,11,0

Tetracordi	I: 4-7 (0145)	II: 4-4 (0125)	III: 4-4
------------	------------------	-------------------	----------

Tricordi	I: 3-4 (015)	II: 3-9 (027)	III: 3-2 (048)	IV: 3-4 (015)
----------	-----------------	------------------	-------------------	------------------

Tricordo esacordale III invariante in O_{n+4+4}

Figura 1. Serie del Quarto Quartetto op. 37 di Arnold Schönberg

Lo stesso principio viene adottato nella sezione A' (bb. 10-14), che riprende la configurazione ritmica della melodia utilizzando però il retrogrado della serie. La sezione B è contrastante sia per il ritmo della linea melodica che per la gestione dei tricordi: essi rispondono in modo quasi canonico ai tricordi della melodia.

L'analisi di questo tema mette in luce non solo lo stretto rapporto che Schönberg instaura tra armonia e forma, ma anche un procedimento che sfrutta i gruppi invarianti ai fini della costruzione armonica; per quanto illuminante, esso potrebbe però offrire un'immagine ristretta del ruolo dell'armonia nelle sue composizioni dodecafoniche. Forse non è un caso che il Quarto Quartetto abbia attratto l'attenzione di diversi musicologi statunitensi della generazione successiva a Milton Babbitt e Allen Forte che hanno cercato, in opposizione ai maestri, di ricondurre le successioni armoniche ai principi tonali individuando anche centri di attrazione. In particolare Michael Cherlin ha imbastito un'interpretazione

secondo cui la tonalità svolge nella musica di Schönberg un ruolo paragonabile a ciò che Sigmund Freud chiamava *das Unheimliche*, una presenza perturbante che condiziona in modo occulto le scelte compositive e contribuisce alla formazione di centri tonali ‘evanescenti’.³⁵ La recente ondata di interpretazione ‘paratonale’ si caratterizza per la scarsa considerazione di quanto affermato da Schönberg e per la quasi totale assenza di riferimenti alla forma.³⁶

Allegro molto, energico

The image shows a musical score for the first movement of Arnold Schönberg's Quartet Op. 37, measures 1-11. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features complex harmonic structures with annotations for intervals (I, II, III, IV), dynamics (ff, f), and specific notes (H, G, C, N). The tempo is 'Allegro molto, energico'.

Esempio 5. Arnold Schönberg, *Quarto Quartetto op. 37, I. movimento, bb. 1-11 (con annotazioni)*

35 Cherlin, *Schönberg and Das Unheimliche: Spectres of Tonality*, cit., p. 364. Cfr. anche Silvina Milstein, *Arnold Schönberg: Notes, Sets, Forms*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 98-118; Richard Kurth, *Moments of Closure. Thoughts on the Suspension of Tonality in Schönberg's Fourth Quartet and Trio*, in *Music of My Future. The Schönberg Quartets and Trio*, ed. by Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, pp. 139-160.

36 Cfr. *Schönberg's Program Notes and Musical Analyses*, cit., p. 339. Nel capitolo iniziale del suo fondamentale libro *Twelve-Tone Harmony. The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches* (Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1977, pp. 1-24) Martha M. Hyde ha posto le basi per un'approfondita interpretazione della concezione armonica nelle opere dodecafoniche di Schönberg; pur non approfondendo il rapporto con le strutture formali, queste pagine sono di grande aiuto per comprendere la molteplicità di soluzioni armoniche sperimentate dal compositore.

Per illustrare il mio punto di vista, mi concentrerò sulla presentazione dei due temi del terzo movimento, la cui forma è stata ricondotta da Schönberg a uno dei prototipi dei movimenti lenti: ABA'B'.³⁷ Il compositore mette in rilievo il «carattere rapsodico» del recitativo iniziale e il fatto che un'«elaborazione modulante» si insinua prima della sezione B'. Nel suo *Traité de la composition de douze sons*, rimasto inedito, René Leibowitz si sofferma sulla struttura 'sciolta' della sezione A, un'impostazione che si manifesta non solo nell'irregolarità dei segmenti motivici ma anche nella tendenza a uscire rapidamente dallo schema seriale iniziale, che è a specchio in modo analogo quanto abbiamo visto nel primo movimento: OO (unisono) – RI5 – R0. Ecco la descrizione di Leibowitz:

[Le thème] est présenté par les quatre instruments à l'unisson et joue le rôle d'un *récitatif* (non accompagné, bien entendu) qui ouvre le mouvement en précédant (un peu à la manière des récitatifs d'opéra), les sections polyphoniques qui suivront.

Structurellement nous observons la tendance à l'utilisation d'un grand nombre de motifs contrastants dont aucun n'arrive à s'imposer de manière prépondérante. La structure arrive à se former "à moitié" grâce à l'insistance sur le rythme pointé de la mesure 6-7 et à la détente finale.

Fonctionnellement nous avons affaire au déroulement complet d'une forme originale et ce déroulement complet souligne le caractère demi-clos de la structure. Cependant aucun tronçonnement spécifique n'arrive à se établir - à se fonctionnaliser - et, quel que soit la manière dont on pourrait essayer de définir la subdivision en tronçons du présent déroulement, une chose reste acquise, c'est qu'aucune de ces subdivisions ne joue un rôle fonctionnel dans la suite du mouvement.³⁸

Tale descrizione può essere considerata pienamente coerente con il modo di intendere la forma musicale e i suoi rapporti con la tecnica dei dodici suoni da parte di Schönberg e dei suoi allievi. All'opposto si colloca l'analisi di Richard Kurth, che propone un grafico di impostazione schenkeriana per le bb. 614-623, cercando di applicare l'idea di 'tonalità fluttuante' o 'sospesa' che Schönberg aveva introdotto nel *Trattato di armonia*.

The image shows a musical score for measures 614 to 623. The score is written for two staves (treble and bass clef). Above the staff, measures are numbered: 614, 616, 618, 619, 620, 621, 622, 623. Below the staff, there are several boxes and labels indicating Schenkerian analysis: 'P' in a box above measure 614; '(TR)' in a box above measures 616-618; 'RI' in a box above measure 619; 'X' above measure 620; 'RP' in a box above measure 621; 'X' above measure 622; and '(T9I)' and '(T9P)' in boxes below measures 622 and 623 respectively. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Figura 2. Richard Kurth, grafico delle bb. 614-623 del Quarto Quartetto op. 37, 3. movimento

37 Cfr. Gianmario Borio, *La forma dei movimenti lenti nelle sonate di Beethoven: una ricognizione critica della trattatistica*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, ETS, Pisa, 2021, pp. 167-183.

38 Cfr. René Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons* [1950-1951], dattiloscritto conservato alla Fondazione Paul Sacher di Basilea, p. 76.

Kurth ritiene che il trattamento ritmico della monodia faccia emergere rapporti tonali immanenti alla serie. Il decorso discendente delle note più lunghe - Do-Si \flat -La - sarebbe un indicatore per un processo cadenzale in Do maggiore (V- \flat II-V-I, con Do maggiore ‘non espresso’ ma solamente accennato dal primo violino a b. 619), che contempla una cadenza transitoria in La minore a b. 618. A me questa lettura non convince né sul piano teorico né su quello acustico, sebbene sia plausibile che qui come altrove Schönberg faccia accenni di tipo retorico a gesti della composizione tonale. Entrambe le sezioni A e B sono costruite con una presentazione tematica (b. 614-623 e 630-635), alla quale segue un’elaborazione; le cesure formali sono evidenziate da accordi, la cui costituzione non segue sempre il principio dei gruppi invarianti che ho illustrato poc’anzi. Nella sezione A l’armonia è fuggevole, in coerenza all’impostazione ‘sciolta’ di cui parla Leibowitz; il tema della sezione B si riferisce invece alla costruzione ‘rigida’, cosa a cui accenna Schönberg definendolo un periodo di sei battute.³⁹ Qui la funzione di marcatura è affidata ad accordi non segmentali, in particolare all’*all-interval tetrachord* 4-z29 (0 1 3 7) nelle bb. 632 e 635.

Anche nella costruzione di questa ampia struttura tematica osserviamo un attento dosaggio delle risorse armoniche. Qui Schönberg ha invertito il rapporto tra ‘struttura rigida’ e ‘sciolta’. La fluidità del tema principale esclude l’uso di nette cesure armoniche; il percorso sonoro viene gestito per così dire dall’alto, mediante la successione delle forme seriali nel circolo delle terze minori: O0/I5 - O9/I2 - O6/(I11) - O3/I8. L’articolazione periodica del tema secondario è invece chiaramente marcata da accordi non segmentali. Il modello di tre battute è costituito da una melodia del primo violino, che si dipana mediante una selezione di 7+5 note tratte da due forme seriali correlate per complementarità (I5 e O0) in modo non sempre contiguo; questa selezione non solo contribuisce alla creazione di una *Hauptstimme* non segmentale, ma offre libertà di gestione delle note rimanenti; l’articolazione armonica del modello avviene per cesure accordali che imprimono un macroritmo di 1+2 battute; l’insieme 4-z29 svolge un peso predominante chiudendo sia l’antecedente che il conseguente, conclusioni che sono enfatizzate dal movimento cromatico del basso (bb. 632 e 635). La lunga sezione elaborativa che segue il periodo è caratterizzata da bicordi di quinta del violoncello, intervallo presente anche nei due precedenti tetracordi di cesura.

Forme aperte e associazione cromatica: il Trio per archi op. 45

Nell’ultimo quinquennio di vita Schönberg ha approfondito i nuovi principi armonici operando su diversi piani. Dai materiali riguardanti la gestazione di *Variations on a Recitative* op. 40 traspare l’idea di creare passaggi gradualmente tra accordi

³⁹ Cfr. Schönberg, *Introduzione ai quattro quartetti per archi*, in Id., *Analisi e pratica musicale*, Torino, Einaudi 1974, p. 274.

tematiche e le cesure formali sembrano convogliate nel delineamento di stati di quiete e movimento. Forse è anche in questa prospettiva, o comunque in rapporto a un radicale mutamento della concezione formale, che va considerato l'impiego di forme sostitutive dei due esacordi componenti la serie (Fig. 3). A ciò si aggiungono le molteplici forme miste di diadi o tricordi ottenute con note provenienti da forme seriali distinte; questo artificio viene spesso usato per la formazione di accordi e melodie nei momenti di transizione (vedi per esempio le bb. 37-40 e 128-134).

	I	II	III
O2	2 10 3 9 4 1	11 8 6 7 5 0	4 2 10 9 1 3
I7	7 11 6 0 5 8	10 1 3 2 4 9	5 7 11 0 8 6

Figura 3. Serie del Trio Op. 45 con variante del primo esacordo (III)

Il segmento di bb. 12-17, che rappresenta il nucleo di un possibile 'tema principale', è caratterizzato da una *Hauptstimme* (violino) che propone una successione di sei diadi cromatiche costituendo così una serie diversa da quella di base. Le altezze sono estratte dalle note estreme dei due esacordi e di una variante del primo esacordo (Fig. 3 ed Es. 8). Questo principio determina una progressiva variazione armonica. Il complesso può infatti anche essere letto in prospettiva armonica come gestione di tricordi diversi; la variazione è scandita dagli accoppiamenti cromatici verticali e orizzontali evidenziati nell'Es. 8

Esempio 8. Arnold Schönberg, Trio per archi op.45, bb. 12-17 (con annotazioni)

Osserviamo che ciascun esacordo rappresenta un riordinamento di tre diadi cromatiche, cosicché la disposizione cromatica orizzontale o verticale è espressione del fondamento della serie stessa. Questo ‘tema’ viene riproposto diverse volte nel corso del Trio. La prima volta (bb. 135-141) riappare a una quarta superiore; le serie usate sono dunque O7 e I0. La viola assume il ruolo di *Hauptstimme* e le restanti note vengono distribuite su due livelli, uno dei quali (il primo violino) diventa *Nebenstimme* a b. 137. Questo tipo di scrittura porta a un offuscamento del paesaggio armonico, che si chiarifica solo a tratti con la ricorrenza di alcune diadi.

La terza comparsa del tema (bb. 214-221) ripropone la prima versione in modo abbastanza fedele. Invece la struttura melodica della quarta ricorrenza del ‘tema’ (bb. 267-275) è basata totalmente sulle diadi cromatiche in tutte le voci (vedi Es. 9). La disposizione delle altezze simula una risposta canonica, con le diadi in posizione retrograda, dell’*Hauptstimme* rispetto al violoncello a partire da b. 269. Tuttavia la struttura può essere letta in senso verticale come una successione dei tricordi che compongono i tre esacordi, disposti in modo da creare diadi cromatiche orizzontali nei tre strumenti. Nelle prime battute la disposizione è rigorosamente segmentale, il che fa ben emergere il contrasto tra l’impronta diatonica dei primi quattro tricordi e quella esatonica degli ultimi due; tale trasparenza viene però abbandonata mediante scambi di posizione nelle diadi di I7 a bb. 270-272 che determina nuove verticalità. Il segmento ha un prolungamento di tre battute (bb. 273-275), nel quale la trasposizione al tritono delle due precedenti forme seriali produce una diversa successione delle diadi cromatiche, pur restando immutata la tipologia dei tricordi.

Esempio 9. Arnold Schönberg, *Trio per archi op.45*, bb. 267-272

Nel *Trio per archi* Schönberg sembra farsi guidare da un principio estraneo alla morfologia funzionale, che era stata oggetto del suo insegnamento e aveva agito da lanterna di orientamento sia nel territorio impervio e caotico della post-tonalità che in quello rischiosamente ordinato della dodecafonia. L’interconnessione tra forma e processo è una acquisizione della tecnica compositiva che emerse solo nella generazione successiva grazie all’estensione del principio seriale a dimensioni

della scrittura diverse dalle altezze. Il Trio sembra suggerire che questa opportunità sia stata intuita dall'ultimo Schönberg. Ed è possibile che ciò sia avvenuto grazie a una riflessione retrospettiva del compositore, a un ripensamento delle modalità operative della sua fase 'rivoluzionaria' che era stata erroneamente definita 'libera atonalità'. Ovviamente la costruzione passo a passo non ha qui le sembianze di un lavoro su collezioni caratteristiche estratte da un universo dalle infinite possibilità; la serie rimane il regolatore dell'entrata delle singole altezze e in qualche modo è responsabile anche delle aggregazioni non segmentali. Tuttavia l'alternarsi di scrittura omofonica e polifonica, l'impiego prolungato di accordi e la sovrapposizione di motivi assumono un ritmo imprevedibile e appaiono solo a tratti collegabili alle funzioni formali. Il 'tema' affiora dal processo del materiale e può essere rapidamente fagocitato da una corrente dei suoni che sembra potere essere arrestata solo con una decisione dall'alto. Non si tratta di 'atematismo', un concetto che Schönberg ha contestato con fermezza.⁴² L'identità tematica è preservata mediante la messa a fuoco e la ricorrenza di determinate forme motiviche; però esse possono anche essere interpretate come disposizioni orizzontali di complessi accordali fissati nella loro struttura intervallare. A questo punto i rapporti tra logica armonica e articolazione formale sembrano seguire un'altra strada, una strada che Schönberg ha forse imboccato ma non ha avuto il tempo di percorrere.

42 Cfr. Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1952, pp. 98-99; Leopold Spinner, *The Abolition of Thematicism and the Structural Meaning of the Method of Twelve-Tone Composition*, «Tempo», 146, 1983, pp. 2-9. For a different position on this topic cf. Ethan Haimo, *The Rise and Fall of Radical Athematicism*, in *The Cambridge Companion to Schoenberg*, ed. by Jennifer Shaw and Josef Auner, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 94-107.

«Ascolto armonicamente, compongo verticalmente».

Osservazioni sui principi costruttivi dell'armonia di Stravinskij

Massimiliano Locanto

Introduzione: questioni metodologiche

A partire dal secondo dopoguerra, il linguaggio armonico di Stravinskij è stato oggetto di un crescente interesse da parte di compositori, teorici musicali e musicologi, che hanno via via messo in luce come esso si fondi su criteri originali, irriducibili alla sintassi tonale e coerenti con una concezione innovativa del tempo e della forma musicale.¹ Ciò non meraviglia, se si considera che la grande creatività in campo armonico era una cifra caratteristica di Rimskij-Korsakov, dal cui insegnamento Stravinskij attinse le basi della sua tecnica compositiva. Lui stesso, del resto, sottolineò sempre, nei suoi scritti, il ruolo determinante che le relazioni verticali svolgevano nel suo modo di comporre.²

-
- 1 Ancora prima degli studi analitico-musicali di area anglosassone che hanno inaugurato o il filone 'ottatonico', di cui si dirà a breve, l'armonia del *Sacre du printemps* era stata uno dei punti essenziali delle lezioni di Olivier Messiaen al conservatorio di Parigi, che furono determinanti per gli sviluppi successivi del pensiero compositivo seriale. Si veda ad esempio Mark Delaere – Richard Evans, *Olivier Messiaen's Analysis Seminar and the Development of Post-War Serial Music*, «Music Analysis», XXI, 1, 2002, pp. 35-51: 38-41. Un altro contributo significativo provenne da Henri Pousseur, le cui idee sull'importanza della costruzione intervallare nel linguaggio armonico stravinskiano hanno profondamente influenzato questo mio lavoro. Si veda ad esempio il saggio *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky*, «Musique en Jeu», 1971, 1, pp. 21-47; 1971, 2, pp. 107-126.
 - 2 Il seguente passo delle *Conversazioni* con Robert Craft, dal quale prende spunto il titolo di questo saggio, è uno dei tanti esempi che si potrebbero citare: «Compongo verticalmente e ciò significa, almeno in un certo senso, comporre tonalmente. [...] Ascolto certe possibilità e scelgo. Posso creare la mia scelta nella composizione seriale proprio come in qualunque forma contrappuntistica tonale. Ascolto armonicamente, certo, e compongo nello stesso modo di sempre. [...]» (Igor Stravinskij – Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday, New York, 1959, trad. it. di Luigi Bonino Savarino, *Conversazioni con Igor' Stravinsky*, in *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1977, p. 12; la traduzione è mia).

Descrivere in termini teorici il linguaggio armonico stravinskiano, però, è tutt'altro che semplice. Stravinskij predilesse sempre un approccio pratico alla composizione e non diede mai una descrizione teorica esaustiva dei suoi metodi. Né esiste una teoria musicale coeva che si presti facilmente a illustrarli.³ In questo saggio, quindi, mi sforzerò di individuare alcuni principi costruttivi generali che possano dare ragione di molteplici aspetti dell'armonia stravinskiana. Non mi baserò sull'analisi dettagliata ed esaustiva di un unico brano; piuttosto fornirò numerosi esempi utili alla mia argomentazione. La discussione, comunque, terminerà con un'analisi di *Sinfonie di strumenti a fiato* (1920-21) che abbraccia l'intero decorso del pezzo.

Dapprima, alcune avvertenze metodologiche. In generale, non impiegherò in modo sistematico i concetti e i metodi della teoria insiemistico-musicale (*musical set theory*) di Allen Forte, sebbene essa costituisca uno degli strumenti analitici più validi per l'analisi dei repertori post-tonali e sia stata spesso – ma oramai in anni molto lontani – applicata alla musica di Stravinskij.⁴ I suoi principi basilari – l'equivalenza d'ottava, per trasposizione e per inversione – che sottostanno alle nozioni fondamentali di classe di altezza (*pitch class*), classe di intervalli (*interval class*, abbreviato c.i.), insieme di classi di altezze (*pitch-class set*) – emersi originariamente nell'alveo di una tradizione di pensiero teorico e compositivo strettamente legato alla cosiddetta 'atonalità', non collimano appieno con la logica costruttiva di molte armonie stravinskiane, in particolare quelle basate sull'uso di collezioni di altezze e di cicli di intervalli (più che classi di intervalli) sovrapposti a partire da una nota di partenza o fondamentale.⁵ Vi sono però altri aspetti del linguaggio armonico di Stravinskij che sembrano invece obbedire a quei principi più basilari della teoria di Forte che possono essere applicati a gran parte della musica post-tonale. Ciò vale in particolare laddove il cromatismo diviene più sistematico a discapito dell'uso

3 La teoria formulata da Boleslav Javorskij nei primi anni del xx secolo si presta solo parzialmente allo scopo. Cfr. ad esempio Philip A. Ewell, *Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland*, «Music Theory Online», XVIII, 4, 2012; Id., *Octatonic or Diminished? Russian Modal Interpretations of Stravinsky from an American Perspective*, in *Igor Stravinsky. Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by Massimiliano Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 137-156) La teoria di Javorskij è stata applicata da Varvara Dernova (*Garmonija Skrjabina*, Muzyka, Leningrado, 1968) alla musica di Skrjabin. Cfr. anche Massimiliano Locanto, *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in *Storia dei Concetti Musicali: Armonia, Tempo*, a cura di Carlo Gentili e Gianmario Borio, Carocci, Roma, 2007, pp. 228-230.

4 Il testo fondatore di questo approccio analitico è Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1973. Un esempio di applicazione alla musica di Stravinskij è Id., *The Harmonic Organization of "The Rite of Spring"*, Yale University Press, New Haven 1978.

5 Cfr. Jonathan W. Bernhard, *Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory*, in *Music Theory in Concept and Practice*, ed. by J. M. Baker, D. W. Beach, J. W. Bernard, University of Rochester Press, Rochester 1997, pp. 11-51. Per una descrizione succinta dei concetti basilari della teoria, si veda ad esempio Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, New Jersey, 1990, pp. 2-11, 26-43. In particolare, per il concetto di *interval class* si veda *ibidem* pp. 5-7. Un utile riferimento in lingua italiana è Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, prefazione di Susanna Pasticci, LIM, Lucca, 2023, pp. 3-18 e 25-52. Cfr. anche Susanna Pasticci, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM» II/1, Bologna, 1995.

di collezioni simmetriche e di costrutti diatonici. In questi casi può essere utile considerare gli accordi come generiche classi di insiemi (*pitch-class set class*) rappresentate dalla loro forme primarie (*prime forms*), così come definite da Forte e nella successiva letteratura analitica post-tonale: la forma dell'insieme in cui le note sono disposte nello spazio più ristretto possibile.⁶ Nel capitolo intitolato *Cromatismo diatonico*, in particolare, ne farò uso per descrivere le analogie e relazioni tra accordi che non presentano una costruzione intervallare rispetto a una data nota fondamentale.

Nella letteratura stravinskiana più recente si è imposto un approccio analitico incentrato sulla collezione ottatonica – un insieme di riferimento di otto suoni organizzati secondo un'alternanza regolare di toni e semitoni – il cui uso è apparso sempre più chiaramente come un tratto caratteristico e distintivo del linguaggio armonico stravinskiano, in particolare nelle composizioni del periodo 'russo', ma con importanti ripercussioni fino alle ultime composizioni seriali. In qualche misura l'approccio ottatonico può essere considerato uno sviluppo della teoria insiemistico-musicale incentrato sulla funzione 'centrica' e sulle proprietà di questa specifica collezione di riferimento.⁷ A fungere da apripista era stato già un saggio di Arthur Berger del 1963, ma il metodo analitico fu consolidato soprattutto dai lavori di Pieter van den Toorn della metà degli anni Ottanta.⁸ Su questo

6 In questo saggio le forme primarie degli insiemi di altezze, quando impiegate, saranno indicate da una serie di numeri non separati da spazi e racchiusi tra parentesi tonde, ad esempio: (0158). Per la definizione di *prime form* e la differenza con la *normal form* si veda Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, cit., p. 41; Per l'elenco delle *prime forms* si veda *ibidem* pp. 184-211. In ogni caso, non impiegherò le sigle degli insiemi di altezze di Forte (i cosiddetti 'numeri di Forte': si veda la lista *ibidem*, pp. 179-181), le quali hanno lo svantaggio di non mostrare a colpo d'occhio le proprietà cicliche e simmetriche delle costruzioni intervallari di Stravinskij. Ad esempio: la costruzione per terze – e, come vedremo, per quinte giuste – sovrapposte, caratteristica dell'accordo che indicherò come 0-4-7-11, non si evince immediatamente dalla sigla 4-20 di Forte – né risulta evidente dalla forma primaria dell'insieme (0158).

7 Sulla 'centricità' delle collezioni di riferimento nella musica post-tonale cfr. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, cit., pp. 89-107. Un punto di tangenza tra la *set theory* e l'approccio basato sulle collezioni di altezze è la teoria dei 'generi di classi di insiemi di altezze' (*pitch class set genera*) sviluppata dallo stesso Forte (*Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species*, «Journal of Music Theory», XXXII, 2, 1988, pp. 187-270) e, in modo differente, da Richard S. Parks (*The Music of Claude Debussy*, Yale University Press, New Haven, 1989; Id., *Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory*, «Music Analysis», XVII, 2, 1998, pp. 206-226). I quattro *simple genera* individuati da Parks nel suo lavoro su Debussy corrispondono alle tre principali collezioni di 6-8 suoni (esatonica, diatonica e ottatonica) e alla gamma cromatica completa. Si veda anche il paragrafo intitolato «contributi dell'analisi insiemistica allo studio dei sistemi octatonici» in Pasticci, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, cit., pp. 91-98.

8 Arthur Berger, *Problems of Pitch organization in Stravinsky's Diatonic Music*, «Perspectives of New Music» II, 1, rist. in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. Benjamin Boretz e Edward T. Cone, Princeton University Press, Princeton, 1963 pp. 123-155. Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven, 1983; Id., *Octatonic Pitch Structures in Stravinsky*, in *Confronting Stravinsky. Man, Musician, and Modernist*, ed. by Jann Pasler, University of California Press, Berkeley, 1986, pp. 262-270, Id., *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, University of California Press, Berkeley (CA), 1987. Ad attirare per primo l'attenzione sull'importanza della collezione ottatonica nella musica di Stravinskij era stato Roman Vlad, nella sua monografia

argomento si è accumulata una vasta letteratura, che rende superflua un'ulteriore esemplificazione in questa sede.⁹ Pertanto, la discussione della sezione seguente avrà solo tre finalità:

1. fornire qualche cenno circa la tassonomia e alcune proprietà basilari delle collezioni ottatoniche;
2. attirare l'attenzione sulle armonie tipiche ricavabili da tale collezione, in particolare quelle che appaiono simili ad accordi classificati della tradizionale teoria tonale (triadi, quadriadi, pentiadi);
3. evidenziare i criteri costruttivi basilari che agiscono tanto nei contesti ottatonici quanto in quelli diatonici.

La collezione ottatonica: una panoramica

Gli schemi riprodotti nell'Es. 1 mostrano la nomenclatura delle collezioni ottatoniche proposta da van den Toorn nel 1983.¹⁰ L'insieme ottatonico presenta tre sole trasposizioni diverse quanto a contenuto complessivo di altezze – si tratta, infatti, di un «insieme a trasposizione limitata», nella terminologia di Olivier Messiaen¹¹ – indicate rispettivamente come collezione I, II e III. Per ciascuna di esse sono possibili due diverse organizzazioni intervallari: quella che comincia per semitono-ono e quella che comincia per tono-semitono, indicate rispettivamente come modello A e modello B. La disposizione delle collezioni nello schema mostra a

(*Strawinsky*) pubblicata da Einaudi, la cui prima versione, del 1958 fu tradotta in inglese nel 1962. Gli studi di Richard Taruskin hanno poi mostrato come l'uso della collezione ottatonica fosse parte essenziale della pratica della composizione nel circolo san pietroburghese di Rimskij-Korsakov e dei suoi allievi, spostando così l'attenzione dalla analisi e teoria musicale alla storia delle tecniche compositive e al contesto culturale. Cfr. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vols., University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1996, in particolare le pp. 255-306.

- 9 Vedi nota precedente. Cfr. anche Pieter C. van de Toorn – John McGinness, *Stravinsky and the Russian Period. Sound and Legacy of a Musical Idiom*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 43-52, 147-158.
- 10 Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, cit., pp. 31-72 (in particolare gli schemi a pp. 50-52): Per un'agile sintesi della nomenclatura e proprietà delle collezioni ottatoniche cfr. anche van den Toorn – McGinness, cit., pp. 43-47. Nel corso degli anni, van den Toorn ha pubblicato – anche in funzione degli specifici brani cui si riferiva di volta in volta – diversi schemi delle collezioni ottatoniche, nei quali le tre note di partenza delle tre collezioni sono differenti: nel saggio del 1986, ad esempio, sono Do#, Re e Mi invece di Mi, Fa e Fa#. Si tratta, comunque, solamente delle articolazioni 0 e 3 dell'articolazione (0, 3, 6, 9); in termini di contenuto complessivo di altezze, le collezioni sono le medesime. Una nomenclatura differente era stata proposta da Arthur Berger (*Problems of Pitch organization*, cit.). La collezione I (che Berger chiama «Octatonic I»), comincia su Do; la collezione II comincia su Do#; la collezione III comincia su Re. Come si può notare la collezione I di van den Toorn (che può partire da Do#, Mi, Sol, o Si b, *non corrisponde* alla Octatonic I di Berger, che parte da Do (non do#).
- 11 Cfr. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musicale*, Leduc, Paris, 1944, I. p. 52.

colpo d'occhio che per ottenere i due modelli (A o B) di una data collezione (I, II o III) basta leggere le note rispettivamente a partire dal basso (cioè in senso ascendente) per il modello A, e a partire dall'alto (cioè in senso discendente) per il modello B. In numeri:

modello A = **0**, 1, **3**, 4, **6**, 7, **9**, 10;

modello B = **0**, 2, **3**, 5, **6**, 8, **9**, 11.

Collezione I

Collezione II

Collezione III

n. 0 1 **3** 4 **6** 7 **9** 10 (0) 0 2 **3** 5 **6** 8 **9** 11 (0)

Esempio 1. Nomenclatura delle collezioni ottatoniche (secondo van den Toorn)

In questo sistema di rappresentazione, le cifre non indicano il numero (*integer notation*) delle classi di altezza (*pitch class*) con 0 fisso = Do, come nella *musical set theory* di Allen Forte ma piuttosto la posizione delle note nella collezione, computata in termini di semitoni a partire dalla nota assunta come punto di partenza (nota 0). Le note evidenziate in grassetto corrispondono ai punti in cui la collezione è articolata in quattro segmenti a distanza di terza minore uno dall'altro, indipendentemente dal modello, A o B. D'ora in poi, questa articolazione fondamentale sarà indicata con una successione di numeri tra parentesi tonde separati da virgole: (0, 3, 6, 9).¹² Data la perfetta simmetria dell'insieme, ai fini della individuazione della collezione (I, II, o III) la nota di partenza (nota 0) può essere indifferentemente una qualsiasi di queste quattro. Nella pratica analitica concreta, invece, occorre stabilire quale di esse sia la nota di partenza (la nota 0) e la nota finale (11) della specifica scala (più che la collezione generica) ottatonica impiegata in quel punto specifico del brano. Nei termini di van den Toorn, ciò equivale a identificare le note che delineano l'ambito (*span*) complessivo «0-11».

Lo schema riprodotto nell'Es. 2 mostra i principali costrutti armonici e melodici contenuti nella collezione ottatonica. In corrispondenza di ognuna delle quattro articolazioni (0, 3, 6, 9), se ascendiamo melodicamente (modello A) troviamo

¹² Anche in questo caso, i numeri non stanno per *pitch classes* con la nota 0 = Do, ma per numero di semitoni a partire da una qualsiasi nota di partenza. Lo stesso varrà d'ora in poi per tutti gli altri costrutti (tetracordi, accordi, ecc.) ricavabili dalla collezione ottatonica.

quattro tetracordi dello stesso tipo, con due semitoni ai lati e tono al centro, che indicheremo con (0 1 3 4).¹³ In senso melodico discendente (modello B), invece, troviamo quattro tetracordi del tipo (0 2 3 5), con semitono al centro. Oltre a essere contenuti quattro volte in una collezione diatonica, ambedue i tetracordi sono in grado di generare una collezione ottatonica se ripetuti a distanza di tritono, ossia sull'articolazione (0, 6). Il primo di essi – (0 1 3 4) – ha un netto carattere cromatico (la presenza di due semitoni separati da un solo tono è estranea alla collezione diatonica). Ciò lo rende un costrutto molto comune nella musica post-tonale.¹⁴ Al contrario, il secondo tetracordo – (0 2 3 5) – possiede un carattere diatonico. Esso corrisponde ai due tetracordi in cui si divide una scala diatonica eptafonica modale di tipo minore 'dorico' (scala di Re), la cui differenza con la collezione ottatonica consiste solo nella distanza tra i due tetracordi: c.i. 5 (quinta/quarta giusta) nel modo dorico; c.i. 6 (tritono) nella collezione ottatonica (Es. 3). Ciò consente a Stravinskij di creare analogie, ambiguità e interferenze tra il contesto ottatonico e le melodie modali di carattere – se non di provenienza – popolare.

Passando dai costrutti melodici ai costrutti armonici, su ciascuno dei quattro punti di articolazione (0, 3, 6, 9), della collezione ottatonica possono essere costruiti, impiegando le sole note della collezione stessa e adottando il criterio della sovrapposizione di terze tipico dell'armonia tonale, una serie di accordi man mano più ampi: triadi minore, triadi maggiore (e quindi triade maggiore/minore); settima di dominante; e nona di dominante con nona minore (si veda nuovamente l'Es. 2). Indicheremo questi accordi con una serie di numeri separati da trattini, senza parentesi tonde:¹⁵

0-3-7 (= triade minore);

0-4-7 (= triade maggiore)

0-3/4-7 (= triade maggiore/minore);

0-4-7-10 (= settima di dominante)

0-4-7-10-13 (= nona di dominante con nona minore)

13 Più in generale, indicheremo i costrutti melodici (tricordi, tetracordi, ecc.) della collezione ottatonica con una serie di numeri tra parentesi tonde separati da spazi senza virgole (a differenza dei punti di articolazione della collezione ottatonica, separati da virgole).

14 Si tratta del tetracordo classificato come tetracordo 4-3 da Forte.

15 Anche qui le cifre non rappresentano la notazione numerica delle classi di altezza con Do = 0 bensì la distanza in termini di semitoni a partire dalla nota assunta come base (fondamentale) della costruzione intervallare per terze. Ad esempio: l'accordo Sol - Si - Re - Fa \sharp - La è rappresentato come 0-4-7-11-14. Si noti che nella letteratura analitica su Stravinskij (ad esempio nei lavori di van den Toorn) le note che eccedono l'ottava vengono riportate al modulo 12, sicché il precedente accordo dovrebbe essere rappresentato come 0-4-7-11-2, non come 0-4-7-11-14. La mia scelta riflette l'intenzione di evidenziare una costruzione ciclica per quinte giuste – come vedremo – che risulterebbe meno chiara mediante una rappresentazione per modulo 12. Per la stessa ragione ritengo poco utile rappresentare questo tipo di accordi mediante le forme primarie degli insiemi di altezze definite dalla *musical set theory*, le quali, rappresentando gli insiemi nella forma più 'stretta' possibile, oscurano la costruzione intervallare che intendo invece evidenziare. L'uso delle forme primarie sarà invece utile per descrivere e confrontare gli accordi maggiormente cromatici.

collezione ottatonica I

modello A (ascendente)



tetracordi (0 1 3 4)

accordi: 0-3-7; 0-4-7; 0-4-7-10; 0-4-7-10-13

modello B (discendente)

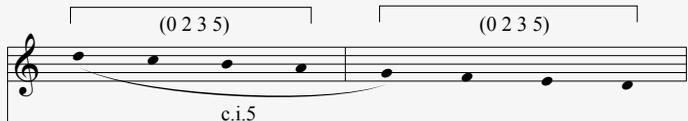


tetracordi (0 2 3 5)

accordi: 0-3-7; 0-4-7; 0-4-7-10; 0-4-7-10-13

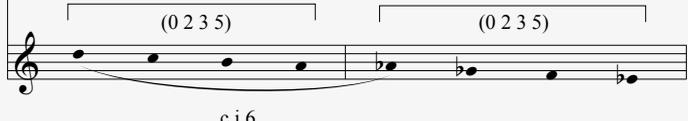
Esempio 2. Tetracordi e accordi contenuti in una collezione ottatonica

modo dorico (scala di Re)



c.i.5

collezione ottatonica II



c.i.6

Esempio 3. Confronto tra collezione ottatonica e modo di Re ('dorico')

In sintesi, si può dire che su ciascuna delle quattro articolazioni (0, 3, 6, 9) di una collezione ottatonica vi sia un accordo di nona 0-3/4-7-10-13, dal quale possono essere desunti, come suoi sottoinsiemi, la triade minore 0-3-7, la triade maggiore 0-4-7, la triade maggiore-minore 0-3/4-7, e la settima di dominante 0-4-7-10 (eventualmente anch'essa con terza maggiore-minore). Il mio uso delle virgolette ('triade', 'settima', 'nona'... ecc.) mira a mostrare come questi accordi, benché costruiti secondo il tradizionale criterio della sovrapposizione di terze maggiori e minori a partire da una data nota fondamentale, non posseggano

la funzione e il valore sintattico che avevano in seno alla tonalità. Anche i loro suoni dissonanti (la settima e la nona) non necessitano di alcuna preparazione o risoluzione, e divengono, anzi, note stabili, che fanno parte a tutti gli effetti dell'armonia. Inoltre, sebbene sia possibile stabilire la nota che funge da fondamentale della costruzione per terze (la nota n. 0), ciò ha valore solamente ai fini della costruzione (morfologia) dell'accordo in sé, non del suo uso e del suo collegamento alle altre armonie (della sua sintassi).

Pertanto, l'accordo può essere disposto in qualsiasi posizione (con qualsiasi nota al basso) e non valgono più le tradizionali limitazioni imposte dalla teoria tonale all'uso dei rivolti (ad esempio nell'uso dei rivolti degli accordi di nona). Come vedremo, ciò consente a Stravinskij di articolare e disporre queste armonie in modo da evidenziarne di volta in volta componenti (sottoinsiemi) differenti. Ciò implica uno slittamento dalla visione dell'accordo come funzione sintattica a una visione dell'accordo come gruppo di suoni a disposizione, da disporre a piacimento.

Da un punto di vista teorico-musicale, la collezione ottatonica presenta molte altre caratteristiche e proprietà interessanti. Ad esempio, sui quattro punti di articolazione (0, 3, 6, 9) del modello A è possibile rinvenire i tetracordi (0, 1, 4, 6) e (0, 1, 3, 7) – due sonorità strettamente imparentate perché dotate dello stesso contenuto intervallare pur non essendo una semplice trasposizione o inversione uno dell'altro¹⁶ – che sono state spesso sfruttate da vari altri autori di primo Novecento. Tuttavia il mio scopo in questa sezione non è mettere in evidenza tutte le proprietà teoriche dell'insieme ottatonico ma solamente quelle maggiormente sfruttate da Stravinskij. Ciò equivale anche a spostarsi da un piano puramente teorico alla sfera della storia della composizione. Da questo punto di vista, gli studi di Richard Taruskin hanno mostrato come nella cerchia san pietroburghese di Rimskij-Korsakov l'uso della collezione ottatonica facesse parte di un più ampio bagaglio di tecniche compositive basate sulla suddivisione simmetrica dell'ottava, una pratica che aveva un precedente nell'armonia del periodo tardo-romantico, specialmente di compositori-pianisti come Franz Liszt, nella quale era divenuto frequente e caratteristico l'uso di progressioni simmetriche di triadi o quadriadi le cui fondamentali dividono simmetricamente l'ottava in parti uguali («false progressions, nel lessico di Rimskij-Korsakov»)¹⁷. Infatti una progressione di triadi i cui bassi suddividono l'ottava in quattro terze minori – secondo l'articolazione (0, 3, 6, 9) – produce esattamente (tenendo anche conto di tutte le note contenute nelle triadi) le otto note di una collezione ottatonica (Es. 4).

16 Si tratta della cosiddetta relazione z di Forte, nella cui classificazione i suddetti tetracordi sono 4-z15 e 4-z29.

17 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, cit., pp. 255-305; Philip Ewell, *On Rimsky-Korsakov's False (Hexatonic) Progressions Outside the Limits of a Tonality*, «Music Theory Spectrum», XLII, 1, 2020, pp. 122-142.

collezione può essere suddivisa. Ciò è consentito dalla stessa struttura simmetrica della collezione ottatonica, che contiene ripetutamente i medesimi costrutti sull'articolazione (0, 3, 6, 9). Consideriamo ad esempio il modello B che, come si è detto, può essere ottenuto dalla somma di due tetracordi diatonici di tono-semi-tono-tono del tipo (0 2 3 5) posti a distanza di tritono, ossia secondo l'articolazione articolazione (0, 6). Ciò che, secondo Taruskin, distingue il modo di Stravinskij di usare la collezione ottatonica ne *La sagra della primavera* dalle progressioni di Rimskij-Korsakov è proprio l'uso simultaneo di materiali musicali basati su queste due metà della collezione ottatonica.²⁰ Molte melodie del *Sacre* sono basate su tetracordi (0 2 3 5) e contrapposte a un altro tetracordo (o più spesso un accordo) diatonico a distanza di tritono. Ciò può essere chiaramente constatato nella versione del 1913 per due pianoforti di Stravinskij, in cui la divisione del materiale musicale tra le mani dei due pianisti riflette spesso la concezione strutturale del pezzo. Ad esempio, nei *Jeux des cités rivales*, ai nn. [64-65]) la melodia in terze parallele del pianoforte 1 si svolge sul tetracordo (0 2 3 5) Sol - Fa - Mi - Re, mentre le ottave del pianoforte 2 si snodano, a distanza di tritono, sulle note del tetracordo (0 2 3 5) Do# - (Si) - La# (Si♭) - Sol#. Le due parti producono nel complesso un'intera collezione ottatonica.²¹ Diverse altre situazioni armoniche tipiche de *La Sagra della Primavera* possono essere descritte come giustapposizioni di due triadi/quadriadi distanziate secondo l'articolazione (0, 3, 6, 9). Il *Jeu du rapt*, per fare solo un esempio, è interamente basato sulla giustapposizione di due settime dominanti 0-4-7-10 a distanza di una terza minore.²² Sebbene l'uso di accordi di settima desunti dalla collezione ottatonica fosse già tipico di Rimskij-Korsakov, Stravinskij sfrutta le possibilità offerte dalla loro esposizione simultanea, non solo dalla loro successione in progressione.

Il criterio della giustapposizione simultanea consente anche di interpretare le note che esulano dal contesto ottatonico di riferimento senza però delineare un altro tipo di organizzazione delle altezze. Si consideri ad esempio il celebre accordo ribattuto degli *Auguri primaverili*: Ess. 5-6). Sin dalla sua prima apparizione nel quaderno di schizzi del *Sacre*, esso appare come la somma di una settima di dominante costruita sulla fondamentale Mi♭ in posizione di primo rivolto (Sol - Si♭ - Re♭ - Mi♭), posta nella parte superiore (mano destra) e di una triade maggiore in posizione fondamentale (con raddoppio del basso) sulla nota Mi nella parte inferiore (mano sinistra).²³ L'accordo della parte superiore è interamente contenuto nella collezione ottatonica III, modello B (il Mi♭ è assunto come nota n. 0 della scala discendente). L'accordo della parte inferiore contiene invece solo una nota di questa collezione –

20 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, cit., pp. 935-941.

21 Cfr. Massimiliano Locanto, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*, Brepols, Turnhout, 2022, pp. 234-235.

22 Si consideri ad esempio il passaggio al n. [37], nella versione per pianoforte a quattro mani, analizzato *ibid.*, p. 235-237. Secondo Arthur Berger (*Problems of Pitch Organization*, pp. 26-29) il *Jeu du rapt* compendia i vari modi in cui è possibile collegare due triadi/quadriadi a distanza di una terza minore

23 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring: Sketches, 1911-1913*, Boosey & Hawkes, London, 1969.

il F_{\flat} (Mi) posto al basso, che corrisponde alla nota n. 11 – mentre le altre due note, L_{\flat} (Sol^{\sharp}) e $D_{\flat\flat}$ (Si), esulano da essa. Nella lettura di Pieter van den Toorn, questa circostanza dovrebbe essere interpretata come una «interferenza» tra due diverse collezioni ottatoniche: a differenza della parte superiore, basata sulla collezione ottatonica III, l'accordo nella parte bassa sfrutterebbe la collezione I, modello A, come illustrato nell'Es. 5. Il F_{\flat} (Mi) al basso è appunto una delle quattro note comuni alle due collezioni. La teoria di van den Toorn, infatti, presuppone, in generale, che tutte le note di un brano musicale debbano essere messe in relazione con una qualche collezione di riferimento, e quando ciò non accade si deve presumere che due collezioni diverse stiano interagendo contemporaneamente.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff is labeled "collezione ottatonica III modello B" and the lower staff is labeled "collezione ottatonica I modello A". Both staves show a sequence of notes that culminate in a chord labeled "accordo degli 'Auguri'" with a "gvb" marking below it. The second system shows a single staff with a "settima di dominante" and a "triade maggiore" marked.

Esempio 5. L'accordo degli *Auguri primaverili*: interpretazione di van den Toorn e mia a raffronto

Sebbene ammetta anch'essa l'idea della presenza simultanea di due diversi costrutti (due diverse collezioni ottatoniche), la lettura di van den Toorn tende a individuare un unico criterio costruttivo (l'ottatonismo, appunto), ponendo, così, l'accento sugli aspetti che conferiscono unitarietà alla struttura armonica. Io propendo invece per enfatizzare il contrasto e l'eterogeneità degli elementi simultanei, anche da un punto di vista della loro logica costruttiva: i singoli accordi sono costruiti secondo il criterio della sovrapposizione di terze minori/maggiori tipico delle tradizionali triadi e quadriadi tonali, ma sono giustapposti secondo un criterio costruttivo differente: sui gradi di una collezione ottatonica. In questo modo può accadere che le loro note non appartengano tutte a tale collezione. A partire dalla *Sagra della primavera*, infatti, l'insieme ottatonico inizia a giocare un ruolo im-

portante non solo come riserva di suoni da impiegare, ma anche come una sorta di intelaiatura di riferimento sui cui punti nodali possono essere collocate armonie di vario tipo, anche accordi estranei alla collezione ottatonica stessa. Oltre all'articolazione (0, 3, 6, 9), un altro riferimento importante è dato dallo *span* complessivo (0, 11) e dalle note estreme del tetracordo superiore (0, 5) o del tetracordo inferiore (6, 11) del modello B: complessivamente, quindi, l'articolazione (0, 5/6, 11). Tornando al nostro esempio, l'accordo degli *Auguri* può essere descritto come la giustapposizione di due triadi/quadriadi le cui fondamentali sono poste sulle note estreme (0, 11) della collezione ottatonica III (modello B) che parte dal Mi \flat (nota superiore).²⁴

Un discorso analogo vale per l'accordo di apertura della *Danza sacrificale*. Una delle sue prime versioni nel quaderno di schizzi del *Sacre* appare come nel sistema superiore dell'Es. 6.²⁵ La parte superiore contiene una settima di dominante su Re – stavolta in posizione fondamentale con raddoppio all'ottava del basso – che è interamente contenuta nella collezione ottatonica II, modello B, mentre la parte inferiore contiene un accordo di quinta vuota (con raddoppio all'ottava del basso) su Mi \flat , nota (11) della collezione ottatonica, con la quinta Si \flat estranea a tale collezione. Anche in questo caso, van den Toorn ipotizza la presenza di due distinte collezioni ottatoniche che interagiscono, mentre io preferisco interpretare l'accordo come la giustapposizione di una settima di dominante e una quinta vuota (eventualmente completabile in una triade maggiore con l'aggiunta della terza), distanziate secondo lo *span* 0-11 della scala ottatonica.

collezione ottatonica I modello B

Esempio 6. Derivazione del primo accordo della *Danza sacrificale* (versione del quaderno di schizzi, p. 84) dalla collezione ottatonica II modello B

24 Questa lettura corrisponde essenzialmente a quella di Taruskin. Nel discutere, ad esempio, dello scontro diretto tra due triadi maggiori a distanza di tritono su Do e Fa \sharp nel celebre 'accordo di Petruška', Taruskin osserva che «siamo indotti a sentire Do e Fa diesis in termini di centri attivi e in competizione, non semplicemente come docili membri di un'unica 'iper-armonia' a cui essi possono essere ascritti» (1987, p. 283).

25 L'originale è riprodotto in Stravinsky, *The Rite of Spring: Sketches*, cit., p. 84.

La mia idea di una simultaneità di differenti logiche costruttive non ha nulla a che vedere col concetto di politonalità. Il principale limite delle vecchie teorie politonali, infatti, consisteva nel fatto che un accordo, per quanto costruito secondo criteri tipici dell'armonia tonale tradizionale – la sovrapposizione di terze – e quindi apparentemente simile a un accordo classificato in quella teoria, non basta di per sé a definire una tonalità, che è invece un sistema delineato complessivamente dalle relazioni tra i vari suoni e accordi in un dato contesto. Pertanto, se non è possibile stabilire la 'tonalità' di ciascuna componente parziale delle armonie di Stravinskij, non ha senso definire 'politonalità' la loro combinazione. Nondimeno, per quanto teoricamente inconsistente, l'interpretazione politonale implica un'idea di contrasto che mi sembra più consona – rispetto alle interpretazioni che si sforzano di enfatizzare gli aspetti unitari e di coesione – alla visione della forma di Stravinskij, nella quale la contrapposizione di materiali musicali eterogenei riveste un ruolo centrale.

L'universo diatonico

La letteratura analitico-musicale, di cui la discussione e gli esempi precedenti hanno offerto solo una breve sintesi, ha indubbiamente mostrato come la collezione ottatonica abbia svolto un ruolo centrale nel linguaggio armonico di Stravinskij. Tuttavia l'attenzione pressoché esclusiva che essa ha ricevuto ha finito col mettere in ombra altre componenti non meno importanti. Oltre all'insieme ottatonico, Stravinskij utilizzò in modo originale altri tipi di collezioni, scale e armonie che erano già ampiamente in uso nella musica russa e francese di fine Ottocento e primo Novecento. Alcune di esse, come la collezione per toni interi, possono essere ottenute suddividendo simmetricamente l'ottava in parti uguali. Non meno importanti, però, sono le scale diatoniche eptafoniche modali e più in generale i costrutti diatonici, non ottenibili per suddivisione simmetrica dell'ottava. La loro presenza non è certo sfuggita agli studiosi,²⁶ tuttavia ci si è limitati a segnalarne l'impiego senza addentrarsi nella costituzione interna e, soprattutto, nel modo in cui vengono costruiti e impiegati i singoli accordi. Nelle pagine seguenti, invece, cercherò di mostrare come gran parte delle sonorità diatoniche di Stravinskij possano essere concepite come combinazioni di gruppi di suoni desunti dal circolo complessivo delle quarte/quinte, e come questo abbia conseguenze importanti sul modo in cui esse vengono combinate.²⁷ Ciò presuppone che le armonie diatoniche siano concepite più 'dal basso', a partire cioè dalla combinazione degli intervalli, che 'dall'alto', sulla scorta, cioè, di un insieme o collezione di riferimento; idea alquanto eterodossa rispetto a gran parte della let-

26 Se veda ad esempio il capitolo dedicato da van den Toorn (*The music of Igor Stravinsky*, cit. pp. 73-98) all'uso della collezione diatonica in *Petruška*.

27 La combinazione degli intervalli, infatti, diviene un fattore di primaria importanza nelle ultime opere seriali. Cfr. Locanto, *Stravinsky and the Musical Body*, cit., pp. 252-298.

teratura analitica sulla musica di Stravinskij, che ha sempre molto insistito sulla priorità delle collezioni. Dapprima, però, sarà utile offrire qualche breve cenno teorico sui costrutti ciclico-intervallari.²⁸

I cicli intervallari sono combinazioni di suoni costituite da una successione di un numero n di classi intervallari (c.i.) identiche fino al raggiungimento della nota di partenza (il numero di trasposizioni possibili del ciclo è dato dalla formula $12/n$). Essi sono in grado di produrre tanto gli insiemi diatonici quanto quelli simmetrici (ottatonici, per toni interi, ecc.):

- C1/C11 = 12 semitoni/settime maggiori (c.i. 1) (non trasponibile)
- C2/C10 = 6 toni/settime minori (c.i. 2) (2 trasposizioni possibili)
- C3/C9 = 4 terze minori/seste maggiori (c.i. 3) (3 trasposizioni possibili)
- C4/C8 = 3 terze maggiori/seste minori (c.i. 4) (4 trasposizioni possibili)
- C5/C7 = 12 quarte/quinte giuste (c.i. 5) (totale cromatico)
- C6 = 2 tritoni (c.i. 6) (6 trasposizioni possibili)

Vi è poi la possibilità di combinare più di un ciclo di intervalli a distanza di un certo intervallo di trasposizione. La collezione ottatonica, ad esempio, può essere descritta come la somma due cicli (C) di c.i. 3 a distanza di semitono (1) o di tono (2), in simboli C3 (0, 1) o C3 (0, 2) (due trasposizioni possibili). Si noti la differenza tra questa descrizione ciclico-intervallare e quella – che corrisponde alla genesi storica – basata sulle progressioni di quadriadi i cui bassi dividono simmetricamente l'ottava in (0, 3, 6, 9) (Es. 4).

Il criterio costruttivo ciclico-intervallare, nel quale le collezioni simmetriche sono ottenute mediante un procedimento moltiplicativo dal basso verso l'alto (dai singoli intervalli alle collezioni), è, in un certo senso, speculare al criterio basato sulla suddivisione dell'ottava in parti uguali. Ambedue i metodi presuppongono il temperamento equabile quale sistema teorico di riferimento (non solo, quindi, come metodo di intonazione degli strumenti ad altezza determinata) e quindi la totale equivalenza, sia fonica che teorica, dei suoni enarmonici.²⁹ Tuttavia, essi

28 Si tratta di un ambito teorico approfondito da una tradizione che fa capo ai lavori di George Perle sulla musica di Alban Berg. Si veda in particolare George Perle, *The Musical Language of Wozzeck*, «Music Forum», I, 1967, pp. 204-259; Id., *Berg's Master Array of the Interval Cycles*, «Musical Quarterly», 62, 1977, pp. 1-30. Importanti anche gli studi di Elliott Antokoletz su Bartók (*The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, pp. 67-77), nonché sullo stesso Stravinskij (*Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets*, «Journal of the American Musicological Society», xxxix, 3, 1986, pp. 568-614). Una sintesi dell'evoluzione del pensiero ciclico-intervallare si veda Id., *Consistency Versus Deconstruction: Evolution of the Interval Cycles in Twentieth Century Music From Stravinsky, Berg, and Bartók to Perle*, «International Journal of Musicology», II, 2016, pp. 213-235.

29 Non si può dire lo stesso dei fondamenti teorico-musicali ottocenteschi dell'armonia tonale, che a dispetto dell'affermazione del temperamento equabile nella pratica costruttiva organologica, rimasero sempre ancorati agli intervalli naturali. Cfr. Massimiliano Locanto, *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in *Storia dei concetti musicali: Armonia, Tempo*, a cura di Carlo Gentili e Gianmario Borio, Carocci, Roma, 2007, pp. 199-246: 203-211.

non sono del tutto sovrapponibili, giacché mentre i cicli intervallari sono in grado di produrre tanto le collezioni non-diatoniche simmetriche (ottatoniche, per toni interi, per terze minori e maggiori, per terze e semitoni alternati, ecc.) quanto quelle diatoniche (che corrispondono a segmenti parziali del ciclo completo delle 12 quarte/quinte giuste: vedi oltre), la suddivisione dell'ottava in parti uguali consente di ottenere solamente le collezioni simmetriche, non le collezioni diatoniche, che, in questo senso, sono essenzialmente 'asimmetriche'.

Come si è visto, da un punto di vista storico la collezione ottatonica si affermò gradualmente nel corso della seconda metà dell'Ottocento a partire dall'uso di progressioni di triadi/quadriadi il cui basso divideva l'ottava in una serie di salti di uguale misura, fino ad affermarsi come un insieme di riferimento a sé stante, corrispondente alla divisione dell'ottava in quattro terze minori, a loro volta divise in tono + semitono o semitono + tono. Più in generale, sembra che la riflessione teorico-musicale di primo Novecento – non solo russa – prediligesse il punto di vista della suddivisione dell'ottava piuttosto che quello ciclico-intervallare.³⁰ Al contrario, le armonie diatoniche impiegate da Stravinskij – in particolare quelle di cui mi occuperò nei paragrafi seguenti – sembrano essere concepite come costrutti ciclici, basati sul circolo delle quarte/quinte giuste (c.i. 5) temperate. Si noti che le stesse scale modali diatoniche-eptafoniche, nelle quali queste armonie risultano inscritte, possono essere a loro volta ottenute come un riordinamento dei suoni appartenenti a ciclo di sei quarte/quinte giuste. Più in generale: la collezione diatonica eptafonica, base di tutte le scale tonali o modali tradizionali, è ricavabile da un ciclo di sei quarte/quinte consecutive (sei note). Ad esempio:

Fa Do Sol Re La Mi Si

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - (Do) = modo ionico (scala di Do)

Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - (Re) = modo dorico (scala di Re)

Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - Re - (Mi) = modo frigio (scala di Mi)

Fa - Sol - La - Si - Do - Re - Mi - (Fa) = modo lidio (scala di Fa)

Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa - (Sol) = modo misolidio (scala di Sol)

La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol - (La) = modo eolio (scala di La)

Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - (Si) = modo locrio (scala di Si)

Di conseguenza, anche i singoli accordi diatonici possono essere considerati come combinazioni di uno o più cicli – eventualmente difettivi – di c.i. 5. Tor-

30 La prima discussione teorica delle collezioni simmetriche è contenuta in due saggi del 1911 del marchigiano Domenico Alaleona dal titolo *I moderni orizzonti della tecnica musicale: teoria della divisione dell'ottava in parti uguali* [«Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 382-420; rist. Bocca, Torino, 1911], e *L'armonia modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupore* [«Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 769-838 (rist. Bocca, Torino, 1911)]. Alaleona descrive vari tipi di collezioni simmetriche di due, tre, quattro, sei e dodici suoni come 'tonalità neutre' ottenute dalla suddivisione dell'ottava in altrettante parti uguali.

neremo più dettagliatamente su questo punto, nella descrizione dei vari accordi diatonici tipici del vocabolario stravinskiano.

Si delinea, quindi, un'opposizione tra un criterio costruttivo basato sulla suddivisione dell'ottava in parti uguali, impiegato per le collezioni simmetriche (ottatonica e per toni interi) e un criterio ciclico-intervallare basato sulle c.i. 5, impiegato per le collezioni e le armonie diatoniche. Si tratta, ovviamente, di una distinzione dal valore soprattutto euristico-analitico, che però trova riscontro in alcuni caratteri costitutivi della tradizione musicale russa sin dalla metà dell'Ottocento. L'uso di caratteri armonici opposti, infatti, aveva svolto un ruolo espressivo e drammaturgico-musicale importante nella tradizione operistica russa perlomeno a partire dal *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, del 1842. Essa era una sorta di *cliché*, al quale attinsero a piene mani i compositori successivi. Rimskij-Korsakov l'aveva impiegata nelle sezioni 'fantastiche' delle sue opere, associando vari tipi di costrutti armonici basati sulla partizione simmetrica dell'ottava – in particolare le collezioni esatoniche ed ottatoniche, le cui risorse iniziò ad esplorare sempre più sistematicamente nell'ultimo decennio del XIX secolo – a personaggi e situazioni magiche e sovrannaturali, oppure connotate in senso orientalistico. La medesima convenzione fu adottata da Stravinskij innumerevoli volte dall'*Uccello di fuoco* a *The Flood*, ogni volta declinata e adattata alle esigenze drammaturgiche del caso. Nelle prime composizioni del periodo russo il versante simmetrico consiste perlòpiù in collezioni ottatoniche e/o per toni interi, mentre nelle opere del periodo centrale e soprattutto nella fase tarda (cosiddetta 'seriale') si orienta sempre più sistematicamente verso l'impiego del totale cromatico (suddivisione dell'ottava in dodici parti uguali). Nelle scene pantomimiche dell'*Uccello di fuoco*, ad esempio, l'armonia abbinata ai personaggi umani (il principe Ivan, le principesse) è puramente diatonica, non simmetrica, mentre quella abbinata ai personaggi sovrannaturale è di tipo simmetrico (non-diatonico) ma è ulteriormente articolata in due sottocategorie: armonia per toni interi per l'*Uccello di Fuoco*; armonie tendenzialmente ottatoniche – ottenute mediante una particolare combinazione di terze minori e maggiori alternate – per il mago Kašče'j e i suoi mostri seguaci.³¹ Nella *Sagra della primavera* le due tipologie armoniche sembrano invece maggiormente integrate, ma restano comunque distinguibili. Secondo George Perle, infatti, una «inestricabile penetrazione tra elementi simmetrici [ottatonici] e elementi non simmetrici [diatonici]» caratterizza l'intera partitura del *Sacre*.³² In *The Flood*, per fare un ultimo esempio dalla produzione tarda, l'immagine di Dio e degli An-

31 Cfr. Locanto, *Stravinsky and the Musical Body*, cit. pp. 172-181.

32 «This intersecting of inherently non symmetrical diatonic elements with inherently nondiatonic symmetrical elements seems to me the defining principle of the musical language of *Le Sacre* and the source of the unparalleled tension and conflicted energy of the work» (George Perle, *The Listening Composer*, University of California Press, Berkeley, 1990, p. 83). Si veda anche Andreas Meyer, *Disrupted Structures: Rhythm, Melody, Harmony*, in *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered*, edited by Hermann Danuser and Heidi Zimmermann, Boosey & Hawkes, London, 2013, pp. 103-129: p. 118.

geli è associata a sonorità tendenzialmente diatoniche (sebbene l'intera partitura sia basata su una tecnica seriale) poste perlopiù alle cadenze o in punti strategici della forma musicale, mentre gli essere umani – Noé e la sua famiglia – sono caratterizzati da un'armonia marcatamente cromatica, evocatrice della dimensione caduca diveniente del tempo, in cui sono immersi i mortali.³³

Molte armonie diatoniche impiegate da Stravinskij appaiono costruiti mediante sovrapposizioni di quinte giuste. Ciò è reso evidente dalla disposizione dei suoni nei registri d'ottava, che dispone perlopiù le c.i. 5 come quinte (piuttosto che quarte) giuste, ossia con le note fondamentali delle quinte poste al basso. In questo caso, quindi, è preferibile impiegare la tradizionale denominazione degli intervalli (quinta giusta) piuttosto che il concetto di *interval class* (c.i. 5), in quanto essa riflette la costruzione degli accordi a partire da una nota fondamentale. Ciò consente a Stravinskij di creare accordi dalla struttura simil-triadica (per terze sovrapposte) mediante l'aggiunta di suoni estranei al segmento del circolo delle quinte impiegato in quel punto, che dividono le quinte giuste in terza maggiore + terza minore (o viceversa). Chiaramente, l'analogia con la logica costruttiva triadica tonale sarebbe meno evidente concependo le c.i. 5 come quarte giuste.

Si consideri, ad esempio, il passaggio al n. [16] di *Les Augures printaniers* ne *La sagra della primavera* (Es. 7), dove un nucleo di partenza, formato dal famoso ostinato sulle note Mi \flat - Re \flat - Si \flat appartenente al tetracordo (0 2 3 5) – con omissione della nota (3) – terzo sistema) viene ampliato dall'arpeggio per quinte giuste del basso Mi \flat - Si \flat - Fa - Do (quarto sistema), col quale, se si aggiunge solo il La \flat mancante, forma un ciclo di cinque quinte dal re \flat al Do (Re \flat - [La \flat] - Mi \flat - Si \flat - Fa - Do). In seguito il ciclo si espande con l'aggiunta dell'accordo Fa - Do - Sol - Re ribattuto dagli ottoni (corni e trombe: primo sistema), e infine tocca il La, incluso nel tetracordo discendente (0 2 3 5) Do-Si \flat -La-Sol dei flauti (primo sistema), coprendo così ben otto quinte, da Re \flat a La (Re \flat - [La \flat] - Mi \flat - Si \flat - Fa - Do - Sol - Re - La).³⁴ Il ciclo di quinte funge da intelaiatura nella quale inserire momentaneamente dei suoni aggiuntivi che trasformano la struttura per quinte in una per terze. Già una battuta dopo il n. [16], si inserisce il Mi (Fa \flat) che produce la triade Do - Mi (Fa \flat) - Sol, arpeggiata ripetutamente dalle terzine delle viole (secondo sistema). Quest'ultima osservazione merita attenzione: costruendo su uno dei punti di snodo (la quinta giusta sulla nota Do) del ciclo di quinte una triade maggiore che contiene un suono estraneo alla costruzione ciclico-intervallare che governa l'intero passaggio, Stravinskij adotta la medesima logica che abbiamo osservato nel contesto ottatonico, laddove vengono costruite delle triadi maggiori contenenti suoni estranei alle collezioni ottatoniche sfruttando i loro punti di snodo (0, 3, 6, 9) o (0, 5/6, 11) come punti di riferimento. Gli esempi di triadi maggiori ricavate all'interno di uno degli intervalli di un ciclo di quinte giuste sono innumerevoli: si veda

33 Igor Stravinsky, *My Life and Music* - «*The Firebird*», Note per il rullo Duo-art AudioGraphic dell'*Uccello di fuoco*, Aeolian Company LTD, London, 1928 (D759).

34 Cfr. Antokoletz, *Interval Cycles*, cit. pp. 578-584.

ad esempio la musica del primo episodio (dopo il *refrain* che apre il pezzo) al n. [149] della *Danza sacrificale* (Es. 8), costruita da un'impalcatura fondamentale per quinte (Sol - Re - La - Mi) alla quale è aggiunto il suono Fa per creare una triade minore Re - Fa - La all'interno della quinta centrale. Il risultato è l'impiego di un frammento diatonico di cinque note (Re-Mi-Fa-Sol-La) ma la disposizione nei registri d'ottava mostra chiaramente la concezione per quinte:

Sol - Re - La - Mi (→ Re-Mi- Fa-Sol-La) → Sol - Re - Fa - La - Mi.

Esempio 7. *La sagra della primavera* (riduzione originale per due pianoforti) nn. 14-18. Ciclo di quinte giuste con interpolazione di una triade

Esempio 8. *La sagra della primavera - Danza sacrificale*, n. [149]. Triade di Re minore inserita in un ciclo di quinte

Un esempio analogo e altrettanto noto è l'inizio di *Petruška* (Es. 9), dove a un ciclo iniziale di tre quinte Sol - Re - La - Mi, esposto dal tremolo di corni e clarinetti nella sua posizione più stretta (Re - Mi - Sol - La) e nella parte del flauto I, si aggiungono i suoni Si e Mi, estremi del tetracordo (0 2 3 5) Mi-Re-Do♯-Si affidato ai violoncelli al n. [1] (il Si compare anche alla nona battuta nella parte del flauto). Alla dodicesima battuta, con l'arrivo del Si♭ nella parte dei flauti e dei violini posto all'interno della quinta Sol - Re del ciclo di quinte, prende forma una triade minore su Sol, accordo sul primo grado della modalità di Sol minore dorico (scala di Re su Sol) che si delinea al seguente n. [2] della partitura, dove il tema dei violoncelli, contrabbassi, fagotti e controfagotti impiega il tetracordo (0235) Do-Si♭-La-Sol, (rinterzato da Mi-Re-Do-Si♭ nella parte dei fagotti) della scala. Anche in questo caso, il ciclo di quinte serve da intelaiatura per l'inserimento di un elemento estraneo (la nota Si♭ che crea la triade di Sol minore). È importante sottolineare nuovamente che questo criterio del riempimento delle quinte, sebbene abbia l'effetto di creare delle triadi, si basa su una logica estranea alla sintassi tonale e molto simile, invece, a quella con la quale Stravinskij colloca delle triadi sugli snodi della collezione ottatonica.

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system (measures 1-5) features a Flute (fl.) staff with a melodic line of eighth notes, a Clarinet and Cor (cl., cor.) staff with a tremolo accompaniment, and a Violoncello (vc.) staff with a bass line. The second system (measures 6-10) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 11-13) introduces a Violini (vni) staff with a complex rhythmic pattern. The score is marked with [1] and [2] to indicate specific points of interest.

Esempio 9. *Petruška*; batt. 1-13. Ciclo di quinte giuste e interpolazione di una triade

Oltre alle armonie schiettamente concepite come sovrapposizioni di quinte giuste, eventualmente con l'aggiunta di suoni che producono apparenti triadi maggiori o minori, Stravinskij impiega frequentemente quadriadi e pentiadi diatoniche, apparentemente costruite col tradizionale criterio della sovrapposizione di terze, ma in realtà basate anch'esse su ciclo delle c.i. 5. Mi riferisco in particolare alle seguenti tipologie:

0-3-7-10: accordo di settima di seconda specie

0-4-7-11: accordo di settima di quarta specie

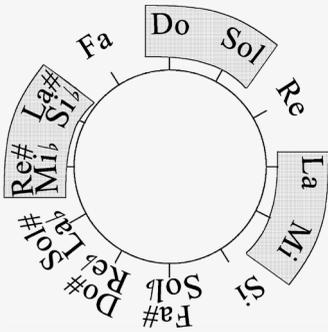
0-3-7-10-14: accordo di nona di seconda specie

0-4-7-11-14: accordo di nona di quarta specie.

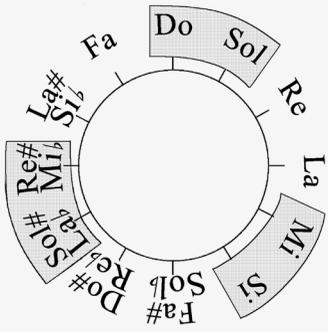
Si noti innanzitutto che in questi accordi non vi sono c.i. 6 (quinte diminuite/quarte eccedenti) ma solamente quarte/quinte giuste (c.i. 5).³⁵ Ciò suggerisce di descrivere le suddette quadriadi e pentiadi come combinazioni di frammenti del ciclo delle quinte. L'Es. 10 mostra la costruzione degli accordi 0-3-7-10 e 0-4-7-11 mediante la combinazione di due quinte giuste a distanza, rispettivamente, di tre e quattro posizioni nel circolo (sia in senso orario che antiorario). Ad esempio: nell'accordo 0-3-7-10 La - Do - Mi - Sol risulta dalla combinazione di due bicordi di quinta giusta: Do - Sol e La - Mi. Per indicare la distanza tra di essi, si potrebbe considerare l'intervallo di trasposizione (T) tra le loro fondamentali (le note su cui sono costruite le quinte giuste: rispettivamente Do e La), computato in termini di semitoni ascendenti/discendenti.³⁶ (nel caso di Do - Sol e La - Mi sarebbe appunto T3/T9). Tuttavia è più utile computare la distanza in termini di numero di posizioni nel circolo delle quinte, cosa che ha il vantaggio di impiegare lo stesso criterio col quale sono costruiti gli accordi (il circolo delle quinte). Basterà quindi contare il numero di posizioni *in avanti* (senso orario) che separano le note *più basse* dei due bicordi di quinta; oppure il numero di posizioni *indietro* (senso antiorario) tra le note *più alte* di ciascun bicordo. Ad esempio, la distanza tra Do-Sol e La-Mi è di 3 posizioni: (in senso orario: 1: da Do a Sol; 2: da Sol a Re; e 3: da Re a La; in senso antiorario: 1: da Mi a La; 2: da La a Re; 3: da Re a Sol); la distanza tra Mi \flat -Si \flat e Do-Sol è 3 posizioni (in senso orario; 1: da Mi \flat a Si \flat ; 2: da Si \flat a Fa; 3: da Fa a Do; in senso antiorario; 1: da Sol a Do; 2: da Do a Fa; 3: da Fa a Si \flat). L'Es. 10 mostra la costruzione degli accordi 0-3-7-10 - classe di insiemi (0358) - e 0-4-7-11 - classe di insiemi (0158) - mediante la combinazione di due quinte giuste a distanza, rispettivamente, di tre e quattro posizioni nel circolo (sia in senso orario che antiorario).

35 Come si evince dal 'vettore intervallare', come definito da Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, cit. pp. 179-181; il numero in grassetto nel vettore corrisponde alla quantità di c.i. 6; che è sempre zero):
 0-3-7-10 = classe di insiemi (0358), n. 4-26 di Forte: vettore intervallare = 012120;
 0-4-7-11 = classe di insiemi (0158), n. 4-20 di Forte: vettore intervallare = 101220;
 0-3-7-10-14 e 0-4-7-11-14 = classe di insiemi (01358), n. 5-27 di Forte: vettore intervallare = 122230.

36 Questo è, in effetti, il criterio solitamente usato nelle teorie ciclico-intervallari che fa capo agli studi di Perle e Antokoletz.



0-3-7-10 (0358)



0-4-7-11 (0158)

Esempio 10. Accordi 0-3-7-10 e 0-4-7-11, ottenuti dalla somma di c.i. 5 a distanza rispettivamente di 3 e 4 posizioni

È interessante notare che l'accordo 0-3-7-10 (settima di seconda specie), che abbiamo considerato come una sonorità diatonica, è incluso anche nella collezione ottatonica. Ciò vale anche per l'accordo 0-4-7-10 (settima di dominante), che pur non facendo parte della categoria di accordi contenenti solo quinte giuste (a causa della quinta diminuita tra 4 e 10) è incluso in una scala diatonica (Es. 11). In definitiva l'accordo 0-3/4-7-10, nel quale sono sintetizzate la settima di dominante e la settima di seconda specie può appartenere sia a un ambito ottatonico che diatonico. Questa proprietà è spesso sfruttata da Stravinskij per creare un raccordo o un'ambiguità tra i due contesti: il caso di *Sinfonie di strumenti a fiato* ce ne fornirà un esempio.

Si noti anche che gli accordi 0-3-7-10 e 0-4-7-11 sono simmetrici rispetto al loro centro: il primo è costituito da due terze minori separate da una terza maggiore; il secondo da due terze maggiori separate da una terza minore. In entrambi i casi l'inversione non fa che riprodurre l'accordo. Inoltre 0-3-7-10 contiene una triade minore e una triade maggiore a distanza di terza minore; 0-4-7-11 una triade maggiore e una triade minore a distanza di terza maggiore. Ciò consente di disporre (rivoltare) le note in modo da trasformare i due accordi da accordi di settima a triadi con sesta aggiunta (Es. 12).

The image contains two identical musical diagrams. Each diagram consists of three staves. The top staff is labeled '0-3/4-7-10' and contains a chord with notes G, B, D, F, A, C. The middle staff is labeled 'collezione ottatonica I' and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bottom staff is labeled 'collezione diatonica' and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Arrows point from the notes in the top staff to their corresponding notes in the middle and bottom staves, showing how the 0-3/4-7-10 chord is derived from the octatonic and diatonic collections.

Esempio 11. proprietà trans-collezionale dell'accordo 0-3/4-7-10

The diagram shows two chords on a single staff. The first chord is labeled '0-4-7-11' and consists of the notes G, B, D, F. Below it, the notes G, B, D are labeled 'triade maggiore' and the notes G, B, F are labeled ''sesta aggiunta''. The second chord is labeled '0-3-7-10' and consists of the notes G, B, D, F. Below it, the notes G, B, D are labeled 'triade minore' and the notes G, B, F are labeled ''sesta aggiunta''.

Esempio 12. Accordi 0-4-7-11 e 0-3-7-10 disposti rispettivamente come 0-3-7-8 e 0-4-7-9

Stravinskij impiega spesso queste caratteristiche per creare un'impressione di armonia tonale, nella quale, però, non è chiaro quale sia la nota tonica. Nel primo movimento della *Sinfonia in Do*, ad esempio, la quadriade 0-4-7-11 Do - Mi - Sol - Si viene disposta a volte nella sua posizione 'fondamentale' con il Do al basso, a volte come triade minore con sesta aggiunta Mi - Sol - Si - Do (Es. 13) dando luogo a una doppia centricità che articola la forma del brano in due regioni armoniche distinte.³⁷ Questo dualismo è insito anche nella cellula motivica fondamentale del brano, Si - Do - Sol - Mi, nella quale il movimento di semitono ascendente Si-Do sembra conferire valore di tonica al Do, ma la seguente discesa al Mi, nota più grave, sembra affermare quest'ultimo suono come centro (si veda ad esempio la parte dell'oboe nell'Es. 13).

³⁷ Cfr. Paul Johnson, *Cross-Collectional Techniques of Structure in Stravinsky's Centric Music*, in *Stravinsky Retrospectives*, ed. Ethan Haimo e Paul Jonson, University of Nebraska Press, London, 1987, pp. 55-75: 60-75.

Oltre alla quadriade di ‘tonica’ sul Do anche la funzione della ‘dominante’ è costituita da una quadriade 0-4-7-11: Sol - Si - Re - Fa \sharp , che presenta le medesime ambiguità tonali. L’intero movimento si chiude sulla quadriade 0-4-7-11 Do - Mi - Sol - Si in posizione di ‘sesta aggiunta’ col Mi al basso (Es. 14). L’accordo è raggiunto da una triade maggiore/diminuita Mi - Sol - Si \flat - Si \sharp ricavabile da una collezione ottatonica (in basso nell’esempio). Stravinskij crea qui un ingegnoso moto delle parti: mentre il Mi e il Sol restano legati, il Si \flat e Si \sharp salgono di semitono rispettivamente a Do e a Si \flat , formando così la ‘sesta aggiunta’ Mi - Sol - Si - Do. Ne risulta una particolare ‘cadenza’, solo in apparenza semplicemente diatonica e ‘tonale’, ma contenente in realtà un elemento quanto mai cromatico e dissonante: due note in rapporto di semitono che si muovono per moto parallelo. A [72] + 3 la ‘cadenza’ è ripetuta numerose volte per concludere il brano. Nella scrittura orchestrale, il movimento di semitono Si \flat - Do è abilmente dissimulato alternando i due accordi della cadenza agli archi e agli ottoni (sicché non vi è alcuna parte strumentale che esegue Si \flat - Do), mentre quello tra Si \flat e Si è posto in evidenza nelle parti dei legni (flauti e oboi) (si veda la riduzione della scrittura orchestrale nell’esempio).

Ancora più ambigui, e quindi ricchi di risorse, sono gli ‘accordi di nona’ di prima e seconda specie - 0-4-7-11-14 e 0-3-7-10-14 - che peraltro contengono rispettivamente al loro interno le suddette quadriadi 0-4-7-11 e 0-3-7-10, sicché sia le quadriadi sia le ‘none’ possono essere rappresentate sinteticamente come 0-3-7-10-(14) e 0-4-7-11-(14). Esse sono descrivibili come una combinazione di un tricordo formato da due quinte giuste congiunte più un bicordo di quinta giusta posto a distanza di 4 posizioni (in senso orario o antiorario) (Es. 15). La simmetria della costruzione è evidente osservando che dall’inversione degli intervalli di uno dei due accordi si ottiene l’altro. Difatti, i due accordi appartengono alla medesima classe di insiemi (01358).

L’uso di simili ‘none’, private delle funzioni e delle tensioni interne che possedevano in seno alla tonalità, è una caratteristica che accomuna l’armonia diatonica di Stravinskij a quella di molti autori, soprattutto francesi, di fine Ottocento e primo Novecento. Tuttavia l’uso che ne fa Stravinskij è particolarmente originale perché mira a sfruttare le proprietà simmetriche per giustapporre, spesso simultaneamente, le parti che sembrano corrispondere a un costrutto tonale-triadico, pur derivando, in realtà, da una logica costruttiva affatto differente. Non a caso, nella *Poetica della musica* Stravinskij additava proprio nelle ‘none’ un dei mezzi più efficaci per uscire dai confini del linguaggio armonico tradizionale:

Nel momento in cui gli accordi servono non soltanto a riempire le funzioni che il gioco tonale assegna loro, ma si sbarazzano di ogni costrizione per divenire entità nuove, libere da ogni impegno, il processo è compiuto: il sistema tonale è tramontato. L’opera dei polifonisti del Rinascimento non rientra ancora in questo sistema e abbiamo visto che la musica contemporanea non vi aderisce più. Una successione parallela di accordi di nona basterebbe a fornirne la prova³⁸.

38 Igor Stravinskij, *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942, trad. it. di Mirella Guerra, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone, 1987, p. 28.

Esmpio 13. *Sinfonia in Do, I, b. 26*. Quadriade 0-4-7-11 articolata come triade minore con sesta aggiunta

Allo stesso modo delle quadriadi 0-4-7-11 e 0-3-7-10, anche le ‘none’ 0-4-7-11-14 e 0-3-7-10-14 si prestano a diverse articolazioni che conferiscono loro una connotazione tonale: in 0-4-7-11-14 sono presenti due triadi maggiori (su 0 e 7) ed una minore; in 0-3-7-10-14, due triadi minori (su 0 e 7) ed una maggiore: (Es. 16).

Un esempio paradigmatico dell’uso che Stravinskij fa di queste ‘none’ è il finale (dal n. [101] – 1 al termine) dell’*Apothéose* di *Apollon musagète* (Es. 17) dove le note di un accordo 0-4-7-11-14 su Sol - Si - Re - Fa \sharp - La sono impiegate per creare quattro ostinati melodici sovrapposti, ciascuno dalla differente lunghezza e dai valori man mano più ampi. A partire dall’alto:

- violini I: Si - Fa \sharp - Sol - Si: distanza tra una ripetizione e l’altra: 3, 4, 5, 6 e 7 semiminime
- violini II e viole: Fa \sharp - Sol - Fa \sharp - Fa \natural con Re tenuto a pedale (viole): 4 semiminime (sempre)
- violoncelli I: La - Re - Fa \sharp - Sol - Si - Re: 6 semiminime (2 volte); 6 minime (una volta); 5 semibrevis
- contrabbassi: Re - Si - Sol - Si: 4 semiminime (3 volte); 4 minime (2 volte); 4 semibrevis (una volta)
- Tutte le note dei quattro ostinati appartengono alla quadriade 0-4-7-11-14 (Sol-Si - Re - Fa \sharp - La) a eccezione del Fa \natural dell’ostinato delle viole che introduce un elemento cromatico nel perfetto equilibrio diatonico generale. Poiché gli ostinati sono di ampiezza diseguale – e in alcuni di essi le durate si allungano progressivamente – gli incontri verticali sono sempre differenti e imprevedibili. Complessivamente, si formano i seguenti accordi (procedendo dal più grande al più piccolo: i numeri del seguente elenco corrispondono a quelli dell’analisi nell’Es. 17, sotto il riga):³⁹

³⁹ Sono considerati parte dell’accordo tutte le note in battente. Sono escluse le semicrome in levare dell’ostinato dei violini I e violoncelli, che comunque produrrebbero anch’esse uno degli accordi elencati.

1. Sol - Si - Re - Fa \sharp - La ('nona' 0-4-7-11-14 completa: compare una sola volta a [101] + 2)
2. Sol - [Si] - Re - La - Fa \sharp ('nona' 0-4-7-11-14 incompleta)
3. Sol - Si - Re - [Fa \sharp] - La ('nona' 0-4-7-11-14 incompleta)
4. Sol - Si - Re - Fa \sharp ('settimana di quarta specie' 0-4-7-11)
5. Sol - [Si] - Re - Fa \sharp (settimana di quarta specie 0-4-7-11 incompleta)
6. Si - Re - Fa \sharp - La (settimana di seconda specie 0-3-7-10)
7. Sol - Si - Re (triade maggiore 0-4-7)
8. Si - Re - Fa \sharp (triade minore 0-3-7)

... cui si aggiungono, in virtù del Fa \flat dell'ostinato dei violini II e viole:

9. Sol - Si - Re - Fa \flat (settimana di dominante 0-4-7-10)
10. Si - Re - Fa \flat (triade diminuita 0-3-6)

In tre punti, inoltre, vengono a sovrapporsi il Fa \flat e il Fa \sharp , dando luogo ai seguenti accordi non-diatonici:

11. Sol - Si - Re - Fa \flat / Fa \sharp
12. Re - Fa \flat / Fa \sharp - La (triade maggiore/minore)
13. Si - Re - Fa \flat / Fa \sharp (costruito ricavabile dalla collezione ottatonica)

Si noti che la nota Re, nota centrale della nona 0-4-7-11-14 (Sol - Si - Re - Fa \sharp - La) è presente in tutti gli accordi, essendo tenuta a pedale nella parte delle viole.

Il brano si chiude sulla triade minore su Si (accordo n. 8 del precedente elenco) posta al centro della nona ([Sol] - Si - Re - Fa \sharp - [La]) e raggiunta da una doppia appoggiatura di semitono ascendente sul primo tempo dell'ultima battuta. Essa assume il senso di una tonica, dando l'impressione che il brano concluda in Si minore.

Ciò che rende questo linguaggio armonico particolarmente adatto alla parodia neoclassica - e motiva ulteriormente l'uso dei nomi tradizionali degli accordi, in aggiunta alla loro più neutrale descrizione numerica - è il fatto che gli accordi sembrano costruiti per terze sovrapposte, come i tradizionali accordi tonali, sebbene siano ottenuti dall'articolazione di costrutti diatonici, come la nona 0-4-7-11-14, basati sul circolo delle quinte. Ciò fa sì che la sintassi sia affatto differente da quella tonale. I suoni in relazione di settima e di nona dal basso fondamentale (suoni 11 e 14 di 0-4-7-11-14) - divengono a tutti gli effetti suoni armonicamente stabili, che non devono essere preparati e trattati come dissonanze da preparare e risolvere. Come tali, essi possono anche essere collocati a piacimento nei registri d'ottava. Alle leggi della tonalità si sostituisce la logica puramente geometrica dell'*ostinato*, che assume un valore strutturale assoluto, giustificando anche gli accordi dissonanti e cromatici che contengono al loro interno il semitono Fa \flat / Fa \sharp .

[72] + 3 fl., ob.

cl. fg. cor.

Ottoni, tp.

Archi

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for different instruments. The top system is for flutes and oboes (fl., ob.), showing a melodic line with various accidentals. The second system is for clarinets in F and cor Anglais (cl. fg. cor.), showing a harmonic accompaniment. The third system is for trumpets (Ottoni, tp.), showing a melodic line. The fourth system is for strings (Archi), showing a harmonic accompaniment. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals.

collezione ottatonica I

diatonico

s

Detailed description: This diagram illustrates the relationship between an octatonic collection and a diatonic scale. The top staff shows the 'collezione ottatonica I' (octatonic collection I) as a sequence of eight notes: G, A, Bb, C, D, Eb, F, G. The bottom staff shows a diatonic scale starting on G, with notes G, A, Bb, C, D, Eb, F, G. Dashed lines connect the notes of the octatonic collection to the corresponding notes of the diatonic scale. Arrows labeled 's' indicate the semitone intervals between the notes of the diatonic scale.

Esempio 14. *Sinfonia in Do, I, n. [72]+3. Sinfonia in Do, conclusione*

Esempio 15. 'None' 0-4-7-11-14 o 0-3-7-10-14 ottenute dalla somma di quinte a distanza di 4 posizioni

Esempio 16. Accordi 0-4-7-11-14 e 0-3-7-10-14 (01358) variamente invertiti

'Cromatismo diatonico'

Il vocabolario armonico di Stravinskij contempla anche delle sonorità che non possono essere ricondotte né alle collezioni simmetriche (ottatonica o per toni interi) né a quelle diatoniche, ma si caratterizzano per vari tipi di mescolanza di diatonismo e cromatismo. Una sorta di 'cromatismo diatonico', quindi. Armonie di questo tipo sono frequenti nelle composizioni degli ultimi anni, che si orientano progressivamente verso l'uso estensivo del totale cromatico senza però rinunciare a una significativa presenza di c.i. 5.⁴⁰ Comunque se ne trovano numerosi esempi già nelle composizioni del periodo russo. La mia proposta è di descrivere anch'esse come combinazioni di segmenti di 1-3 note desunti dal ciclo completo

40 Cfr. Christoph Neidhöfer, *An Approach to Interrelating Counterpoint and Serialism in the Music of Igor Stravinsky, Focusing on the Principal Diatonic Works of His Transitional Period*, Ph.D. Diss., Harvard University, Cambridge (MA), 1999; Manfred Karallus, *Igor Strawinsky. Die Übergang zu seriellen Kompositionstechnik*, Hans Schneider, Tutzing, 1986.

delle c.i. 5. A differenza, però, delle armonie diatoniche 0-4-7-11-(14) e 0-3-7-10-(14) discusse nella sezione precedente, nelle quali la distanza tra i segmenti costituenti è al massimo di quattro posizioni, qui la distanza è di 5 - 6 posizioni, vale a dire la massima distanza possibile, che equivale alle note che formano intervalli di semitono e di tritono con la nota di partenza nel circolo.⁴¹

[101]

tipo accordo: 6 4 4 9 8 7 2 10 8 4 4 10 6 3 8 9 4 4 4 11 8 7 8 9

1 3 6 12 8 7 8 10 8 4 8 13 5 7 4 9 6 8

Esempio 17. *Apollon musagète, Apothéose*, da [101] – 1 alla fine. Articolazione della nona 0-4-7-11-14

⁴¹ Procedendo ulteriormente nel circolo delle quinte, la distanza si accorcia, in quanto è possibile raggiungere il medesimo punto leggendo nell'altro senso (antiorario anziché orario, o viceversa)

direzione degli intervalli, a insiemi di tre suoni della classe (015) o (016). Questi ultimi sono contenuti (vedi le legature tratteggiate) a loro volta nei due insiemi di quattro suoni della classe (0156) e (0167), formati da 2 c.i. 5 a distanza di 5 o 6 posizioni (semitono e tritono) nel circolo delle quinte. Gli altri insiemi di quattro note sono formati aggiungendo ai tre suoni formati da due c.i. 5 congiunte un quarto suono in relazione cromatica con uno di essi. A seconda della nota scelta e della direzione dell'intervallo di semitono, si ottengono insiemi delle classi (0127), (0157) o (0237). I primi due sono inclusi negli insiemi di cinque suoni della classe (01267), ottenuta combinando un tricordo di due c.i. 5 congiunte e un bicordo di c.i. 5 a distanza di tritono. Il terzo, (0237), è invece contenuto nell'insieme (01568), ottenuto combinando tricordo di due c.i. 5 congiunte e una c.i. 5 a distanza di semitono.

Quasi tutte le combinazioni dell'Es. 20 non si prestano a una costruzione triadica: non è possibile, cioè, disporre i loro suoni per terze/quinte a partire da una fondamentale (da qui l'opportunità di indicarli come classi di insiemi rappresentati dalle forme primarie). Fanno eccezione (vedi le frecce sotto il rigo) la quadriade della classe (0237) che può essere considerata sia come parte dell'insieme cromatico-diatonico (01568) sia della nona diatonica 0-4-7-11-14; e il tricordo (015), che fa parte sia della sonorità cromatico-diatonica (0156) – a sua volta inclusa in (01267) – sia della quadriade diatonica 0-4-7-1. Il tricordo (016), nonché il tetracordo (0167) che lo contiene, possono invece essere ascritti anche alla collezione ottatonica. Queste proprietà consentono a Stravinskij di creare delle ambiguità tonali, creando riferimenti contesti simil-triadici all'interno di un contesto che non è, in realtà, né tonale né esclusivamente diatonico. Inoltre, le sonorità (0167) e (0156) – peraltro molto affini, contenendo entrambe due c.i. 5 e due c.i. 1, solo diversamente embriicate – godono di una simmetria rispetto al proprio centro. Mediante la scelta della posizione dei suoni nei registri d'ottava Stravinskij mette in evidenza ora la componente cromatica, ora la componente diatonica di queste sonorità, un po' come avviene per le quadriadi diatoniche 0-4-7-11 e 0-3-7-10.

Un esempio tipico dell'uso che Stravinskij fa di questi costrutti si trova nel secondo dei *Tre pezzi per quartetto d'archi* del 1914. L'Es. 21 mostra il primo *refrain* del brano (batt. 1-3, subito ripreso a bb. 6-12 dopo un breve episodio in *pizzicato*). Il primo accordo è un insieme (0156) (Mi - Fa - La - Si \flat), disposto come due quinte a distanza di tritono: La - Mi / Si \flat - Fa. Stravinskij sfrutta la simmetria dell'accordo per creare un ingegnoso moto delle parti: mentre la parte bassa di violoncello mantiene fermo il La, due delle parti superiori scendono di semitono, rispettivamente da Fa a Mi (violino I) e da Mi a Mi \flat (viola), mentre la parte di violino II scende di tono da Si \flat a La \flat . In questo modo si forma (dal basso) l'accordo La - Mi \flat - La \flat - Mi, che appartiene alla medesima classe (0156) dell'accordo iniziale ma è disposto con la c.i. 5 La - Mi tra le parti estreme, come intervallo di quinta, e l'c.i. 5 Mi \flat - La \flat tra le parti interne, come intervallo di quarta. Ciò conferisce carattere centrico al La, nota bassa della quinta.⁴²

42 Si veda ad esempio l'analisi di Taruskin in *Stravinsky and the Russian Traditions*, cit., pp. 1469-1471.

Il *refrain* è ripreso pressoché letteralmente, come in apertura, al termine del brano (bb. 56-58, solamente ridotto di una battuta). Anche la sua penultima ripresa, a bb. 48-50 è praticamente identica: le medesime parti sono trasposte nel registro acuto e distribuite diversamente tra i quattro strumenti. La nota più bassa resta comunque il La, nel registro basso del violino II (Es. 22).

tricordi $2 + 1$ (c.i.5 + s/tr.)

tetracordi $2 + 2$ (c.i.5 + c.i.5) $3 + 1$ (2 x c.i.5 + 1 s/tr.)

pentacordi $3 + 2$ (2 x c.i.5 + c.i.5)

(015) (016) (0167) (0156) (0127) (0157) (0237) (01267) (01568)

0-4-7-11 collezione ottatonica I 0-4-7-11-14

Esempio 20. sonorità cromatico-diatoniche di 3-5 suoni: costruzione per combinazione di c.i. 5 e relazioni di semitono/tritono

vno I

vno II

vla

vc.

Esempio 21. *Tre pezzi per quartetto d'archi, II, bb 1-3. Refrain accordale*

vno I

vno II

vla

vc.

Esempio 22. *Tre pezzi per quartetto d'archi, II. Secondo refrain accordale*

Anche gli episodi seguenti sono caratterizzati da armonie in parte diatoniche in parte cromatiche. Le prime dieci note della melodia dell'episodio a batt. 17-19 (anticipato in parte a bb. 13-14), indicato come «Tempo I» (Es. 23: si noti la somiglianza col primo soggetto fugato nel secondo movimento della *Sinfonia di Salmi*)⁴⁵, è costruita sulla nona 0-3-7-10-14 (La - Do - Mi - [Sol] - Si). La prima frase (b. 17) espone le sole note Do - Mi - Si; la sua ripetizione (espansa) alla battuta seguente (b. 18) aggiunge la fondamentale La (La - Do - Mi - Si); alla battuta dopo (b. 19) viene raggiunto il Re, che con le precedenti note forma un accordo di undicesima (La - Do - Mi - [Sol] - Si - Re) ricavato dal ciclo di cinque quinte Do - [Sol] - Re - La - Mi - Si. Le prime due frasi, però, sono concluse dal Mi \flat , che esula dal contesto diatonico, riprendendo il tritono La - Mi \flat del precedente refrain e creando una interferenza con la collezione ottatonica II: se non si considera il Mi naturale, rimpiazzato ora dal Mi \flat , l'intera melodia fino alla decima nota impiega le prime cinque note questa collezione:

La - Mi \flat (06) → La - Si - Do - Re - Mi \flat - Fa - Sol \flat - La \flat - (La) (collezione II)

Le ultime tre note di bat. 19, infine, riprendono il Mi \flat e vi aggiungono i suoni Si \flat - Re \flat , delineando così un tricordo (025) che può appartenere sia alla quadriade diatonica 0-3-7-10 (Mi \flat - [Sol \flat] - Si \flat - Re \flat) che alla settima di dominante 0-3-7-10 (Mi \flat - [Sol \flat] - Si \flat - Re \flat). In definitiva, tutta l'episodio si muove tra i poli di La (base della prima sonorità diatonica e della collezione II) e di Mi \flat (base della sonorità diatonica finale), che si erano già delineati negli accordi del *refrain*.

Esempio 23. *Tre pezzi per quartetto d'archi, II*, bb. 17-19

45 Che, secondo Eric Walter White (cfr. *Stravinskij*, Milano, Mondadori, 1983, p. 276) deriverebbe proprio dal secondo dei *Tre pezzi per quartetto d'archi*. Sul soggetto della fuga della *Sinfonia di Salmi* si veda Susanna Pasticci, *Sinfonia di Salmi. L'esperienza del sacro in Stravinskij*, Lucca, LIM, pp. 114-122.

L'Es. 24 mostra la struttura armonica dell'episodio indicato come «Allegro», alle battute 20-24. Qui si alternano due brevi frammenti, indicati nell'esempio dalle lettere A e B (il frammento A è anche brevemente anticipato qualche battuta prima a 15-16). Il primo frammento (A) è basato sull'accordo Si \flat - Do \flat - Fa - Do, un accordo della classe (0127) ottenuto dal ciclo di due c.i. 5 Si \flat - Fa - Do - disposto con il Fa al basso - più un suono (Do \flat) in relazione di semitono con il Si \flat . Il secondo frammento (B) è basato invece sull'accordo Mi \flat - Si \flat - Re - La della classe (1567) ottenuto mediante combinazione di due c.i. 5 a distanza di semitono, più un quinto suono che riempie una delle quinte giuste, creando così una triade maggiore: Re - Fa \sharp - La. Il risultato è molto simile all'accordo della *Danza sacrificale* (Es. 6) benché il criterio costruttivo sia differente.

Esempio 24. *Tre pezzi per quartetto d'archi*, II. bb. 20-24

Le Sinfonie di Strumenti a fiato: sintassi e sintesi armonica

Molte composizioni di Stravinskij alternano sezioni - o anche brevi frammenti - basate su tipi di armonie contrastanti: ottatoniche, per toni interi, diatoniche, cromatiche o cromatico-diatoniche. A volte il passaggio da un tipo di armonia all'altro è volto ad accentuare la discontinuità e la staticità; altre volte è invece effettuato in modo da conferire al brano dinamismo e carattere processuale. Un buon esempio è offerto da *Sinfonie di strumenti a fiato* del 1920. A partire da una pionieristica analisi di Edward T. Cone, apparsa nel 1968, questa composizione è stata considerata un caso paradigmatico della concezione formale 'a blocchi' tipicamente stravinskiana, dando così luogo a una considerevole letteratura analitico-musicale.⁴⁴ Nella

44 Edward T. Cone, *Stravinsky: The Progress of a Method*, «Perspectives of New Music», I, 1, 1968, pp. 18-26, rist. in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. Benjamin Boretz e Edward T. Cone, Princeton University Press, Princeton, 1968, pp. 156-164. Una rassegna critica della vasta letteratura su questo

sua analisi, Cone mise in evidenza come il brano fosse costituito dal susseguirsi di frammenti appartenenti a differenti strati (*stratification*) (Cone ne evidenziava 6, indicati con le lettere A-F), ciascuno dei quali risulta così disseminato nel corso della partitura. I frammenti appartenenti ad uno strato, sebbene distanziati e separati dalla presenza di frammenti di altri strati, sono idealmente collegati tra loro (*interlocking*, nella terminologia di Cone), costituendo così un processo unitario che si dipana a più riprese nell'arco della composizione.⁴⁵ Cone, inoltre, riteneva che nelle *Sinfonie di strumenti a fiato* i vari strati giungessero infine ad una sintesi costituita dal lungo passaggio in stile corale che si apre al n. di prova [65] della partitura.⁴⁶ Tuttavia dalla sua analisi non risulta chiaro secondo quali principi avvenga questa sintesi, né il motivo per il quale essa debba avvenire.

Le successive letture analitiche hanno messo l'accento ora sulla discontinuità e frammentarietà del brano ora sulla sensazione di unitarietà e continuità che affiora da esso.⁴⁷

Ciò che ha attratto l'attenzione è il modo in cui la musica, seppure costituita da un susseguirsi di blocchi di materiale statici e bruscamente giustapposti, sembra dirigersi verso una meta finale, che appare raggiunta con l'ultimo accordo. Ciò risulta ancora più sorprendente se si considera che la parte finale del pezzo fu composta e pubblicata separatamente, come brano pianistico, in un supplemento speciale della *Revue Musicale* del 1920 destinato a commemorare Claude Debussy, col titolo *Fragment des Symphonies pour instruments à vent à la mémoire de C[laude] A[chille] Debussy* (Es. 25).⁴⁸

Quest'impressione dipende in buona misura dalle caratteristiche armoniche di alcuni strati musicali che si intrecciano nel brano, in particolare quelli che compaiono per primi nella partitura (strato A e strato B secondo la nomenclatura di Cone). Essi sono caratterizzati da una scrittura accordale (omofonica) e da armonie

brano è in Alexander Rehding, *Towards a 'Logic of Discontinuity' in Stravinsky's Symphonies of Wind Instruments: Hasty, Kramer, and Straus Reconsidered*, «Music Analysis», XVII, 1, pp. 39-65. Si veda anche il capitolo intitolato «A Sounding Together: Order Succession across, the Symphonies of Wind Instruments», in Gretchen Horlacker, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 165-205.

45 Cfr ad es. Jonathan Powles *Continuity and Discontinuity in the Music of Igor Stravinsky: Analysis, Theory, and Meta-Theory*, PhD Diss., Oxford University, 1996, p. 31.

46 Mi riferisco alla versione riveduta del 1947 (con differenti numeri di prova e divisioni in battute rispetto alla versione del 1920), pubblicata da Boosey & Hawkes nel 1952 (n. B&H 17144). Negli esempi e nel testo indico i numeri di prova con un numero racchiuso tra parentesi quadre.

47 . Cfr. ad es. Christopher Hasty, *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», VIII, pp. 58-74.

48 Alcuni materiali, non ancora esplicitamente associati alle di *Sinfonie di strumenti a fiato*, ma facilmente riconoscibili, compaiono già tra gli schizzi di Stravinskij del 1919. Sul processo creativo del brano si veda Volker Scherliess, *Zur Arbeitsweise Igor Strawinskys: Dargestellt an den «Symphonies d'instruments à vent»*, in Hermann Danuser (hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber Verlag, Laaber, 1993, pp. 161-186. Il facsimile della particella e della partitura manoscritta della prima versione sono editi in *Symphonies d'instruments à vent: Faksimileausgabe des Particells und der Partitur der Erstfassung (1920)*, hrsg. und kommentiert von André Baltensperger und Felix Meyer, Amadeus Verlag, Winterthur, 1991.

statiche e ripetitive, che si imprinono quindi nella memoria dell'ascoltatore molto più delle armonie degli altri stati, più variegata. Lo strato A, il cui primo frammento compare proprio all'inizio del brano (Es. 26), è caratterizzato da una serie di accordi ribattuti di flauti e clarinetti, che si alternano in sincope con il basso (trombe e tromboni). La parte melodica si aggira attorno a una sola nota, ricordando un rintocco di campane o la cantillazione della corda di recita di un salmo, con una momentanea inflessione una terza sotto e un breve motivetto conclusivo che ricordano la *flexa* e la cadenza del canto di un versetto salmodico. Secondo Richard Taruskin, che ha associato la forma complessiva delle *Sinfonie di strumenti a fiato* alla struttura delle parti cantate della *panichida* – l'ufficio liturgico della commemorazione dei defunti nel rito della chiesa ortodossa russa – ciò corrisponde appunto all'intonazione del salmo con cui si apriva il rito.⁴⁹ Per comodità e brevità, quindi, mi riferirò a questo strato come al 'Salmo'.

par Igor STRAWINSKY

Fragment des Symphonies pour instruments
à vent à la mémoire de C. A. Debussy

M. M. ♩ = 100

Esempio 25. *Fragment des Symphonies pour instruments à vent à la mémoire de Claude Achille Debussy* («Revue Musicale», dicembre 1920)

49 Cfr. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, cit., pp. 1486-1499.

Esempio 25 (continua)

Il secondo strato corrisponde invece al brano in stile corale che Stravinskij aveva composto per il supplemento della *Revue musicale* in memoria di Debussy (lo chiameremo quindi ‘Corale’). Stravinskij, infatti, oltre ad aggiungere il pezzo al termine delle *Sinfonie* – dal n. [65] in poi – inserì diverse sue ‘premonizioni’ in vari punti precedenti della partitura, quasi come dei *flashforward* cinematografici. In questo modo il brano preesistente viene integrato nella nuova composizione, divenendo uno dei vari strati che si intrecciano nella sua struttura. Il primo frammento appare già alla settima battuta, al n. [1] (Es. 27). Come si vede esso è costituito da due elementi: ripetizioni di accordi ribattuti su un ritmo di lunga – breve, variamente modificato e ricombinato in differenti sequenze; e un passaggio omofonico su un caratteristico profilo melodico ascendente-discendente di cinque suoni (ampliato o abbreviato nelle varianti dei successivi frammenti), che Taruskin ha suggestivamente associato all’intonazione delle sillabe «A-lli-lu-i-ja» (d’ora in poi, per brevità lo indicherò come motivo dell’«Alliluija»). Tuttavia, l’elemento più incisivo sul piano armonico sono soprattutto gli accordi ribattuti, sui quali concentreremo la nostra attenzione.

Esempio 26. *Sinfonie di strumenti a fiato: bb. 1-6: primo frammento dello strato del 'Salmo'*

Esempio 27. *Sinfonie di strumenti a fiato: n. [1]: primo frammento dello strato del 'Corale'*

L'Es. 28 riassume sinteticamente il decorso armonico dei vari frammenti dello strato del 'Salmo' (sistema superiore) e del 'Corale' (sistema inferiore) – del quale sono considerati i soli accordi ribattuti – senza il motivo «Alliluija». Di ciascun frammento, identificato dal numero di prova sopra il rigo, è riportata l'armonia essenziale (sono omesse ripetizioni, armonie secondarie e note di appoggiatura). Le linee tratteggiate verticali indicano che tra un frammento e l'altro vi sono altri materiali musicali frapposti (la mancanza di linee verticali dal n. [65] in poi dipende dal fatto che da qui in avanti vi è solo lo strato del corale, corrispondente al brano composto per la *Revue musicale*).

Il grafico mostra come nel corso del brano avvenga un passaggio graduale dall'ambito ottatonico, che caratterizza lo strato del 'Salmo', all'ambito diatonico, che si afferma pienamente nella parte conclusiva del 'Corale'. Gli accordi del primo strato sono del tipo 0-3/4-7-10 (settima di seconda specie/settima di dominante: Sol - Si \flat /Si - Re - Fa, nell'enunciazione del primo frammento), che, come si è visto (Es. 11), è incluso sia nella collezione ottatonica che diatonica. La costruzione per terze dell'accordo è articolata ponendo la settima (Fa) e la terza maggiore (Si \flat) al basso, come quarta giusta, e lasciando nelle parti superiori la triade maggiore Sol - Si - Re. Nelle varie riapparizioni, l'accordo viene man mano traslato verso il basso, dapprima di semitono da Fa (basso) a Mi, e poi di tono da Mi a Re, secondo il pattern semitono-tono (013) tipico del Modello A della colle-

zione ottatonica. Ciò fa sì che la riapparizione del refrain a [26], una terza minore sotto, resti inclusa nella medesima collezione ottatonica (collezione I: Mi - Fa - Sol - La \flat - Si \flat - Si - Re \flat - Re) di partenza – come si è visto, infatti, la collezione ottatonica si ripete identica a ogni trasposizione di terza minore.

Tutti gli accordi del ‘Corale’ fino a [69] sono invece del tipo 0-4-7-10-13 (nona di dominante con nona minore: Si \flat - Re - Fa - La \flat - Do \flat , nella prima enunciazione). In questo caso Stravinskij divide in due l’accordo ponendo la prima metà (la triade maggiore Si \flat - Re - Fa) all’acuto, in posizione fondamentale e a parti strette, e la seconda metà (la triade diminuita Fa - La \flat - Do \flat) nel registro grave, anch’essa in posizione fondamentale ma a parti late:

Fa - Do \flat - La \flat + Si \flat - Re - Fa.

In questa posizione, con la triade maggiore in evidenza nelle voci superiori, l’accordo presenta una forte analogia con le armonie dello strato del ‘Salmo’. Come quest’ultimo, inoltre, anch’esso viene man mano traslato verso il basso, delineando il medesimo percorso ottatonico di semitono - tono. Tuttavia, la prima discesa di semitono, al n. [5], non investe l’intero accordo, ma solamente la parte di basso, che da Fa scende a Fa \flat (Mi), mentre tutte le altre parti restano ferme. Si ottiene così Mi - Do \flat - La \flat + Si \flat - Re - Fa che equivale enarmonicamente a Mi - Si - Sol \sharp + Si \flat - Re - Fa, ovvero due triadi maggiori a distanza di tritono, come nel celebre ‘accordo di *Petruska*’ enunciato per la prima volta dai clarinetti al n. [49] dell’omonimo balletto. Al n. [42], invece, l’intero accordo iniziale è traslato di una terza minore in basso rispetto all’inizio, divenendo Re - La \flat - Fa + Sol - Si - Re e restando contenuto della medesima collezione ottatonica, come si è visto anche nello strato del ‘Salmo’. I frammenti a [42], [56], [65] e [69] restano fissi su questa sonorità: solo le note Si - Re della triade Sol - Si - Re delle parti superiori si muovono ripetutamente sulle appoggiature La \flat - Do.

In definitiva, pur impiegando accordi come 0-3/4-7-10 (settima di seconda specie/settima di dominante) e 0-4-7-10-13 (nona di dominante con nona minore), che, considerati singolarmente, sarebbero ascrivibili anche all’insieme diatonico, nel complesso tutti i frammenti del ‘Salmo’ e del ‘Corale’ sono chiaramente riferibili alla collezione ottatonica. Solamente al n. 71, dopo ben cinque apparizioni isolate (a [1], [4], [5], [42], e [56]) e due ulteriori enunciazioni a [65] e [69] incluse all’inizio della sezione conclusiva, il cui il ‘Corale’ procede ininterrotto, come nel brano originario della *Revue musicale*, l’armonia assume una forma inequivocabilmente diatonica: 0-3-7-10 (settima di seconda specie) in posizione fondamentale: Mi - Sol - Si - Re. È un momento cruciale del brano: il passaggio dall’armonia ottatonica a quella diatonica non viene avvertito come un brusco scarto ma quasi come una risoluzione attesa. In questo senso contribuiscono sicuramente i moti congiunti delle parti: nel passaggio da Re - La \flat - Fa + Sol - Si - Re a Mi - Sol - Si - Re le parti basse (Re - La \flat - Fa) salgono parallelamente di grado congiunto a Mi - Si - Sol; le parti superiori restano invece tutte ferme su Sol - Si - Re. Vi è poi un altro aspetto che rende la risoluzione sulla sonorità 0-3-7-10 in qualche modo preannunciata sin dall’inizio del brano: essa era inclusa già nella sonorità 0-3/4-7-10 dello strato del ‘Salmo’. Come si è visto, infatti, gli accordi del tipo 0-3-7-10 sono contenuti sia

nella collezione ottatonica che in quella diatonica. Questa sonorità funge quindi da *trait d'union* tra lo strato ottatonico del 'Salmo', e quello diatonico del 'Corale'. In particolare, la forma assunta da 0-3/4-7-10 nei tre frammenti a [26], [37] e [69] (Mi - Sol - Sol \sharp - Si - Re) è quasi identica, anche quanto ad altezze specifiche al Mi - Sol - Si - Re del 'Corale' – basta eliminare la terza maggiore Sol \sharp .

Data la centralità assunta dal 0-3-7-10 Mi - Sol - Si - Re a partire da [71], alcuni hanno ipotizzato che sia questa la vera 'tonica' del brano. In quest'ottica, il Do dell'ultimo accordo del brano dovrebbe essere considerato come sesta aggiunta (mi-sol-si/do-re), ma collocata al basso⁵⁰ Questa interpretazione non mi sembra convincente: nel corso del 'Corale' finale sembra quasi che ogni nuovo accordo diatonico assuma un carattere di risoluzione e di punto di arrivo. Da [71] a [73]+3, in particolare l'accordo 0-3-7-10 Mi - Sol - Si - Re si alterna ripetutamente con 0-3-7-10-14 su Re - Fa - La - Do - Mi, col quale condivide il Re, tenuto fermo a pedale nella parte superiore. Anche l'arrivo di questa sonorità diatonica sembra assumere un senso di risoluzione. La ragione risiede nuovamente nelle analogie con le armonie ottatoniche dei frammenti precedenti: l'accordo è disposto (dal basso) come due triadi minori a distanza di quinta; Do - Mi - La all'acuto e Re - La - Fa al grave: la differenza con la parte grave dell'ottatonico Re - La \flat - Fa + Sol - Si - Re udito ripetutamente a [42], [56], [65] e [69] consiste solo nell'innalzamento del La \flat a La (nota cerchiata nell'Es. 28). Se poi si considera che già nei frammenti precedenti Re - La \flat - Fa + Sol - Si - Re si alternava a Re - La \flat - Fa + La \flat - Do - Re (con La \flat - Do appoggiature di Sol-Si) la corrispondenza appare ancora più marcata.

L'accordo, però, che più di tutti sembra assumere un senso di risoluzione e conclusione è proprio quello posto al termine del brano: la nona 0-4-7-11-14 Do - Mi - Sol - Si - Re, articolata come triade di Do maggiore in posizione fondamentale e a parti late al basso, e triade di Sol maggiore in posizione fondamentale a parti strette all'acuto. La sensazione che questo esso costituisca la 'meta' del decorso armonico non dipende dal fatto che esso si era affermato in precedenza, in virtù delle ripetizioni: l'accordo compare infatti per la prima e ultima volta nella sua forma compiuta, con le due triadi disposte in posizione fondamentale divise tra il registro basso e quello acuto, solo alla fine del brano. La ragione ha invece a che fare con la struttura complessiva della parte finale del 'Corale', da [71] in poi. Se trascuriamo gli accordi a [73]+3, che riprendono, come un flashback, un analogo passaggio su una variante del motivo «Allilujja» apparso poco prima di [71] in un contesto ancora ottatonico, l'intera sezione è basata sulla collezione diatonica di Do maggiore, basata sul ciclo di quinte Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si, i cui suoni sono già contenuti nella coppia 0-3-7-10 Mi - Sol - Si - Re e 0-3-7-10-14 Re - Fa - La - Do - Mi. Man mano che ci si avvicina al termine, l'intera collezione viene impiegata in verticale: al n. [74] la quadriade Mi - Sol - Si - Re viene trasformata, con l'aggiunta del La, in accordo basato su un ciclo di quattro quinte: Sol - Re - La - Mi - Si. L'ultimo accordo, oltre a essere basato sul primo grado della scala di Do maggiore, si presenta come una sintesi delle due

50 Cfr. ad es. Hasty, *On the Problem of Succession and Continuity*, cit. p. 69.

funzioni di tonica e dominante, giustapposte in un unico accordo. Inoltre, esso segna il culmine di una ascesa progressiva – Si - Do - Re – che si delinea nella parte melodica nell'ultima frase, dopo l'ultima apparizione del motivo dell'«Allilujja» e la battuta vuota che segue a [75] + 6, che sembra preparare lo slancio finale verso l'alto.

In definitiva l'accordo 0-4-7-11-14 col quale si conclude il 'Corale' appare come l'esito di un passaggio graduale dal piano ottatonico a quello diatonico. Questo processo avviene secondo il principio costruttivo interno delle armonie – la trasposizione a distanza di terza minore nel contesto ottatonico; l'aggiunta di relazioni di quinta nel contesto diatonico – ed è quindi un processo lineare. Tuttavia esso non mira a un punto di arrivo definitivo, perché potrebbe anche continuare. Dopo l'ultimo accordo si potrebbe cioè proseguire mediante l'aggiunta di nuovi suoni che espandono il ciclo in senso discendente (bemolle) o ascendente (diesis).⁵¹ Nei termini di Jonathan Kramer, si tratta quindi di un processo lineare ma non finalizzato: un processo, cioè, aperto, che non 'conclude' definitivamente, ma semplicemente 'si interrompe' in un dato punto del percorso.

The image shows a musical score for two string parts, Strato A and Strato B. Strato A is titled "Salmo" and Strato B is titled "Corale". The score is divided into two main sections. The first section, for Strato A, covers measures [0] to [39] and features a sequence of chords: 0-3/4-7-10. The second section, for Strato B, covers measures [1] to [75]+2 and features a sequence of chords: 0-4-7-10-13 ("nona di dom." ottatonico (collezione I)), 0-3-7-10, 0-3-7-10-14, and 0-4-7-11-14. The score includes various annotations such as "3a", "flashback", and "diatonico". A dashed box labeled "= Frangement des Symphonie... («Revue musicale», 1920)" encompasses the latter part of the Strato B section. The lyrics "mi (fa_b)-fa - sol - la_b (sol_#) - si_b - si_♮ - re_b - re_♮" are written below the Strato B staff, with arrows pointing to specific notes. A dashed box at the bottom of the Strato B section contains the sequence "fa-do-sol-re-la-mi-si".

Esempio 28. *Sinfonie di strumenti a fiato: sintesi della struttura armonica dei due strati del 'Salmo' e del 'Corale'*

51 Sto impiegando le categorie di temporalità illustrate da Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, New York, 1988. Secondo Kramer (p. 20), la linearità è il prodotto di «implicazioni che sorgono da eventi precedenti». Questo è spesso ottenuto per mezzo di processi graduali. Il tempo lineare può essere o non essere finalizzato. Nel primo caso la successione nella quale gli eventi precedenti determinano i successivi secondo un rapporto deterministico di causa-effetto. L'armonia tonale corrisponde bene a questo tipo di temporalità: in essa, infatti, gli eventi successivi sono implicati dai precedenti in virtù della presenza di una struttura di relazioni (funzioni) e gerarchie tra i suoni, che agisce ad un livello profondo.

Conclusione

Al termine di queste osservazioni è possibile riassumere indicando alcuni principi generali che garantiscono un forte grado di coerenza e regolarità al linguaggio armonico di Stravinskij indipendentemente dalle diverse tipologie di costrutti impiegati (collezioni simmetriche, suddivisione dell'ottava in parti uguali, insiemi diatonici, cromatismo, cicli intervallari, ecc.). Il più importante di essi mi sembra il criterio della giustapposizione di materiali eterogenei, in base al quale delle strutture di riferimento possono fungere sia da riserva di altezze da impiegare in un dato passaggio, sia da punti di riferimento per collocare e giustapporre simultaneamente armonie ottenute secondo altri criteri costruttivi. Questo criterio, che valorizza l'eterogeneità e il contrasto, piuttosto che l'omogeneità delle strutture, la separazione delle componenti piuttosto che la loro sintesi, è particolarmente consono a una concezione della forma musicale basata anch'essa sulla giustapposizione, piuttosto che sullo sviluppo, di materiali musicali distinti. Quell'aspetto, cioè, che la letteratura analitico-musicale ha definito con vari nomi: *block-form*, montaggio, stratificazione, discontinuità, *drobnost'* e altri ancora. Una concezione formale che porta anche con sé una visione del tempo essenzialmente statica e discontinua, nella quale, però, sussistono alcuni processi di trasformazione gradualmente e continuativi che conferiscono un senso di linearità, seppure non diretta verso una conclusione univoca e prevedibile. Il caso di *Sinfonie di strumenti a fiato* mostra in modo paradigmatico come nella musica di Stravinskij le due componenti – discontinuità e linearità – possano coesistere, essendo la prima di esse legata alla forma discontinua e 'a blocchi' e la seconda alle trasformazioni gradualmente che si instaurano tra i vari blocchi distanziati.

Un tempo musicale lineare ma non finalizzato si caratterizza invece per la presenza di eventi legati tra loro da una continuità di un qualunque tipo, che li connota a posteriori come un processo in movimento, che si sta svolgendo gradualmente e quindi linearmente, ma anche per la mancanza di obiettivi prestabiliti da una struttura di relazioni globale (quali la tonalità). Nei termini di Kramer, il processo è lineare ma il suo obiettivo «non è prevedibile se non quando la musica gli si avvicina». Sebbene il tipo di temporalità che Kramer intravede nella musica di Stravinskij sia perlopiù di tipo non-lineare, oltre che non finalizzato, e tendente quindi alla concentrazione nell'istante e nel 'momento' (*moment time*), ritengo che a uno sguardo attento l'armonia di brani come le *Sinfonie di strumenti a fiato* debba essere piuttosto inserita nella categoria di linearità non finalizzata.

«And the voice of my spirit tallied the song of the bird». Lo stile pre-oggettivista di Hindemith tra istanze programmatiche e riconfigurazioni dello spazio sonoro

Mario Carrozzo

La parabola stilistica di Paul Hindemith attraversa il primo snodo cruciale nel momento della conversione dall'estetica espressionista a quella della *Neue Sachlichkeit*. La svolta si compie tra il 1922 e il 1926.¹ Le opere che la precedono si presentano come un precipitato di elementi stilistici francesi e tedeschi, barocchi e classici, seri e grotteschi, dando luogo a una superficie musicale camaleontica e piuttosto resistente alle agende analitiche formalizzate.² Nel presente capitolo si tematizzano alcuni aspetti della condotta armonico-lineare di tale eclettico coacervo sul caso di specie costituito da un'intrigante autorevisione riguardante la Sonata

-
- 1 Per le notizie sulla biografia e sulla produzione hindemithiana cfr. Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith. The man behind the music: A Biography*, Crescendo, New York - Gollancz, London, 1975; Andres Briner - Dieter Rexroth - Giselher Schubert, *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*, Schott, Zürich - Atlantis, Mainz, 1988, trad. it. *Paul Hindemith. Vita e opere*, De Ferrari, Genova, 1995; Marco Moiraghi, *Paul Hindemith. Musica come vita*, L'Epos, Palermo, 2009; Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XI, MacMillan, London, 2001, pp. 523-538. Strumento imprescindibile per la ricerca su questo compositore è Stephen Luttman, *Paul Hindemith: A Research and Information Guide*, Routledge, New York - London, 2005, 2009². La transizione all'estetica neo-oggettivista si esplica in opere come le *Kammermusiken* dalla n. 2 alla n. 7, il *Concerto per orchestra*, i Quartetti per archi nn. 3 e 4, nonché la prima versione del ciclo di *Lieder Das Marienleben*, fino a esprimersi compiutamente in *Cardillac*, ultimata nel 1926. I tratti qualificanti del nuovo orientamento – che non necessariamente convergono tutti in queste opere o sono assenti in quelle precedenti – sono l'eclettismo stilistico, l'avversione per i rinvii extramusicali, una propensione per l'assetto sonoro contrappuntistico-lineare spesso associato a uno stile fortemente dissonante, una presa di distanza dal lavoro motivico-elaborativo e dall'armonia funzionale, l'uso di strutture ritmico-metriche uniformi benché increspate da schemi accentuativi irregolari, la pronuncia inflessibilmente ritmica richiesta agli esecutori. La peculiare declinazione che tale generalizzata reazione antiespressionista assume in Hindemith è esaminata da Gianmario Borio, *Oggettivismo e classicità in Hindemith e Busoni*, in *Il flusso del tempo. Scritti su Busoni*, a cura di Sergio Sablich, Unicopli, Milano, 1986, pp. 215-235.
 - 2 Cfr. Simon Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, Boydell Press, Woodbridge, 2018, pp. 87-89.

op. 11 n. 3 per violoncello e pianoforte. La seconda versione di essa, apparsa nel 1921, elimina del tutto i riferimenti programmatici sibillamente adombrati nella stesura originaria del 1919, e trasforma in maniera radicale l'impianto complessivo dell'opera nonché il quadro concettuale rispetto a cui essa si staglia, preannunciando l'imminente adesione al paradigma neo-oggettivista. L'operazione tradisce la persuasione che ad alcune strategie originariamente concepite a ridosso di un contesto espressivo-narrativo fossero immanenti potenzialità tecnico-compositive in grado di tenere il passo con le mutate esigenze che il controllo della morfologia nella musica assoluta poneva nel primo dopoguerra.

Lo scrutinio di tali strategie – si prenderanno in esame qui particolarmente quelle relative al secondo movimento della Sonata – non può prescindere dal riferimento al complesso sistema teorico che Hindemith stesso concepì a partire dagli anni Trenta del Novecento, molti aspetti del quale esse prefigurano. Non meno necessario, tuttavia, sarà il ricorso ad altri reagenti analitici: più recenti, sì, ma non immuni dai retaggi di quella medesima riflessione, il che ne testimonia ulteriormente, seppur indirettamente, la feracità.

La teoria hindemithiana

Hindemith coltivò l'interesse per la teoria musicale sin dalla giovinezza: nel 1925 conosceva le opere principali di Heinrich Schenker e di Ernst Kurth; e nel tempo acquisì una padronanza notevole dei più importanti scritti sul tema prodotti dal medioevo al Novecento.³ L'incarico di docente di composizione ricevuto presso la Hochschule für Musik di Berlino a partire dal 1927 lo indusse a sistematizzare le proprie intuizioni su questi temi, obiettivo perseguito anche quando, degenerati i suoi rapporti con il regime nazista, egli si traferì all'estero. Le violente accuse mosse in questo periodo alle sue opere – tra cui quella di non essere più in linea con la tradizione storica di riferimento⁴ –, nonché il divieto di esecuzione che le colpì nel Terzo Reich, potrebbero averlo ulteriormente persuaso della necessità di riferire la propria tecnica compositiva a un sistema che, in quanto fondato sul fisicalismo,

-
- 3 Oltre che i trattati medievali e rinascimentali, conobbe le opere di Rameau, Fux, Tartini, Kirnberger, Hauptmann, Helmholtz, Riemann, Halm, Schönberg e altri. Cfr. Giselher Schubert, *Vorgeschichte und Entstehung der "Unterweisung im Tonsatz, theoretischer Teil"*, «Hindemith-Jahrbuch», IX, 1980, pp. 16-64; David Neumeyer, *The music of Paul Hindemith*, Yale University Press, New Haven, 1986, pp. 11, 24.
- 4 L'accusa è di Heinrich Schenker, contenuta in un breve scambio epistolare intercorso con Hindemith nel 1926. Esso è riportato e contestualizzato in lingua originale, in Donald Johns, *'Aimez-vous Brahms?' Ein Hindemith-Schenker-Briefwechsel*, «Hindemith-Jahrbuch», XX, 1991, pp. 141-151; nonché, in traduzione inglese, in Heinrich Schenker, *Selected Correspondence*, a cura di Ian Bent, David Bretherton e William Drabkin, Boydell, Woolbridge, 2014, pp. 318-323; e, in entrambe le lingue, in Timothy L. Jackson, *The Urlinie in Hindemith's String Quartet op. 22, Second Movement?*, in *A composition as a problem V: Proceedings of the Fifth International Conference on Music Theory: Tallinn, September 28-30, 2006*, a cura di Mart Humal, Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn, 2008, pp. 146-186: 148-152, 175-177.

egli considerava universale e trans-storico.⁵

Dopo un lavoro di un biennio, nel 1937 fu pubblicato il primo volume della *Unterweisung im Tonsatz* [Avviamento al comporre], dedicato alla ricognizione teorica dell'intero perimetro tecnico-compositivo. Gli altri due volumi dell'opera, che affrontano la pratica del contrappunto a due e, rispettivamente, a tre voci, apparvero nel 1939 e nel 1970.⁶ I presupposti sono costituiti, da un lato, dal dato acustico della risonanza naturale e dall'ipotetico funzionamento delle facoltà cognitive umane; e dall'altro dall'istanza del totale cromatico, preferito, in quanto materiale di base della musica d'arte, sia alle scale diatoniche che alle ripartizioni microtonali dell'ottava, verso cui il compositore era scettico.⁷ Ciò lo induce a fondare il proprio sistema su due Serie di note, espressioni dei vincoli che la prassi musicale nei secoli si è inconsapevolmente autoimposta, delle gerarchie tonali che l'hanno sorretta nonché di ogni auspicabile sviluppo linguistico e sintattico futuro (Es. 1).⁸

Prendendo come nota generatrice il Do₁, la Serie 1 ordina le altre dodici note del totale cromatico comprese nell'ottava superiore ad esso secondo un criterio di affinità, i cui estremi sono costituiti dal Do₂ (affinità massima) e dal Fa_#/Sol_b₁ (affinità minima); questa gerarchia modella le relazioni tonali a breve e ad ampio raggio (*Stufengang*). La Serie 2 concerne invece i dicordi, classificandoli a seconda del loro 'valore', ossia del loro grado di eufonia, o, inversamente, del livello di tensione misurato in base all'interferenza esercitata di volta in volta

5 In merito alla perdurante propensione di Hindemith a proiettare su scala universalistica la propria concezione tecnico-compositiva, specialmente rispetto a *Die Harmonie der Welt*, cfr. Siglind Bruhn, *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*, Pendragon, Hillsdale, NY, 2005. Sul conflitto determinatosi fra tale intransigenza teorica e la prassi compositiva del tardo stile hindemithiano cfr. Giseler Schubert, *Arabella und Mundharmonikaorchester. Zu Hindemiths Spätwerk*, «Musica», XXXIX, 6, 1985, pp. 557-562. I complessi calcoli sulle armoniche naturali e sui suoni di combinazione, su cui si basa la costruzione delle due Serie base dell'*Unterweisung*, fondamentale dell'armonistica di Hindemith (cfr. l'Es. 1 *infra*), capitalizzano le competenze in materia di acustica dei suoi colleghi alla Musikhochschule di Berlino nonché le analisi del suono possibili grazie agli strumenti in possesso del Rundfunkversuchsstelle, l'Istituto radiofonico sperimentale attivo presso la stessa struttura; cfr. Simon Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit., pp. 14, 47-50. Il paradosso insito nel tentativo, in sé ideologicamente e storicamente motivato, di fondare il materiale sonoro a disposizione dei compositori su una base ipoteticamente storica è stato discusso da Dietrich Berke, *Tonmaterial und Geschichte. Reflexionen über Hindemiths Unterweisung im Tonsatz*, «Hindemith-Jahrbuch», III, 1973, pp. 115-130. In queste pagine si prenderanno in considerazione soltanto gli aspetti della teoria hindemithiana strettamente funzionali alla disamina analitica che segue.

6 Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, 3 voll., Schott, Mainz, 1937-1970; vol. I, *Theoretischer Teil*, 1937, 1940²; vol. II, *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, 1939; vol. III, *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, 1970. Di quest'ultimo volume, iniziato nel 1940, l'autore redasse almeno tre o quattro versioni diverse nel corso del quindicennio seguente, senza mai autorizzarne la pubblicazione. Gli abbozzi per un quarto volume dell'*Unterweisung* dedicato al contrappunto a quattro parti, mai completato, sono probabilmente confluiti in Paul Hindemith, *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, 2 voll., Associated Music Publishers, New York, 1943-1949 (cfr. Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith*, cit., p. 21). Hindemith presentò poi il retroterra filosofico di riferimento della propria opera in *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Harvard University Press, Cambridge, 1952; rist. Schott, Mainz, 2000.

7 Cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 69.

8 Cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 119.



Esempio 1. Le Serie 1 e 2 secondo l'*Unterweisung im Tonsatz* di Hindemith (1934). L'esempio si basa su quello riportato a p. 119 del vol. I con alcune aggiunte

dai suoni di combinazione prodotti da ciascuna verticalità: eufonia che decresce gradualmente man mano che dall'ottava ci si avvicina alla settima maggiore. Hindemith rifiuta di stabilire una demarcazione netta tra consonanze e dissonanze; e in questo senso il tritono rappresenta un caso atipico, essendo il suo grado di eufonia incommensurabile.⁹ Tra le note che costituiscono ciascun dicordo occorre distinguere quale sia la fondamentale: negli intervalli di terza, quinta e settima essa corrisponde al suono inferiore; in quelli di seconda, quarta e sesta al suono superiore. Il tritono esibisce nuovamente una proprietà peculiare: non risulta avere una fondamentale predefinita in quanto intrattiene una relazione ambigua con i suoni di combinazione. È immanente ad esso una tensione dominantica, benché direzionata in modo indeterminato, che condiziona qualsiasi altro intervallo gli sia armonicamente concomitante.

Le riflessioni condotte sulle Serie 1 e 2 e sulla carica energetica degli intervalli convergono infine in una tassonomia di accordi, che assortisce le verticalità all'interno di uno spazio sonoro multidimensionale, aperto da una serie di opposizioni binarie: presenza/assenza del tritono (e sua eventuale subordinazione ad altri intervalli), presenza/assenza di intervalli di seconda e di settima, coincidenza o meno della fondamentale (ossia della fondamentale dell'intervallo più grave e più consonante) con la nota inferiore dell'accordo (cfr. Tav. 1).¹⁰

Dunque, laddove nella teoria della tonalità armonica le deviazioni dal diatonismo erano state intese come casi particolari (determinati da fenomeni di ornamentazione o alterazione), Hindemith concepisce viceversa gli stili diatonici come sistemi parziali nell'ambito di un universo integralmente cromatico.¹¹ L'ac-

9 I procedimenti a monte delle due Serie riportate nell'Es. 1, piuttosto macchinosi, sono descritti in Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., pp. 50-62 e, rispettivamente, 79-90. Nel primo caso si tratta di derivare i dodici suoni del totale cromatico dalle sole prime sei armoniche (l'inclusione della settima porterebbe a una ripartizione dell'ottava in più di dodici parti, incompatibile con la prassi musicale storicamente più attestata): ciò comporta la distinzione fra tre gradi di affinità rispetto alla nota generatrice (derivate di primo, secondo e terzo grado), separati nell'Es. 1 mediante la stanghetta tratteggiata. La peculiarità del tritono è discussa in *ibid.*, pp. 105-107, 109, 113.

10 Si confronti la Tav. 1 con le famiglie di bicordi ottenute nella Serie 2 dalla sovrapposizione tra una fondamentale e le sue derivate di primo, secondo e terzo grado (Es. 1). Per Hindemith se al tritono si sovrappongono intervalli 'forti' quali quinta, quarta, terza maggiore e sesta minore esso perde la propria ambiguità, subordinandosi ad essi. La fondamentale dell'accordo coinciderà con quella di uno di questi intervalli.

11 Cfr. Neumeyer, *The music of Paul Hindemith*, cit., p. 25.

costamento tra armonie diverse può determinare per Hindemith innanzitutto una variazione nel 'valore' e parallelamente nella tensione: verticalità appartenenti a una medesima tipologia (come nel caso di due diverse triadi maggiori o minori allo stato fondamentale, che si ascrivono entrambe alla classe I1; cfr. Tav. 1)

Tabelle zur Akkordbestimmung

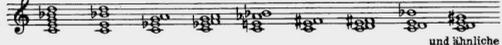
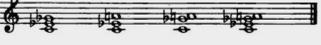
A Klänge ohne Tritonus	B Klänge mit Tritonus
<p>I Ohne Sekunden und Septimen</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p> 	<p>II Ohne kleine Sekunden und große Septimen. Tritonus untergeordnet</p> <p>a Nur mit kleiner Septime (ohne große Sekunde) Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>b Mit großer Sekunde und kleiner Septime</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p>  <p>3. Mit mehreren Tritoni</p> 
<p>III Mit Sekunden und Septimen</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p> 	<p>IV Mit kleinen Sekunden und großen Septimen. Ein Tritonus oder mehrere untergeordnet</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p> 
<p>V Unbestimmbar</p> 	<p>VI Unbestimmbar. Tritonus übergeordnet</p> 

Tavola 1. La classificazione degli accordi secondo Hindemith (da *Unterweisung im Tonsatz*, I, Schott, Mainz, 1940², tavola fuori testo)

condividono un medesimo grado di stabilità/tensione interna, quali che siano le loro note fondamentali di riferimento. Valori destinati invece a mutare allorché si susseguono accordi appartenenti a classi diverse, come quando a una triade allo stato fondamentale (classe I1) ne segue un'altra allo stato di rivolto (classe I2). Alla curva che riproduce graficamente di accordo in accordo la fluttuazione di questa qualità Hindemith dà il nome di “gradiente armonico” (*harmonisches Gefälle*),¹² che subisce flessioni o impennate tanto più busche quanto più gli accordi interessati occupano posizioni distanti nella tabella.

Sia nello stile omofonico che in quello polifonico, poi, il decorso armonico si dipana lungo una traccia, una cornice a due voci, costituita dal basso e da una delle parti superiori, secondo un modello assimilabile a quello del tradizionale contrappunto a specie.¹³ Il grado di consonanza determinato di momento in momento da questa guida dev'essere accuratamente pianificato, costituendo essa un quadro di riferimento sostanzialmente indipendente dalle altre linee concomitanti: «certo, esse appartengono all'intero assetto tonale tanto quanto la cornice stessa, ma non hanno più influenza su quest'ultima di quanta la forma della milza o del fegato ne abbiano sull'apparenza esterna dell'uomo».¹⁴

Le successioni immediate tra accordi implicano anche il collegamento tra le rispettive note fondamentali; collegamento il cui valore va giudicato confrontando l'intervallo che le lega con la Serie 2 (Es. 1: i legami sono tanto meno saldi quanto più i dicordi sono disposti verso destra), ma anche tenendo conto di altri fattori: la condotta delle parti, specialmente se cromatica, può agevolare successioni di per sé poco soddisfacenti;¹⁵ e il decorso fraseologico conferisce la preminenza agli accordi-obiettivo delle cadenze, al cui effetto magnetico concorrono abitualmente anche repentine cadute nella curva del gradiente.¹⁶

Come si vede, rispetto all'armonistica tradizionale quella hindemithiana è più incline a cogliere la possibile rifrazione dei fenomeni armonici lungo una serie di direttrici diversificate (i gradi di affinità con la fondamentale, il gradiente armonico, i collegamenti tra le fondamentali degli accordi) che possono rafforzarsi a vicenda o concorrere in competizione reciproca alla definizione dei profili morfologici delle opere.¹⁷

12 Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., pp. 144-150. Questa classificazione degli accordi riguarda il grado di tensione ad essi immanente e non la loro relazione rispetto a un centro tonale, come accade invece nell'armonistica convenzionale (cfr. *ibid.*, p. 133).

13 Cfr. Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit., p. 16.

14 Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 143.

15 Cfr. *ibid.*, pp. 150-155.

16 Cfr. *ibid.*, p. 168. L'*Unterweisung* si occupa anche di definire i rapporti armonici gerarchici all'interno di gruppi composti da due o tre accordi mediante la teoria dei centri tonali, schematicamente riassunta da una tavola che integra quella della tav. 1 e specifica, a seconda delle tipologie di accordo coinvolte dall'avvicendamento armonico, quante verticalità sono necessarie per determinare la sensazione di una gravitazione tonale e qual è il principio in base a cui individuare tra le fondamentali quella avente funzione di tonica (cfr. *ibid.*, pp. 161-173; la tabella è a p. 167). I rapporti armonici ad ampio raggio sono valutati in primo luogo sulla scorta dei livelli di affinità definiti dalla Serie 1; cfr. *ibid.*, pp. 173-178.

17 Cfr. *ibid.*, pp. 149, 174.

Il prestigio dello Hindemith teorico e didatta crebbe costantemente fino agli Quaranta del Novecento, per declinare piuttosto rapidamente nella seconda metà del secolo.¹⁸ Al diffuso interesse per il suo tentativo di approntare una piattaforma teorica funzionale ai repertori sia tonali che post-tonali si affiancò una critica alla base fisicalista e agli errori concettuali e di calcolo a monte di quel sistema.¹⁹ Più recentemente, però, alcuni studiosi hanno iniziato a ridiscuterne criticamente le possibili ricadute analitiche soprattutto rispetto alla produzione hindemithiana stessa.²⁰ I contributi più sistematici in questo senso si sono concentrati sullo stile della maturità del compositore, alla ricerca di assetti lineari più o meno latenti di stampo schenkeriano o di una sostanza lessicale e sintattica fondata sulle collezioni quartali (intese come irradiazioni della c.i. 5).²¹ Tuttavia la Sonata che ci interessa, datata al periodo giovanile, ostenta un notevole eclettismo nella scelta dei materiali precompositivi e una superficie musicale alquanto scabra, tale da disorientare quanti, nel corso del secolo appena trascorso, l'hanno osservata attraverso il filtro di categorie predefinite, fossero anche generiche come quelle di 'tonale' o 'non tonale'.²² In questo capitolo, dunque, rispetto ai riferimenti

-
- 18 Cfr. Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit., pp. 267-313; Allen Forte, *Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States*, «Journal of Music Theory», XLII, 1, 1998, pp. 1-14 (ristampato in «Hindemith-Jahrbuch», XXIV, 1998, pp. 62-79); David Carson Berry, *Journal of Music Theory under Allen Forte's Editorship*, «Journal of Music Theory», L, 1, 2006, pp. 7-23. Marco Moiraghi (*Paul Hindemith*, cit., p. 225n) rileva un ulteriore calo di interesse attorno all'*Unterweisung* soprattutto nella letteratura teorico-musicale germanofona degli ultimi decenni.
- 19 Cfr., per esempio, Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Atlantis, Zürich, 1948, pp. 130-132; Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, «The Music Review», XV, 4, 1954, pp. 288-306; William Thomson, *Hindemith's Contribution to Music Theory*, «Journal of Music Theory», IX, 1, 1965, pp. 52-71.
- 20 Cfr. Célestin Deliège, *Nature, culture: Choix de parcours... De la théorie de Hindemith aux fondements présumés de l'harmonie atonale*, «Ostinato-Rigore», VI-VII, 95/96, 1996, pp. 69-100; Giovanni Piana, *La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith*, «Sonus», XIV, 21/22, 2002, pp. 118-153.
- 21 Si tratta rispettivamente di Neumeyer, *The music of Paul Hindemith*, cit., e di Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit.; Timothy L. Jackson (*The Urlinie in Hindemith's String Quartet op. 22, Second Movement?*, cit.) individua la presenza di una *Urlinie* nel II movimento del Quartetto op. 22 del 1922, un copia del quale Hindemith inviò allo stesso Schenker nel 1926. Nel presente capitolo si adotta il simbolo "i." per indicare la distanza intervallare sotto forma di numero di semitoni, e il simbolo "T" per l'indice di trasposizione (T1 = trasposizione al semitono superiore). Gli intervalli sono indicati mediante il numero di semitoni corrispondente; per esempio: "+2" = intervallo ascendente equivalente alla somma di due semitoni; "c.i. 5" = classe intervallare 5; "i. [12+9]" = intervallo corrispondente a un'ottava + 9 semitoni (es. Do₁-La₂). Con "ESA0" si intende la collezione esatonica che parte da Do, con "ESA1" quella che parte da Do#. Quando gli elementi delle collezioni sono elencati conservando l'ordine di comparsa nel testo musicale, sono scritti tra parentesi uncinate ("< >"); diversamente, sono scritti tra parentesi graffe ("{ }").
- 22 Propendono senz'altro per l'atonalità della Sonata Franz Willms (*Paul Hindemith. Ein Versuch*, in *Von neuer Musik: Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, a cura di Heinrich Grues, Eigel Kruttge ed Else Thalheimer, Marcan, Köln am Rhein, 1925, pp. 78-123) e Marco Moiraghi (*Osservazioni sulla forma*, cit., p. 55). Sono invece restii a escludere del tutto i riferimenti al vocabolario tonale Hans Kleeman (*Das Kompositionsprinzip Paul Hindemiths und sein Verhältnis zur Atonalität*, in *Gedenkschrift für Hermann Abert von seinen Schülern*, a cura di Friedrich Blume, M. Niemeyer, Halle, 1928; rist. anast. Schneider, Tutzing, 1974, pp. 80-92: 85), Richard Teuber (*Die Bach-Rezeption im frühen Instrumentalwerk Paul Hindemiths*, Peter Lang, Frankfurt, 2001, p. 56), Günther Metz (*Ein (beinahe) radikaler*

teorici suddetti, si è preferito un approccio analitico che da un lato tematizza quanto nell'armonia hindemithiana dei primi anni Venti sembra precorrere la teoresi successiva del compositore; e dall'altro integra gli strumenti approntati dalla *Set-theory* con quelli recentemente proposti da Daniel Harrison, sensibili alla distribuzione delle verticalità nello spazio sonoro – metodologie che proprio nel concetto di “gradiente armonico” trovano un campo elettivo di intersezione.²³ Tanto più che alcune peculiarità della trama contrappuntistica (un tipico tratto stilistico hindemithiano già indagato sistematicamente negli anni Settanta del secolo scorso da parte di Günther Metz²⁴) nella composizione in parola appariranno in controluce proprio grazie alla classificazione delle tipologie di condotta lineare proposta da Harrison stesso (se ne dirà tra poco).

La Sonata op. 11 n. 3

Come si è detto, la redazione delle due versioni della Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 pare riferibile al cambio di paradigma neo-oggettivista del compositore.²⁵ La prima risale al 1919 e di questa ci sono pervenute soltanto la parte integrale del violoncello e la pagina iniziale della partitura del finale. La composizione constava di tre movimenti: I. *Lebhaftes Zeitmaß, munter und einfach*

Neuanfang: Hindemiths “Neufassung“ seiner Sonate für Violoncello und Klavier Op. 11 Nr. 3, «Archiv für Musikwissenschaft», LXXI, 1, 2014, pp. 44–64).

- 23 Daniel Harrison (*Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, Oxford University Press, Oxford, 2016) ha preso in esame alcuni tentativi novecenteschi di misurare il grado di tensione immanente alle verticalità sonore. Oltre a quelli di Ernst Krenek (*Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, Schirmer, New York, 1940) e Ludmilla Ulehla (*Contemporary Harmony: Romanticism Through the Twelve-Tone Row*, Free Press, New York, 1966, trad. it. *Armonia contemporanea: dalle sonorità del Romanticismo alla “traversata” della Serie Dodecafonica*, Volontè & Co., Milano, 2018), anche quello di Hindemith, la cui tassonomia di accordi considera però alquanto asistemica, propone una revisione. Limiti di cui, peraltro, Hindemith stesso sembra essere stato consapevole (cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 149) e su cui si erano appuntate che le critiche di Diether De la Motte (*Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel, 1976, trad. it. *Manuale di armonia*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 1988, pp. 344–351). Sul nesso tra il concetto di ‘gradiente armonico’ e la teoria insiemistica cfr. Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit., p. 57. Del resto, «quando Allen Forte iniziò a riflettere sull'affinità tra insiemi di classi di altezze nel 1964, [...] Paul Hindemith nel suo *Unterweisung im Tonsatz* (1937), aveva [già] proposto una classificazione onnicomprensiva degli accordi utilizzando le dodici note del totale cromatico» (Michael Schuijjer, *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and its Contexts*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2008, p. 138).
- 24 Günther Metz, *Melodische Polypophonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Koerner, Baden-Baden, 1976.
- 25 Cfr. Günther Metz, *Ein (beinahe) radikaler Neuanfang*, cit. Sulla funzione di snodo assunta dall'op. 11 n. 3 nel quadro della produzione giovanile di Hindemith cfr. anche Richard Teuber, *Die Bach-Rezeption*, cit., p. 51 sg. Sul vasto repertorio sonatistico hindemithiano, ricco di quaranta composizioni, cfr. anche Marco Moiraghi, *Osservazioni sulla forma e sullo stile delle Sonate di Paul Hindemith*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XII, 1, 2006, pp. 53–71. Peter Cahn (*Einleitung in Paul Hindemith, Sämtliche Werke. Band V, 6. Streicherkammermusik III*, Schott, Mainz, 1980, pp. IX–XV) descrive in dettaglio la genesi delle Sonate op. 11.

vorzutragen [In andamento vivace, con spirito e semplicità]; II. “*Im Schilf*”. *Trauerzug und Bacchanale* [“Nella palude”. Corteo funebre e bacchanale]; III. *Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll* [Rapida scansione al quarto, sempre energico e animato]. La seconda versione fu approntata nel 1921: da essa fu espunto il finale originale, e il primo movimento fu sostituito da una nuova composizione. Nella forma definitiva la Sonata è dunque articolata in due soli tempi bipartiti, il secondo dei quali corrisponde a quello intermedio della prima versione: I. *Mäßig schnelle Viertel. Mit Kraft. / Lebhaft, sehr markiert* [Scansione al quarto moderatamente rapida. Con energia. / Vivace, assai marcato]; II. *Langsam / Sehr lebhaft* [Lento / Molto vivace]. I quaderni di appunti del compositore rivelano che il *Bacchanale* fu la sezione ideata per prima, e concepita come finale. Dunque nella versione definitiva Hindemith ne avrebbe ripristinato la collocazione originaria al termine dell’opera.²⁶

Quella della Sonata op. 11 n. 3 è la prima di una lunga serie di autorevisioni cui Hindemith sottopose le proprie opere, oltre che in funzione di particolari esigenze di ordine pratico-esecutivo, al mutare delle coordinate tecnico-estetiche di riferimento.²⁷ Nel caso specifico, le modifiche tradiscono la conversione del compositore a un’estetica meno incline alle suggestioni narrative: la nuova intestazione del finale oblitera infatti quelli che erano chiari riferimenti programmatici a una palude, a un corteo funebre e a un bacchanale. Si vedrà nondimeno come la proiezione di tali riferimenti – pur sempre ambigui – sullo sfondo dei riscontri analitici ottenuti possa illuminare grandemente la morfologia armonica dell’opera.

La prima parte del II movimento: *Langsam*

Il finale della versione definitiva, quello a cui rivolgiamo la nostra attenzione, è dunque il movimento composto per primo. Consta di due grandi parti: *Langsam* (bb. 1-81) e *Sehr lebhaft* (bb. 82-347), la prima delle quali è a sua volta tripartita (ABA’). La tavola 2 mette a confronto la forma delle sottosezioni esterne (A e A’) attraverso le vicissitudini dei due materiali tematici principali: l’uno esposto inizialmente dal violoncello (X, bb. 2-10) e l’altro dal pianoforte (Y, bb. 11-14; le prime quindici misure del movimento sono riportate nell’Es. 2b *infra*). Lo schema mostra che il tema Y, dopo la prima enunciazione, non ricorre più al pianoforte ma solo al violoncello. E anche che la configurazione formale è funzione non solo dell’avvicendamento/sovrapposizione di queste due idee, ma anche della loro proiezione in ambienti di volta in volta diversificati (diatonici o esatonici).

²⁶ Cfr. Cahn, *Einleitung*, cit., p. XIII.

²⁷ Cfr. Susanne Schaal, *...für die Zukunft lebensfähig machen... Paul Hindemiths Revisionen eigener Werke*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLVI, 5, 1995, pp. 36-41: 37. Non si tratta di un’eccezione nel panorama novecentesco. Sul tema cfr. Giselher Schubert, *Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme im Œuvre Hindemiths*, «Die Musikforschung», XLV, 1, 1992, pp. 21-36.

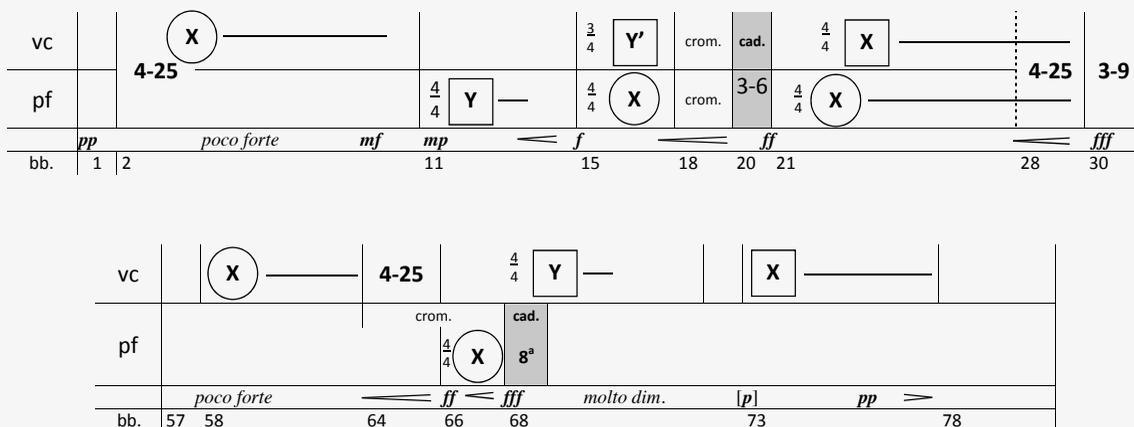


Tavola 2. Schema formale delle sezioni esterne (bb. 1-31 e 57-81) della prima parte del II movimento (*Langsam*) dalla Sonata op. 11 n. 3 di Hindemith. Le lettere “X” e “Y” indicano i due materiali tematici principali; i cerchi e i riquadri indicano la loro proiezione sullo spazio sonoro diatonico o, rispettivamente, esatonico. Le dinamiche (riportate sinteticamente) sono quelle relative di volta in volta agli elementi tematici

Tutto ciò è riferibile a un programma. L'intestazione apposta a questo movimento nella versione del 1919 (*“Im Schilf”. Trauerzug und Bacchanale*) rinvia al poemetto *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* [*Quando i lillà fiorivano, l'ultima volta, nel prato davanti alla casa*], di Walt Whitman.²⁸ Si tratta di una delle due più famose liriche whitmaniane in morte di Abraham Lincoln (l'altra è *O Captain! My Captain!*): diffusa sulla scia delle precedenti raccolte composte per gli unionisti nella guerra civile, essa aveva ulteriormente confermato la fama di un poeta che Ralph Waldo Emerson aveva già elevato al rango di Omero e dei salmisti biblici.²⁹ Nel pensiero di Whitman la convergenza tra sentimento democratico radicale e patriottismo si nutre della fede dionisiaca nella stretta compenetrazione tra uomo, natura e cosmo, che esclude ogni separazione netta tra vita e morte (o aldilà). Il simbolo whitmaniano prediletto della “foglia d'erba” evoca la precaria condizione umana e quella della massa disprezzata; e con ciò anche il sé poetico che, solidale con le moltitudini, trascende ogni sentimento di estraneità.

Il tono battagliero ma dolente della poesia di Whitman si attagliava bene al clima della Germania postbellica, dove egli era considerato anche un precursore della poesia espressionista nonché l'archetipo del socialista utopico.³⁰ Hindemith

28 Cfr. Cahn, *Einleitung*, cit., p. XIII. La lirica era stata composta nel 1865 e pubblicata nello stesso anno nella raccolta *Drum-Taps and Sequel*, per essere poi inclusa in *Leaves of Grass* a partire dalla quarta edizione (1867). Per il testo originale qui si utilizza Walt Whitman, *Foglie d'Erba*, a cura di Mario Corona, Mondadori, Milano, 2017; gli stralci in traduzione italiana sono tratti da Id., *Foglie d'Erba*, a cura di Biancamaria Tedeschini Lalli, traduzione di Ariodante Marianni, Bur Poesia, Milano, 1988.

29 Per le notizie su Whitman e sulla familiarità di Hindemith con le sue liriche cfr. Hartmut Lück, *Paul Hindemith und Walt Whitman*, «Hindemith-Jahrbuch», XXXIV, 2005, pp. 9-32.

30 Cfr. Kim H. Kowalke, *For Those We Love: Hindemith, Whitman, and 'An American Requiem'*, «Journal of the

lesse una scelta dei suoi versi nella traduzione tedesca di Johannes Schlaf e fu tra i primi a metterli in musica nel 1919 con le *Drei Hymnen von Walt Whitman* op. 14 per baritono e pianoforte, che il compositore considerava un momento chiave della propria produzione espressionista.³¹ Né si trattò di un'infatuazione passeggera: nel corso della prima metà del secolo egli tornò ancora ai testi whitmaniani,³² fino a musicare per intero, e nuovamente sull'onda di tragici eventi bellici, l'intero *Lilacs poem* nel suo *A Requiem «For those we love»* nel 1946.

La seconda delle *Drei Hymnen* intona la traduzione tedesca della nona sezione del *Lilacs poem*, *O, nun heb du an, dort in deinem Moor* (*Continua a cantare, laggiù nella palude*), lo stesso stralcio cui Hindemith rimetterà mano nel 1943, usando stavolta i versi whitmaniani originali e componendo *Sing on, there in the Swamp* (cfr. nota 32), *Song* che poi, trasposto e orchestrato, costituirà la quinta sezione del *Requiem*. Nel *Poem* i versi delineano una sorta di percorso iniziatico o di ascesi progressiva, in cui il trauma della morte del Presidente è via via traslato su un piano soggettivo ed esistenziale. Vicenda mai esplicitamente menzionata, ma richiamata attraverso elementi simbolici come i lillà, che secondo il racconto popolare adornavano il corteo funebre. Soprattutto, onnipresente, il protagonista della lirica è un tordo, «l'uccello grigiobruno» che accoglie nella palude l'io narrante affiancato dai suoi compagni: la coscienza della morte da un lato, il pensiero della morte dall'altro. È al volatile che sono rivolti i versi poi musicati da Hindemith nella *Hymne* del 1919: «Continua a cantare, laggiù nella palude, / Cantore timido e tenero, io odo le tue note, odo il tuo richiamo, / Lo odo e ti comprendo, verrò presto, / Ma mi soffermo un istante, perché l'astro lucente mi ha fermato, / L'astro, il mio camerata che parte, mi stringe a sé e mi trattiene». Qui la parte pianistica reca la didascalia “delicato, come un canto d'uccello” (Es. 2a) e dunque, con ogni evidenza, evoca proprio quel metafisico richiamo.

La prima versione della Sonata op. 11 n. 3 fu composta in parallelo con la *Hymne*.³³ La relazione che intercorre tra il movimento centrale (poi divenuto il finale) del pezzo strumentale e la lirica di Whitman è sancita dall'intestazione del movimento («*Trauerzug*» rinvia alla marcia funebre che ne costituisce la parte centrale), ma anche dalla mediazione della *Hymne* stessa, la cui parte pianistica è chiaramente citata in quella della Sonata (Es. 2b). Ciò implica che la «palude» del titolo sia proprio quella in cui risuona il canto dell'uccello whitmaniano. Il

American Musicological Society», L, 1, 1997, pp. 133-174: 135; Camilla Bork, *Epochenwandel im Werk? Paul Hindemiths Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3 in den Fassungen von 1919 und 1921*, «Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte», LXXIV-LXXV, 2002, pp. 217-228.

31 Cfr. Kowalke, *For Those We Love*, cit., p. 135 sg. Il primo compositore tedesco a musicare testi whitmaniani era stato Othmar Schoeck nel 1915. Le liriche dell'americano si diffusero rapidamente in Europa: vi si ispirarono anche autori come Franz Schreker, Mario Castelnuovo-Tedesco, Ernest Bloch, Kurt Weill, Stefan Wolpe.

32 Dopo le *Hymnen* nell'ordine apparvero *Eine lichte Mitternacht* per coro maschile a quattro voci (1929) e *Sing on, there in the Swamp* incluso nei *Nine English Songs* (1942-46) per canto e pianoforte.

33 Stando al quaderno di appunti n. 34 del compositore, il *Bacchanale* della Sonata fu terminato il 23 luglio 1919, *O, nun heb du an* il 6 agosto, la marcia funebre della Sonata (prima parte del finale) l'8 agosto.

dialogo che da questo momento si instaura tra violoncello e pianoforte si articola in una serie di fenomeni armonico-contrappuntistici la cui disamina potrà dar conto del perché questa pagina appartenga «per forza espressiva e afflato poetico alle composizioni più struggenti del giovane Hindemith». ³⁴

a)

b)

Esempio 2. (a) Hindemith, *O, nun heb du an, dort in deinem Moor*, n. 2 da *Drei Hymnen von Walt Whitman* op. 14, bb. 1-11; (b) Hindemith, *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 11 n. 3, II, bb. 1-15

Il canto dell'uccello/pianoforte si libra inizialmente sotto forma di un ostinato, il cui modello, dopo le prime due enunciazioni, è variato dilatando la pausa di croma che vi è contenuta. Su questo sfondo il violoncello intona una misteriosa melopea, echeggiando il tritono iniziale del pianoforte su una scansione ritmica rigorosa-

34 Cahn, *Einleitung*, cit., p. XIII.

mente complementare ad esso, ma metricamente irregolare. Nelle prime quattro misure i due strumenti insieme completano la collezione 4-25 (0 2 6 8, si segua anche sulla tav. 2 *supra*), cruciale nel corso della Sonata, ciascuno esponendo uno dei suoi due tritoni. Il rapporto di affinità tra gli strumenti è confermato dalla volta Sol \sharp , Fa \sharp , Sol \sharp (bb. 3⁴-4¹) che dà luogo a una presentazione della collezione 3-8 (0 2 6) per ciascuno di essi. Lo spazio sonoro sin qui tende evidentemente a una ripartizione esatonica;³⁵ ma invece dell'ultima classe di altezze necessaria a completare ESA0 (il Do), il violoncello fa udire il Si. Da qui in poi il tema X rivela la propria configurazione interamente diatonica: la versione della sua collezione 6-33 (0 2 3 5 7 9) {Si Do \sharp Re Mi Fa \sharp Sol \sharp } è la stessa su cui insiste la voce del baritono nell'intera *Hymne* sul testo di Whitman.³⁶ Non è un caso fortuito: il profilo intervallare che ha determinato l'abbandono da parte del violoncello della collezione esatonica (+2, -5, qui Si, Do \sharp , Sol \sharp) è il medesimo su cui il baritono intona «O, nun heb du an» a T9. Il violoncello esordisce tentando di imitare il tritono del pianoforte (giocando sull'unica c.i. 6 possibile in quella specifica forma di 6-33) per poi citare il gesto melodico iniziale della *Hymne*. Se più di un elemento, dunque, induce ad associare la parte pianistica al verso del tordo della palude, altrettanti inducono a ipotizzare un possibile nesso simbolico tra il timbro del violoncello e l'io poetico umano, che emula inizialmente il canto del volatile per poi rivolgergli un appello («Continua a cantare») nella propria 'lingua' (diatonica).

Il tordo risponde in effetti con il breve tema Y (pianoforte, bb. 11-15¹; cfr. Es. 2b): pur con gli svolazzi capricciosamente 'ornitologici' della b. 12, questo non si allontana dall'ambiente esatonico (ora ESA1) – se non nell'appendice semitonale delle bb. 13-14 – e dalla scansione in 4/4, mentre il violoncello riprende l'ostinato pianistico iniziale, imitandone l'assetto ritmico e timbrico (pizzicato); ma su altezze (Sol₁, Do₁) nuovamente incompatibili con la ripartizione esatonica. La tav. 2 *supra* e gli Ess. 3 e 4 mostrano gli ulteriori tentativi di dialogo fra i due strumenti.

Nelle bb. 15-17 questi si scambiano gli incipit dei rispettivi temi, sovrapponendoli e variandoli. In particolare il violoncello distorce l'ultimo motivo del tema Y, ignorandone le capricciose volute melodiche e innalzandolo di un tono rispetto al modello (variante Y', bb. 16-17). Si presenta qui un assetto che evoca quella che Günther Metz ha definito "polifonia lineare",³⁷ solitamente determinata da voci concomitanti che si muovono ciascuna in uno spazio diatonico diverso dalle altre.

35 Hindemith apostroferà in seguito «il sistema esatonico» come uno di quelli «storicamente effimeri, fondati in modo precario, fioriti attorno al volgere del secolo scorso» (Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 107). È possibile che agli occhi del compositore nel 1919 esso evocasse efficacemente il campo semantico metafisico, sovrumano relativo al canto dell'uccello della palude proprio in forza dell'elemento innaturale che vi si anniderebbe.

36 Con l'unica eccezione del Fa \flat_3 della b. 44, la sola occasione in cui la voce umana si sforza di imitare il canto del pianoforte/uccello.

37 Cfr. Metz, *Melodische Polyphonie*, cit., pp. 301-321.

Esempio 3. Hindemith, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, (a) bb. 14-20, con annotazioni analitiche; (b) raffronto tra le bb. 4-5 (violoncello) e le bb. 15-20 (pianoforte)

In questo caso, tuttavia, le linee sono ulteriormente emancipate in quanto al decorso diatonico dell'una corrisponde quello esatonico dell'altra – assetto destinato ad ulteriori e diverse declinazioni man mano che il movimento procede.

La sostanza tematica tende invece a dissolversi nelle bb. 17-20, sostituita da un cuneo cromatico discendente (violoncello e registro grave pianistico) / ascendente-seghettato (pianoforte, registro acuto), che converge verso la prima importante articolazione formale alla b. 20¹ sul Mi_b, armonizzato con il tricordo 3-6 (0 2 4).³⁸ Alla curvatura cadenzale, oltre che fenomeni di ordine sonoro (crescendo dinamico, addensamento del tessuto polifonico e degli attacchi per unità di tempo, flessione verso il registro grave) e ritmico (allusione al metro binario nella parte superiore pianistica, con effetto di emiola; si vedano le stanghette fittizie nell'esempio), concorrono – pur in assenza di spinte di tipo funzionale – strategie ordine armonico-lineare del massimo interesse.

Queste battute sono isolate rispetto a quelle precedenti grazie allo slittamento cromatico dell'ostinato al basso (bb. 16-17: Fa_#-Si diventa Fa-Si_b). Esso a sua volta riprende il decorso melodico e la configurazione intervallare originati dalle pri-

38 Il Mi_b della b. 20 è preminente anche in quanto fondamentale dell'armonia corrispondente; che si afferma a sua volta come accordo-obiettivo in quanto ha la fondamentale al basso e coincide con il baricentro della griglia ipermetrica (cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, vol. I, cit., pp. 118-120, 162, 164).

me note del violoncello (cfr. le linee connettive fra le note negli Ess. 2b e 3a) e prolungati sino al Mi \flat della cadenza: è un tipo di tracciato che Daniel Harrison definisce “H-line” (Hindemith-line), costituito da altezze collocate, anche a distanza, in posizioni metricamente rilevanti.³⁹

È notevole, tuttavia, come fra il terzultimo e il penultimo elemento della linea (Fa-Mi) sia inserita una riproduzione su scala temporale ridotta, ma su estensione dilatata, del medesimo cromatismo discendente (la linea Si \flat -Mi \flat nel basso pianistico), rinforzato alla c.i. 3 al violoncello. Il cromatismo delle miss. 18-20 è quindi riferibile alla tipologia delle “S-lines” (Schenker-lines), che orizzontalizzano un quadro tonale sottostante.⁴⁰ Siamo dunque alle prese con l’annidamento di un modello di linea all’interno di un altro (S-line inserita in una H-line).

Si sono prese a tema sinora le linee disegnate all’interno dello spazio cromatico, estraneo alla sostanza tematica del movimento. Sostanza che, tuttavia, qui non scompare del tutto: il gesto del tema X responsabile del suo ‘deraggiamento’ diatonico, già riesposto al pianoforte nelle bb. 15-17, ricorre ancora nelle bb. 17-20, sottoposto a inversione e a dilatazione (cfr. Es. 3b); soprattutto, le sue ultime tre note (Si \flat , La \flat , Fa) costituiscono i punti apicali di approdo di altrettante brevi successioni cromatiche. Le quali, in quanto soggette solo alla propria energia inerziale melodica, appartengono alla tipologia che Harrison definisce “K-line” (Kurth-line), con riferimento alla preminenza che Ernst Kurth ha assegnato ai fenomeni lineari rispetto a quelli funzionali nei tessuti polifonici bachiani.

Le bb. 16-20, dunque, presentano simultaneamente quattro successioni lineari, ciascuna afferente a una diversa tipologia (le tre di Harrison più il tema X): rifrazione del fenomeno contrappuntistico che esemplifica una ulteriore accezione assunta dalla polifonia lineare di Hindemith. Il punto chiave, tuttavia, è che la risultante di tali vettori è una configurazione altamente funzionale del gradiente armonico: un decorso complessivamente fusiforme, con i vertici tensivi concentrati nella parte centrale e i margini laterali coincidenti con verticalità meno taglienti e tra loro analoghe. I numeri dell’Es. 3a indicano le distanze intervallari che separano la parte superiore pianistica da quella del violoncello (prima serie numerica) e dal basso (seconda serie; qui per conoscere la distanza effettiva in semitoni occorre aggiungere 12 al valore numerico dell’esempio). Nelle bb. 17-19 la superficie sonora è più ruvida: una triplice ricorrenza della combinazione 11/15

39 Per la classificazione delle tipologie di assetto contrappuntistico qui menzionate cfr. Harrison, *Pieces of Tradition*, cit., pp. 82-88. Il concetto di “H-line” rinvia alla teoria della melodia presentata in Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., pp. 207-236, in particolare p. 228 sg.

40 Benché il vero nesso dominante-tonica non sia alieno ai procedimenti cadenzali hindemithiani fino alla metà degli anni Trenta (cfr. Peter Cahn, *Hindemiths Kadenzzen*, «Hindemith-Jahrbuch», I, 1971, pp. 80-134: 91-102), qui la successione Si \flat -Mi \flat appare in un contesto non strettamente tonale e il suo uso è piuttosto in debito con una qualità psicoacustica considerata immanente ad essa, correlata alla priorità che la relazione di quinta assume all’interno delle Serie 1 e 2 dell’*Unterweisung* (cfr. Es. 1 *supra*). Mette conto ricordare che il raddoppio in terza è una delle strategie predilette da Hindemith per rafforzare le voci in discesa cromatica all’interno dei propri tessuti contrappuntistici (cfr. Metz, *Melodische Polyphonie*, cit., p. 287 sg.).

(collezione 3-3 (0 1 4)) scandisce sul metro binario la testa del tema X in inversione. Il tutto però è incorniciato da due occorrenze della più eufonica collezione 3-6 (0 2 4), che condividono la medesima disposizione delle parti (10/14). La curva del gradiente armonico concorre dunque a determinare l'effetto cadenzale sul Mi_b; e le verticalità che la determinano appartengono alle sole collezioni 3-6 e 3-3, presentate rispettando ciascuna una distribuzione caratteristica delle note nello spazio sonoro (10/14 e 11/15).⁴¹

Nelle misure seguenti (Es. 4), che costituiscono un primo vertice espressivo, entrambi gli strumenti intonano il tema X su un canone irregolare, in cui il canto umano (violoncello) echeggia immediatamente quello dell'uccello (pianoforte). Ma mentre questo ne ripropone il profilo originale, il violoncello lo proietta finalmente sullo spazio esatonico (collezione 6-35). Rispetto alla versione delle bb. 2-10 il tema risulta metricamente più regolare, attenendosi a una scansione costante di 4/4, quasi che abbia finalmente conseguito la propria configurazione autentica: quella iniziale appare infatti deformata per la dilatazione delle note responsabili del suo 'deraggiamento' diatonico (b. 4: Si₁; bb. 6-7: Do_{#2}).⁴² Si tratta di una nuova declinazione della polifonia lineare in cui, come nelle bb. 15-17, allo sdoppiamento del tema X – in canone a distanza di 2/4 – corrisponde la sovrapposizione tra ambiente esatonico e diatonico.

Sdoppiamento e canone che si accordano con i versi del *Lilacs poem*: «io odo le tue note, odo il tuo richiamo, / Lo odo e ti comprendo, verrò presto» (vv. 67-68); e più avanti: «Eppure serbo ogni cosa recuperata dalla notte, / Il canto, il canto prodigioso dell'uccello grigiobruno / E il canto concordante, l'eco destata nel mio spirito» (vv. 198-200). La collezione esatonica si profila come un 'dover essere' rispetto a quella diatonica, così come il canto dell'uccello rispetto a quello umano. E quasi che il metafisico volatile e l'io poetico sagginò le convergenze possibili tra i

41 Si rilegga in questa luce qualche riflessione hindemithiana: «accordi ad alta tensione non dovrebbero ricorrere semplicemente come risultato per aver perseguito una maggiore libertà nella combinazione reciproca delle parti; e un improvviso rilassamento dopo successioni di accordi dotati di un'elevata tensione immanente è consigliabile soltanto quando si considera lo shock armonico risultante come esteticamente giustificato» (Hindemith, *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, II, cit., p. 42). «Non è vero, come alcuni estetologi-teorici vorrebbero farci credere, che alle voci sia concessa una illimitata libertà di movimento, e che le verticalità possano assumere qualsiasi forma. Chi lasci al caso la dimensione accordale, che accanto a quelle ritmica e melodica è il fattore morfologico principale della musica, non sarebbe forse paragonabile all'architetto che volesse pianificare soltanto le strutture orizzontali di un edificio? [...] Se [l'assetto armonico] non ha alcun legame logico con quello lineare e non è logicamente sviluppato in se stesso, la composizione risulta sgradevole» (Id., *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 139). Il volume III dell'*Unterweisung* (pp. 49-54 e 58-60) prevede la composizione di contrappunti a tre parti sulla scorta di curve preordinate che momento per momento definiscono la mutevole escursione del gradiente; e afferma che «soltanto la musica più recente ha tanto sviluppato questo ambito della tecnica compositiva che oggi sono a nostra disposizione tutte le gradazioni che intercorrono armonicamente tra un decorso piacevolmente increspato e uno ripidamente scosceso» (Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, III, cit., p. 80).

42 Il Si₁ è raggiunto attraverso una nota ornamentale, quasi che sia intonato da una voce incerta. Ornamentazione che scompare nella versione esatonica e 'normalizzata' del tema (violoncello, b. 23).

Esempio 4. Hindemith, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, bb. 20-31

rispettivi idiomi, nelle bb. 20-24 e 26-29 (cfr. Es. 4) i due strumenti indulgono nuovamente e più a lungo sul tetracordo 4-25 (0 2 6 8), intersezione tra le collezioni diatonica ed esatonica nonché apoteosi parossistica del timido approccio tentato sui tritoni nelle misure iniziali (cfr. anche l'Es. 2 e la Tav. 2). Parimenti, è compatibile con i vv. 69-70 («Ma mi soffermo un istante, perché l'astro lucente mi ha fermato, / L'astro, il mio camerata che parte, mi stringe a sé e mi trattiene») l'improvvisa svolta verso il tritacordo quartale 3-9 (0 2 7) nella b. 30, sul culmine dinamico *fff*, che prepara al tema diatonico del *Trauerzug* (b. 32), la sottosezione centrale.

Il tema di marcia funebre è un *Periode*, la melodia del cui antecedente (violoncello, bb. 32-37, Es. 5a) è senz'altro riferibile alla tonalità di La minore (pur con una fugace inflessione modaleggiante sul Sol⁴³). È possibile correlare anche il ri-

43 Hindemith si è valso altrove di simili oscillazioni tra ripartizioni tonali e modali dello spazio diatonico. Ne è un esempio l'incipit del II movimento dal Trio per archi op. 34 n. 1.

corso a questo fossile di tonalità al riferimento programmatico lincolniano. Kim Kowalke ha dimostrato che lo *Hymn* “*For those we love*” incluso nel n. 8 del *Requiem* incorpora una melodia preesistente, tratta da uno *Hymnal of the Protestant Episcopal Church in the United States of America*, pubblicato nel 1940, da cui Hindemith deriva i principali temi della composizione.⁴⁴ Tale inno compare già nel *Public School Hymn Book* edito nel 1919 come adattamento di un canto ebraico (*Gaza melody*), a sua volta mutuato da uno Yigdal (lirica introduttiva o conclusiva della liturgia in alcune festività), varie versioni del quale sono incluse nell’antologia tedesca di riferimento curata da Abraham Baer nel 1877. Il dato induce Kowalke a sostenere che nel *Requiem* «Hindemith letteralmente avvolge la nuvola avvolgente di Whitman, la “conoscenza della morte”, con sottotesti di fede e speranza, sia cristiana che ebraica, codificati musicalmente».⁴⁵

The image contains three musical examples labeled a), b), and c).
 a) Hindemith's Sonata for cello and piano, op. 11 n. 3, II, b. 32-37. The notation is for the cello part, starting with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'sehr gesangvoll'.
 b) Anno 193, 'St. Valentine', 'Slow and sustained', 'Anon.'. The notation shows a hymn with a 777788 rhythm pattern.
 c) 'Nº 989', 'Andante Solo', '2. W.'. The notation shows the incipit of a Yigdal with Hebrew text 'יגדל' and a transliterated Hebrew text: 'Jig - dal e lo.him chaj w' jisch . tab . bach nim . zo w' en es el m' zi - u - so'.

Esempio 5. (a) Hindemith, *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 11 n. 3, II, b. 32-37 (sola parte del violoncello); (b) inno *Now the labourer task is o'er*, da *The Public School Hymn Book with Tunes*, bb. 1-4; (c) *Incipit* di uno degli Yigdal da Abraham Baer, *Ba-al T'Fillah* (da K. Kowalke, *For Those We Love*, cit., p. 156)

Ebbene, il profilo melodico del *Trauerzug* dalla Sonata op. 11 n. 3 (Es. 5a) è affine tematicamente e tonalmente non solo alla seconda frase di una delle varianti del menzionato Yigdal riportato da Kowalke (Es. 5c), ma anche a un inno funebre presente nel *Public School Hymn Book* del 1919⁴⁶ (Es. 5b), *Now the labourer's task is o'er*, il cui testo celebra la fine dell'uomo giusto. Pare credibile, dunque, che quei sottotesti, riferibili alla fede luterana di Hindemith e alle sue frequentazioni ebraiche,⁴⁷ siano in qualche misura presenti sin dall'epoca della Sonata, riverberandosi

44 Cfr. Kowalke, *For Those We Love*, cit.

45 Ibid, p. 156.

46 *The Public School Hymn Book with Tunes*, Novello, London [1919], p. 248.

47 Cfr. Clytus Gottwald, *Hindemith, der treue Protestant*, «Hindemith-Jahrbuch», XXXV, 2006, p. 8-44. L'anno seguente alla composizione della Sonata op. 11 n. 3 Hindemith scelse le liriche di Rainer Maria Rilke sulla vita di Maria per il suo ciclo di *Lieder* più celebre, *Das Marienleben*, anche se, più che a motivi confessionali, la scelta sembra debitrice alla ricca tavolozza espressiva del testo (cfr. Skelton,

sulla polarità tra le ripartizioni diatoniche ed esatoniche del campo sonoro che abbiamo tematizzato. Delle quali nel *Langsam* prevalgono le seconde (cfr. tav. 2 *supra*): esatoniche sono le occorrenze finali al violoncello di entrambi i temi (bb. 68-70⁴⁸ e 73-77); e quella di Y riprende per la prima volta con precisione a T2 la melodia originale del canto dell'uccello della palude (bb. 11-13): dopo il *Trauerzug* l'io poetico si dimostra finalmente in grado di intonarne correttamente il profilo.

L'opposizione diatonico-esatonico si esplica anche sul piano dei rapporti armonici macroformali: al centro tonale di La della sezione intermedia si oppongono le due cadenze principali sul Mi \flat delle sezioni esterne (bb. 20 e 68), su cui convergono perentori salti di c.i 5 nonché i lunghi trefoli cromatici che innervano le battute precedenti.⁴⁹ All'umana angoscia per l'irrimediabile perdita si assocerebbero dunque lo spazio diatonico e la tonalità di La minore, mentre al tentativo di trascendere il lutto sarebbero correlati lo spazio esatonico e il centro tonale al tritono, il Mi \flat .⁵⁰ Così come al tritono (intervallo chiave del primigenio approccio tra i due strumenti) si era svolto il dialogo iniziale tra uomo e uccello sul tema Y (in Re \flat , b. 11 sgg., e in Sol, b. 15 sgg.).

Del resto, anche il motivo di quintina che satura progressivamente la sezione A' (miss. 57-81) fino a insinuarsi nel tema del *Bacchanale* seguente (il motivo *a* nell'Es. 6a *infra*), pare riconducibile al poema whitmaniano: la cifra ritmica e l'inflessibile carattere motorico di quel tema evocano infatti ad evidenza il convoglio funebre del Presidente che attraversò «gli Stati schierati come donne velate di nero»;⁵¹ immagine che nei versi whitmaniani segue immediatamente quella dell'uccello grigiobruno.⁵²

Paul Hindemith, cit., p. 76). A partire dal 1915 Hindemith fu primo violino dell'orchestra dell'Opera di Francoforte; del cui direttore, l'ebreo Ludwig Rottenberg, conobbe la figlia Gertrud, sposandola poi nel 1924. Ne seguirono frizioni con il Nazional-socialismo, l'affare Furtwängler' (si vedano le reprimende sul principale periodico musicale del regime, «Die Musik», XXVII, 1935, n. 2, pp. 138-140, e n. 4, pp. 241-250) e, infine, il bando delle composizioni di Hindemith dalla Germania e la sua emigrazione, prima in Turchia, poi negli Stati Uniti. Sulla simpatia di Hindemith per la causa ebraica cfr. anche Giselher Schubert, *Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust. Das Zitat einer jüdischen Weise im „Flüder Requiem“*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLIX, 3, 1998, pp. 44-48.

48 Il tema Y conserva comunque l'appendice semitonale delle bb. 70-71.

49 Delle linee che convergono sulla cadenza della batt. 20¹ si è già detto sopra (cfr. Ess. 2 e 3); un'altra rampa consimile si delinea chiaramente in senso ascendente nel registro acuto della parte pianistica a partire dal Si della b. 64² fino al Mi \flat della b. 68¹; cfr. Tav. 2.

50 Il significato simbolico di radicale contrapposizione qui assunto dalle tonalità a distanza di tritono trova una conferma nella Prefazione che Hindemith redasse per la seconda versione di *Das Marienleben*. Nel ciclo la tonalità di Si è associata a Cristo, mentre quella di «Fa, che forma un tritono con Si, è legata a tutto ciò che, a causa della sua falsità e miopia, ci spinge alla deplorazione e alla compassione» (Paul Hindemith, Introduzione a *Das Marienleben. Neufassung*, Schott, Mainz, 1948, p. IX).

51 Cfr. Whitman, *When lilacs last*, cit., trad. it., v. 36.

52 Cfr. *ibid.*, vv. 26-45. Mi pare dunque superabile il dubbio di Ludwig Finscher secondo cui sarebbe impossibile affermare se un tale innovativo collegamento tra il *Langsam* e il *Sehr lebhaft* sia o no «ispirato dall'idea poetica del movimento» (Ludwig Finscher, *Zur Bedeutung der Kammermusik in Hindemiths Frühwerk*, «Hindemith-Jahrbuch», XVII, 1988, pp. 9-25; trad. it.: *Sul significato della musica da camera nell'opera del giovane Hindemith*, in *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti. Atti del Convegno internazionale, Milano, Teatro alla Scala, 25 - 27 maggio 1987*, a cura di Carlo Piccardi, Unico-

La seconda parte del II movimento: *Sehr lebhaft*

La gestione (in successione o in sovrapposizione) degli ambienti esatonico e diatonico da un lato e dall'altro la proiezione del contenuto intervallare dei motivi tematici sotto forma di rapporti armonici di medio e lungo termine determinano dunque fraseologia e morfologia del *Langsam*. Strategie che sono essenziali anche per la resa delle funzioni formali sonatistiche a cui è riconducibile il *Sehr lebhaft*.⁵³ E anche qui la componente armonica si ripercuote – su vari livelli gerarchici – tanto sulla gestione del piano tonale quanto su quella del gradiente; fenomeni che vanno dunque esaminati in parallelo e tra i quali Hindemith riesce a stendere una fitta serie di relazioni grazie alle proprietà immanenti al materiale tematico stesso.

Il tema principale (bb. 82-94, Es. 6a) ha un assetto inizialmente monolineare, soggetto poi a una proliferazione polifonica. Si tratta di un *Satz* in cui il modello (bb. 82-84) è subito iterato a T3 ed è costituito da tre elementi motivici (*a*, *b*, *c*; i numeri 1 e 2 distinguono nell'esempio le versioni del modello da quelle della ripetizione), chiaramente distinti grazie a fattori timbrici e di registro. Essi sono tutti riferibili a collezioni tetracordali destinate a rivestire ruoli cruciali e aventi il tritono in grande evidenza: in *a* e in *c* esso costituisce l'intervallo-quadro, in *b* è il salto racchiuso tra due semitoni. Nonostante queste affinità, i tre elementi rinviano a ripartizioni diverse dello spazio sonoro.⁵⁴ Per cominciare dal secondo: *b1* e *b2* sono costituiti sul tetracordo 4-9 (0 1 6 7, cfr. Es. 6b). La loro combinazione dà luogo a una versione della collezione ottatonica 8-28 (0 1 3 4 6 7 9 10; cfr. Es. 6c) – uno dei materiali pre-compositivi prediletti da Hindemith fino al 1922⁵⁵ – alla cui T1 alludono anche *a1* e *a2* (Es. 6a). Questi sono disposti sulla falsariga <Re# Fa# La Do> del tetracordo simmetrico 4-28 (0 3 6 9), intersezione tra le due versioni di 8-28 esperite (Es. 6c);⁵⁶ 4-28 è a sua volta adombrato anche dal tritono Sol#-Re del modello e dalla sua T3 (Si-Fa, b. 85 sg.). Combinando ciascuno dei due

pli, Milano, 1991, pp. 296-310: 305).

53 La ripartizione formale: esposizione (bb. 82-120a), sviluppo (bb. 120b-179), ripresa (bb. 179-218), coda (bb. 219-263).

54 Simili immediate giustapposizioni costituiscono un tratto qualificante dello stile hindemithiano giovanile. Cfr. Desbruslais, *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, cit., pp. 93-98. Anche Günther Metz riconosce la mutevolezza delle collezioni di riferimento – ma solo in ambienti diatonici – come cifra della polifonia hindemithiana, definendola 'simultaneità' di diatonie variabili" (cfr. Metz, *Melodische Polyphonie*, cit., pp. 301-363).

55 Desbruslais (*ibid.*, p. 94) attribuisce la familiarità di Hindemith con tale collezione alla sua attività di esecutore di musiche quartettistiche di Bartók, Stravinskij e Debussy. Del resto, la collezione 4-9 corrisponde alla "cellula Z", una delle più tipiche dello stile bartókiano (cfr. Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 71-76, che osserva come la collezione ottatonica sia composta proprio da due cellule Z a distanza di i. 3, come accade nel tema hindemithiano; sull'argomento cfr. anche George Perle, *Twelve-tone tonality*, University of California Press, Berkeley, 1977, p. 11).

56 Per le proprietà simmetriche nelle collezioni tetracordali ed esacordali citate in questo capitolo si può far riferimento a Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ), 1990, 2005³, pp. 82-91; nonché a Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, LIM, Lucca, 2023, pp. 96-100.

semitoni del motivo *b1* con quello corrispondente nella ripetizione *b2* (Es. 6b) si ottengono i due tetracordi 4-3 (0 1 3 4), componenti la collezione ottatonica. Invece, prendendo in considerazione le sole note estreme (o quelle interne) di ciascun tetracordo 4-3 si ottiene nuovamente la collezione 4-25 (0 2 6 8, cfr. Es. 6c), notoriamente intersezione tra la collezione ottatonica 8-28 e quella esatonica 6-35.

a)

82

Sehr lebhaft

b1

c1

b2

c2

pizz.

f

p

cresc. molto

88

7-35

11 10 9 8 7

arco

4-28

3-12

cre

cadenza

b)

b2 = 4-9

b1 = 4-9

c)

4-28

4-25

4-3

4-3

4-25

Esempio 6. (a) Hindemith, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, bb. 82-94 (tema principale) con indicazioni analitiche; (b) e (c) collezioni di riferimento del motivo *b*

L'ambiente esatonico è infatti quello a cui rinvia il tetracordo 4-21 (0 2 4 6) di *c1*, modificato in *c2* in modo da convertire l'atteso Sol \sharp della b. 87² in Sol \flat e favorire il passaggio alla liquidazione (bb. 87²-92¹), il cui vocabolario uniformemente diatonico (collezione 7-35) risalta per contrasto rispetto alla caleidoscopica variabilità collezionale delle misure precedenti.⁵⁷ Stabilità che ne bilancia l'assetto contrap-

⁵⁷ *A posteriori* si potrebbe riferire ad essa anche il contenuto delle bb. 85-86 (salvo il Fa \sharp di b. 86¹). In altre parole, la T3 nella ripetizione del modello dà luogo a un esacordo-perno {Mi Fa \sharp Sol La Si Do}

puntisticamente più complesso, ulteriormente accentuato nella configurazione cadenzale che chiude il *Satz* (bb. 92-94) in cui il cuneo cromatico convergente della cornice a due voci (violoncello + basso pianistico), dopo la frizione della c.i. 11 (b. 92'), allenta progressivamente la tensione del gradiente fino alla risoluzione sulla c.i. 7 (b. 94'), su uno sfondo armonico che evoca prima l'ambiente ottatonico (collezione 4-28 (0 3 6 9)), poi quello esatonico (collezione 3-12 (0 4 8)).

La breve transizione (bb. 94-99, Es. 7) associa il crescendo nella parte superiore pianistica a una linea ascendente e a *block-chords* del basso in successione cromatica. Come nelle bb. 17-20 del *Langsam* (Es. 3 *supra*), il gradiente armonico raggiunge l'apice tensivo nella seconda metà del membro fraseologico con la duplice ricorrenza della c.i. 11 in corrispondenza con due tricordi verticali 3-4 (0 1 5) e a cavaliere dei due tetracordi lineari 4-3 (0 1 3 4). E, come in quel caso, anche qui la parabola armonico-tensiva è incorniciata da una duplice ricorrenza di verticalità tra loro affini, moderatamente dissonanti (qui una duplice coppia di tetracordi 4-25), prima che la riduzione del tessuto al solo tricordo 3-8 (0 2 6) segnali l'approdo alla cadenza.

Esempio 7. Hindemith, *Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II*, bb. 94-100 (transizione) con indicazioni analitiche

Con il tema secondario la polifonia lineare del finale raggiunge il vertice della complessità: l'assetto contrappuntistico essenziale presenta infatti la sovrapposizione tra linee cromatiche e diatoniche⁵⁸ (spesso rafforzate da *block-chords*

che agevola la transizione alla collezione diatonica seguente.

58 La versione della collezione 7-35 presentata in successione scalare nelle bb. 101-105 (cfr. Es. 8b) è la stessa su cui insisteva la liquidazione del tema principale (bb. 87²-92').

referibili alle collezioni 4-25 (0 2 6 8) e 6-35, dunque all'ambiente esatonico; si veda l'Es. 8a), nonché alcune ricorrenze del tetracordo 4-3 (si veda la riduzione nell'Es. 8b) di ambiente ottatonico. Nondimeno, affiora ancora il medesimo profilo del gradiente: le occorrenze del tetracordo 4-25 nell'antecedente e della c.i. 11 nel conseguente (cfr. Es. 8a) differenziano le curve energetiche orientate rispettivamente verso la semicadenzia e verso la cadenzia, sino a determinare una scansione ipermetrica che ricorda quella del prototipo del periodo riemanniano, con baricentri di peso crescente in corrispondenza della seconda (b. 101¹), quarta (b. 103¹) e ottava (b. 107²) battuta del periodo. E delineano nuovamente un decorso dinamico che culmina nel conseguente, subito prima di risolversi nella cadenzia con il tricordo consonante 3-11 (0 4 7) su Mi, punto d'approdo del tema secondario. Si tratta del tricordo più eufonico possibile e dunque dotato di minor carica tensiva (appartiene alla classe II secondo la tassonomia dell'*Unterweisung*, cfr. tav. 1), caso unico di triade maggiore tra tutti gli accordi nel *Sehr lebhaft*, a parte il suo corrispettivo (su Sol) nella ripresa. Ci torneremo al termine del capitolo.

a) antecedente conseguente

10 11 5 5 3 10 10 10 10 10 6 10 11 11 11 11

3-11

100

semicadenzia

cadenzia

b)

4-7

4-3

4-3

7-35

4-25 (0 2 6 8)

altre sottocollezioni di 6-35 (esatonica)

linee scalari diatoniche

linee scalari cromatiche

Esempio 8. (a) Hindemith, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, bb. 100-107 (tema secondario) con indicazioni analitiche; (b) riduzione analitica

I tetracordi 4-3, 4-9 e 4-25, prevalenti nel primo gruppo tematico (tema principale e transizione, cfr. ess 6 e 7 *supra*) sono tutti dotati di un elevato grado di

simmetria trasposizionale e inversionale. Ad essi si sostituisce gradualmente il tetracordo 4-7, che, introdotto dapprima nella testa del tema secondario, finisce per prevalere sia melodicamente che armonicamente nelle codette, fino a saturare del tutto lo spazio sonoro nell'inciso a cavaliere delle bb. 115-116, dove se ne possono contare non meno di sei occorrenze (cfr. Ess. 8 e 9). La versione della collezione 6-20 cui queste complessivamente danno luogo, {Mi Fa Sol# La Si#/Do Do#/Re \flat }, anch'essa dotata di per sé di un elevato grado di simmetria trasposizionale e inversionale,⁵⁹ condensa le due versioni di 4-7 apparse nel tema secondario (bb. 100-101 {Mi Fa Sol# La}) e nella chiusa (bb. 108-109 {Sol# La Do Do#/Re \flat }); e proprio questo esacordo costituisce il fattore di mediazione tra i materiali tetracordali caratteristici dei due temi sonatistici, presentandosi sotto forma di falsariga lineare su cui sono enunciate le collezioni 4-3 della transizione (cfr. bb. 95-97 nell' Es. 7 *supra*).

Esempio 9. Hindemith, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, bb. 108-120a (figurazioni di chiusa) con indicazioni analitiche

Nel complesso dell'esposizione, dunque, l'uso dei diversi ambienti (esatonici, diatonici, ottatonici, cromatici), la distribuzione delle diverse collezioni nonché le fluttuazioni del gradiente convergono alla definizione delle unità fraseologiche e alla differenziazione delle funzioni formali sonatistiche. Il fattore unificante

⁵⁹ Straus, *Introduction to post-tonal theory* cit., e Giannetta, *Tecniche per l'analisi*, cit., dedicano a questa collezione un paragrafo a parte (rispettivamente pp. 149-150 e p. 100). Tra le proprietà che essa esibisce c'è quella di contenere per quattro volte come sottocollezione il tetracordo 4-7.

decisivo è invece costituito dalla configurazione delle collezioni: tutti i tetracordi principali dell'esposizione (4-9 (0 1 6 7), 4-3 (0 1 3 4), 4-7 (0 1 4 5), 4-25 (0 2 6 8)) condividono una morfologia simmetrica potendo essere scomposti in diadi correlate per trasposizione e per inversione (due semitoni o, nell'ultimo caso, due toni, separati da un salto⁶⁰). Ciò dà conto della sostanziale omogeneità armonico-tematica di questo movimento; ma dà anche modo a Hindemith di stabilire nessi motivici a largo raggio: il tema principale (bb. 82-83, motivo *b*), quello secondario (b. 100 sg.) e le figurazioni di chiusa (b. 113 sg.) esibiscono tutti il semitono La-Sol \sharp /La \flat in grande evidenza (cfr. Ess. 6, 8 e 9).

Inoltre la saturazione dello spazio sonoro con il tetracordo 4-7 al termine dell'esposizione determina la riproduzione al livello dimensionale superiore della curva energetica fusiforme, già ripetutamente riscontrata nelle singole unità tematiche dell'esposizione: rispetto alla zona relativamente stabile del tema principale, l'alto livello di instabilità raggiunto nel corso della transizione si accresce durante il tema secondario e la chiusa, azzerandosi però nelle ultime battute, che riprendono il decorso lineare del tema iniziale (b. 119 sg.).

Le funzioni sonatistiche dell'esposizione sono definite bensì anche in senso strettamente armonico, ma secondo una logica che trascende quella dei tradizionali rapporti tra aree tonali, per capitalizzare invece proprio le proprietà immanenti ai complessi tetracordali suddetti. Le collezioni simmetriche 4-9, 4-28, 4-3 e 4-25 del tema principale sono sottoinsiemi dell'ottatonica 8-28 (cfr. Es. 6 *supra*), la cui struttura notoriamente determina spesso la creazione di centri tonali a distanza di c.i. 3 o c.i. 6 in competizione reciproca.⁶¹ In effetti, la zona del tema principale di questo movimento gravita tonalmente, più che su un unico centro, attorno a una costellazione di poli equidistanti, che proiettano su una scala dimensionale superiore l'intervallo +3 che intercorre tra i due modelli del tema principale nonché la stessa collezione 4-28 (0 3 6 9), complementare ad 8-28 (<La Do Mi \flat Fa \sharp >, cfr. Es. 10); poli definiti attraverso i punti d'appoggio timbrico-dinamico nel tema principale (bb. 82 e 85) e attraverso le inflessioni cadenzali conclusive del tema principale e della transizione (bb. 94 e 99; cfr. Ess. 6 e 7 *supra*).⁶² La semicadenza su La nella prima semifrase del tema secondario (b. 103)

60 Cfr. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ), 2005³, p. 98 sg.

61 Cfr. Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, cit., pp. 10-13; Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ), 1990¹, p. 100 sg.

62 Il centro di Mi \flat alla fine del tema principale (b. 94) si afferma rispetto alla contemporanea oscillazione Sol \sharp -La del basso in forza di fattori timbrico-dinamici, ritmici e lineari (è nota-obiettivo del cromatismo delle bb. 92-94 nonché di una cadenza con sensibile superiore e inferiore). Sul ruolo dei fenomeni ritmici e metrici nella definizione della fondamentale degli accordi e dei centri tonali secondo il sistema hindemithiano cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, cit., p. 162 sg. Una gravitazione definita secondo modalità consimili (ossia indirizzando l'attenzione dell'ascoltatore mediante fenomeni di iterazione, punti-pedale, ostinato, accenti, allocazione formale, registro, moto melodico ecc.) negli stili non tonali è stata denominata «pitch center by assertion» da Stefan Kostka - Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Routledge, New York - London, 1989, 2018⁵, p. 92. Strategia che è estesamente utilizzata anche nelle zone di sviluppo e di coda del *Sehr*

chiude il ciclo della costellazione, cui si oppongono i centri tonali di Mi e Re \flat , affermati rispettivamente al termine del tema secondario (la triade della b. 107²) e della chiusa (b. 120), e la cui relazione intervallare reciproca inverte in senso discendente (-3) quella caratteristica del tema principale.

Esposizione Sviluppo Ripresa Coda

+3

-3

b. 82 107 120 143 146 151 157 179 204 218 221 223 231 244 253 260

MA (115) SA (137)

Esempio 10. Hindemith, *Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, Sehr lebhaft*, successione dei centri tonali; all'occorrenza le altezze sono state trasposte d'ottava per evidenziare le relazioni intervallari.

A sua volta, l'intera ripresa proietta su scala ulteriore l'indice di trasposizione +3 rispetto all'esposizione; ma la chiusa, anziché concludere sull'atteso centro di Mi (corrispondente al Re \flat dell'esposizione), sostituisce le formule cadenzali delle bb. 112-120 con una serie di ostinato ritmico-melodici, iterati lungo pendii scalari esatonici o cromatici fino ad affermare l'asse Mi \flat -La, su cui si avvia la sezione di coda (b. 218 sgg.; cfr. Es. 10).

L'Es. 10 mostra in che senso la macrostruttura armonica sonatistica è declinata in quest'ottica: l'asse tonale Mi-Re \flat del secondo gruppo tematico (tema secondario e codetta) si riverbera su scala ulteriore tra la perentoria sestuplice iterazione del Mi (bb. 157-158) – che devia *ex abrupto* il decorso lineare dello sviluppo e dà la stura alla riconduzione – e il Do \sharp , gravitazione-obiettivo della coda. Sul cui ostinato conclusivo si proietta infine anche il Sol, polo di approdo armonico della ripresa. Quella di modellare la tettonica armonico-formale in base al profilo intervallare tematico, del resto, è una strategia ricorrente nello stile hindemithiano maturo nonché, in diverse accezioni, nella musica non-tonale del primo Novecento.⁶³

lebhaft, cfr. *infra*.

63 Un tale dispiegamento è presente anche nel I movimento di questa sonata: la successione tematica Re, Do \sharp , Do \natural (mis. 70) è amplificata macroscopicamente sotto forma di punti-pedale al basso (Re bb. 70-72 e 82-83; Re \flat bb. 85-89; Do bb. 107-111). Marco Moiraghi (*Paul Hindemith*, cit., p. 88) individua un fenomeno consimile nella Sonata per viola sola op. 11 n. 5; David Neumeyer (*The Music of Paul Hindemith*, cit., pp. 215-223) e, più estesamente, Jonathan L. Turner (*Cadence and Form in Hindemith's 'Lilacs Requiem'*, Ph.D. diss., University of Rochester, 1996, in particolare p. 32), osservano che il profilo del motto iniziale del Requiem *For those we love* (Do \sharp , La, Do \natural , Fa, Mi) si dipana sotto forma

Di fatto nel *Sehr lebhaft* esposizione e ripresa sono configurate in modo radicalmente diverso rispetto alle zone non tematiche (sviluppo e coda): queste rinunciano a qualsiasi articolazione fraseologica gerarchizzata, a vantaggio di fasce sonore gradualmente cangianti, estesi punti-pedale e ostinato ritmico-melodici. L'esempio 11 mostra i principali centri armonici che man mano vi si affermano: ai complessi tetracordali 4-9 seguono quelli 4-25 intesi come campi gravitazionali diffusi.⁶⁴ Si passa dagli uni agli altri mediante slittamenti di semitono delle c.i. 6 contenute in quelle collezioni; determinando così da un lato un nuovo macrogradiente fusiforme (i tetracordi 4-9 e 4-25 nella tav. 1 si ascrivono rispettivamente alle classi IV.1 e II.3, dunque il passaggio dai primi ai secondi determina un sensibile decremento della tensione),⁶⁵ dall'altro una riproduzione su scala architettonica del contenuto intervallare (c.i. 1, c.i. 6) del motivo *b* del tema principale (cfr. Es. 6b e 6c).

Esempio 11. Hindemith, *Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3, II, Sehr lebhaft*, successione dei centri tonali nelle sezioni di sviluppo e di coda

Quella del motivo *b* non è una collezione qualsiasi per il lessico hindemithiano: tra tutti i tetracordi quartali (intesi come quelli contenenti almeno due c.i. 5 nel vettore), 4-9 (0 1 6 7) è quello che presenta il massimo grado di incompletezza, ossia la massima distanza, in uno spettro interamente composto da successioni di c.i. 5, tra la prima e l'ultima quarta.⁶⁶ È lecito chiedersi come mai in questa sede

di piano tonale del Preludio nonché dell'intera opera. Non sarà necessario richiamare i precedenti storici di simili strategie, nient'affatto pertinenti al solo repertorio tonale (cfr. George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, University of California Press, Berkeley, 1962, 1991⁶, p. 115; Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, cit., pp. 25, 70 sg., 103-106).

64 David Neumeyer (*The music of Paul Hindemith*, cit., p. 55 sg.) ha denominato "indefinite relation" il fenomeno per cui singole verticalità ammettono la compresenza di più fondamentali, oppure ampi stralci delle composizioni hindemithiane adombrano simultaneamente quella di centri tonali diversi, posti a qualsiasi distanza intervallare, ivi compreso il tritono – strategia comune nelle zone intermedie delle frasi oppure in quelle di transizione o di sviluppo. Sul tema cfr. anche Id., *Tonal, Formal, and Proportional Design in Hindemith's Music*, «Music Theory Spectrum», 9, 1987, pp. 93-116: 103.

65 La ripresa (b. 179) è preparata da un parossistico vertice tensivo raggiunto alle bb. 172²-174 mediante la quintuplice iterazione di un inciso contenente l'intero totale cromatico, ad eccezione del Do; nota che costituisce il centro tonale del tema principale nella ripresa (cfr. Es. 10).

66 Per esempio, le due c.i. 5 presenti nel tetracordo 4-9 del motivo *b1*, Re \sharp -Sol \sharp e La-Re, in un tale spettro sono separate da cinque quarte: Re \sharp , Sol \sharp , [Do \sharp , Fa \sharp , Si, Mi,] La, Re. I tetracordi quartali più

Hindemith, dopo aver parzialmente risolto sul tetracordo 4-25 la tensione che questa singolare configurazione sprigiona, chiuda la composizione senza affermare infine un centro tonale definito e una sonorità consonante (come avviene invece in tutti gli altri movimenti delle Sonate dell'op. 11), e assottigli invece progressivamente la trama sonora, riducendola alla diade Do \sharp -Sol; c.i. 6, inclassificabile per l'*Unterweisung* sia tra le consonanze che tra le dissonanze, che svanisce, irrisolta, nelle battute finali. Enigmatica dissolvenza, che può forse riferirsi nuovamente al contenuto programmatico whitmaniano.

L'ultima versione di 4-25 a ricorrere sia nello sviluppo che nella coda (cfr. Es. 11: bb. 151-156 e 231-238 {Re Sol \flat La \flat Do}) è analoga a quella determinata dalle note-quadro dei tetracordi 4-3 cui abbiamo ricondotto l'elemento *b* del tema principale (cfr. Es. 6c). Ed è anche costituita dalla stessa coppia di tritoni su cui è incardinata la ripresa del tema nel *Langsam* (sottosezione A', bb. 56-63). Ripresa che occorre non già all'altezza originale del tema, ma a T4, trasformando così i dicordi Mi-Si \flat (pianoforte) e Re-Sol \sharp (violoncello) – riconducibili simbolicamente, si ricorda, l'uno al canto del tordo, l'altro a quello umano – rispettivamente in Sol \sharp -Re e Sol \flat -Do. Quasi che, riprendendo il proprio canto dopo il *Trauerzug*, l'uccello/pianoforte abbia di nuovo empaticamente tentato di assimilarlo a quello del poeta.

Il cuore del poemetto di Whitman è costituito da una ' lirica nella lirica ', un gruppo di versi che presenta un assetto metrico più formalizzato rispetto agli altri, e cui l'autore stesso volle dare una veste tipografica a sé, in corsivo, nella seconda edizione del testo. Si tratta del *Death Carol* («Come, lovely and soothing death») intonato dall'uccello della palude una sessantina di versi dopo l'invito del poeta («Sing on ...»).⁶⁷ I versi immediatamente precedenti al *Carol* recitano: «Corsi alle rive dell'acqua, al sentiero che borda la palude, nel buio, / [...] L'uccello grigiobruno che conosco accolse me e i miei due compagni, / E cantò un cantico di morte, ed un versetto per colui che amo. / [...] E l'incanto del canto mi rapì [...] E la voce del mio spirito si accordava col canto dell'uccello». E dopo il *Carol*: «Con voce alta e sicura, / All'unisono con la mia anima, cantava l'uccello grigiobruno, / Con note pure e studiate, dilungandosi, riempiendo la notte».⁶⁸ È suggestivo associare la convergenza finale fra i due tritoni che nella ripresa del *Langsam* erano assurti a emblema l'uno (Sol \sharp -Re) della voce del tordo, l'altro (Do-Sol \flat) di quella umana – convergenza impedita nello sviluppo a causa dell'inopinata caduta del diaframma del Mi alle miss. 157-158 –, associare quella convergenza, dunque, all'«unisono» finalmente determinatosi tra le due voci (sul tritono Do \sharp -Sol) al-

incompleti in questo senso, ossia quelli che hanno la massima distanza tra la prima e l'ultima quarta, sono 4-8 (0 1 5 6) e 4-9 (0 1 6 7), che sono anche gli unici a contenere l'intervallo di tritono e ad essere quindi classificati nella sezione B della tavola armonica dell'*Unterweisung* (cfr. Tav. 1), quella degli accordi più instabili; cfr. Desbruslais, *The music and music theory of Paul Hindemith*, cit., p. 71 sg.

67 Proprio il *Death Carol* sarebbe il nucleo a partire dal quale Hindemith compose il *Requiem "For Those We Love"* (di cui è il n. 9) dopo aver già deciso di incorporarvi la versione del 1943 di *Sing on, there in the Swamp* (cfr. Kowalke, *For Those We Love*, cit., p. 140).

68 Whitman, *When lilacs last*, cit., trad. it., vv. 124, 126-128, 132, 134, 163-165.

lorché la coscienza del poeta, finalmente «rapita» dal *Death Carol*, è in grado di trascendere il lutto personale e collettivo, ancora bruciante nel *Trauerzug*, in una completa accettazione della morte.⁶⁹ Sia nella gestione del gradiente che in quella del piano tonale, dunque, Hindemith pare giocare sul doppio livello morfologico e programmatico.

In conclusione: la sintassi armonica del giovane Hindemith costituisce un oggetto particolarmente sfuggente all'analisi, per il quale non pare inadeguato un approccio metodologicamente eclettico. In questo senso l'*Unterweisung* dà indicazioni utili in quanto sembra sistematizzare teoricamente strategie affioranti nella prassi compositiva sin dagli anni '20. Si tratta in particolare della necessità di riferire le singole verticalità al punto di fuga di una fondamentale (è il principio poi sancito dalla Serie 2) e la loro successione a un centro tonale (principio poi sancito dalla Serie 1). Gerarchie la cui declinazione concreta va tuttavia valutata di caso in caso, oltre che sulla scorta di immutabili principi definiti *ex ante* su base psico-acustica, anche rispetto alle curvature imposte agli eventi armonici dalla forza cadenzale, dalle fluttuazioni del gradiente, dalla struttura metrico-fraseologica nonché dai fenomeni contrappuntistico-lineari.

Il finale dell'op. 11 n. 3, tuttavia, non prefigura soltanto le concezioni teoriche, ma anche alcune prassi hindemithiane mature, come quella di modellare il decorso armonico, a livelli micro e macroformali, sulla scorta della configurazione intervallare del materiale tematico, rifrazione multiplanare modernamente osservabile grazie alla lente della *Set-theory*. Architetture tonali accortamente pianificate lungo successioni di centri armonici regolarmente spaziate (spesso a distanza di c.i. 3 o c.i. 6) sono state riscontrate nelle opere hindemithiane sporadicamente a partire dagli anni '30 e sempre più spesso in seguito: questa sonata del 1919-21 ne costituisce dunque una precocissima primizia. Tanto più significativa in quanto associa tali strategie da un lato a un intento programmatico e dall'altro all'uso di una logica morfologico-proporzionale – altra cifra hindemithiana progressivamente emergente a partire dal quarto decennio del Novecento. Il momento della ripresa del *Sehr lebhaft*, infatti, coincide esattamente con la sezione aurea dell'intero movimento di sonata; e l'entrata del Mi, che devia drammaticamente il flusso dello sviluppo, con la media armonica tra la durata dell'intero movimento e quella della sola esposizione (cfr. Es. 10 *supra*).⁷⁰ Non servirà rimarcare la familiarità

69 Come sempre in Whitman, l'elemento narrativo è risolto sul piano simbolico-metafisico: il vero viaggio è quello verso l'Altrove. Che è anche l'orizzonte al di là del quale svanisce decomponendosi il motorico ostinato nell'ultima pagina della Sonata, assieme al canto, finalmente «all'unisono», dell'uomo e dell'uccello della palude.

70 Ciò si verifica se si computano le misure del *Sehr lebhaft* tenendo conto della ripetizione richiesta dal segno di ritornello. In tal modo le dimensioni in battute di esposizione, sviluppo, ripresa e coda diventano: 39 + 39 / 58 / 33 / 52, per un totale di 221. La sezione aurea di 221 è 136, 57...; la ripresa (batt. 179) coincide appunto con la 137ª battuta del *Sehr lebhaft*. La media armonica tra due numeri a e b (con $a > b$) è un numero m , intermedio tra i due, tale che il rapporto esistente fra a e b si riproduce tra le differenze $a - m$ e $m - b$. Si calcola con la formula $m = (2ab) \div (a + b)$. Nel nostro caso: $(2 \times 221 \times 78) \div (221 + 78) = 34'476 \div 299 = 115,30...$ I Mi (bb. 157-158) cadono in corrispondenza della 115ª

dello Hindemith maturo con la teoria rinascimentale, secondo la quale la media armonica lega le dimensioni delle corde che producono la triade maggiore; non è forse un caso, dunque, che il Mi in parola riprenda proprio la fondamentale dell'unica triade maggiore del *Sehr lebhaft*, usata come accordo-obiettivo del tema secondario. Ma se queste ipotesi sono corrette, la fascinazione di Hindemith per le suggestioni neopitagoriche o neoboeziane, destinata a esplicarsi appieno in opere come *Mathis der Maler* o *Die Harmonie der Welt*, andrebbe predata rispetto a quanto si è sinora ritenuto. Uno spunto per studi ulteriori.

battuta. Sulla presenza di simili proporzioni (e su quella dei cicli tonali) nella prassi hindemithiana a partire dagli anni Trenta si veda Neumeyer, *Tonal, Formal, and Proportional Design in Hindemith's Music*, cit.; Id., *The Music of Paul Hindemith*, cit., p. 39 sg.

I molteplici volti dell'armonia bartókiana tra cromatismo e diatonismo

Ingrid Pustijanac

Introduzione

Sin dai primi studi sulle opere di Béla Bartók, risalenti agli anni Trenta e arrivando fino ai nostri tempi, la tecnica compositiva bartókiana, e in modo particolare, il sistema di organizzazione delle altezze e dell'armonia ivi espresso, hanno rappresentato una notevole sfida per i campi dell'analisi e della teoria musicale.¹ Mentre il pubblico ha dimostrato di trovare una chiave di accesso all'ascolto delle opere bartókiane facendo tesoro dell'intima relazione tra il ritmo, la dimensione melodica, le alchimie timbriche radicate nelle combinazioni armoniche spesso derivate da tradizioni eterogenee, ma sempre funzionali al codice espressivo del brano, gli studiosi hanno compiuto sforzi significativi per inquadrare i diversi sistemi che contraddistinguono la tecnica compositiva del maestro ungherese in un quadro teorico coerente e più completo possibile.

Prima di addentrarci nel vivo delle considerazioni analitiche sul linguaggio armonico di Bartók, illustrato a partire dal *Divertimento* (1939) per orchestra d'archi, è opportuno fare alcune premesse sullo stato dell'arte raggiunto in più di 80 anni di ricerca, ovviamente senza pretesa di esaustività, ma spinti dalla necessità di fornire un quadro di riferimento chiaro e aggiornato. Questa necessità è dettata dal fatto che, sebbene Bartók non vanti un ampio corpus di riflessioni teoriche sulla propria tecnica compositiva, le poche informazioni attestate in diversi suoi scritti (tra cui occupano uno spazio centrale, sin dalla loro pubblica-

1 Uno strumento utile ad avere uno sguardo complessivo e aggiornato sulla ricerca bartókiana è il volume *Béla Bartók. A Research and Information Guide*, giunto ormai alla sua terza edizione nel 2011 curata da Elliott Antokoletz (autore della prima edizione del 1987) insieme a Paolo Susanni. Cfr. *Béla Bartók. A Research and Information Guide*, ed. by Elliott Antokoletz - Paolo Susanni, Routledge, London, 2011.

zione nel 1976, le conferenze di Harvard)² sono di grande rilevanza e sono state interpretate e usate come indizi preziosi per gli studiosi che si sono avvicinati alla musica di Bartók con molteplici approcci. Sebbene fondate su background disciplinari eterogenei, le prospettive di lettura hanno manifestato col tempo un significativo assestamento su posizioni teorico-analitiche antitetiche e che si possono ricondurre da una parte alla valorizzazione dell'orizzonte sonoro e stilistico del sistema diatonico/modale (di origine popolare) e a quello del sistema cromatico (di derivazione tardo-romantica) dall'altra. In decenni di vivaci scambi e proposte sono stati realizzati contributi che hanno portato a una migliore comprensione di molti dei fenomeni presenti nella musica bartókiana (e di cui si farà cenno in punti specifici della seconda parte del presente capitolo),³ convergendo solo in tempi recenti verso visioni maggiormente integrate ed inclusive.

Verso la fine degli anni Novanta e con i primi anni del nuovo secolo (epoca della pubblicazione del volume *Bartók Companion* a cura di Amanda Bayley e proposte di sintesi di Elliott Antokoletz), si possono registrare importanti nuove prospettive e tentativi di unificazione delle diverse traiettorie del passato. Tra questi contributi, e con l'attenzione sempre rivolta verso riflessioni in merito al linguaggio armonico e all'organizzazione dello spazio delle altezze, è utile ricordare la proposta di Jonathan Bernard. Lo studioso analizza alcuni movimenti della *Musica per archi, percussioni e celesta* da una prospettiva che tende a integrare – in una mutua relazione – il concetto di spazio di classi di altezze con lo spazio di altezze reali che dunque prescinde sia dall'equivalenza d'ottava sia da quella enarmonica, per valorizzare maggiormente il ruolo dei parametri secondari come il registro; una lettura che trova importanti precedenti nell'articolo di qualche anno antecedente (1998) di Henri Pousseur in cui si osservano le conseguenze analitiche delle due possibilità (classi di altezze *versus* altezze come frequenze) applicate anche alla musica di Bartók.⁴ Una visione integrata di tutti

2 Le conferenze di Harvard sono disponibili in lingua italiana nel volume *Béla Bartók. Il musicista, il didatta, il ricercatore*, Ricordi, Milano 1990, pp. 62-93. La versione originale in lingua inglese si trova nella raccolta completa degli scritti del compositore: *Béla Bartók, Essays*, ed. by Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln and London (1976), 1992, pp. 354-392.

3 Si citano tra questi alcuni primi lavori fondanti la ricerca sull'organizzazione delle altezze degli anni Cinquanta-Ottanta come quelli di Milton Babbitt, *The String Quartet of Bartók*, «The Musical Quarterly», 35, 3, luglio, 1949, pp. 377-385; George Perle, *Symmetrical Formations in the Strings Quartets of Béla Bartók*, «The Music Review», 16, 1955, pp. 300-312; Roy Travis, *Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet*, «The Music Forum», 2, 1970, pp. 298-371; Ernő Lendvai, *Béla Bartók. An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London 1971 (tr. it. parziale *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 16, 2, 1982, pp. 157-181 e 340-399; Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1984 e Malcom Gillies, *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1989.

4 Jonathan Bernard, *Zones of Impingement: Two Movements from Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta*, «Music Theory Spectrum» 25, 1, 2003, pp. 3-34. Nel 1986 Bernard aveva proposto una lettura in termini di simmetria di registro (*Space and Symmetry in Bartók*, «Journal of Music Theory» 30, 2, 1986, pp. 185-201), ma interamente basata su principi seriali di trattamento delle altezze di cui egli stesso osserva i limiti quasi vent'anni dopo. Cfr. Henri Pousseur, *Applications analytiques de la*

gli strumenti per la gestione dello spazio delle altezze in termini orizzontali e verticali viene proposta nel 2009 anche da Joseph N. Straus in riferimento a una retrospettiva sui quartetti d'archi. A distanza di esatti 60 anni dal pionieristico lavoro di Milton Babbitt, Straus cerca di fare il punto della situazione, partendo anch'egli da uno sguardo retrospettivo sull'evoluzione degli studi.⁵ In questo contesto di sempre maggiore integrazione di due visioni dello spazio sonoro (quello diatonico e quello cromatico), vi è una recente proposta di José Oliveira Martins⁶ che, partendo dal sistema medievale dei tetracordi attestato ancora in *Musica enchiriadis*, articola uno strumento in forma di modulo circolare di 48 altezze che denomina «spazio dasiano» e che con diversi livelli di formalizzazione ispirati alla teoria trasformazionale di David Lewin usa per analizzare le molteplici modalità di convivenza tra strati diatonici che Bartók stesso aveva descritto con il termine di cromatismo polimodale.⁷

Nei primi anni del XXI secolo la corrente inaugurata con i *performance studies* ha esercitato un influsso anche sulla ricerca bartókiana. Così nella sua analisi del Quarto Quartetto⁸ Amanda Bayley prende spunto dallo studio dei parametri secondari concorrenti nella definizione e rafforzamento di comprensione di dimensioni armoniche e formali, mentre Gianmario Borio mette in nuova luce i rapporti tra l'organizzazione delle collezioni di altezze e le strutture formali, facendo riferimento alla teoria delle forme di area tedesca.⁹ Questi ultimi due approcci fungeranno da punto di partenza anche nella mia analisi del *Divertimento*, un'opera tarda che rappresenta uno degli importanti momenti di sintesi tra le diverse influenze che si possono osservare nelle opere degli anni precedenti. L'analisi consentirà di illustrare i molteplici aspetti del linguaggio bartókiano che sono andati gradualmente sedimentandosi negli anni; confermerà inoltre l'esigenza di adottare strumenti teorici diversi e integrati tra loro per la comprensione di procedimenti armonici in relazione alle funzioni formali di un determinato passaggio o di una composizione intera. Inoltre, non avendo questo brano riscontrato il dovuto interesse da parte degli studiosi, permetterà di aggiungere un tassello importante per comprendere a fondo la fase tarda della produzione bartókiana.¹⁰

«*technique des réseaux*» [1998], in Id., *Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale. Écrits (1968-1998) choisis et présentés par Pascal Decroupet*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 243-294.

5 Joseph N. Straus, *The Pitch Language of the Bartók Quartets*, in *Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet*, vol. 1: *Debussy to Villa-Lobos*, ed. by Evan Jones, University of Rochester Press, Rochester, 2009, pp. 70-111.

6 José Oliveira Martins, *Bartók's Polymodality: The Dasian and Other Affinity Spaces*, «Musurgia», 2019, 3, vol. XXVI, pp. 49-87. Lo strumento sviluppato da Martins sarà descritto più in dettaglio nella seconda parte.

7 Bartók, *Conferenze ad Harvard*, III, in *Béla Bartók. Il musicista, il didatta, il ricercatore*, cit., pp. 81-86.

8 Amanda Bayley, *Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach*, «Music Analysis», 19, 3, 2000, pp. 353-382.

9 Gianmario Borio, *Adoption and Transformation of Traditional Forms in the Fourth String Quartet of Béla Bartók*, «Studia Musicologica» 62, 3-4, 2021, pp. 277-290.

10 Tra i contributi analitici più estesi si possono annoverare due tesi entrambe dedicate al secondo

Matematica o acustica?

Cenni sullo sviluppo dei sistemi diatonico e cromatico negli studi su Bartók

Molti sono i contributi recenti dedicati alle questioni dell'armonia in Bartók che restituiscono uno stato dell'arte sempre più cristallizzato nei due campi menzionati sopra, ma è stato Elliott Antokoletz, uno dei maggiori teorici e studiosi di Bartók, in un articolo dedicato proprio alle teorie sull'organizzazione delle altezze a cercare di interrogarsi sulle radici di tale situazione.¹¹ Commentando l'assenza di una teoria generale capace di cogliere tutte le sfumature del linguaggio di Bartók e la conseguente graduale polarizzazione di una tradizione teorico-analitica più orientata verso l'interpretazione tonale del linguaggio armonico di ispirazione popolare (con inflessioni modali, polimodali, ecc.) in opposizione a un approccio più astratto di derivazione cromatica (riconducibile all'espansione cromatica del sistema tonale attraverso principi di combinatorialità e simmetria), Antokoletz individua quale motivo principale la distanza linguistico-culturale tra gli studiosi dell'area ungherese e il resto della comunità scientifica.¹² A questa distanza andrebbero aggiunte questioni più prettamente disciplinari come il diverso peso che è stato conferito ai campi della teoria e dell'analisi da una parte e allo studio della musica popolare e allo studio del processo compositivo basato sugli schizzi dall'altra. Eppure, una volta superate le differenze culturali, e unite le due tradizioni di studi, sono rimaste tracce di approcci diversi proprio in merito alla comprensione della tecnica di organizzazione delle altezze. In decenni di studi sono state espresse numerose ipotesi su questo punto, mettendo in rilievo specifici aspetti o letture della musica bartókiana, supportate anche dagli indizi forniti nelle Conferenze di Harvard. Solo in tempi recenti si è arrivati a compiere uno sforzo teorico capace di restituire la realtà di un brano in modo estensivo, incorporando diversi sistemi e principi di organizzazione delle altezze già riscontrabile in molti dei compositori del primo Novecento. Il cosiddetto *sistema di sistemi*, formato da collezioni diverse in strettissimo rapporto di affinità incrociate (di cui Bartók stesso ha illustrato numerosi esempi parlando, per esempio, del rapporto tra scale modali e pentatoniche), si manifesta nelle

movimento: Susan R. Poynter, *An Analysis of the Second Movement of Bartók's Divertimento for String Orchestra*, University of Melbourne, Thesis, 1982; David Robert Walker, *Bartók Analysis: A Critical Examination and Application*, MA, McMaster University, 1996. Riferimenti sporadici al *Divertimento* nelle principali fonti bibliografiche bartókiane saranno citate in seguito, in riferimento ai passaggi specifici.

11 "One of the main gaps that has existed in determining the primary means of pitch organization in Bartók's music is that there has been no theory comparable to that of the traditional tonal system which draws together all pitch formations in his music under one coherent set of principles". Cfr. Elliott Antokoletz, *Theories of Pitch Organization in Bartók's Music: A Critical Evaluation*, «International Journal of Musicology», 7, 1998, pp. 259-300: 262.

12 Vengono in questo contesto citato i lavori di studiosi che privilegiano le origini ungheresi della tecnica bartókiana come János Kárpáti e László Somfai, ma anche teorici schenkeriani come Roy Travis, Ivan F. Waldbauer e Robert Katz oppure i sostenitori della teoria della polarità assiale e della proporzione aurea che oltre a Ernő Lendvai includono studiosi come Tibor e Peter J. Bachmann o J.H. Douglas Webster.

opere di questo periodo secondo modalità ed equilibri sempre diversi (illustrati in modo esaustivo da molti studiosi, con nomenclature spesso divergenti).¹³

Per fornire al lettore un quadro più esaustivo possibile di questo sistema di sistemi formato da collezioni e forme scalari riscontrate anche nelle opere bartókiane, unite alle indicazioni relative ai cicli intervallari da cui derivano e alle costruzioni armoniche tipiche, si ricorrerà alla formalizzazione di Joseph N. Straus. Lo studioso aveva già illustrato in modo meticoloso le numerose questioni che solleva la compresenza di diverse collezioni e forme scalari in un brano cosiddetto centrico, nel quarto capitolo (*Centricity and Some Important Referential Collections*) del suo magistrale volume del 1990 dedicato all'analisi della musica post-tonale.¹⁴ Nel 2009, pubblicando una riflessione più mirata all'organizzazione delle altezze nei quartetti di Bartók, Straus ha proposto una rappresentazione schematica di cinque diversi (e più frequenti) universi sonori riportati nella Tab. 1.¹⁵

La lettura della Tab. 1 presuppone un assunto che era condiviso dallo stesso Bartók e dalle teorie del tempo e che si basa sulla possibilità di derivazione delle diverse forme scalari grazie alla ricorsività ciclica di un unico intervallo, da solo o in combinazione con un secondo ciclo a distanze specifiche.¹⁶ Nel caso del sistema diatonico si tratta dell'intervallo di quinta (nella tabella espresso con C5

13 Come è stato chiarito nell'introduzione del presente volume e come si evincerà anche dalla lettura del presente capitolo, una delle sfide maggiori di questo repertorio rappresenta proprio la convivenza, in uno spazio ristretto, di strutture scalari e intervallari la cui decodifica univoca secondo un unico sistema (diatonico) spesso non è possibile, e anzi, questa ambiguità è perseguita dai compositori per innestare in un terreno apparentemente familiare semi di nuovi mondi sonori. Questo sarà uno dei principali motivi per l'adozione, in sede analitica, di terminologia tradizionale (nomi delle note e dei modi) e quella di derivazione insiemistica, capace di rappresentare con maggiore grado di astrazione complessi orizzontali e verticali che espandono le risorse diatoniche verso universi sempre più cromatici. Per maggiori dettagli sull'analisi insiemistica si veda Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, New Jersey (1990) 2000² e in lingua italiana Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, prefazione di Susanna Pasticcini, LIM, Lucca, 2023 e Susanna Pasticcini, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1, Bologna 1995.

14 Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, cit.

15 Joseph N. Straus, *The Pitch Language of the Bartók Quartets* cit., pp. 70-111. Per coerenza con l'esempio di Straus le scale sono indicate con i nomi (italiani) delle note e non con i numeri, lo stesso dicasi per gli aggregati armonici.

16 Per fare un esempio, la collezione ottatonica viene letta come la combinazione di due cicli di terza minore (C3 è intervallo generatore) a distanza di semitono: C3_{0,1} oppure C3_{1,2} oppure C3_{2,3} dove i numeri in pedice indicano il punto di partenza dei due cicli combinati, fornendo quindi in modo univoco informazioni sulla forma e corrispondono alle indicazioni altrettanto diffuse (ma non uniche) nel mondo dell'analisi insiemistica (si veda per una trattazione più estesa il capitolo di Massimiliano Locanto in questo volume). Si tratta rispettivamente di OCT0,1 / OCT1,2 e OCT2,3 per esprimerla con Straus oppure OTTA0,1 / OTTA1,2 / OTTA2,3 in versione italiana. Cfr. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, p. 144. Per maggiori dettagli sulla teoria dei cicli si veda anche la citazione tratta da George Perle nel capitolo di Paolo Dal Molin in questo volume, p. 18. Si ricorda inoltre, che lo stesso Lendvai aveva proposto un'interpretazione ciclica di molti passaggi bartókiani secondo rapporti 1:2, 1:3, 1:5, proprio per ribadire la natura geometrica (e in quel caso la sua origine secondo la serie di Fibonacci) di specifiche sezioni formali delle opere analizzate. Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, cit., pp. 352-364.

ovvero c.i. 5)¹⁷ derivato dall'osservazione del comportamento degli armonici di uno spettro naturale. Questa posizione, espressa da molti manuali di armonia dell'epoca che si ispirano all'idea del suono fondamentale e che vedono gli intervalli come rapporti tra suoni di uno spettro armonico, si trova attestata ancora nel 1955 in un articolo di György Ligeti dedicato a Bartók.¹⁸ La questione del suono fondamentale è stata affrontata da Bartók nelle Conferenze di Harvard per distinguere la sua concezione della polimodalità (e quella di Stravinskij) da altre concezioni che erano state sperimentate all'epoca¹⁹ e che non rispettavano l'assunto – non negoziabile per Bartók – secondo il quale le strutture polimodali (ispirate alla polimodalità melodica popolare) dovevano mantenere anche nella loro espressione verticale (armonica, non attestata nella cultura popolare, quindi un artificio creato appositamente per finalità espressive della musica colta) il riferimento a un centro unico (diremmo una sorta di *finalis*) a cui tutte le versioni del modo potevano essere ricondotte. Ligeti, partendo da questa premessa, osserva il comportamento di Bartók filtrato dalle riflessioni che intorno a quella data erano state sottoposte a una revisione di natura matematico-geometrica dallo studioso e teorico di Bartók, Ernő Lendvai, senza che venisse intaccata l'idea di suono fondamentale.

Ci sono due punti che possono servire alla presente trattazione. Il primo riguarda proprio la derivazione della collezione diatonica dalla serie di quinte giuste che Ligeti accoglie dal suo insegnante e poi collega Lajos Bárdos²⁰ (modello probabile anche per Lendvai):

It is well known that the diatonic system, extracted from the melodic and harmonic world, can be written down most practically as a series of perfect fifths, e.g.

F-C-G-D-A-E-B.

As the constitutional brick, the perfect fifth illustrates that in the diatonic tonal system, overtone relations dominate and that at the same time, this also indicates that the harmonic and, indeed, the formal process of construction of works written within it conform to the overtone scheme.²¹

17 Con i.c. 5 si indica quindi la classe intervallare che include sia l'intervallo di quarta giusta (5) che di quinta giusta (7).

18 György Ligeti, *Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről* [Osservazioni su alcune condizioni per lo sviluppo del cromatismo bartókiano], in «Új Zenei Szemle», 6, 9, 1955, pp. 41-44; trad. ted. *Zur Chromatik Bartóks*, in *György Ligeti. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, («Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung», Vol. 10, 1-2), vol. I, Schott, Mainz 2007, pp. 295-301; trad. ingl. *Remarks on Several Conditions for the Development of Bartók's Chromaticisms*, in Friedmann Salis, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, («Berliner Musik Studien», Bd. 6), Studio – Verlag Schewe, Köln, 1996, pp. 256-261. Nel presente testo si farà riferimento alla traduzione inglese.

19 Spunti interessanti sulle diverse teorie della bi- e politonalità si trovano nel già citato articolo di Martins (*Bartók's Polymodality: The Dasian and Other Affinity Spaces*), oltre che nel presente volume in riferimento a Hindemith e Stravinskij.

20 Lajos Bárdos (1899-1896) è stato un compositore e direttore di coro ungherese. In questo contesto è importante ricordare il suo manuale di armonia *Modális harmóniak* (Armonie modali), Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961 in cui esamina il repertorio precedente a Palestrina, unendo le sue ricerche sul passato e sul mondo pre-tonale allo studio e all'analisi di processi di superamento del sistema tonale in compositori coevi come Stravinskij, Kodály e lo stesso Bartók.

21 Ligeti, *Remarks on Several Conditions for the Development of Bartók's Chromaticism*, cit., p. 256.

Nome	Intervallo	Ciclo	Scala	Armonie tipiche
Cromatico	1 (seconda minore)	Ciclo completo di seconda minore C1	Do-Do \sharp -Re-Re \sharp -Mi-Fa-Fa \sharp - Sol-Sol \sharp -La-La \sharp -Si	Do-Do \sharp -Re-Re \sharp
Toni interi (Esatonico)	2 (seconda maggiore)	Due cicli di seconda maggiore C2	Do-Re-Mi-Fa \sharp -Sol \sharp -La \sharp Do \sharp -Re \sharp -Fa-Sol-La-Si	Do-Re-Mi-Fa \sharp Do-Mi-Sol \sharp Do-Re-Fa \sharp -Sol \sharp
Ottatonico	3 (terza minore)	Combinazione di due cicli di terza minore C3	Do-Do \sharp -Re \sharp -Mi-Fa \sharp -Sol-La-Si \flat Do \sharp -Re-Mi-Fa-Sol-Sol \sharp -La \sharp -Si Re-Mi \flat -Fa-Sol \flat -La \flat -La-Si-Do	Do-Do \sharp -Re \sharp -Mi Do \sharp -Re \sharp -Mi-Fa \sharp Do-Mi \flat -Sol Do-Mi-Sol Do-Mi-Sol-Si \flat Do-Re \sharp -Fa \sharp -La Do-Do \sharp -Fa \sharp -Sol
"Hexatonic scale" ²²	4 (terza maggiore)	Combinazione di due cicli di terza maggiore C4	Do-Do \sharp -Mi-Fa-Sol \sharp -La Do \sharp -Re-Fa-Fa \sharp -La-Si \flat Re-Mi \flat -Fa \sharp -Sol-La \sharp -Si Re \sharp -Mi-Sol-La \flat -Si-Do	Do-Mi-Sol \sharp Do \sharp -Mi-Sol \sharp Do \sharp -Mi \sharp -Sol \sharp Do-Do \sharp -Mi-Sol \sharp
Diatonico	5 (quarta giusta)	Segmento di sette altezze del ciclo di quarta giusta C5	Do maggiore (La minore), Re \flat maggiore (Si \flat minore), ecc.	Do-Re-Fa Do-Mi-Sol Do-Mi \flat -Sol Do-Re-Fa-Sol

Tabella 1. Cinque modi di organizzazione dello spazio delle altezze con indicazioni relative a: nome comune, dell'intervallo generatore (espresso come classe intervallare ovvero con il numero di semitoni), relativo ciclo intervallare, ordinamenti scalari possibili a partire dalla collezione (l'insieme delle classi di altezze) e costruzioni armoniche tipiche (tratto da Straus 2009:105)

22 La denominazione di questo tipo di costruzione scalare in lingua italiana non ha ancora avuto attestazioni univoche, motivo per cui si è preferito lasciare la denominazione in inglese. Si tratta di collezioni di sei classi di altezze derivate dalla combinazione di due cicli di terza maggiore a distanza di semitono (= $C4_{0,1}$ / $C4_{1,2}$ / $C4_{2,3}$). Si veda nota 16 per ulteriori dettagli sulla teoria dei cicli.

Secondo questa posizione non sono pensabili speculazioni sulle strutture scallari e armoniche derivate dall'inversione della direzione di lettura, riconducibili alle idee riemanniane dello spettro subarmonico e delle teorie dei coevi Sigfrid Karg-Elert e Hermann Schröder.²³ Eppure, dato che nella visione di Ligeti, il 'sistema' diatonico contiene nelle sue stesse premesse la radice del suo superamento (prima attraverso la polarizzazione su soli due modi maggiore-minore, poi attraverso l'introduzione graduale ma crescente di dominanti secondarie e di accordi di settime), arriva il punto in cui – per poter spiegare il cromatismo polimodale di Bartók – devono essere uniti i due modi di pensare le altezze. Il primo derivato dallo spettro armonico e il circolo delle quinte e l'altro derivato dal principio geometrico delle distanze, motivato dall'adozione del sistema temperato ed espresso, in un primo momento, dalla scala cromatica ovvero dall'intervallo generatore di seconda minore (c.i. 1), per terminare nella formalizzazione del metodo dodecafonico che si esprimerebbe, secondo Ligeti, in uno spazio matematico a modulo 12, ma a cui Bartók in realtà arriva attraverso l'idea del cromatismo polimodale (definito da Ligeti 'tonalismo di dodici suoni' [*twelve-tone tonalism*] in modo simile alla *twelve-tone tonality* di Perle formalizzata nel 1977).²⁴

Secondo la visione di Ligeti, mediata dalla lettura di Lendvai, la forza di Bartók risiederebbe nella sua capacità di muoversi in uno spazio integrato in cui convivono un'articolazione gerarchica fondata sul principio degli armonici e un'articolazione ipoteticamente neutrale derivata dal sistema temperato di dodici suoni basato sul calcolo delle distanze, subordinata tuttavia a un pensiero di tipo centrico/polare:

A way out of this contradiction was presented in Bartók's chromatic technique, which illustrates, that the twelve-tone tempered system can also have other means of manipulation. [...] Whereas Schönberg comes to the twelve-tone system through the requirements of atonality, Bartók starts from 'twelve-tonalism' [...] and he comes to an entirely new formation of tonality [...]. Thus Bartók unites, in a higher synthesis, two contradictory systems: The overtone-principled functional system and the distance-principled, tempered twelve-tone system. [...] Since in the distance-principled division both upward and downward movement is valid [...], Bartók's twelve-tonalism is exactly as interchangeable as Schönberg's. [...] The result: the twelve-tone unit is no longer neutral as in the case of dodecaphonic technique. There is discrimination among the tones: poles and axes are included which, on a higher level, give life to tonality which had been lost in the destruction of the diatonic system.²⁵

Anche se Ligeti giunge a tali conclusioni come preambolo per le riflessioni sulla propria tecnica compositiva, va comunque rilevato che i recenti studi su Bartók

23 Ligeti si riferisce al manuale di armonia di Hugo Riemann (*Handbuch der Harmonielehre*, 1918) su cui in lingua italiana si può consultare Loris Azzaroni, *La teoria funzionale dell'armonia*, Clueb, Bologna, 1991. Cita inoltre i manuali di Sigfrid Karg-Elert, *Akustische Ton- Klang- und Funktionsbestimmung*, Leipzig 1930 e Id. *Polarische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig, 1931, che sviluppano alcuni pensieri di Hermann Schröder, *Die symmetrische Umkehrung in der Musik*, Leipzig, 1902.

24 George Perle, *Twelve-tone Tonality*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977 (seconda ed. ampliata 1996).

25 Ligeti, *Remarks on Several Conditions for the Development of Bartók's Chromaticisms*, cit. pp. 260-261.

convergono proprio su questo punto: una visione unitaria dello spazio delle altezze modulato all'occorrenza (formale ed espressiva) a volte più verso il mondo diatonico a volte verso quello cromatico o le diverse combinazioni tra i due. A una conclusione simile è giunto lo stesso Antokoletz nel 2006 nel suo articolo *Diatonic Extension and Chromatic Compression as a Basic Unifying Principle in Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta*, partendo da alcune delle più famose affermazioni dello stesso Bartók²⁶:

Ho inventato la mia prima melodia 'cromatica' nel 1923 e l'ho usata come primo tema della mia Dance Suite [...] Questo tipo di invenzione melodica ha rappresentato per me una breve parentesi senza alcuna conseguenza. Un secondo tentativo fu da me fatto nel 1926; in quell'occasione cercai di non imitare nulla delle musiche folk.²⁷ [...] Il lavoro svolto con questi gradi cromatici mi ha suggerito un'altra idea che consiste nel cambiare i gradi cromatici in diatonici. In altre parole significa che la successione di gradi cromatici viene estesa livellandoli oltre un campo diatonico. [...] Questa nuova scoperta potrebbe ora essere chiamata 'estensione di registro' del tema. Poiché per l'estensione abbiamo la facoltà di scelta di qualsiasi scala diatonica o grado [...] tale estensione potrebbe completamente cambiare il carattere della melodia talvolta ad un tale grado per cui è difficile risalire alla sua forma originale non-estesa. Ciò è un bene, in quanto avremo varietà rimanendo tuttavia sempre presente l'unità grazie alla relazione nascosta fra le due forme.²⁸

Le conclusioni a cui giunge Antokoletz sembrano indicare la strada verso la riconciliazione dei due mondi (cromatico-simmetrico e diatonico-gerarchico messi in relazione attraverso espansioni e compressioni intervallari sistematiche) grazie anche alla rivalutazione delle formazioni cellulari simmetriche, che pervadono l'idioma compositivo di Bartók; esse fungerebbero da fasi perno tra i materiali espansi e compressi.²⁹ Come si vedrà nella parte analitica che segue, la realtà musicale di ciascun brano rappresenta un caso specifico di scelte ed equilibrio di principi diversi.

Il macro e il microcosmo del *Divertimento* per archi – sezioni diatoniche

Il *Divertimento*, come alcune altre opere tarde, non ha incontrato la fortuna analitica di certi brani, in particolare quelli del cosiddetto periodo cromatico (si pensi solo alla produzione scientifica intorno al *Quarto Quartetto* o alla *Musica per archi, percussioni e celesta*). Vi è una concisa indicazione dello stesso Bartók in merito alla forma

26 Elliott Antokoletz, *Diatonic Extension and Chromatic Compression as a Basic Unifying Principle in Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta*, in "Bartók International Congress 2000", edited by Elliott Antokoletz and Michael von Albrecht, «International Journal of Musicology», 9, 2006, pp. 303-328.

27 A questo punto nel testo Bartók fa riferimento a diverse sue opere basate su questo tipo di invenzione melodica tra cui anche il secondo movimento del *Divertimento* per l'orchestra d'archi.

28 La traduzione italiana del passo riportato in Antokoletz è tratta da Bartók, *Conferenze ad Harvard*, III, pp. 84-85. Si precisa che nella traduzione italiana viene erroneamente indicato come anno della prima melodia cromatica 1943 invece dell'anno corretto 1923.

29 Antokoletz, *Diatonic Extension and Chromatic Compression*, cit., p. 304.

dei tre movimenti secondo cui il I sarebbe in forma sonata, il II una forma ternaria e il III un rondò.³⁰ Ancora più scarno che in altre occasioni in cui fornisce informazioni sull'articolazione formale dei propri brani, Bartók tuttavia conferma il riferimento alla *Formenlehre* attestata anche dagli elementi dell'articolazione formale quali ripetizioni del materiale melodico, trasposto, variato ed elaborato secondo un succedersi di sezioni di natura più strutturata ('rigida' direbbe Erwin Ratz) e quelle più sciolte.³¹ Questo alternarsi di sezioni fortemente connotate armonicamente e motivicamente secondo sistemi ben riconoscibili e altre costruite su strutture di natura testurale (canoni, progressioni, aggregati simmetrici, ecc.) ci permetterà di osservare i diversi meccanismi in azione anche in *Divertimento*.³²

Il primo movimento *Allegro ma non troppo* si dispiega per 204 battute secondo lo schema della forma sonata.³³ Anche se la definizione delle singole sezioni non è univocamente possibile, tenendo conto delle riflessioni sul rapporto con la *Formenlehre* classica, propongo la suddivisione illustrata nella Tab. 2.

La disposizione dei centri gravitazionali delle sezioni tematiche nelle tre macrosezioni presenta alcune particolarità che saranno esplorate in tutti e tre i movimenti (incentrati rispettivamente il primo sul Fa, il secondo sul Do# e il terzo ancora sul Fa, quest'ultimo con importanti parentele motiviche tra il tema principale e il refrain del rondò³⁴).

30 Informazione riportata da Felix Meyer secondo cui Bartók «dovrebbe aver scelto accuratamente questo titolo storicamente determinato proprio per sottolineare il suo riallacciarsi ai principi compositivi barocchi come l'alternanza – prevista fin dall'inizio – fra concertino e ripieno, e il riferimento a modelli formali 'classici' (a proposito dei quali, nella lettera del 15 gennaio 1940 a Paul Sacher, Bartók fornisce alcune indicazioni tanto scarse da apparire quasi irritanti: "I movimento forma sonata; II all'incirca ABA; III sul genere del Rondò")», Felix Meyer, *Verso l'emigrazione. Béla Bartók e il Divertimento per orchestra d'archi*, cit., in "Entre denzes er denezzy". *Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900-2000*, a cura di Ulrich Mosch, Paul Sacher Stiftung - LIM - Basel - Lucca, 2001, pp. 391-398 : 394-395. Cfr. anche Lazlò Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, per le considerazioni sulle poche fonti autografe disponibili.

31 La terminologia delle funzioni formali distinte in strutture rigide e strutture sciolte risale alla sistematizzazione da parte di Erwin Ratz di alcune idee del suo maestro Arnold Schönberg nel volume Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Universal Edition, Wien, 1973. Tale distinzione è stata poi ulteriormente sviluppata da William B. Caplin nel suo volume William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Function for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York - Oxford, 1998.

32 Con l'aggettivo 'testurale' (dal lat. *textura*) si indicheranno quelle sezioni in cui la densità della trama contrappuntistica, superando ogni tradizionale regola del rapporto tra le parti (in Bartók le relazioni privilegiate saranno rapporti di semitono, quarta e quinta), viene chiaramente orientata alla creazione di passaggi armonicamente non orientati, ma ad alto coefficiente propulsivo in termini di energia di movimento. Come si vedrà, tali sezioni avranno un ruolo formale di transizione verso nuove sezioni, contraddistinte da un importante cambiamento di tutti i parametri (organizzazione delle altezze, durate, intensità e registro).

33 Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, cit., Lendvai calcola la durata in unità di terzine per poter affermare che il punto della ripresa (b. 132) coincide con la sezione aurea delle complessive 563 terzine = 348 unità di terzine.

34 Aspetto già sottolineato da Lendvai, *ibid.*, p. 341.

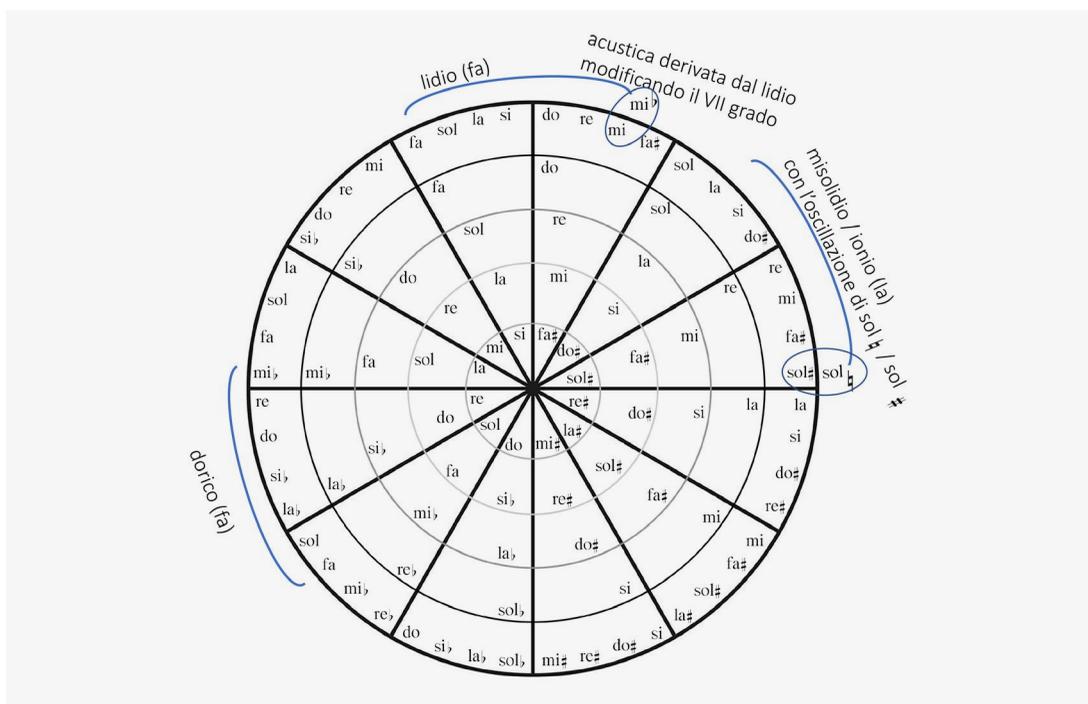
Funzione formale	Battute	Centro	Annotazioni
Tema principale	1-13	(Fa)	
Transizione	14-24	(Do)	inizio con ripetizione trasposta e cromatizzata del tema
Tema secondario	25-32	(La)	
Sviluppo	33-131		con falsa ripresa su Si \flat a b. 73 canone T $_{7,7}$ a due parti (vc + vl. I) [bb. 80-87] canone T $_O$ a due parti (vl.I+vc) [bb.88-94] canone T $_{7,7}$ a cinque parti Re \flat -La \flat -Mi \flat -Si \flat -Fa [bb. 95-96] canone T $_{7,7}$ a cinque parti Sol \sharp -Do \sharp -Fa \sharp -Si-Mi [bb. 101-102]
Tema principale	132-140	(Fa)	
Transizione	141-156		canone con moduli a T $_{5,5}$ a quattro parti [bb. 141-143] Fa-Si \flat -Mi \flat / Si \flat -Mi \flat -La \flat / Mi \flat -Si \flat [Mi]
Tema secondario	157-180	(Mi \flat poi Fa)	
Coda	181-204	(Fa)	canone a tre voci con moduli a T $_{5,5}$ Fa-Si \flat -Mi \flat [pedale Fa] T $_{5,5}$ Mi-Si-Fa \sharp [pedale La]

Tabella 2. *Divertimento*, schema formale del primo movimento

Come si vede dallo schema formale riportato nella Tab. 2, le principali sezioni tematiche del primo movimento esplorano i poli del Fa, La, Si \flat e Mi \flat , tutti nelle versioni modali che mettono in risalto il terzo grado maggiore della scala (quindi forme del lidio, misolidio e della scala acustica), ma poli secondari sono espressi anche nelle sezioni di transizione o sviluppo (si aggiungono così anche il polo di Do all'inizio della transizione (bb. 14-17) e di Mi nella parte centrale dello sviluppo, bb. 53-59) oltre ai rapporti intervallari ciclici dei canoni (T $_5$ e T $_7$) nelle diverse sezioni di passaggio presenti nello sviluppo e nella ripresa.

Da queste poche considerazioni si evince che il primo movimento del *Divertimento* viene articolato attraverso elementi di carattere centrico, almeno per quanto riguarda le principali funzioni formali (tema principale e secondario) sia nell'esposizione sia nella ripresa. Tuttavia, osservando più da vicino il comportamento della dimensione melodica e quella armonica, si nota l'insufficienza della descrizione appena fornita; ciò dipende dalla compresenza di tutti quei principi di cromatismo polimodale e di compressione ed estensione degli intervalli che sono stati nominati nella parte introduttiva. Per fare un esempio, si consideri il

tema iniziale che, nella sua dimensione orizzontale, può essere descritto in primo luogo ponendo l'accento sulla definizione del modo di riferimento desunto sulla base di specifiche formule melodiche, chiusure e intervalli caratteristici.³⁵ Seguendo questo principio possiamo individuare nella scala acustica sul Fa il riferimento per la parte melodica (Fa-[Sol]-La-Si-Do-Re-Mi_b), ben consapevoli che vi è un'oscillazione cromatica iniziale (tra Mi_♯ e Mi_b) e che il Sol sarà introdotto solo a b. 5, nel momento in cui si passa al modo dorico sul Fa (le note tipiche del modo La_b, Si_b e Mi_b vengono messe in rilievo fino alla fine del primo tema a b. 13).³⁶ Se a queste osservazioni aggiungiamo anche la riduzione dei movimenti armonici delle prime 13 battute (si veda Es. 1) appare evidente l'oscillazione tra almeno tre forme scalari, tutte unite dalla finalis Fa (acustica, lidia, dorica).



Esempio 1. La distribuzione delle forme modali dell'esposizione illustrata sul sistema dasiano

Per illustrare l'occupazione contemporanea di questi spazi si userà il grafico dello spazio dasiano, lo strumento sviluppato da Martins e costruito sovrapponendo quattro cicli di quinte giuste secondo la successione diatonica del sistema

35 Tutti aspetti la cui importanza aveva già sottolineato Malcolm Gillies (*Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*, Garland, New York 1989) come ricorda Walker: «To supplement notational analysis in finding tonal centres, Gillies suggests examining range limits, commencing and concluding pitches, symmetries (e.g. *Fifth String Quartet*), pitch reiterations and retentions, metrical and accentual features, voice-leading, and traditional functional harmonic procedures. Bartók's own practice seems to indicate firstly, commencing and concluding centres (especially of principal formal sections), and, secondly, duration, reiteration mid repetition of centres.» Cfr. R. Walker, *Bartók Analysis: A Critical Examination and Application*, cit., p. 11.

36 Della scala acustica in riferimento al primo tema per primo parla Lendvai (p. 365), anche se con l'intenzione di derivare gli intervalli della scala acustica da proporzioni della sezione aurea.

medioevale dei tetracordi.³⁷ Nel caso dell'esposizione del *Divertimento* si possono rappresentare le due (delle quattro possibili) forme utilizzate sul Fa (lidio e dorico), mentre sono assenti le forme frigia e ionia; la forma acustica invece non è contenuta nel sistema per via dell'alterazione del VII grado (è infatti indicata nello schema con il Mi_b aggiunto). Lo stesso si può dire della forma modale impiegata per il tema secondario sul La (che alterna il misolidio con lo ionio nelle diverse voci, per es. a b. 25 nel violino I *versus* viola, o violino I *versus* violoncello a b. 26).

Un esempio di visualizzazione efficace della sovrapposizione dei sistemi modali derivati da centri correlati è illustrato nell'Es. 2 in cui viene descritto il finale del III movimento. La simmetria del movimento del basso in tipica opposizione di tritono (c.i. 6) Si-Fa viene rafforzata da movimenti per moto contrario di seguenti forme modali: lidio sul Do_b (enarmonicamente Si_b del pedale dei contrabbassi), locrio sul Si (indicato con il moto antiorario), locrio sul Fa (antiorario), movimento simmetrico con l'asse Fa (Mi>Mi_b / Fa_♯>Sol) e poi movimento per moto contrario delle due forme Fa lidio (ascendente) e Fa frigio (discendente).

The image contains two parts: a musical score and a circular modal diagram. The musical score is divided into two sections. The first section, starting at measure 574, is marked 'Tempo I, ♩ = 100' and features staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The second section, starting at measure 583, is marked 'Vivacissimo, ♩ = 120' and features staves for Tutti (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and Tutti pizz. (Violoncello, Contrabbasso). The circular diagram on the right is a complex modal system with a central point and multiple concentric circles. It is divided into sectors by radial lines. Labels around the perimeter include 'lidio (fa)', 'locrio (si)', 'frigio (fa)', 'lidio (do)', and 'locrio (fa)'. The diagram illustrates the relationships between various modes and their constituent notes, such as do, re, mi, fa, sol, la, si, and their altered forms.

Esempio 2. *Divertimento*, III movimento, finale, bb. 574-589

37 Per maggiori dettagli sulla costruzione del sistema dasiano, delle sue proprietà tetracordali (ricorrenza dei modelli frigio (*deuterus*) - lidio (*tritus*) - misolidio (*tetrardus*) - dorico (*protus*) ogni quattro posizioni), dell'assenza di alcune scale modali (come misolidia, eolia, locria) che condividono con le forme presenti il primo tetracordo (ma per le proprietà dello spazio non il secondo tetracordo) si veda oltre all'articolo già citato di Martins, anche la sua tesi di dottorato Id., *Dasian, Guidonian, and Affinity Spaces in Twentieth-century Music*, Ph.D. Dissertation, The University of Chicago, 2006, e il più recente articolo sul concetto di dissonanza scalare in cui vengono trattate questioni di oscillazioni

L'interpretazione polimodale tuttavia non sempre è efficace, soprattutto quando non sono chiaramente espressi tutti i gradi o il comportamento melodico non mostra in modo chiaro formule tipiche del modo, come nel caso del tema principale che nelle prime battute, se si considera la sola dimensione melodica, presenta solo cinque altezze racchiuse nell'ambito di un tritono (Si-Fa, si veda l'Es. 3).

Esempio 3. *Divertimento*, I movimento, bb. 2-13. Il sistema di derivazione delle altezze secondo il circolo delle quinte in cui si può osservare la sostituzione del $Mi\sharp$ con $Mi\flat$ e il passaggio al modo dorico sul Fa con l'entrata di $La\flat$

Questo aspetto offre una diversa lettura del contenuto delle altezze che privilegia non più le forme modali nell'estensione d'ottava, bensì le strutture tetracordali. Questo approccio ha sin dagli inizi dimostrato la versatilità dell'interpretazione dei risultati dovuta agli importanti isomorfismi tra spazi di altezze – se osservati nella forma di tetracordi – che essi mantengono sia con più ampie formazioni scalari sia con formazioni simmetriche (tra cui principalmente la collezione ottatonica sovrapponibile al tetracordo dorico <2-1-2> e quella per toni interi, sovrapponibile al tetracordo lidio <2-2-2>).³⁸ Se ora applichiamo questa prospettiva alla lettura del tema principale, possiamo notare come esso oscilli tra due tetracordi appartenenti a diverse forme della collezione ottatonica: $C3_{1,2}$ per la cellula iniziale della b. 1 e

cromatiche in contesti modali che sono state teorizzate nel testo citato del 2015 (Id., *Scalar Dissonance and the Analysis of Polytonal/Modal Mismatch in Twentieth-Century Music*, «Musurgia», 3, 26, 2019, pp. 49-87). Come ulteriore spunto di riflessione su questi strumenti teorico-analitici si cita la proposta di Henri Pousseur che nel suo monumentale *L'apoteosi di Rameau (Saggio sulla questione armonica)* del 1968 aveva già elaborato l'idea dei cicli di quinte sovrapposti (e in quel caso anche rotanti) per illustrare le diverse modalità di coabitazione dei due principi – diatonico e cromatico – nell'esplorazione delle potenzialità armoniche della serie. Cfr. Henri Pousseur, *L'Apothéose de Rameau (Essai sur la question harmonique)* [1968], in Id., *Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale*. cit., pp. 21-88 (tr. it. in Id., *Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luciana Pestalozza, (Le Sfere), Ricordi, Milano, 2007, pp. 169-245).

³⁸ Per maggiori dettagli sulle diverse possibilità di transizione tra diverse collezioni di classi di altezze si veda il recente volume di Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, cit., in particolare il paragrafo 5.7.

il punto di volta della b. 5, mentre il resto si muove in $C\bar{3}_{2,3}$ (si veda Es. 3 e Es. 9).³⁹

I risultati così ottenuti sono tuttavia parziali in quanto avulsi dal rapporto con le strutture verticali che anche in situazioni di esplicito riferimento a sistemi diatonici come quella del tema iniziale, dimostrano comportamenti riconducibili a principi di espansione/compressione cromatica degli intervalli che esula dall'ambito di un unico sistema modale di riferimento. Si prenda come esempio il comportamento della parte armonica delle prime tredici battute sintetizzato Es. 3. Se osservato senza il riferimento alla parte melodica, i movimenti dell'accompagnamento dimostrano una loro logica di condotta delle voci che sfrutta i tradizionali movimenti nello spazio come moto contrario e moto parallelo ma con il risultato che gli aggregati verticali solo raramente dispiegano 'semplici' strutture triadiche; anche quando i suoni sono solo tre, il contenuto armonico è riconducibile a diverse strutture cicliche come quella per quarte sovrapposte come l'insieme 3-9 (0,2,7) a b. 11 nella forma $\langle 5,10,3 \rangle$ o all'inizio della transizione a b. 14 $\langle 0,5,7 \rangle$. Il risalto dato al centro di riferimento, spesso grazie a un pedale (in questo passaggio chiaramente il Fa), e la logica della condotta orizzontale delle voci garantiscono a questi procedimenti una loro intelligibilità; tuttavia il concetto di successione armonica non ha qui alcuna applicabilità dal momento che non si riscontra alcun comportamento sistematico e dunque prevedibile. Tuttavia, come si vedrà nel prossimo paragrafo, la dimensione verticale è un altro dei campi di grande innovazione in cui si esprime la ricerca bartókiana e si contraddistingue per alcuni procedimenti ricorrenti.

La dimensione verticale

L'armonia osservata dalla prospettiva morfologica volta alla descrizione delle diverse forme di aggregati ha sin dall'inizio appassionato gli studiosi che hanno interrogato le proprietà intervallari, simmetriche e trasformazionali dell'armonia bartókiana per comprendere il nuovo linguaggio non più fondato su strutture triadiche. Questo interesse emerge nello studio delle molteplici configurazioni dell'aggregato α (4-17). Nel suo studio sulle proporzioni intervallari controllate dalla sezione aurea, Lendvai ha sottolineato la particolarità della costruzione simmetrica $\langle +3+5+3 \rangle$ con la presenza della tipica ottava diminuita (0,3,5,11) oppure della terza maggiore e minore (0,3,4,7). Si trovano ipotesi significative anche nello studio delle cosiddette cellule X e Y individuate da George Perle nel lontano 1955⁴⁰ e della cellula Z individuata, in continuità con Perle, da Leo Treitler nel

39 Per restare coerenti con il sistema usato da Straus si indicano le forme della collezione ottatonica – che vantano una lunga tradizione di studi, come si evince anche dal confronto dei capitoli di questo volume – con le sigle introdotte nelle note 16 e 17 che indicano l'intervallo generatore (C3) e le prime due classi di altezze che definiscono la trasposizione specifica (nel nostro caso 1,2 e 2,3).

40 Nel caso delle cosiddette cellule X e Y si tratta in realtà di tetracordo cromatico per la cellula X [i.c.a. 4-1 (0,1,2,3)] e tetracordo esatonico per la cellula Y [i.c.a. 4-21 (0,2,4,6)]. George Perle, *Symmetrical*

1959.⁴¹ L'aspetto che rimane tuttora di difficile comprensione riguarda la dimensione temporale della sintassi armonica che evidentemente sfugge alle regole tradizionali, senza lasciare alcuna possibilità di previsione dei probabili andamenti e successioni. La spiegazione potrebbe risiedere nella velocità con la quale Bartók cambia il tipo di scrittura (da omoritmico a melodia accompagnata, passando per diversi gradi di scrittura a canone fino a formazioni di natura testurale come i cluster). Ciascun tipo di scrittura implica uno specifico equilibrio tra le dimensioni verticale e quella orizzontale, mediato dalla funzione attiva del registro che pilota l'espansione e la contrazione dei complessi armonici secondo una logica della convivenza dei vari sistemi già dichiarata nelle Conferenze di Harvard.

Nei nostri lavori, così come in altri contemporanei, si incrociano vari metodi e principi. Non dobbiamo per esempio aspettarci di trovare tra le nostre opere una in cui la parte superiore usi continuamente una certa gradazione e la parte inferiore un'altra. Pertanto se affermiamo che la nostra arte musicale è polimodale, questo vuole solo dire che la polimodalità o bimodalità appare in parti più o meno lunghe dei nostri lavori, talvolta in singole battute. Possono tuttavia avverarsi cambiamenti fra movimento e movimento in una singola battuta.⁴²

Per esaminare in che modo questi aspetti concorrono alla definizione di un linguaggio armonico complesso ma coerente si veda Es. 4 contenente la riduzione armonica delle bb. 17-25. Dal punto di vista formale siamo nel mezzo della transizione verso il secondo tema, esattamente dopo aver sentito, modificata, l'esposizione del motivo principale trasposta su Do e condensata in sole tre battute: il passaggio dalla scala acustica di Do con l'oscillazione Si_♭-Si_♭ e La_♭-La_♭ alla scala dorica su Do, con i suoni caratteristici Mi_♭ e La_♭, già esplorato nella transizione, viene qui mantenuto, anche se per un tempo molto più breve. Infatti, a b. 17 il pedale di Do delle parti gravi viene abbandonato mediante un movimento ascendente di grado (tetracordo ottatonico ascendente <1-2-1> [Do-Re_♭-Mi_♭-Fa]) fino al Fa della b. 19. Mentre la melodia conquista uno spazio diatonico che si muove su note e intervalli di un modo di la ridondante, la dimensione verticale alterna due strutture accordali: 4-27 (0,2,5,8) e 3-10 (0,3,6). In termini tradizionali dovremmo parlare della settima di prima specie e della triade diminuita. Tuttavia, questi aggregati sono qui del tutto defunzionalizzati, subordinati al ruolo che le otto battute assumono nell'articolazione formale del brano. Infatti, nelle bb. 17-18 vengono liquidati gli elementi tematici e anche la stabilità armonica conferita dalla presenza del pedale (Do), si entra in una zona di frammentazione delle ca-

Formations in the String Quartets of Béla Bartók, «The Music Review», 16, 1955, pp. 300-312.

41 Leo Treitler, *Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók*, «Journal of Music Theory», 3, 2, 1959, pp. 292-298. Si tratta dell'i.c.a. 4-9 (0,1,6,7) fortemente simmetrico che si può manifestare in quattro modi diversi (tutti molto frequenti): non solo due semitoni a distanza di tritono [0-1]+[6-7] o due tritoni a distanza di semitono [0-6]+[1-7], ma anche due quarte giuste a distanza di tritono [7-0]+[1-6], o due tritoni a distanza di quarta giusta [7-1]+[0-6]. Sono molto frequenti tutti e quattro con implicazioni armoniche molte diverse e fortemente determinate dal contesto.

42 Bartók, *Conferenze ad Harvard*, II, cit., p. 76.

ratteristiche intervallari e ritmiche del motivo iniziale (bb. 19-20), supportate da una stasi armonica (alternanza delle due forme dell'insieme 3-10), per preparare attraverso il cambio di scrittura (ff, raddoppi, sincopi, unisoni, bb. 21-24) l'arrivo del secondo tema. Questo momento drammatico (bb. 21-22) inizialmente viene supportato da una struttura armonica semplice (3-11) che come caratteristica ha la presenza della c.i. 5 al grave, che sarà mantenuta anche nelle successive forme (4-27 e 4-22) raggiunte grazie all'unione del moto parallelo (contrabbasso, violoncello, viola, violino I) con la sola parte del violino II che sale di semitono per evitare l'asestarsi dell'insieme 3-11. Il salto nella parte melodica (Mi \flat -Si \flat) alla fine della b. 22 prepara l'arrivo della caratteristica c.i. 2 (seconda maggiore ascendente (b. 23)) che contraddistingue i movimenti cadenzali delle strutture melodiche del movimento. La struttura verticale che si viene a creare presenta una diversa articolazione dell'insieme 4-22 (6,8,10,1), qui funzionale al passaggio alle bb. 23-24 contenenti quello che, in una forma tradizionale, potremmo definire come 'levare dominatico' che prepara l'arrivo del secondo tema. Qui esso è espresso come un'armonia in dispiegamento formata dall'esacordo discendente (da Sol a Si) della scala di Do, accompagnata dalla figurazione in terzine con appoggiature cromatiche discendenti e ascendenti (aventi come note d'arrivo Mi-Re-Do-Si \flat -La-Sol), con il doppio pedale di quarta (Sol-Do) nelle due voci superiori (le scale del violino I espongono nella sua interezza la scala maggiore di Do). I movimenti per grado congiunto che collegano le ultime altezze della b. 24 (Si, Sol, Do) con quelle dell'inizio del tema (La, Do \sharp), ancora una volta sono garanti dell'intelligibilità sintattica, nonostante la complessità dei passaggi descritti.

Esempio 4. *Divertimento*, riduzione armonica delle battute 17-25

Per affrontare ora alcuni esempi di scrittura verticale ancora più complessa, si discuterà una sezione dello sviluppo (bb. 95-125) in cui i procedimenti sfruttano principi costruttivi ancora diversi. Nell'Es. 5 sono riportati i diversi momenti della seconda parte dello sviluppo ovvero il punto in cui, esauritasi la falsa ripresa del primo tema sul Si \flat (bb. 73-79) e la seguente sezione con il violoncello protagonista che espone la testa del tema principale (in imitazione con il violino I, bb. 80-94), inizia la fase più concitata dello sviluppo bb. 95-125 che condurrà alla ripresa (a b. 132). Come si vede dallo schema, Bartók ripete due volte (trasposta e modificata) una successione di tre situazioni diverse (canone, accordi, unisono del motivo principale): nelle bb. 95-101 viene esposto il canone T_{+7} a cinque voci, ascendente,

seguito da squarci omoritmici che riprendono il gesto dell'unisono della prima parte dello sviluppo, ma questa volta armonizzato (riduzione delle bb. 98-99), seguiti dal motivo iniziale del tema eseguito all'ottava (Fa) in tutte le voci (b. 100). Questa struttura viene poi ripetuta (come in sequenza) alle bb. 101-108 (sullo schema sono riportati i passaggi armonici e quelli del canone). Le ultime battute, dopo il canone con entrate a distanza di semitono (diverse esposizioni nelle bb. 113, 115, 122), si bloccano su due aggregati (bb. 125-128) alternati alla scala cromatica ascendente che conduce al pedale di Fa e prepara così la ripresa.

Le successioni armoniche delle bb. 98, 104 e 109 dimostrano una struttura analoga derivata dalla sovrapposizione di intervalli di quinta, tritono e sesta che Lendvai aveva ricondotto alla collezione ottatonica. Senza negare l'importanza di tale dato, vorrei sottolineare altri tre aspetti che andrebbero integrati nel discorso per una corretta comprensione delle scelte operate da Bartók. Nel passaggio sintetizzato Es. 5 compare chiaramente la differenza tra aggregati che sono concepiti come momenti di pura verticalità (l'insieme 5-30 della b. 109, per es.) e altri che sono derivati dal movimento delle parti (si vedano gli aggregati 5-21 della b. 99 oppure 4-19 della b. 106 generati dalla nota di volta superiore nella melodia, armonizzata da un aggregato generato grazie al moto contrario delle parti inferiori (contrabbasso + violoncello) rispetto a quelle superiori (violino I, II, viola)). Altre strutture, come le due configurazioni dell'insieme 4-9 delle bb. 120 e 125, si articolano come momenti di aumento di densità (considerato il numero delle altezze assolute e la loro distribuzione nei registri e non le classi di altezze), funzionale alla fase di riconduzione che sfocia nell'ultimo unisono sul Fa prima di lasciare spazio al tema principale.

System 1: Measures 95-104

b. 95	b. 98	fine b. 104
5-30	5-31	5-21
+8	+8	+9
+6	+6	+8
+7	+9	+7
+7	+6	+8
		5-34
		+6
		+8
		+7
		+7

System 2: Measures 105-125

b. 105	b. 109	b. 120	b. 125
5-30	5-30	4-9	4-9
+8	+8	+5	+6
+6	+8	+1	+5
+7	+5	+5	+6
+7	+8	+1	+7
		+6	+5
		+5	+1
		+6	+5
		(0167)	(0167)

Esempio 5. *Divertimento*, riduzione armonica della seconda parte dello sviluppo (bb. 95-125)

I diversi momenti esaminati di questa seconda parte dello sviluppo mostrano la stretta relazione tra l'articolazione dello spazio delle altezze applicato sul materiale tematico dell'esposizione e la funzione che viene conferita ai crescenti gradi di cromaticismo che proiettano questi stessi elementi in uno spazio sempre più omogeneo, in un processo di graduale raggiungimento del climax prima della ripresa. Per una piena comprensione di questi procedimenti è necessario integrare quindi l'organizzazione dello spazio acustico in termini assoluti ovvero di rapporti intervallari reali e dunque di registro, due fattori che sono direttamente responsabili dell'espressione del peso che ciascuna altezza viene ad occupare in uno spazio che può oscillare da una configurazione centrica (quindi gerarchica, anche se non funzionale) a una di tipo geometrico (in cui l'ordine, soprattutto dalla prospettiva percettiva, viene supportato dall'emancipazione dei parametri secondari che contribuiscono all'articolazione di uno spazio neutrale come quello del totale cromatico).

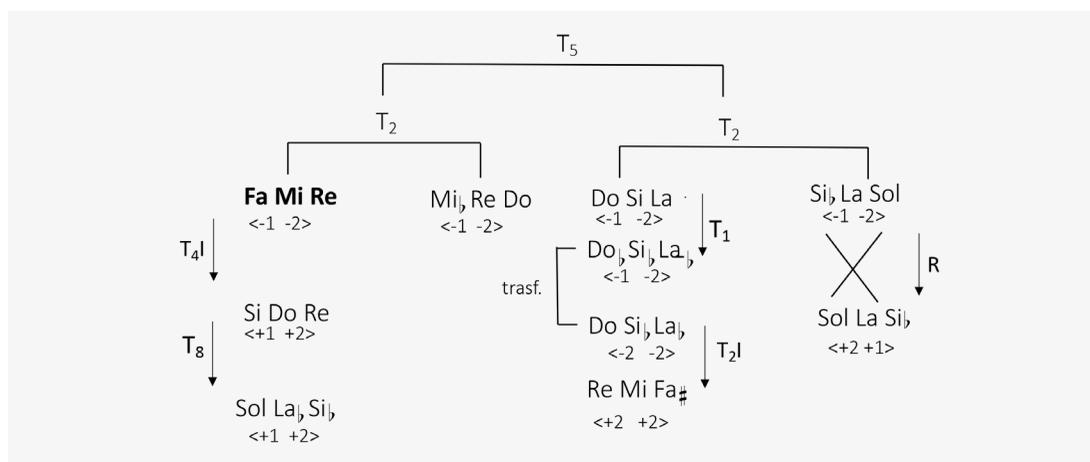
La germinazione motivica

La relazione tra le due dimensioni descritte nei paragrafi precedenti non può essere pienamente compresa senza l'ultimo tassello della scrittura di Bartók, che comprende le trasformazioni motiviche della cellula primaria. Diversi studiosi hanno illustrato come Bartók derivi i suoi temi da un meticoloso lavoro con i pochi elementi ritmici ed intervallari sottoposti a trasformazioni quali trasposizioni, retrogradazioni, inversioni e proiezioni simmetriche (o simmetrie inversionali) che gli consentono di creare un senso di grande coerenza e organicità nel corso di un movimento (o come nel caso del *Divertimento* anche attraverso tutti e tre i movimenti).⁴³

Nella presentazione del tema principale ho evidenziato il ristretto ambito in cui si muove il materiale melodico (cfr. Es. 3), ma ora possiamo esaminare le sue proprietà intervallari concentrandosi sul ruolo della cellula iniziale nelle sue diverse forme che vengono derivate sia per trasposizione sia per inversione (seguita da trasposizione), ma anche per retrogrado e le sue trasformazioni. Nell'esempio 6 sono state trascritte le diverse forme così come compaiono nelle prime 15 battute. Si tratta di forme che saranno in seguito riprese non solo nell'arco del primo movimento in punti cruciali della forma (con funzioni di collegamento, quindi sezioni sciolte come per es. bb. 35-39 o 42-43, o ancora 47-48), ma anche in sezioni più articolate come il canone delle bb. 99-104, 141-143, 151-156, fino ad occupare le diverse esposizioni del canone finale. Questa cellula è presente anche nel secondo movimento (con una modifica importante in termini di direzione degli intervalli generatori $\langle -1-2 \rangle$ diventa $\langle +2-1 \rangle$) e poi nel terzo movimento (sia come cellula singola che combinata in stringhe più lunghe). Entrambi i movimenti inoltre continuano

43 Tra le analisi recenti che mettono in rilievo questo aspetto di combinatorialità nella costruzione di 'catene motiviche' si distingue il lavoro di Joseph N. Straus, *Motivic Chains in Bartók's Third String Quartet*, «Twentieth-century Music», 5, 1, 2008, pp. 25-44.

lo sviluppo anche del secondo elemento motivico di tutto il brano, ovvero c.i. 5 (il salto di quarta), già presente nella costruzione del tema principale del primo movimento (si veda l'analisi riportata nell'es. 3).⁴⁴ Es. 9, oltre a riportare le principali forme della cellula iniziale, derivate per trasposizione, inversione trasposta e retrogrado, ho indicato anche la versione derivata dalla modifica del primo intervallo (<-1-2> diventa <-2-2>). Questo segmento per toni interi che si viene creare, è perfettamente inscrivibile in una successione diatonica, ma in diversi punti del brano genererà segmenti di natura esatonica (si veda più avanti, Es. 9). Oltre a manifestare la versatilità della cellula iniziale, la nuova esposizione del tema (nella transizione, bb. 15-16) mette in chiaro anche il suo intervallo generatore (terza minore), che si svuota dunque della nota di passaggio e inizia ad agire come un elemento sempre più astratto.



Esempio 6. Analisi della cellula iniziale e le sue diverse forme utilizzate nelle prime 15 battute

Nelle diverse trasformazioni a cui viene sottoposto il motivo iniziale vi è quella dell'espansione, ovvero la trasformazione della cellula contraddistinta dal moto congiunto nell'ambito di una terza minore in un arpeggio di triadi (minori e maggiori): <-1-2> diventa <-3-4> e le sue trasformazioni (Es. 7).

Questa espansione della cellula da movimenti per grado congiunto a quelli per intervalli più ampi, nelle battute riportate (Es. 7), dimostra la versatilità del procedimento: le due voci del violino e del violoncello, in imitazione a distanza di due ottave, si trovano sistematicamente in relazione di ottava eccedente (temporalmente differita di una semiminima puntata) nel momento in cui il violoncello imita in modo 'difettoso' la voce del violino in corrispondenza della seconda cellula del motivo in cui vi compare un sistematico abbassamento di semitono Fa#-Re#-Si *versus* Fa#-Re₄-Si, ecc.).

44 Non è possibile esaurire qui le molteplici tipologie di derivazione del materiale motivico dalla cellula iniziale nel corso dei tre movimenti; è tuttavia rilevante segnalare come il lavoro sulle cellule sia strettamente collegato con il risultato sia orizzontale (definizione di scale e collezioni) sia sul piano verticale (strutture armoniche).

Esempio 7. I mov., espansione del motivo, bb. 89-93

Lo stesso trattamento riscontrato già nell'esposizione del secondo tema (con due letture diverse del VII grado della scala di La (ionio *versus* misolidio ovvero Sol# *versus* Sol) tra il violino e la viola). L'affermazione dell'intervallo di quinta introdotto nella sezione appena descritta (bb. 88 e seguenti) consente nelle battute 95-104 il dispiegamento del tipico gesto bartókiano di neutralizzazione armonico-melodica tramite il canone per quinte (T₇ a distanza regolare di un quarto puntato, si veda la riduzione Es. 5).

Un ulteriore aspetto che si vuole mettere in luce in riferimento alle trasformazioni della cellula melodica, e più in generale alle tecniche di derivazione del materiale melodico dagli intervalli generatori, riguarda il procedimento di creazione di motivi più lunghi a partire dalla reiterazione trasposta di elementi di base. Sebbene si possono trovare molti esempi nel corso del primo movimento (ripresi e ulteriormente sviluppati nei due movimenti successivi), fornirò di seguito tre casi esemplari delle diverse tipologie di trasformazione. Uno degli esempi più lampanti si trova nella sezione finale della ripresa, poco prima della coda, in corrispondenza delle bb. 163-170. Il primo esempio riguarda la cellula La-Sol-Mi^b/Fa-Re^b-Do esposta nel violino I (e poi ripresa dal violino II e dalla viola.). Essa ripete due volte il gruppo di tre altezze di cui il secondo si comporta come retrogrado (trasposto sul Fa e modificato) del primo: <-2-4> *versus* <-4-1>. Il motivo di tale trasformazione può essere ricercato nel desiderio di evitare la natura completamente esatonica che si verrebbe a creare nella parte melodica se il Do non fosse naturale ma bemolle (come richiederebbe il retrogrado dell'inversione corretto <-4-2>, andando a raddoppiare la nota del basso che è Si e che fa da pedale armonico per tutta la sezione). Invece, si viene così a creare un movimento esatonico incompleto (La-Sol-Fa-Mi^b-Re^b) che esalta il movimento di semitono (Re^b-Do). La struttura viene mantenuta anche nella trasposizione a Re# nella parte della viola a b. 164 (Re#-Do#-La / Si-Sol-Fa#).



Esempio 8. Derivazione della cellula motivica per mezzo della lettura retrograda (irregolare) e la relazione con la collezione di riferimento, bb. 163-165

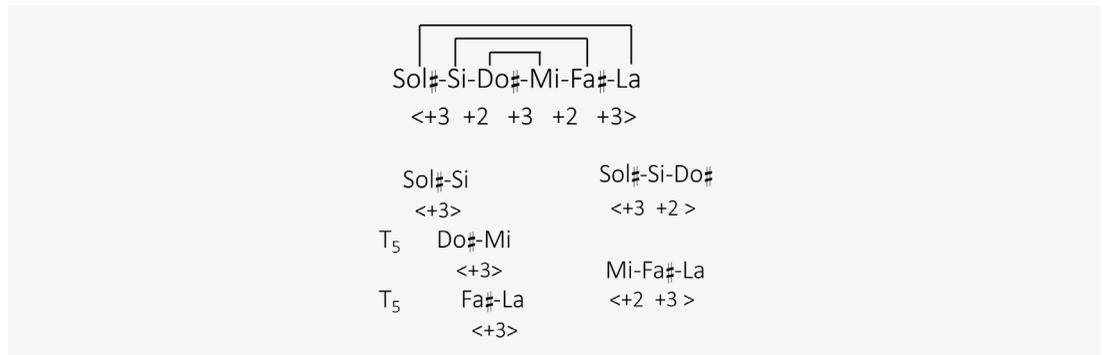
Una situazione analoga si era già presentata nella prima parte dello sviluppo (bb. 53-58), anche in questo caso vi è presente un pedale armonico (Mi) nelle parti gravi che garantisce la stabilità al passaggio. Essa viene minata dalle trasformazioni cromatiche a cui sono sottoposti i motivi presenti nelle tre voci superiori (in imitazione) secondo un procedimento simile a quello presentato Es. 8, ma più sofisticato e irregolare. Es. 9 sono riportati tutti i motivi di tre altezze derivati dalla combinazione degli intervalli già osservati (c.i. 1, c.i. 2, c.i. 3 e c.i. 4). Si può osservare come in questo procedimento lo spazio delle classi di altezze esaurisce il totale cromatico (ad eccezione della nota Fa che non compare mai) che pertanto non restituisce alcuna forma di tipo scalare nonostante il Mi nel pedale. L'ultima forma raggiunta a b. 57 viene poi ripetuta trasposta (T_2) per tre volte, fino a sfociare nel primo 'squarcio' di tipo armonico (Sol \sharp -Si-Mi) (lo stesso gesto finora era presentato sempre come unisono ovvero come raddoppio su più ottave di una stessa altezza, b. 40 e b. 45 Fa, b. 50 La).

b. 53	Sol \sharp -La \sharp -Do / Si-Re \sharp -Mi \sharp <+2 +2> [-1] <+4 +2>
b. 54	Do \sharp -Si-Re / Mi-Sol-Fa \sharp <-2 +3> [+2] <-3 -1>
b. 55	Mi-Re \sharp -Fa \sharp / Sol \sharp -La-Si <-1 +3> [+1] <+1 +2>
b. 56	Sol \sharp -Fa \sharp -La / Si-Do \sharp -Re \sharp <-2 +3> [+2] <+1 +2>
b. 57	Sol \sharp -La-Do \sharp / Si-Re-Mi <+1 +4> [-2] <+3 +2>

Esempio 9. Derivazione della cellula motivica per mezzo delle combinazioni di intervalli c.i. 1, c.i. 2, c.i. 3 e c.i. 4, bb. 53-57

Come ultimo esempio cito il passaggio conclusivo dello sviluppo (Tempo I, b. 167, Es. 10). Il principio della reiterazione del primo motivo unito al retrogrado dell'inversione viene usato (questa volta in modo letterale) per generare il motivo della sezione seguente (Tempo I, b. 167, Es. 8). La cellula formata da tre altezze iniziali (Sol \sharp -Si-Do \sharp / <+3+2>) viene ripetuta nella forma del retrogrado dell'inversione a distanza di terza minore (Mi-Fa \sharp -La / <+2+3>, Es. 10). Un elemento a favore di tale lettura rappresenta anche la forma inversa presente nelle parti dei

violoncelli e dei contrabbassi a partire dalla b. 168, derivata dalla combinazione delle due cellule di tre note (Sol \sharp -Fa \sharp -Re \sharp -Do \sharp -La \sharp -Sol \sharp ovvero <-2-3-2-3-2>).



Esempio 10. Derivazione del motivo per mezzo dei cicli intervallari (C3,5) o RI della cellula di tre altezze (Sol \sharp -Si-Do \sharp)

Tuttavia, possiamo spiegare questo passaggio in modo ancora più semplice grazie alla tecnica dei cicli intervallari ovvero come una tripla trasposizione dell'intervallo generatore (di terza minore, c.i. 3) a distanza di quarta (c.i. 5) e la forma inversa delle bb. 169-179 come ripetizione dell'intervallo di seconda maggiore discendente (c.i. 10) a distanza di quarta discendente (c.i. 7).⁴⁵ Analogamente a situazioni in cui l'adozione di un ciclo intervallare (o doppio ciclo intervallare) conduce alla sospensione armonica anche in questo caso l'accumularsi dei gesti ripetitivi risulta funzionale al momento formale in cui tale procedimento viene usato. La staticità armonica viene contrastata dai parametri della dinamica (in continuo crescendo) e della densità (le cinque parti iniziano a sdoppiarsi per raggiungere un massimo di sette parti indipendenti) che consentono a questa sezione di collegamento di portare agli ultimi squarci (sempre armonizzati e omoritmici) di tutta l'orchestra prima del canone finale con il quale si apre la coda b. 181.

La combinazione della dimensione melodica con il risultante campo armonico che ne deriva per il semplice accumulo indica in questo, come in altri passaggi simili presenti in *Divertimento*, ma frequenti anche in altri brani, l'aprirsi verso nuovi orizzonti che vedranno ridefinito il concetto di armonia, un nuovo orizzonte a cui ha contribuito con il suo magistrale lavoro anche Bartók.

45 Per una formalizzazione sistematica dell'uso dei cicli di W doppi si veda Edward Gollin, *Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók*, «Music Theory Spectrum», 29, 2, 2007, pp. 143-76.

«Das Bewegende im Klang». Assi di simmetria e gestione variabile degli insiemi nella musica post-tonale e dodecafonica di Anton Webern

Pietro Cavallotti

Per esempio: il IV Pezzo per orchestra op. 10

I Cinque Pezzi per orchestra op. 10, composti tra il 1911 e il 1913, sono (insieme alle coeve Sei Bagatelle per quartetto d'archi op. 9) l'opera più rappresentativa di Anton Webern nella sua ricerca verso un'estrema essenzialità costruttiva. La partitura del IV Pezzo, ha un valore quasi iconico: una sola pagina, sei battute, circa 25 secondi di musica. Negli anni è stata oggetto di innumerevoli tentativi di interpretazione, di volta in volta tesi a metterne in luce elementi strutturali attraverso l'individuazione di differenti livelli organizzativi e diverse segmentazioni delle rarefatte figurazioni.¹ In un saggio incentrato sull'armonia, il mio obiettivo è invece quello di comprendere la funzione e la costruzione interna dell'unico accordo presente nel brano.

La riduzione proposta nell'esempio 1 suddivide il decorso musicale in una linea melodica e un sostrato d'accompagnamento, formato dall'accordo dell'arpa (b. 1) e le varie note ribattute che caratterizzano il pezzo (nell'esempio non sono riportati i tre colpi di tamburo piccolo ad altezza indeterminata di b. 4).

1 Cfr. per esempio Célestin Deliège, *Webern: op. 10 no 4. Un thème d'analyse et de réflexion*, «Revue de Musicologie», 61/1 (1975), pp. 91-112; Robert Hanson, *Webern's Chromatic Organisation*, «Music Analysis», 2/2 (Jul., 1983), pp. 135-149; Peter Johnson, *Symmetrical Sets in Webern's Op. 10, No. 4*, «Perspectives of New Music», 17/1 (Autumn - Winter, 1978), pp. 219-229; Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten* (1985), in *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, a cura di Joseph Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2004, pp. 116-135; Elizabeth West Marvin, *The Structural Role of Complementation in Webern's 'Orchestra Pieces (1913)'*, «Music Theory Spectrum», 5 (1983), pp. 76-88; Daniel Moreira, *Nondirected Linearity and Modulatory Networks in Webern's Op. 10/4*, «Portuguese Journal of Musicology», nuova serie, 3/1 (2016), pp. 79-106.

Esempio 1. IV Pezzo per orchestra op. 10, riduzione e analisi

Dal Do del mandolino al Si della tromba Webern esaurisce il totale cromatico. Il Fa, presente nel tricordo dell'arpa e poi seconda nota della linea melodica della tromba a b. 2, è dunque la prima nota ripetuta. Ipotizzando il dicordo Do-Si come asse di simmetria, si può ricostruire un decorso melodico che comprende tutte le note più acute del Do fino al Fa – nell'esempio i numeri indicano di volta in volta la distanza in semitoni dall'asse di simmetria – e lo stesso identico decorso che, partendo dal Si e muovendosi in retrogrado, comprende tutte le note inferiori ad essa e che nella sua parte finale viene verticalizzato nell'accordo dell'arpa (con l'aggiunta del La_b del mandolino). In pratica, nella prima battuta e mezza, avremmo la verticalizzazione di un canone a due voci in seconda minore al retrogrado. L'unica nota che risulta estranea è il Fa₂, la nota più grave dell'accordo (come detto, anche la prima nota ripetuta del brano), che però essendo a distanza di tritono dal Si crea una sua simmetria indipendente. E sempre il Fa (ipotizzato qui come Fa₃) sembrerebbe fungere da asse di simmetria della configurazione successiva che comprende il Mi_b (-2), il Re (+9), il Sol_# (-9) e il Sol (+2). Come si vede l'ipotesi analitica funziona solo presupponendo anche uno scambio d'ottava della diade Sol_#-Sol del trombone. Potrebbe dunque sembrare un'interpretazione forzata se non fosse che anche la configurazione melodica finale al violino pare chiaramente costruita attorno all'ultima nota: La_b e Si_b sono equidistanti dal Mi_b finale (+5/-5), così come lo sono Mi e Re (+1/-1), anche se scritte all'ottava inferiore. Per quanto concerne le note ribattute a b. 4-6, un ipotetico asse di simmetria di seconda minore Re₃-Mi_b₃ giustifica il trillo del clarinetto (Do-Re_b, -2), i due dicordi della celesta (Mi-Fa, +2), il Si del mandolino (+9 dal Re) e il Fa_# dell'arpa (-9 dal Mi_b se pensato due ottave sotto), ribadendo gli stessi intervalli dall'asse di simmetria già osservati nella seconda figurazione.

L'ipotesi analitica giustifica dunque tutte le altezze del brano e in buona parte (con cinque eccezioni) anche la disposizione delle note nei vari registri, ma il suo vero punto di forza risiede nella coerenza degli assi di simmetria, che sarebbero dunque la diade Do-Si (prima nota e dodicesima nota, con cui si completa il totale cromatico), il Fa (prima nota ripetuta), il Mi (ultima nota) e la diade Mi-Re_b (in

analogia al primo asse di simmetria).² L'aspetto suggestivo di questa ipotesi risiede nel fatto che prefigurerebbe *in nuce*, nella musica di Webern degli anni Dieci, l'interesse per un procedimento poi sfruttato ampiamente nelle ultime composizioni, e cioè la tendenza a verticalizzare i processi canonici – procedimento realizzato nella forma più compiuta nel quarto movimento della Seconda Cantata op. 31, su cui torneremo in seguito.

Il secondo Movimento per quartetto d'archi op. 5

La distribuzione delle note di un accordo in costruzioni simmetriche che investono tanto la disposizione armonica quanto quella melodica, come nel caso appena analizzato, testimonia il tentativo di Webern di stabilire criteri organizzativi univoci per le dimensioni orizzontale e verticale ben prima dell'adozione del metodo dodecafonico. È possibile trovare un altro esempio molto significativo nel secondo dei Cinque Movimenti per quartetto d'archi op. 5, del 1909. Le mie osservazioni prendono spunto da due saggi di Bruce Archibald e David Lewin che già negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso avevano messo in luce le costruzioni simmetriche presenti in questo brano.³

Il brano è scritto in stile omofonico e la sua forma è tripartita; le dinamiche sono quasi esclusivamente in pianissimo (*pp* o *ppp*, ai quattro strumenti è prescritta la sordina); in sole due occasioni, a b. 2 e 5, si raggiunge un *piano* seguito da un breve *crescendo*; il finale è un *decrecendo* che parte da *ppp* e tende al silenzio (*kaum hörbar*). Una prima sezione con voce principale alla viola e accompagnamento accordale piuttosto denso al secondo violino e al violoncello si estende fino a b. 4. Segue una seconda parte (bb. 7-9) che mantiene un'analogia struttura omofonica per le prime due battute, con voce principale al secondo violino, ma che da b. 7 diventa rapsodica, l'accompagnamento accordale si dissolve e rimane una sorta di andamento a due voci (primo e secondo violino). Da b. 10 (terza parte) ritorna l'accompagnamento accordale mentre la voce principale si assesta inizialmente al primo violino (bb.10) per poi passare al secondo (bb. 12-13).

La cellula melodica d'esordio (Sol-Si-Sol-Do \sharp , i.c.a. 3-8, nella classificazione di Allen Forte)⁴ ha un evidente valore strutturale nella prima parte del brano (cfr. Es. 2), in quanto ritroviamo lo stesso insieme verticalizzato e trasposto (T8) nei due accordi di bb. 2-3 e poi non trasposto nell'accordo di bb. 3-4.

2 La possibilità di organizzare il totale cromatico temperato a partire da due distinti criteri simmetrici (nota singola o intervallo di seconda minore) è stata ampiamente trattata da György Ligeti nel saggio *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate* (1960), in *Gesammelte Schriften*, vol. I, a cura di Monika Lichtenfeld, Schott, Mainz, 2007, pp. 395-412: 395-401.

3 Bruce Archibald, *Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2*, «Perspectives of New Music», 10/2 (Spring - Summer, 1972), pp. 159-163 e David Lewin, *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, «Perspectives of New Music», 21/1-2 (Autumn 1982 - Summer 1983), pp. 312-371: 312-325.

4 Cfr. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven/London, 1973.

Esempio 2. II Movimento per quartetto d'archi op. 5, prima parte, riduzione e analisi

Il primo accordo del brano si spiega invece ipotizzando un asse di simmetria che parte dal Re (nota più acuta dell'accordo): i rapporti intervallari che collegano questa nota alla prima cellula melodica – anche in questo caso i numeri indicano la distanza intervallare in semitoni dall'asse di simmetria, quindi in questo caso Re-Sol (5), Re-Si (9), Re-Do# (11) – collegano all'inverso le altre tre note dell'accordo e il Mi \flat dell'accordo successivo, unica nota nuova presente in esso. Il La \flat del primo accordo partecipa alla simmetria in quanto tritono del Re. Successivamente l'asse di simmetria si sposta sul Fa#, nota centrale della figura melodica che si estende dal Mi al Do# (bb. 1-3), nonché, ipotizzata all'ottava inferiore, perno dei tre accordi di bb. 2-3. Le ultime due note della viola a bb. 3-4 (Re-Do) da un lato ribadiscono la centralità del Fa# aggiungendo il suo tritono (Do), dall'altro anticipano il successivo asse di simmetria: a b. 4, infatti, il violoncello introduce su due ottave diverse la diade Re-Mi \flat . Mentre il Re diventa il nuovo asse di simmetria melodico (Do#-Re-Mi \flat), la seconda minore Re-Mi \flat forma il perno per l'ultimo accordo della sezione. La simmetria melodica, dunque, basandosi fin qui sugli assi formati da Re-Fa#-Re, riproduce i primi intervalli del motivo iniziale Sol-Si-Sol. Gli accordi assumono diverse funzioni: il primo accordo serve da perno per la figura melodica iniziale, stabilendo con la sua nota più acuta e più grave (il tritono Re-La \flat) l'asse di simmetria iniziale sia per la dimensione orizzontale sia per quella verticale. A b. 2 l'accompagnamento accordale si adegua al nuovo asse di simmetria melodico (Fa#) e riproduce due volte in verticale il tricordo melodico iniziale (prima trasposto in T8). L'ultimo aggregato di b. 4, oltre che anticipare il contesto armonico della sezione successiva assumendone l'asse di simmetria, svolge una funzione cadenzale, essendo realizzato come breve accordo pizzicato in *ppp* al termine di un ritardando, seguito da una pausa generale di un ottavo.

Nella seconda parte, infatti, a partire da b. 5 (Es. 3), il Re rimane la nota perno della figura melodica affidata al secondo violino (simmetria che funziona se si presuppone il Do all'ottava inferiore). All'accompagnamento troviamo una breve successione di cinque accordi in sé già simmetrica, con al centro una triade aumentata.

Esempio 3. Il Movimento per quartetto d'archi op. 5, seconda parte, riduzione e analisi

La diade Re-Mi \flat , ampiamente sottolineata da Webern addirittura con ottave sovrapposte al primo e secondo violino, diventa l'asse di simmetria dei primi due e degli ultimi due accordi di bb. 5-6. Il perno della triade aumentata è costituito dal solo Mi \flat (in questo caso bisogna presupporre uno sfasamento d'ottava del Do \sharp). Questa successione accordale, il cui andamento palindromo è chiaramente percepibile all'ascolto, ha la funzione di sottolineare il momento culmine del brano, la melodia *molto espressiva* del secondo violino con dinamiche che per due volte prescrivono un crescendo/decrescendo che parte da *p*.

Segue un movimento rapsodico, piuttosto libero, in cui non ravviso altri probabili centri di simmetria, che prosegue anche nella linea melodica del primo violino all'inizio della terza parte (Es. 4).

L'accompagnamento si congela sulla triade minore Do-La-Mi (con un breve passaggio a Fa maggiore), ribattuta quattro volte, mentre a b. 12 il secondo violino introduce un'ultima breve cellula melodica costruita sul perno di seconda minore Do-Re \flat . L'accordo ribattuto si basa sullo stesso asse di simmetria, e assume dunque la funzione di anticipare e addensare leggermente la scarna melodia finale, che tende a dissolversi nell'inudibile.

Vale la pena osservare nel dettaglio i movimenti delle parti nei cinque accordi palindromi di bb. 5-6 (Es. 3): al basso si crea un movimento a pendolo cromatico Fa-Fa \sharp , il Si inizialmente non si sposta, poi sale di un tono (Do \sharp nel terzo accordo),

Esempio 4. Il Movimento per quartetto d'archi op. 5, terza parte, riduzione e analisi

il Fa \sharp_2 sale prima di un semitono, poi di un tono. La successione mira dunque a creare una dinamica interna di tensione/distensione – da un primo tetracordo fortemente dissonante (sovrapposizione di tritono, quinta giusta e tritono) si arriva al secondo accordo più consonante (con la quinta al basso), e in seguito alla dissonanza della triade aumentata (e ritorno a ritroso) – ottenuta tramite minimi spostamenti delle singole note.

Simmetria e coesione

Ho cercato di sottolineare nelle analisi precedenti due aspetti che anticipano la produzione dodecafonica di Webern: da un lato l'importanza della simmetria come dispositivo per organizzare sia la dimensione orizzontale che quella verticale, e dall'altro la tendenza a costruire un piano armonico molto coeso, basato su una selezione rigorosa di pochi accordi. *Simmetria* è il titolo di un breve testo scritto da Arnold Schönberg il 1 giugno 1923:

Una perfetta regolarità (simmetria e simili) non si addice alla musica. In essa l'unità si dà soltanto per opposizione (antifonia, controsoggetto, *comes*, secondo tema, dominante ecc.), un'opposizione che viene esibita quanto meno in tutte le forme più elevate. La regolarità si addice forse a una musica pietrificata. Molti eventi possono ripetersi nello spazio in modo più o meno preciso, ma lo spazio musicale non è infinito, è limitato dalla memoria. Si tratta di riuscire a cavarsela rispettando questi limiti. Quello che la rappresentazione spreca in larghezza, lo perde due volte,* perché lo perde anche in profondità.⁵

* quindi al quadrato, se non al cubo.

5 Arnold Schönberg, *Simmetria* (1923), in *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 93.

In quest'ambito specifico Webern non ha certo seguito i consigli del maestro, per quanto sia difficile sostenere che la sua musica 'sprechi in larghezza'. La simmetria è anzi notoriamente uno dei principi organizzativi privilegiati di Webern, e risulta evidente soprattutto nelle sue prime composizioni dodecafoniche. L'esempio paradigmatico è rappresentato dal secondo movimento (Tema con variazioni) della Sinfonia op. 21: la serie scelta è palindroma, la disposizione del tema simmetrica in tutti i suoi parametri, dalle altezze al ritmo, dalla densità alle dinamiche, dal timbro alla relazione tra melodia e accompagnamento; l'intero movimento, articolato in Tema, sette Variazioni e Coda, presenta un asse di simmetria al suo centro (b. 50, a metà della IV Variazione), dopo il quale la successione di forme seriali si ripresenta in ritroso.⁶ Eppure anche in quel caso Webern elabora artifici strutturali per mascherare processi simmetrici troppo evidenti e ampliare l'ambito delle possibili connessioni. La serie, essendo palindroma, presenta tra forme seriali a distanza di tritono una relazione di identità per retrogrado trasposto (per esempio tra Ox e $Ox\pm 6$) e consente quindi una disposizione delle altezze simmetrica; ma in momenti chiave del movimento viene sfruttata una seconda relazione (per esempio tra Ox e $Ix\pm 3$), basata sull'invarianza delle diadi, che può generare false simmetrie.

Proprio nella IV Variazione le quattro voci del canone mettono in successione forme seriali legate da questa seconda relazione, e in questo modo, a dispetto di una articolazione ritmica perfettamente retrograda nella seconda metà del brano, le altezze creano sfasamenti della simmetria. Ad esempio nella prima voce (bb. 49-51), la prima serie (O1) termina con c.a. 8,9,10,7 mentre la seconda (I10) inizia con c.a. 10,7,8,9 – e non c.a. 7,10,9,8.

Costruzioni simmetriche regolari e palesi, leggermente sfasate, contraddette o parzialmente eluse si possono trovare a vari livelli – struttura intervallare della serie, disposizione registrica delle altezze, articolazione ritmica, decorsi formali ecc. – in praticamente tutte le opere dodecafoniche successive. In diversi casi la simmetria coinvolge la dimensione armonica, indipendentemente dal fatto che gli accordi siano formati da verticalizzazioni di segmenti della serie ovvero dall'incontro verticale di diverse forme seriali che scorrono parallele. Gli esempi forse più significativi sono rispettivamente il secondo movimento del Concerto per nove strumenti op. 24 e il secondo movimento del Quartetto per archi op. 28. La serie dell'op. 24 (c.a.: 11-10-2—3-7-6—8-4-5—0-1-9) è formata da quattro ricorrenze del tricordo 3-3 in rapporto tra loro di originale, retrogrado dell'inversione, retrogrado e inversione (c.i.: -1+4 / +1 / +4 -1 / +2 / -4 +1 / -5 / +1 -4). Questa conformazione genera ovviamente molteplici relazioni tra diverse forme seriali; Henri Pousseur nota giustamente che otto forme seriali risultano così composte dagli stessi quattro tricordi e che la relazione di queste otto forme seriali tra loro è connotata da tre criteri, indipendenti uno dall'altro: a) l'ordine dei due esacordi della serie, b) l'ordine dei due

6 La bibliografia sulle strutture palindrome della Sinfonia op. 21 è molto ricca. Una buona sintesi delle varie interpretazioni analitiche si può trovare in Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 18-19 e 199-201; si veda anche la nota 16 a p. 437 per una lista, incompleta ma comunque rappresentativa, dei numerosi saggi analitici sul brano.

Serie palindroma:

Relazione di identità per retrogrado trasposto:
 $O_x = \text{retrogrado di } O_x \pm 6$
 Es.: $O_5 = 5 \ 8 \ 7 \ 6 \ 10 \ 9 \ 3 \ 4 \ 0 \ 1 \ 2 \ 11$
 $O_{11} = 11 \ 2 \ 1 \ 0 \ 4 \ 3 \ 9 \ 10 \ 6 \ 7 \ 8 \ 5$

Relazione per invarianza delle diadi:
 $O_x = \text{retrogrado variato di } I_x - 3$
 Es.: $O_5 = \boxed{5 \ 8} \boxed{7 \ 6} \ 10 \ 9 \ 3 \ 4 \ \boxed{0 \ 1} \boxed{2 \ 11}$
 $I_2 = \boxed{2 \ 11} \boxed{0 \ 1} \ 9 \ 10 \ 4 \ 3 \ \boxed{7 \ 6} \boxed{5 \ 8}$

Esempio 5. Relazioni seriali della Sinfonia op. 21.

tricordi all'interno di ogni esacordo e infine c) l'ordine, per moto proprio o retrogrado, di ogni nota all'interno dei tricordi.⁷ Oltre alle quattro istanze di 3-3 (forma primaria 0,1,4) la segmentazione tricordale della serie produce anche quattro insiemi 3-4 (0,1,5) un insieme 3-1 (0,1,2) e un insieme 3-6 (0,2,4). Nel secondo movimento Webern non sovrappone mai forme seriali diverse e crea un decorso fluido in cui la dimensione melodica e armonica si compenetrano generando ricorrenti simmetrie a livello locale. Utilizzando sempre una sola forma seriale per volta, i frequenti incontri verticali – esclusivamente accordi di tre note – producono una struttura armonica estremamente coesa e integrata, con 34 ricorrenze di 3-3, 25 ricorrenze di 3-4, quattro ricorrenze di 3-1 e due di 3-6. Arnold Whittall definisce questo movimento un «paradigm of contrast without conflict. Invariance rules, yet variation is constant. The very simplicity is satisfying».⁸ Lo stesso Whittall offre nel prosiegua del suo saggio una dettagliata analisi del secondo movimento del Quartetto per archi op. 28, per mostrare un caso più complesso, in cui gli accordi si formano dall'incontro di più forme seriali. La serie del Quartetto (c.a.: 1-0-3-2—6-7-/-4-5—9-8-11-10) non solo è palindroma, ma forma tre ricorrenze del tetracordo 4-1 separate da due intervalli di terza maggiore (c.i. 4). Nel II movimento Webern costruisce un doppio canone a due voci utilizzando orizzontalmente ai quattro strumenti quattro forme seriali imparentate da relazioni simmetriche. Ne risulta un decorso globale (ad esempio nelle prime 18 battute) in cui i tre tetracordi 4-1 – che sotto definisco A, B e C – si susseguono nelle varie voci creando una struttura rotatoria:⁹

Vl. I.:	A - B - C	Ar - Br - Cr	(r = in retrogrado)
Vl. II.:	B - A - Cr	Br - Ar - C	
Va.:	C - Ar - Br	Cr - A - B	
Vc.:	Cr - Br - Ar	C - B - A	

7 Cfr. Henri Pousseur, *Applications analytiques de la «technique des réseaux»* [1998], in *Série et harmonie généralisée. Une théorie de la composition musicale*, a cura di Pascal Decroupet, Éditions Mardaga, Wavre, 2009, pp. 243-293: 256.

8 Arnold Whittall, *Webern and Multiple Meaning*, «Music Analysis», 3/6 (1987), pp. 333-353: 337. La sua breve analisi delle ricorrenze tricordali in questo movimento contiene alcuni errori qui emendati.

9 Ivi, pp. 338-346. Si veda anche Thomas Ahrend, Michael Matter, *Anton Webern*, «Komponisten der Gegenwart (KDG)» 61-62 (2018), pp. 34-37.

Pause e spostamenti ritmici generati dall'articolazione canonica generano una certa varietà di incontri verticali in tricordi e tetracordi, in molti casi anche accordi 'tonali' (soprattutto triadi in secondo rivolto), che Pierre Boulez scelse come esempio per criticare la dimensione armonica nella musica di Webern, colpevole a suo parere di privilegiare la struttura orizzontale perdendo il controllo su quella verticale – accordi di chiara derivazione tonale, anche risultanti dalla sovrapposizione di differenti decorsi orizzontali, creerebbero «un indebolimento, un buco» nella struttura, in quanto il riferimento alla tradizione sarebbe più pregnante rispetto alla relazione strutturale in cui gli accordi sono inseriti.¹⁰ L'analisi di Whittall, che non è possibile approfondire in questa sede, tende invece a mettere in luce la coesione generale della successione armonica del brano, le interazioni tra le invarianti orizzontali e verticali, sottolineando però come nel piano armonico intervengano spesso fattori di disturbo (come gli accordi 'tonali') tesi a ostruire le sequenze logiche lineari o impedire che queste vengano stabilite. Rifiutandosi di seguire l'esempio di Schönberg nel suo uso di complementarità esacordali, Webern perseguirebbe dunque un alto grado di integrazione tra piano melodico e armonico ricorrendo a invarianti che coinvolgono entrambe le dimensioni, e allo stesso tempo sfrutterebbe la successione armonica per creare sospensioni e interruzioni, per far coesistere in modo precario le diversità, sul modello della tonalità sospesa, ma ovviamente con mezzi post-tonali.

Per approfondire questa convincente tesi verranno analizzati nel seguito il quarto e il primo movimento della Seconda Cantata op. 31, brano oggetto di particolare attenzione da parte dei compositori della generazione successiva, in quanto specialmente nella sua dimensione verticale sembra anticipare criteri che diverranno tipici della serialità multiparametrica. Boulez, in un'analisi presentata per la prima volta ai Corsi estivi di Darmstadt del 1956 e ulteriormente rielaborata nel 1961 per i corsi di composizione a Basilea – ma mai formulata per iscritto e quindi mai pubblicata¹¹ – utilizza per analizzare gli aggregati verticali del primo e del quarto movimento della Cantata la definizione di «oggetti sonori», concetto centrale della sua propria poetica a metà degli anni Cinquanta.¹² Karlheinz Stockhausen intravede addirittura negli accordi di sei note del primo movimento una premonizione della «necessità odierna [...] di comporre con suoni sinusoi-

10 Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino, 1979, p. 45.

11 Diversi materiali riferibili all'analisi di Boulez della Seconda Cantata, tra cui 51 pagine di esempi e schemi analitici manoscritti, sono conservati presso Paul Sacher Stiftung di Basilea. Per una trattazione più ampia delle peculiarità di quest'analisi, cfr. Pietro Cavallotti, *Bruchstücke der Webern-Rezeption. Die unveröffentlichten Analysen von Pierre Boulez*, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation - Interpretation der Musik*. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, a cura di Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer e Tobias Plebuch, Argus, Schliengen, 2011, pp. 695-707 e Pietro Cavallotti, *Einleitung. Musikalische Analyse als Prozess geschichtlicher Aneignung*, in *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert*, a cura di Pietro Cavallotti, Simon Obert e Rainer Schmusch, Lafite, Wien, 2019, pp. 9-26.

12 Cfr. Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Pfau, Saarbrücken, 2004, p. 50.

dali in proporzione alle tre dimensioni di altezza, durata e intensità». ¹³ Qui però, seguendo l'ordine in cui furono composti i movimenti del brano, si partirà dal quarto movimento.

Dal canone al recitativo accompagnato: il quarto movimento della Seconda Cantata

La Seconda Cantata op. 31 per soprano e basso solisti, coro misto e orchestra è stata composta tra la primavera del 1941 e l'inverno del 1943 ed è l'ultima opera portata a termine da Webern. La serie (cfr. Es. 6) è costruita su due diversi assi di simmetria, dati dalle note esterne (Fa# e Do), non casualmente a distanza di tritono tra loro. Somiglia, nella sua struttura, alla classica *Allintervallreihe* (c.a.: 0, 1, 11, 2, 10, 3, 9, 4 ecc.) anche se in questo caso Webern evita una simmetria perfetta. A partire dal Fa# inizia un movimento cromatico verso il grave (c.a. 5, 4, 3) e uno verso l'acuto, posto però in retrogrado (c.a. 9, 8, 7), che investono le prime sette note della successione. La rottura della simmetria è ottenuta non solo tramite la disposizione in retrogrado della linea cromatica ascendente, ma anche dalla non perfetta alternanza delle note tra le due linee. Le ultime cinque note della serie sono invece ordinate intorno al perno fornito dal Do (c.a. 11, 10 e 2, 1), evitando in modo analogo una successione perfettamente simmetrica (cioè c.a. 10, 2, 11, 1, 0). La suddivisione della serie in 7+5 note ha notevoli implicazioni anche nel raffronto tra la forma originale della serie e la sua inversione. Esclusi i Fa# di partenza, le note di O dalla seconda alla settima (c.a. 9, 5 / 4, 8 / 3, 7) si ritrovano in una sorta di chiasmo in I (c.a. 3, 7 / 8, 4 / 9, 5), mentre il gruppo finale di O escluso il Do (c.a. 11, 10, 2, 1) viene perfettamente retrogradato in I (c.a. 1, 2, 10, 11). Mi soffermo su queste caratteristiche della serie, che presumibilmente hanno guidato Webern nella definizione della stessa, per porre sin da subito l'accento sul particolare uso della simmetria – accennata, strutturalmente determinante, ma infine nascosta se non proprio evitata nella disposizione definitiva – tipico di quest'opera.

Esempio 6. Serie della Seconda Cantata op. 31

13 Karlheinz Stockhausen, *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes*, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, a cura di Dieter Schnebel, DuMont, Köln, 1963, pp. 24–31: 31.

I due esacordi di cui si compone la serie, ovviamente complementari, appartengono agli insiemi 6-Z3 e 6-Z36 con contenuto intervallare <433221>. Entrambi iniziano col tricordo 3-3 (forma primaria 0, 1, 4 / vettore <101100>), uno dei tricordi preferiti di Webern, su cui come abbiamo visto si basa integralmente la serie del Concerto per nove strumenti op. 24. Nel primo esacordo la disposizione genera le c.i. +3 e -4, nel secondo +4 e -1. Questi due intervalli sono esclusivi nel secondo esacordo, che dopo un'ulteriore ricorrenza di c.i. +4 chiude con -1 e -1 (tricordo 3-1, forma primaria 0, 1, 2 / vettore <210000>). La c.i. 4 è anche l'intervallo di collegamento tra i due esacordi. Più vario è invece il contenuto intervallare del primo esacordo, che tramite c.i. -1 collega 3-3 a 3-4 (forma primaria 0, 1, 5 / vettore <100110>) e presenta -5 come suo intervallo conclusivo. Nel complesso la serie è dunque formata da cinque istanze di c.i. 4, quattro istanze di c.i. 1, una c.i. 3 e una c.i. 5.

Sulle forme seriali O6 e I6 (e rispettivi retrogradi, ma senza trasposizioni)¹⁴ si basa interamente il quarto movimento della Cantata, composto per primo, a partire dal marzo 1941, e inizialmente concepito come movimento introduttivo.¹⁵ Il brano è molto breve (22 battute) e mette in musica due singoli versi estratti dal poema *Der Wind* di Hildegard Jones:

Leichteste Bürden der Bäume trag ich durch die Räume: die Düfte.
Bring dir der Linde Gestalt, fernher, aus leisestem Hauch.¹⁶

In una lettera spesso citata a Willi Reich del 23 agosto 1941, Webern descrisse in termini entusiastici il lavoro compositivo che diede origine alla particolare conformazione di questo movimento:

[...] Es ist formal ein Einleitendes, ein Rezitativ! – Aber nun liegt diesem Gebilde eine Konstruktion zugrunde, wie sie vielleicht kein »Niederländer« sich jemals ausgedacht hat; es war die vielleicht schwerste Aufgabe, die ich (in solcher Hinsicht) je zu erfüllen hatte!
Zugrunde liegt ein vierstimmiger Kanon kompliziertester Art. Wie er ausgeführt ist aber, glaube ich, war nur möglich auf Grund des Reihengesetzes, das hier in ganz besondere Erscheinung tritt, ja, dessen Sinn hier vielleicht erst so ganz wirksam ist.¹⁷

14 Si denomina, qui e in seguito, con O6 l'originale della serie che parte dal Fa \sharp e con R6 il suo retrogrado (che dunque termina sul Fa \sharp). Analogamente si definiscono I6 e RI6 le forme in inversione e retrogrado dell'inversione.

15 Per questo motivo O6 viene generalmente considerata come serie base della composizione, nonostante la Cantata inizi con I0 nel primo movimento. Per una trattazione esaustiva delle date di gestazione del brano, si veda Hans Moldenhauer e Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, Knopf, New York, 1979, pp. 573-586.

16 «Porto tra le stanze i fardelli più leggeri degli alberi: i profumi. / Ti porto la forma del tiglio, lontana, dal respiro più lieve».

17 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a cura di Willi Reich, Universal Edition, Wien, 1960, p. 69. Trad. it. di Giampiero Taverna: *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano, 1989, p. 108: «formalmente è un pezzo introduttivo, un recitativo! Ma è basato su una costruzione tale che forse nessun "fiammingo" ha mai escogitato; è stato forse il più arduo problema, che io (a tal riguardo) mi sia mai trovato a dover risolvere! La base del pezzo, infatti, è costituita da un canone a quattro voci della

Il brano venne dunque concepito come canone a quattro voci e venne successivamente trasformato, nel corso del processo compositivo, in un recitativo accompagnato, sfruttando a pieno i principi della dodecafonia (*Reihengesetz*), qui soprattutto l'equivalenza tra dimensione orizzontale e verticale. Osservando la linea melodica, definita nell'Es. 7 come voce I del canone (soprano, bb. 1-8; violino, bb. 9-11, soprano, bb. 12-17; corno bb. 18-20; arpa, bb. 20-21), si nota una semplice successione ritmica orientata alla declamazione del testo che si ripete in retrogrado a partire dal Do di b. 5. Alcune pause rafforzano l'articolazione testuale, in alcuni casi ritardando di una semiminima l'inizio della sillaba successiva (ritardi evidenziati nell'esempio con un asterisco). La stessa sequenza ritmica si ripete identica nella seconda parte del brano (bb. 12-22) in chiara corrispondenza con la scelta delle forme seriali, anch'essa basata sull'alternanza tra moto proprio e moto retrogrado: O6-R6 (prima parte) e I6-RI6 (seconda parte). Il Do a b. 5 e 16 non viene ripetuto e funge quindi da ponte tra due forme seriali e da asse di simmetria (diastematico e ritmico). La distribuzione sui vari registri delle note della serie non conferma però la simmetria – ad eccezione delle tre note precedenti e successive ai due Do (bb. 5-7 e 15-17). Thomas Ahrend nota giustamente come la disposizione simmetrica nel caso di questo brano sia suggerita dallo stesso testo, che inizia e finisce con la chiara corrispondenza linguistica: «Leichteste Bürden» / «aus leisestem Hauch».¹⁸

Osservando ora la III voce, si nota un perfetto chiasmo: rispetto alla I voce essa è anticipata di una minima, presenta una successione di forme seriali a specchio (RI6-I6-R6-O6), anche l'articolazione ritmica che sottende l'intera struttura è retrogradata. Le note non vengono però presentate in successione, ma raggruppate (a parte alcune eccezioni) in accordi, che vengono variamente posizionati – il primo accordo di quattro note si trova regolarmente in corrispondenza del primo impulso ritmico della voce; il secondo risulta anticipato di una semiminima rispetto alla regolare posizione della sesta nota della serie; dopo una nota omessa (il Mi, già presente nella voce II), il terzo accordo cade in corrispondenza della nona nota della serie; il quarto (b. 7) occorre una semiminima in ritardo rispetto alla posizione della 4 nota di I6, ecc.

Completano il canone altre due voci, anch'esse prevalentemente raggruppate in accordi, costruite sulla stessa sequenza ritmica con valori raddoppiati, e che quindi presentano solo due forme seriali invece di quattro (I6-RI6 alla voce II, R6-O6 alla voce IV). La struttura accordale del movimento è quindi basata, a parte un'unica eccezione, sulla verticalizzazione di segmenti della serie (come nel secondo movimento dell'op. 24) e non dalla sovrapposizione di diverse forme seriali alle varie voci. Nel complesso, si tratta di un canone retrogrado tra le voci I e III e un canone inverso e retrogrado tra le voci II e IV, con valori raddoppiati.

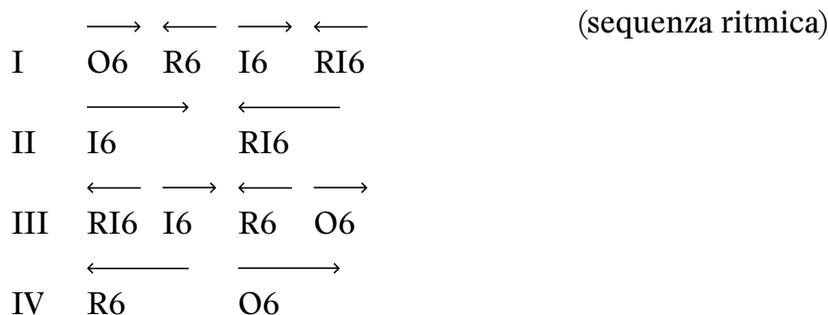
specie più complicata. Penso che una simile costruzione sia stata possibile solo in virtù delle leggi seriali, che appaiono in questo pezzo in una luce tutta particolare e assumono, forse qui per la prima volta, un senso così pienamente efficace».

18 Thomas Ahrend, *Anton Webern*, cit., pp. 46-47.

The image displays a musical score for the second cantata, fourth movement, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with four staves (I, II, III, IV). The vocal line is marked (SOPRANO) and includes lyrics in German. The piano accompaniment is marked (1. VL.) and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions. The score is annotated with canonical structure analysis, including Roman numerals (O6, RI6, L6) and asterisks (*) indicating specific structural elements. The lyrics are: "Leich - te - ste Bür - den der Bäu - me trag ich durch die Räu - me: die Dü - - fte. Bring dir der Lin - de Ge - stalt, aus lei - se - stem Hauch. fern - her, aus lei - se - stem Hauch." The score includes measures 1-10 and 12-20, with a first ending bracketed at the end of the first system.

Esempio 7. Seconda Cantata, quarto Movimento (riduzione con analisi della struttura canonica originaria)

La struttura è perfettamente simmetrica, con assi di simmetria leggermente sfasati tra le voci, in virtù della costruzione canonica.¹⁹



Numerose sono, soprattutto nella seconda parte, le omissioni seriali (*Reihenausfälle*), note della serie eliminate da Webern poiché presenti (e limitrofe) in altre voci, che nell'Es. 7 sono evidenziate da valori ritmici tra parentesi e note in corpo ridotto. Ad esempio a b. 11 viene omesso il primo tetracordo di RI6 nella voce II, in quanto identico all'ultimo tetracordo di I6 nella voce III. Queste omissioni, così come le diverse note che anche nelle voci II, III e IV vengono presentate orizzontalmente, pongono una questione decisiva in questa sede: quali strategie ha seguito Webern nella scelta delle note da accorpare in un accordo? Assodato che il compositore decide di formare soltanto accordi di tre o quattro note, le possibilità combinatorie sono comunque numerose, in quanto ogni segmento della serie potrebbe formare un accordo e ogni accordo potrebbe avere molteplici conformazioni registriche. E, in considerazione delle numerose omissioni, sarebbero possibili anche accordi che accorpano note della serie non necessariamente sequenziali. Di fronte a questo spettro molto ampio di possibilità, Webern opera una selezione drastica con l'evidente intento di creare un accompagnamento discreto e integrato, con minimi processi di trasformazione accordale.

L'esempio 8a mostra i segmenti di serie che effettivamente vengono sfruttati verticalmente, mentre l'esempio 8b riassume la successione accordale voce per voce analizzandone le relazioni. La voce III presenta una struttura perfettamente simmetrica: nella prima metà del brano si succedono tre tipologie diverse di accordi formati dalle note 1^a-4^a ($\alpha 1$) 5^a-7^a ($\beta 1$) e 9^a-11^a ($\gamma 1$) di RI6 (poi ripetute in retrogrado, con assoluta identità nella disposizione dei registri); nella seconda parte troviamo solo due accordi, sempre ripetuti in retrogrado, formati dalle note 1^a-4^a ($\alpha 2$) e 5^a-7^a ($\beta 2$) di R6. Anche la voce IV ha un decorso tendenzialmente simmetrico, basato su

19 La struttura seriale globale di questo brano è stata individuata già nel 1961 da Leopold Spinner nel saggio *Anton Weberns Kantate Nr. 2, Opus 31. Die Formprinzipien der kanonischen Darstellung (Analyse des vierten Satzes)*, «Schweizerische Musikzeitung», 5/101 (1961), pp. 303-308. Analisi dettagliate della complessa disposizione delle voci si trovano in Barbara Zuber, *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München, 1995, pp. 199-203 e 228-236; Kathryn Bailey, *Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata*, «Music Analysis» 3/7 (1988), pp. 313-348; Craig Ayrey, *Nomos/Nomos: Law, Melody and the Deconstructive in Webern's "Leichteste Bürden der Bäume"*, «Music Analysis», 3/21 (2002), pp. 259-305.

due soli accordi. Inizia e finisce con lo stesso accordo $\alpha 2$, già visto nella seconda parte della voce III (costruito con gli stessi segmenti di R6 e O6), ma presenta a b. 8 e b. 16 una coppia di accordi imparentata ma non identica: $\gamma 2$, formato dalle note 7^a-9^a di R6, è una variante di $\gamma 1$, hanno due note in comune e appartengono allo stesso insieme (3-4), ma in inversione. Si noti come la distinzione tra gli accordi sia sottolineata anche timbricamente: mentre le varie ripetizioni di α vengono variamente affidate al gruppo degli archi o a una prima selezione di legni,²⁰ $\beta 1$ viene sempre eseguito da una seconda selezione di legni e $\gamma 1$ dagli ottoni. La II voce ha invece una disposizione autonoma e irregolare che contrasta la simmetria complessiva. Produce solo tre accordi: $\beta 3$ a b. 5 (un'estensione di $\beta 1$ che comprende anche la 9^a nota di I6), $\beta 1a$ a b. 15 (identico ai due $\beta 1$ della voce III, ma con scambio di registri della due note più gravi, Fa e La) e il nuovo e isolato accordo δ a b. 18. Quest'ultimo potrebbe corrispondere alle note 7^a-10^a di RI6, ma in realtà la 7^a nota (La) compare già a b. 15, per cui è in effetti formato dalle note 8^a-10^a di RI6 (voce II) e dalla 2^a nota di O6 (appunto il La, che però appartiene alla voce III).²¹

Segue un prospetto riassuntivo di tutti gli accordi impiegati:

	pcs	vettore	note della serie	voce
$\alpha 1$	4-2	221100	R16: 1-2-3-4 I6: 9-10-11-12	III, b. 1 III, b. 11
$\alpha 2$	4-2	221100	R6: 1-2-3-4 O6: 9-10-11-12	IV, b. 2 / III, b. 12 III, b. 21 / IV b. 22
$\beta 1$	3-12	000300	R16: 5-6-7 I6: 6-7-8	III, b. 3 / II, b. 15 ($\beta 1a$) III, b. 9
$\beta 2$	3-12	000300	R6: 5-6-7 O6: 6-7-8	III, b. 14 III, b. 19
$\beta 3$	4-19	101310	I6: 6-7-8-9	II, b. 5
$\gamma 1$	3-4	100110	R16: 9-10-11 I6: 2-3-4 O6: 5-6-7	III, b. 4 III, b. 7 IV, b. 16
$\gamma 2$	3-4	100110	R6: 7-8-9	IV, b. 8
δ	4-4	211110	R16: [7]-8-9-10	II e III, b. 18

20 Nell'esempio con "legni 1" si indica il gruppo strumentale formato da flauto, oboe, clarinetto e fagotto, con "legni 2" quello formato da ottavino, sassofono e clarinetto basso.

21 Osservando i materiali preparatori del compositore, conservati alla Paul Sacher Stiftung di Basilea, sembrerebbe che Webern ritenesse il Mi comune a entrambe le voci, in quanto manca in questo caso ogni indicazione di omissione seriale – solitamente segnate con precisione. L'accordo sarebbe dunque formato dalle note Mi e La (III voce) e Mi, Sol \sharp , Sol (II voce), come evidenziato nell'esempio.

a)

b)

c)

Esempio 8. Seconda Cantata, quarto Movimento: analisi degli accordi.

Mi soffermo su alcune caratteristiche di questa struttura accordale:

- L'ambito di tutti gli accordi (eccetto δ) è determinato da c.i. 4, essendo l'intervallo tra la nota più grave e la nota più acuta di $\alpha 1$, $\alpha 2$, $\beta 1$ e $\beta 2$ sempre una sesta minore, una terza maggiore nel caso di $\beta 1a$, $\beta 3$, $\gamma 1$ e $\gamma 2$ (più una o due ottave).
- La disposizione registrica di $\alpha 1$ e $\alpha 2$, nonché di $\beta 1$ e $\beta 2$, è costruita intorno all'asse di simmetria di $Fa\sharp$ (cfr. Es. 8c) – nota di partenza della serie, la cui centralità è sottolineata da Webern a b. 5, 17 e 20 dal Glockenspiel (sempre come $Fa\sharp_5$, a b. 5 e 17 in *sforzato*). Se però $\alpha 1$ e $\alpha 2$ conservano le medesime note estreme e il $Fa\sharp$ determina la disposizione delle due note centrali degli accordi, nel caso di $\beta 1$ e $\beta 2$ l'asse di simmetria funge da dispositivo per una completa ridistribuzione registrica dei due accordi, cosicché $\beta 2$ risulta una trasposizione (-6) di $\beta 1$.
- L'accordo $\beta 3$ è chiaramente imparentato con $\beta 1$, a cui aggiunge la nota Re. La distribuzione registrica delle note sembra però adattarsi al modello di $\alpha 2$: la nota al basso scende di -3, le tre note superiori si spostano di un semitono.
- Tutti i momenti del brano in cui la successione accordale disattende a qualsiasi livello la simmetria globale sono sottolineati timbricamente, o dal $Fa\sharp_5$ in *sforzato* del Glockenspiel (che a b. 5 segue immediatamente $\beta 3$, a b. 17 introduce δ), o da esecuzioni dell'accordo con suoni pizzicati – archi a b. 8 ($\gamma 2$) e 18 (δ), arpa a b. 15 ($\beta 1a$). In generale la distribuzione degli accordi ai vari gruppi strumentali non rispetta la simmetria, se non nella seconda parte della voce III (archi, legni 2 / legni 2, archi). Nella prima parte, se si considerano nel complesso le tre voci e anche il primo accordo $\alpha 2$ a b. 12, il timbro sembra disegnare una sua simmetria indipendente, imperfetta e sfasata (archi, legni 1, legni 2, ottoni, archi / ottoni, archi, legni 2, legni 1, archi).

Si osservano dunque due strategie compositive differenti, una atta a creare una struttura globale compatta e razionale, l'altra (affidata prevalentemente alla dimensione armonica) tesa a destabilizzarla. La scelta delle forme seriali, regolata *in toto* dal principio della simmetria, garantisce la coerenza dell'impianto generale. La trasformazione del canone in un recitativo con accompagnamento accordale mostra ancora una volta la volontà di Webern di raggiungere il massimo livello di integrazione tra dimensione orizzontale e verticale. Molto ristretta è anche la selezione delle famiglie di accordi impiegati, che si ripresentano identici, fortemente imparentati o leggermente trasformati da processi di ridistribuzione simmetrica dei registri. La coesione è quasi assoluta nelle prime 11 battute tra la voce I (melodia) e la voce III, che verticalizza (in retrogrado dell'inversione) 20 delle 24 note della linea melodica. Ma anche se ci limitassimo ad osservare soltanto queste due voci, non troveremmo un rapporto melodico/armonico in perfetta complementarietà – come nel Tema delle Variazioni op. 31 di Schönberg, o anche nell'esposizione del tema all'inizio del secondo movimento della Sinfonia op. 21 dello stesso Webern – in quanto le forme seriali scelte non sono simmetriche né posseggono complementarietà esacordale. Inoltre, in virtù delle numerose omissioni seriali nella seconda parte, la successione accordale della voce III subisce una rarefazione (a sottolineare il 'respiro più lieve' del testo), presentando solo 14 note in verticale su 24. La IV voce

di fatto sostiene la simmetria globale anche se la contraddice in parte presentando due diverse varianti dell'accordo γ . La funzione di minare l'impianto generale viene assunta invece dalla voce II e dalla distribuzione timbrica degli accordi.

Gli esacordi verticali nel primo movimento

Il primo movimento, iniziato nel novembre 1942, è per basso solo e orchestra, e si basa su due strofe di versi estratti dal poema *Strahl und Klang* di Hildegard Jones, a sua volta parte della raccolta inedita *Licht und Lied*.²² Il contenuto del testo ha un'importanza decisiva sull'intera concezione del brano, indirizzata a commentare e 'mettere in musica' l'ultimo verso, l'emergere dell'aspetto mobile nel suono:

Schweigt auch die Welt,
aus Farben ist sie immer,
so lang die Sonne scheint.
Die Nachtigall,
wenn nachts kein Farbenschimmer mehr leuchtet,
Freude weint.

Dann klingt es auf,
wenn nichts das Aug mehr bindet,
dann flutet Glanz ins Ohr:
Wenn das beweglich Farbige verschwindet,
tritt das Bewegende im Klang hervor.²³

Il movimento si basa interamente sull'utilizzo separato dei quattro esacordi delle forme seriali O α e I α (e relativi retrogradi), e sfrutta un'altra caratteristica della serie finora non analizzata, che concerne le note comuni tra gli esacordi (cfr. Es. 9).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled O α and the bottom staff is labeled I α . Both staves show a sequence of six notes. The first five notes of each staff are circled and connected by lines to the first five notes of the corresponding hexachord in the second row. The first row shows O α and I α , and the second row shows O β and I β . The notes are: G \sharp , A \flat , B \flat , C \sharp , D \sharp , E \flat . The common notes between O α and I α are G \sharp , A \flat , B \flat , C \sharp , and D \sharp . The common notes between O β and I β are G \sharp , A \flat , B \flat , C \sharp , and D \sharp .

Esempio 9. Forme seriali del I movimento

Come si può osservare, il primo esacordo della serie in originale (da qui in avanti O α) e il primo esacordo della serie in inversione (I α) hanno cinque note in comune; lo stesso dicasi ovviamente per i rispettivi secondi esacordi (O β e I β). Le due note che si spostano da un esacordo all'altro sono Si e Do \sharp .

22 Cfr. Hans Moldenhauer e Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, cit., p. 578.

23 «Anche il mondo è silente, / è sempre fatto di colori, / finché il sole splende. / L'usignolo, / quando di notte nessun barlume di colore più brilla, / piange di gioia.
Allora sale il suono, / quando nulla più lega l'occhio, / lo splendore inonda l'orecchio: / Quando il colore in movimento scompare, / emerge il movente nel suono».

L'esempio 10 riporta la riduzione dell'intero movimento evidenziando l'articolazione formale e l'analisi seriale. Si tratta di un recitativo accompagnato per basso solo – l'aria seguirà nel secondo movimento. La disposizione del testo è prettamente sillabica; per non appesantire ulteriormente l'esempio, ho riportato soltanto il punto d'attacco e di chiusura di ogni porzione testuale. La peculiarità, evidente sin dal primo sguardo, è l'utilizzo separato dei quattro esacordi della serie, indifferentemente nella dimensione verticale o orizzontale. L'introduzione strumentale inizia ad esempio con la serie IO, articolata in $I\alpha$ verticale (accordo di sei note ai fiati) e $I\beta$ orizzontale (al flauto), seguita nella linea melodica da RO orizzontale al violino e al clarinetto ($O\beta$ e $O\alpha$) e nell'accompagnamento da OO ($O\alpha$ agli archi, $O\beta$ ad arpa e celesta) e RIO ($I\beta$ ad arpa e celesta, $I\alpha$ ai fiati).²⁴ Il fatto che il criterio organizzativo del movimento di basi essenzialmente sull'uso separato degli esacordi è dimostrato dal passaggio a bb. 29-30 (terzo sistema dell'esempio) dove l'esposizione di $O\alpha$ verticale non trova un completamento seriale: l'esacordo $O\beta$ orizzontale è infatti in retrogrado, ed è quindi il primo esacordo di RO (completato da $O\alpha$ orizzontale alle battute 35-38). In realtà, nei materiali preparatori del brano compare a b. 33 l'esacordo verticale $O\beta$, poi eliminato nella versione definitiva – si tratta dunque di una omissione seriale di sei note. Formalmente si nota una articolazione quadripartita: la prima strofa, introdotta e conclusa da brevi interventi strumentali, occupa la prime due sezioni, di cui la seconda è costruita in retrogrado rispetto alla prima. Seguono i primi tre versi della seconda strofa ("Dann klingt es auf, / wenn nichts das Aug mehr bindet, / dann flutet Glanz ins Ohr:"), in quella che può essere considerata una sezione B, il cui carattere contrastante è ottenuto tramite una netta accelerazione del tempo, una marcata intensificazione dinamica e un innalzamento dei registri. Gli ultimi due versi contrassegnano un ritorno, modificato e abbreviato, della sezione A, recuperando le caratteristiche iniziali di tempo, registro e dinamica. Nello schema sono evidenziate anche le note perno Do e Fa \sharp , che nella linea melodica fungono sempre da note terminali di una forma seriale e iniziali di quella successiva.

Lo sfruttamento di note perno a rimarcare legami strutturali tra forme seriali è una consuetudine della scrittura dodecafonica, quanto meno in Schönberg e Webern, ma in questo caso entra in gioco anche un criterio puramente matematico: il testo delle prime tre sezioni consta sempre di 17 sillabe, facilmente intonabili utilizzando tre esacordi di cui due con una nota in comune,²⁵ nel dettaglio sempre

24 La mia analisi trae spunto fin qui dagli schemi autografi di Boulez, conservati alla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Si può consultare una trascrizione diplomatica dello schema analitico di Boulez relativo al primo movimento in: Pietro Cavallotti, *Bruchstücke der Webern-Rezeption*, cit., p. 704. Nella sua analisi Boulez definisce gli esacordi con A (= $O\alpha$), B (= $I\alpha$), C (= $O\beta$) e D (= $I\beta$), distinguendo in verticale e orizzontale e indicando con frecce le forme per moto proprio o moto retrogrado. Pur cambiando la denominazione degli esacordi per mettere meglio in rilievo la forma seriale d'appartenenza, ho conservato nel mio schema l'uso delle frecce invece delle più consuete definizioni di R e RI, in quanto analiticamente più consone a evidenziare la strategia compositiva di Webern in questo movimento.

25 Nella terza sezione Webern ripete due volte il Si \flat (b. 36-37) per permettere alla voce solista di iniziare la sezione successiva sulla nota perno Do, conclusiva e iniziale dei due esacordi $O\alpha$.

The image displays a musical score for the first movement of the Second Cantata, featuring instrumental parts and a bass line. The score is divided into three main sections: an instrumental introduction, the first stanza, and the second stanza. Each section includes staves for various instruments: Flute (If), Clarinet (Ic), Bassoon (Oo), Bass (BASSO), Viola (Ov), Violin (Iv), and Cello (Ic). The score is annotated with dodecaphonic analysis, showing how the twelve-tone series is distributed across the instruments and measures. Key annotations include '1 Strofa' and '2 Strofa' at the top of the respective sections, and 'Coda str.' at the end of the first stanza. Performance instructions such as '(fiati)', '(archi)', '(arpa, vl. pizz.)', '(vi. solo)', '(Basso)', '(clar.)', '(Oo omesso)', and '(Ohr)' are provided throughout. Measure numbers are indicated at the beginning of each line, and dynamic markings like 'mp' and 'pizz.' are used. The score concludes with the instruction '(fiati, arpa, cel., vl. arco)'.

Esempio 10. Seconda Cantata, primo movimento (riduzione con analisi della struttura dodecafonica)

O α , **O β** e **I β** . Il testo della quarta sezione ha invece 21 sillabe, ragion per cui dopo i soliti tre esacordi viene riproposto **I β** difettivo (le note mancanti, Fa e Fa \sharp , sono però presenti come note esterne dell'ultimo accordo dodecafonico). Per quanto riguarda la linea melodica è necessario rilevare altre peculiarità che svolgono un influsso decisivo anche sulle scelte compiute da Webern nell'organizzazione del piano armonico:

1. Come già evidenziato in precedenza, il primo esacordo della serie presenta una maggiore varietà intervallare (due c.i. 4, una c.i. 1, una c.i. 3 e una c.i. 5) mentre il secondo esacordo presenta due soli classi di intervalli (due c.i. 4 e tre c.i. 1). La particolare ripartizione degli esacordi tra la dimensione verticale e quella orizzontale assegna a quest'ultima una chiara prevalenza del secondo esacordo: **I α** non compare mai melodicamente, **I β** , **O α** e **O β** vengono esposti 6 volte ciascuno.²⁶ La predominanza di c.i. 1 e c.i. 4 è dunque netta, sebbene Webern produca varietà mediante la disposizione estesa di queste due classi intervallari. Nel dettaglio, c.i. 1 compare solo nove volte come tale, a fronte di venti occorrenze come c.i. 11, nove come c.i. 13 e una come c.i. 23; anche c.i. 4 compare solo nove volte come tale (difficilmente si tratta di una casualità, ma un legame strutturale tra queste nove occorrenze dei due intervalli in disposizione stretta è complesso da dimostrare), ventiquattro volte come c.i. 8, otto volte come c.i. 16, una volta come c.i. 20.
2. Alla predominanza di intervalli ampi corrisponde una prevalente alternanza di intervalli ascendenti e discendenti, evidente soprattutto all'inizio della prima strofa (dove si segnalano nove intervalli consecutivi in direzione opposta prima di trovare due intervalli discendenti consecutivi, bb. 8-10) e all'inizio dell'ultima sezione. Con ogni probabilità l'andamento a 'zig-zag' vuole illustrare l'aspetto mobile del suono.
3. Le sporadiche comparse della seconda minore marcano passaggi testuali significativi (cfr. Es. 11). Nei primi tre casi si tratta di allusione allo scorrere del tempo («finché», «quando di notte», «quando»); il quarto è 'il movente' del suono e in questo caso la ripetizione di **I β** orizzontale permettere a Webern di creare una successione di tre seconde minori discendenti consecutive, caso unico nell'intero brano. La seconda minore sembra dunque aver la funzione di rallentare il tempo del movimento sonoro, di soffermarsi sulle sue trasformazioni graduali, abbassando il livello di tensione rispetto agli intervalli più ampi altrove preponderanti.
4. La costruzione simmetrica della seconda parte della prima strofa è mantenuta da Webern solo parzialmente. Non coinvolge la dimensione ritmica, investe la scelta delle forme seriali e solo fino a un certo punto i registri del basso, in

26 Nel dettaglio, la successione melodica iniziale dell'introduzione strumentale (**I β** , **O β** , **O α**) viene ripetuta cinque volte, in moto proprio o retrogrado. Nella quarta comparsa (coda strumentale) con elisione di **I β** , nella sesta con ripetizione finale dello stesso esacordo.

particolare soltanto la successione $O\beta$ $I\beta$ / $I\beta$ $O\beta$ (dalla seconda metà di b. 9 a b. 18). Le due realizzazioni di $O\alpha$ (bb. 8-9 e 19-22) sono molto differenti e la coda strumentale rappresenta una contrazione ed elisione dell'introduzione.

5. Ritornando agli intervalli della serie, abbiamo visto che a parte c.i. 1 e c.i. 4 sono presenti anche in singola occorrenza c.i. 3 e c.i. 5. Il primo intervallo non sembra avere particolare rilevanza strutturale e compare in partitura tre volte come c.i. 3 e tre volte come c.i. 9. Discorso a parte merita invece c.i. 5, l'unico intervallo 'stabile' del brano, che nelle sue sei ripetizioni viene sempre intonato come quarta discendente Re-La (o ascendente La-Re quando $O\alpha$ è in retrogrado). Anche in questo caso l'intervallo marca passaggi testuali significativi: la ricorrenza del concetto di colore (*Farben/Farbige*) e l'occhio (*Aug*), che allude al senso associato al colore, la vista (cfr. Es. 12).

Esempio 11. Principali ricorrenze della seconda minore

Esempio 12. Ricorrenze della quarta giusta nella parte del basso²⁷

²⁷ Le altre due ricorrenze si trovano al violino (b. 6) e al corno (bb. 23-24).

Tenendo a mente queste caratteristiche dell'uso orizzontale degli esacordi, è possibile ora passare ad esaminare la dimensione armonica. L'accompagnamento è costituito da 24 esacordi verticali e due orizzontali. Questi ultimi (O β e I β , bb. 16-19) sono difettivi, e si completano prendendo a prestito dal basso solista il Fa con acciaccatura di Fa \sharp a b. 18 – l'acciaccatura in Fa \sharp ha senso solamente come nota perno dei due esacordi d'accompagnamento, nella serie della voce risulta come nota estranea. I 24 esacordi verticali formano 23 accordi, di cui 18 di sei note, 4 di cinque note (con anticipazione o posticipazione di una nota singola (bb. 5, 6 e 9) e 1 di dodici note, l'accordo finale. Mentre la dimensione melodica è fortemente improntata dal secondo esacordo, in quella armonica prevale il primo, soprattutto I α , assente nella melodia. In totale si contano (compresi i due esacordi orizzontali) 11 I α , 7 I β , 5 O α e 3 O β . Dobbiamo però tener conto del legame di parentela di questi esacordi, il fatto, come si accennava prima, che O α e I α (così come O β e I β) hanno cinque note in comune.

Se si considerano quindi le 16 occorrenze di O α e I α come appartenenti alla stessa famiglia e si analizza la loro successione emergono alcuni fattori, il più importante dei quali è legato alla stabilità della quarta,²⁸ già tematizzata nella dimensione melodica: le due quarte contenute negli esacordi (La-Re e Si \flat -Mi \flat , in O α come in I α) vengono sempre intonate come tali, nella maggioranza dei casi in disposizione stretta La $_1$ -Re $_2$ / Si \flat_2 -Mi \flat_3 oppure Si \flat_1 -Mi \flat_2 / La $_2$ -Re $_3$. A volte vengono disposte su altri registri, in quattro casi vengono ottavizzate (c.i. 17), ma non compaiono mai come c.i. 7. A questo elemento più o meno "stabile" di ogni accordo, vanno aggiunte le note mobili Si e Do (in O α) o Do e Do \sharp (in I α), che spaziano variamente tra i registri. Ho definito 'stabile' la ricorrenza delle quarte perché in effetti le possibilità di diversa disposizione di sei note nei vari registri raggiungibili dall'organico orchestrale sono virtualmente infinite e Webern opera qui una drastica selezione, ma l'aspetto certamente più notevole di questa organizzazione armonica è la sua estrema mobilità. Riporto nella tabella sottostante tutte le diverse disposizioni individuabili in partitura, ordinate per altezza:

c.i. 5 La-Re	c.i. 17 La-Re	c.i. 5 Si \flat -Mi \flat	c.i. 17 Si \flat -Mi \flat
La $_3$ -Re $_4$ = x 2		Si \flat_4 -Mi \flat_5 = x 1	
	La $_2$ -Re $_4$ = x 1	Si \flat_3 -Mi \flat_4 = x 1	
La $_2$ -Re $_3$ = x 4			Si \flat_2 -Mi \flat_4 = x 3
	La $_1$ -Re $_3$ = x 1	Si \flat_2 -Mi \flat_3 = x 4	
La $_1$ -Re $_2$ = x 5		Si \flat_1 -Mi \flat_2 = x 5	
	La $_0$ -Re $_2$ = x 2		Si \flat_0 -Mi \flat_2 = x 1
La $_0$ -Re $_1$ = x 1		Si \flat_0 -Mi \flat_1 = x 1	

28 Spunti analitici a tal proposito si possono leggere in Pascal Decroupet, *Webern als Projektionsfläche – Worin serielle Komponisten bei Webern sich wiederzuerkennen glaubten*, in: *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert*, op. cit., pp. 105-126: 124.

Note mobili:

	$Do_6 = x 1$	
$Do\#_5 = x 2$	$Do_5 = x 3$	$Si_4 = 2x$
$Do\#_4 = x 2$	$Do_4 = x 2$	
$Do\#_3 = x 4$	$Do_3 = x 3$	
$Do\#_2 = x 1$	$Do_2 = x 4$	$Si_1 = 2x$
$Do\#_1 = x 2$	$Do_1 = x 3$	$Si_0 = 1x$

Sembra quasi di essere di fronte a una distribuzione statistica, con frequenza aumentata dei registri intermedi e frequenza ridotta di quelli più estremi. Un criterio che proietta Webern in una dimensione seriale e giustifica lo spiccato interesse verso questo brano mostrato dai compositori della generazione successiva. In realtà, osservando ancora più da vicino la successione, si può notare una chiara processualità (cfr. Es. 13) che amplia e in alcuni momenti contrasta la dimensione orizzontale.

Asse simmetria
1. Strofa

Esempio 13. successione degli esacordi verticali $O\alpha$ e $I\alpha$

Nell'esempio ho riprodotto a carattere ridotto le note mobili, per mettere meglio in evidenza la struttura delle quarte. I numeri cerchiati indicano la battuta, e ci aiuteranno a identificare gli esacordi. Il primo elemento da segnalare è il costante scambio di posizione delle due quarte al basso e all'acuto: dopo un esacordo che presenta $La-Re$ al basso ne segue uno con $Si\flat-Mi\flat$ al basso. Quest'alternanza è chiaramente voluta da Webern (ancora una volta per mettere in evidenza il movimento, creando una sorta di pendolo $La-Si\flat$ al basso o $Mi\flat-Re$ all'acuto, in analogia al moto a 'zig zag' già osservato nella linea melodica) e viene disattesa in una sola occasione, tra $O\alpha 14$ e $I\alpha 21$. La struttura inizia con quattro ricorrenze delle due quarte in disposizione stretta ($La_1-Re_2-Si\flat_2-Mi\flat_3$ e $Si\flat_1-Mi\flat_2-La_2-Re_3$) – si noti che quest'assetto genera, oltre a c.i. 9 ($Re-Si\flat$) anche c.i. 6 ($Mi\flat-La$), intervallo

assente nella dimensione melodica. I primi tre esacordi, $I\alpha 1$, $O\alpha 2$ e $I\alpha 7$ creano una simmetria tutta interna all'introduzione strumentale che non ha riscontro nella dimensione melodica. Con $O\alpha 11$ si assiste a una prima intensificazione ottenuta tramite lo slittamento delle note su registri più estremi; in questo caso La scende di un'ottava mentre $Mi\flat$ sale di un'ottava. Sull'esacordo successivo, $I\alpha 12$ le quarte vengono ripristinate nei due nuovi registri, dando origine alla disposizione lata $Sib_0-Mib_1-La_3-Re_4$. $I\alpha 12$ costituisce anche l'asse di simmetria della prima strofa, che però non viene confermata dal prosieguo della successione, in quanto $O\alpha 14$ non è relazionato con $O\alpha 11$. Piuttosto sembrerebbe crearsi una nuova simmetria, limitatamente alla posizione delle quarte, tra $I\alpha 21$ e $I\alpha 23$ da una parte e $I\alpha 7$ e $O\alpha 2$ dall'altra, che giustifica anche l'interruzione dell'alternanza $La-Sib$ al basso. Anche se è fortemente contraddetta dalla posizione delle note mobili, è significativa in quanto investe una parte del brano in cui la simmetria melodica si è oramai dissolta. Più che altro, però, con $I\alpha 14$ inizia un nuovo processo di espansione dei registri che culmina nella seconda strofa. Essendo questa la sezione di contrasto, si spiega l'andamento irregolare: dopo tre esposizioni delle quarte in disposizione stretta, con $I\alpha 25$ la quarta al basso discende compatta di un'ottava mentre quella all'acuto sale di due ottave, creando la nuova disposizione lata $Sib_0-Mib_1-La_4-Re_5$. Con $O\alpha 29$ le quarte convergono parallelamente ($Sib_1-Mib\flat 2-La_3-Re_4$) e il processo si conclude con uno slittamento verso l'acuto del Re e verso il grave del Sib , generando l'unico caso in cui i due intervalli (in questo caso c.i. 17) si intersecano. Infine con $I\alpha 40$ si assiste a una ripetizione della struttura di partenza, con elisione delle disposizioni strette consecutive iniziali. $I\alpha 40$ e $O\alpha 43$ sono una ripresa quasi letterale di $I\alpha 8$ e $O\alpha 11$ (soltanto la nota mobile Do cambia di registro). L'aggiunta di un ulteriore esacordo con due c.i. 17 ($I\alpha 45$) che culmina infine nell'inedita disposizione lata di $I\alpha 48$ e dovuta alla diversa lunghezza del testo di questa sezione conclusiva.

Le note mobili si comportano come tali. All'inizio alternano una disposizione interna o esterna alle due quarte (da $I\alpha 1$ a $O\alpha 11$), in $I\alpha 12$ e $I\alpha 25$ occupano lo spazio intermedio creatosi dalla posizione lata delle quarte, da $O\alpha 14$ a $I\alpha 23$ occupano soltanto le posizioni esterne. Poi però iniziano a vagare ed è problematico e forse fuorviante cercare una regolarità di sorta nel loro movimento tra i registri. Nel complesso l'assetto verticale di questi due esacordi genera dunque tre intensificazioni, in una costante alternanza tra momenti di distensione (disposizione stretta) e tensione (disposizione lata) ottenuta tramite il movimento delle due quarte su diversi registri.

La coppia di esacordi $O\beta$ e $I\beta$ aggiunge un ulteriore piano strutturale, in parte indipendente da quelli fin qui osservati. Anche in questo caso incontriamo intervalli più o meno stabili e elementi mobili. Se nel primo esacordo Webern assegna un significato predominante all'intervallo di quarta, nel secondo esacordo ribadisce l'importanza di c.i. 1, evitando però la seconda minore e usando, in analogia alla dimensione orizzontale, prevalentemente c.i. 11 e 13 (con due sole eccezioni, in $I\beta 35$ e $I\beta 48$). Le coppie di note sono $Sol-Sol\sharp$ e $Mi-Fa$ e, per marcare

la differenza rispetto all'assetto del primo esacordo, gli intervalli si intersecano in tutte le occorrenze. L'elemento mobile è costituito da $\text{Do}\sharp\text{-Fa}\sharp$ in $\text{O}\beta$ e $\text{Si-Fa}\sharp$ in $\text{I}\beta$. Anche la distribuzione sui registri degli intervalli del secondo esacordo è piuttosto varia, con prevalenza statistica del registro intermedio:

Diade $\text{Sol-Sol}\sharp$

$\text{Sol}_4\text{-Sol}\sharp_5 = \text{x } 2$

$\text{Sol}\sharp_2\text{-Sol}_3 = \text{x } 6$

$\text{Sol}_2\text{-Sol}\sharp_3 = \text{x } 1$

$\text{Sol}_1\text{-Sol}\sharp_3 = \text{x } 1$

Diade Mi-Fa

$\text{Fa}_4\text{-Mi}_5 = \text{x } 2$

$\text{Fa}_3\text{-Mi}_4 = \text{x } 1$

$\text{Mi}_3\text{-Fa}_4 = \text{x } 2$

$\text{Fa}_2\text{-Mi}_3 = \text{x } 4$

$\text{Fa}_0\text{-Mi}_3 = \text{x } 1$

Note mobili:

$\text{Do}\sharp_5 = \text{x } 1$

$\text{Fa}\sharp_5 = \text{x } 2$

$\text{Fa}\sharp_3 = \text{x } 3$

$\text{Si}_3 = \text{x } 2$

$\text{Fa}\sharp_2 = \text{x } 3$

$\text{Si}_2 = \text{x } 4$

$\text{Do}\sharp_1 = \text{x } 2$

$\text{Fa}\sharp_1 = \text{x } 2$

$\text{Si}_1 = \text{x } 1$

Ancora una volta il processo si apre con una (quasi) simmetria indipendente da quella che regola la dimensione orizzontale (cfr. Es. 14).

Esempio 14. successione degli esacordi $\text{O}\beta$ e $\text{I}\beta$

I due intervalli si presentano inizialmente ($\text{O}\beta_5$) in disposizione lata per poi raggiungere la disposizione stretta con un salto di tre ottave di $\text{Sol}\sharp$, di due ottave di Mi e di un'ottava di Sol (mentre il Fa rimane fermo). Dopo una ripetizione letterale ($\text{I}\beta_6$ e $\text{I}\beta_9$), avviene un movimento in direzione opposta che però coinvolge anche il Fa (e le due note mobili). Questo movimento riproduce il cambio registrico appena compiuto nella dimensione orizzontale, dal registro di flauto,

violino e clarinetto dell'introduzione strumentale a quello prevalente del basso solista. A b. 12 segue l'asse di simmetria della strofa, alla quale l'andamento del secondo esacordo si attiene in modo ambiguo: da un lato Webern rompe la simmetria presentando due versioni orizzontali del secondo esacordo, dall'altro conferma in O β 16 la stessa disposizione degli intervalli fissi presente in O β 9b, e crea un nuovo collegamento simmetrico a lungo raggio tra l'ultimo esacordo della coda strumentale (I β 25) e O β 5. Si potrebbe anche interpretare l'intera successione come un processo simmetrico che vede una disposizione identica (lata) degli intervalli fissi agli estremi (O β 5-I β 25), una disposizione stretta al centro (O β 9b) ottenuta con un semplice salto verso il basso di due ottave del Fa, e due versioni orizzontali (quasi identiche, O β 16 e I β 18) dell'esacordo che fanno da *pendant* alle due ricorrenze verticali (identiche, I β 6 e I β 9) nel registro acuto. Ipotesi suggestiva, che presuppone però un asse di simmetria sfasato, anticipato di tre battute rispetto alla simmetria dominante della strofa.

L'unica ricorrenza del secondo esacordo nella sezione B della seconda strofa (I β 35) è caratterizzata dalla presenza di c.i. 25 (Sol₁-Sol \sharp ₃), mentre, rispetto a I β 25, le altre tre note si spostano di semitono. Ancora una volta, quindi, Webern inserisce nella sezione B una disposizione dell'esacordo ad alto livello di tensione. Nella ripresa A' ritorna con I β 43 una disposizione stretta analoga a quella di O β 9b, con scambio di posizione tra Sol e Sol \sharp , mentre nell'ultimo esacordo si segnala l'atipica c.i. 35 (Fa₀-Mi₃). Si tratta in questo caso dell'accordo dodecafonico finale che Webern ha evidentemente voluto inglobare tra le note estreme Fa₀ e Fa \sharp ₅.

Per riassumere: l'intero piano armonico del brano si basa su quattro aggregati verticali prefissati, quattro esacordi imparentati tra loro a coppia, e genera due distinti processi armonici che accompagnano la melodia. Stabiliscono però con essa un rapporto ambiguo: rafforzano peculiarità intervallari della voce (c.i. 5, 11 e 13), ma aggiungono intervalli estranei alla linea melodica; accompagnano i principali passaggi formali del brano, ad esempio raggiungendo il livello massimo di tensione registrata nella sezione B, ma al contempo contraddicono la simmetria principale del brano, creano sfasamenti o simmetrie alternative. Proprio quest'ultime sono certamente fondamentali per comprendere le strategie compositive di Webern nella disposizione degli esacordi, ma hanno scarso valore da un punto di vista percettivo, sia perché coinvolgono processi ampi, troppo distanziati nel tempo per poter essere colti all'ascolto, sia perché le simmetrie analizzate coinvolgono gli elementi fissi dell'esacordo, ma non le note mobili, e da queste vengono spesso contraddette. L'uso di invarianti e varianti nei registri consente di dotare ogni aggregato di un colore specifico e creare concatenazioni sempre diverse (in questo senso la definizione di Boulez, oggetti sonori, sembra davvero calzante). Allontanandosi dalla disposizione iniziale, raggiungendo registri estremi o ritornando a configurazioni analoghe a quella di partenza, Webern crea processi di tensione e distensione – e questi sono chiaramente percettibili – per rafforzare o depotenziare l'andamento melodico. Il tutto però sempre nell'ottica di ribadire il contenuto 'programmatico' fondamentale del brano, il movente del suono enunciato nell'ultimo verso del testo.

La «disciplina atonale» di Edgard Varèse fra armonia e suono

Federica Di Gasbarro

Edgard Varèse è annoverato fra i protagonisti della musica del XX secolo; eppure, quando si parla di tecniche compositive, il suo nome compare solo di rado o incidentalmente. Una spiegazione è da ricercare nella peculiare ricezione della sua musica, influenzata in modo decisivo dall'emigrazione del compositore negli Stati Uniti durante la Prima Guerra Mondiale (e dalla sua quasi totale scomparsa dal panorama musicale europeo fino ai seminari tenuti presso i Corsi Internazionali Estivi di Darmstadt del 1950), oltre che da una storiografia che per lungo tempo ha riflettuto sul modernismo musicale da una prospettiva quasi esclusivamente europea. Varèse trovò gradualmente la propria collocazione in questa narrazione storica solo a partire dal secondo dopoguerra, in parte grazie allo zelo mediatore di Hans Heinz Stuckenschmidt¹ e in parte grazie alle tre leggendarie esecuzioni di *Ionisation* ai Ferienkurse nel 1950, *Déserts* in prima assoluta a Parigi nel 1954 e *Poème électronique* nel Padiglione Philips in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1958.

L'interpretazione della poetica di Varèse alla luce di queste tre opere di rottura riflette a sua volta l'attitudine 'prospettica' del compositore stesso, largamente divulgata dai suoi scritti più noti². A differenza di altri protagonisti della musica del Novecento, egli spese molte parole sul futuro dell'arte musicale e sull'impatto che

1 Stuckenschmidt aveva già recensito l'esecuzione di *Arcana* a Berlino del 5 marzo 1932 (la seconda europea dopo il concerto parigino del 25 febbraio) e pubblicato nel 1949 nella rivista *Stimmen* un articolo del compositore (Edgard Varèse, *Musik auf neuen Wegen*, in *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, 15 (1949), pp. 401-404). Fu lui a suggerire a Wolfgang Steinecke di invitare Varèse come docente di composizione a Darmstadt nel 1950.

2 Vedi in particolare le raccolte: Edgard Varèse, *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, in «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 11-19; *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi, 1985. Per un'edizione critica più completa: Christine Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse (1883-1965)*, tesi di laurea, Universität Freiburg (Svizzera), 1983.

avrebbero avuto le scoperte organologiche, scientifiche e tecnologiche, donde il ricorrente appellativo di 'visionario', mentre rari furono i commenti retrospettivi e di natura tecnica sulla propria musica. La sua stessa retorica carica di metafore scientifiche, ove i riferimenti a masse sonore e proiezioni spaziali occupano una posizione preminente (al contrario dei riferimenti sull'organizzazione delle altezze, del tutto assenti), non fu priva di effetti sull'interpretazione analitica e sulla collocazione estetica di questa musica.

Se ci addentriamo, però, nell'atelier del compositore attraverso l'analisi delle sue opere ma anche degli appunti e degli schizzi conservati nel suo lascito documentario³ appare chiaro come il concetto di suono comprenda a tutti gli effetti anche l'armonia. Il pensiero armonico dell'autore, rimasto pressoché immutato in tutta la sua produzione, non solo definisce la sua sonorità peculiare, ma invita anche a ripensare la gerarchia fra i parametri musicali: la selezione delle altezze non è mai fine a sé stessa né rappresenta un sistema indipendente ma, al pari degli altri aspetti, contribuisce significativamente all'idea sonora globale e allo sviluppo dinamico della forma.

Data questa premessa, il presente contributo mira a un duplice scopo. Innanzitutto intende mostrare come Varèse concepisca il cromatismo sia in relazione ai sistemi diastematici precedenti (diatonismo e modalità), sia come cornice di un pensiero armonico che opera tanto su un livello morfologico di singole figure quanto sul piano formale. Il principio della complementarità e del raggiungimento del totale cromatico (che si fondano sul concetto di classi di altezze) rivestono qui un ruolo di primaria importanza. Ciò spiega anche perché Varèse non coglieva alcun progresso nel metodo dodecafonico di Schönberg né poteva condividere la visione storica di uno sviluppo naturale dell'atonalità verso una dodecafonia preordinata.⁴ In secondo luogo è necessario sottolineare l'importanza, nella scrittura varesiana, della disposizione verticale delle componenti sonore e delle relazioni intervallari reali che ne derivano. Ciò porta ad accantonare i tipi di analisi basati sul concetto di classi di altezza e di insieme e invece abbracciare una concezione sonora in cui ogni altezza svolge una funzione precisa: le trasposizioni d'ottava di una o più note non fungono più da mezzo di variazione di una data figura ma generano entità sonore nuove dalle qualità acustiche distintive.

Questo nesso inscindibile fra costruzione armonica e realtà acustica rappresenta uno degli apporti più significativi della musica di Varèse all'evoluzione di una consapevolezza compositiva nuova, ma anche una svolta nell'approccio ana-

3 La collezione è conservata presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea (d'ora in avanti: SEV-PSS). Per una panoramica del materiale ivi conservato si rimanda al catalogo dell'esposizione organizzata dalla Fondazione in occasione dell'acquisizione del fondo: *Edgard Varèse: Composer, Sound, Sculptor, Visionary*, a cura di Felix Meyer e Heidi Zimmerman, The Boydell Press, Woodbridge, 2006.

4 Varèse si espresse a tal proposito in una delle sue conferenze inedite dedicate alla musica di Schönberg tenuta presumibilmente nel febbraio 1944 presso la Pius X School of Liturgical Music, Purchase, N.Y. e parzialmente riprodotta e commentata in Felix Meyer, *Edgard Varèse. Vortrag über Arnold Schönberg*, in «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, a cura della Paul Sacher Stiftung, Schott, Mainz, 2016, pp. 63-65.

litico a un linguaggio che lo stesso compositore definiva atonale⁵. Se da un lato un compositore come Gérard Grisey riconosceva in Varèse «notre grand-père à tous»⁶ (riferendosi ai compositori spettrali), un vero cambio di paradigma è rappresentato dalla prospettiva analitica proposta da Jonathan Bernard. È significativo che l'allievo di Allen Forte, fin dalle sue prime ricerche su Varèse negli anni Settanta, abbia affrontato il problema dei limiti di un metodo basato sull'analisi delle classi d'altezza (e sulle conseguenti equivalenze inversionale e di ottava)⁷ e riconosciuto al compositore franco-americano il merito di aver «superato la sovranità della nota (*pitch class*), introducendo il registro come fattore vitale nella definizione della struttura»⁸.

Una teoria implicita?

Nel luglio 1923 Winthrop P. Tryon pubblicava sul settimanale *Christian Science Monitor* un'intervista con il compositore che aveva da poco completato il manoscritto orchestrale di *Amériques*.⁹ Dopo un primo paragrafo intitolato "Strange Technical Procedure", nel quale l'autore plaudeva alla novità della partitura paragonandola all'op. 16 di Schönberg, seguiva una serie di riflessioni sul "Novel Harmonic System". Qui Tryon osservava come il contributo più significativo di *Amériques* all'arte musicale risiedesse proprio nel suo sistema armonico, che Varèse avrebbe già utilizzato nei brevi pezzi da camera per soprano e strumenti (Tryon si riferiva a *Offrandes*, 1921), e aggiungeva:

Chiamatela come volete – musica senza armonia, o musica fatta di accordi confusi e illogici –, ma il concetto di Varèse è semplicissimo. In ogni accordo sono presenti, quando possibile, tutte le 12 note della scala cromatica. Necessariamente, negli accordi suonati da tre, quattro, cinque o qualsiasi numero inferiore a un'intera dozzina di parti strumentali, la scala è rappresentata solo parzialmente. Eppure ogni accordo, per ripetere le spiegazioni fornitemi dal compositore, è costruito sulla base dell'idea duodecimale.¹⁰

-
- 5 «Il mio linguaggio è naturalmente atonale, sebbene alcuni temi, alcune note ripetute, alla maniera di ostinati, costituiscano degli assi attorno ai quali le masse sonore sembrano agglomerarsi.» Jose Andre, [Estratto in traduzione francese da] *Edgar Varèse y la musica de Vanguardia*, in Edgar Varèse, *Écrits*, a cura di Louise Hirbour, Parigi, 1983, p. 63-64. La versione completa è apparsa in *La Nación*, Buenos Aires, 20 aprile 1930, p. 13 e 41.
- 6 David Bundler, [Répondre à la nature du son], in Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, a cura di Guy Lelong, Éditions MF, Parigi, 2008, pp. 265-273: 266.
- 7 Jonathan Bernard, *Pitch/Register in the Music of Edgar Varèse*, in «Music Theory Spectrum», 3/1981, pp. 1-25: 5. Vedi anche Bernard, *On 'Density 21.5': A Response to Nattiez*, in «Music Analysis», 5/2-3, 1986, p. 207-231, e dello stesso autore: *The Music of Edgar Varèse*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.
- 8 Bernard, *Pitch/Register*, cit., p. 25.
- 9 Winthrop P. Tryon, *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amériques'*, in «The Christian Science Monitor», 7 luglio 1923, p. 16; anche in Flechtner, *Die Schriften* cit., p. 55.
- 10 *Ibidem*, p. 56.

Oltre a sottolineare la differenza con il ruolo svolto dal cromatismo nella tonalità funzionale (in base al principio della risoluzione delle dissonanze mediante movimenti melodici di semitono), l'espressione «idea duodecimale» sembra voler sottolineare la presenza di una realtà concreta – accordo o agglomerato sonoro – che deriva da una entità di riferimento costruita sulla scala cromatica le cui componenti sono riordinate o meglio spaziate. Non a caso Varèse avrebbe specificato più avanti nella discussione non solo che i veri mezzi di invenzione nel comporre sono «armonia e orchestrazione», ma anche che il «problema principale nell'arte della composizione oggi è quello di assicurarsi che le note degli accordi siano adeguatamente distribuite nello spazio».¹¹ Nell'aprile dello stesso anno Dane Rudhyar dedicava alla partitura di *Amériques* una parte del suo articolo *The Music of Fire*.¹² È significativo che la prima informazione tecnica che Rudhyar consegna al lettore concerna ancora una volta la strutturazione armonica del pezzo e in particolare il fatto che il compositore basi «la sua musica sul cosiddetto “sistema duodecuplo” (*duodecuple system*), utilizzando le dodici note dell'ottava svincolate da qualsiasi senso di tonalità».¹³

L'idea che la musica di Varèse tendesse a sostituire l'idioma diatonico con un sistema dal potenziale altamente cromatico, liberato da vincoli e implicazioni tonali, fu sollevata esplicitamente da un altro commentatore a lui vicino.¹⁴ Quando Hans Heinz Stuckenschmidt nel 1951 osservò che «la questione di una priorità, anche nel caso della tecnica dodecafonica, è di secondaria importanza», egli pose in cima proprio il nome del compositore franco-americano, il quale «ha dimostrato che già intorno al 1910 aveva utilizzato costruzioni di settime e none che, trasferite nella prassi compositiva, producevano una sorta di equilibrio tra le 12 note»¹⁵. Stuckenschmidt non specificava quali fossero le prove addotte a suffragio di tale dimostrazione; nella sua autobiografia raccontò tuttavia di aver conosciuto personalmente il compositore presso la sua abitazione a New York nel 1949, e che in quell'occasione questi gli aveva non solo rivelato la sua ammirazione per Schönberg ma anche mostrato alcuni ricordi significativi per il suo percorso compositivo (fra questi i suoi strumenti, una lettera di Debussy, etc.).¹⁶ Non è escluso che tra i documenti esibiti durante questa visita vi fosse anche uno schema, ancora oggi conservato nel Fondo Varèse presso la Fondazione Paul Sacher e più volte pubblicato¹⁷, che sembra

11 *Ibid.*, pp. 58-59.

12 Dane Rudhyar, *The Music of Fire*, in «The New Pearson's», Aprile 1923, pp. 45-47.

13 *Ibid.*, p. 47.

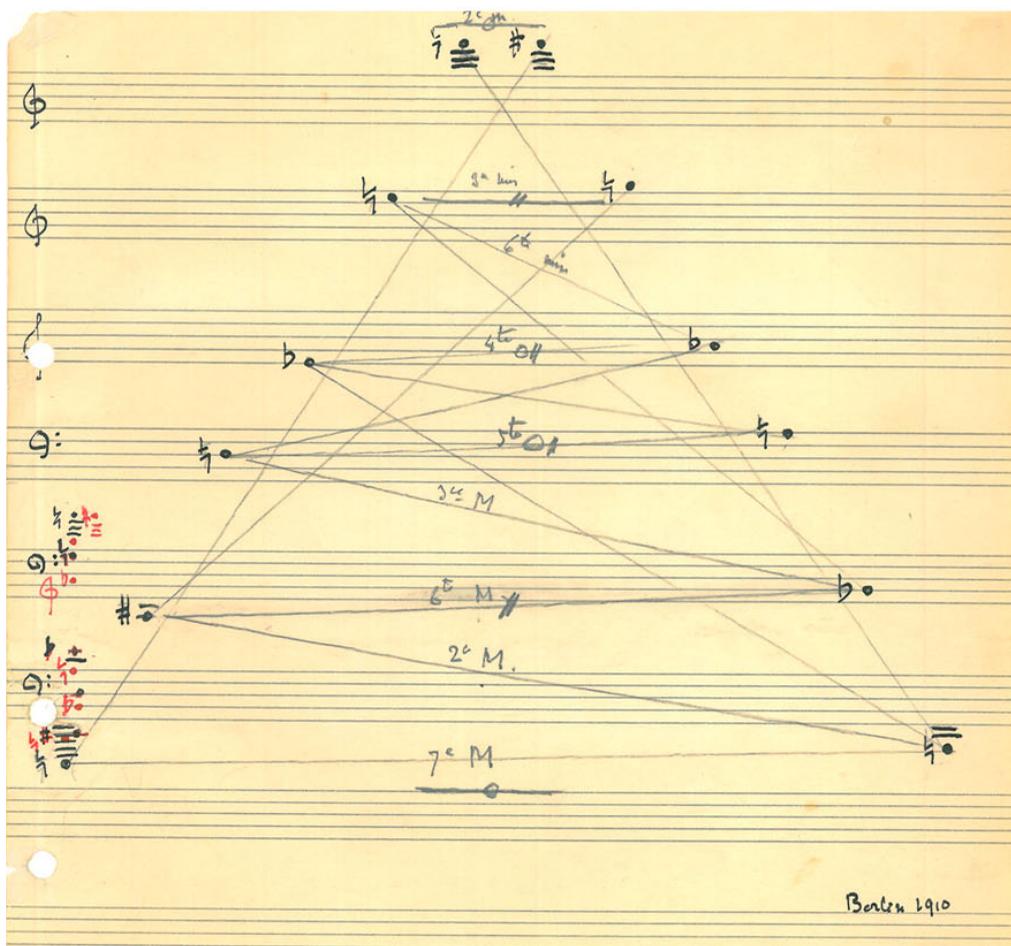
14 Tra i compositori citati da Stuckenschmidt, che negli stessi anni avrebbero elaborato analoghi sistemi di organizzazione delle altezze su base cromatica, appaiono i nomi di Jefim Golyscheff, Josef Matthias Hauer, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981 (1951¹), p. 110.

15 *Id.*

16 H. H. Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, Piper, 1979, pp. 222s. e 323-324.

17 Lo schema è stato riprodotto e discusso per la prima volta in Chou Wen-Chung, *Converging Lives: Sixteen Years with Varèse*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, cit., pp. 348-360; 356-359; e

corrispondere tanto alla descrizione fatta da Stuckenschmidt quanto al concetto di idea duodecimale (Es. 1).



Esempio 1. Varèse, *Círculo cromático espacializado*, [Diagramma piramidale], SEV-Paul Sacher Stiftung, per gentile concessione

Benché il documento risalga chiaramente agli anni successivi al trasferimento di Varèse in America, il compositore retrodata l'idea ivi contenuta apponendo l'in-

Id., *The Arcana of Déserts*, in *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 20 (2007), pp. 13-18. L'interpretazione di Chou dell'«hexachord diagram» si concentra sulla divisione in due esacordi complementari e sulla simmetria e complementarità intervallare intorno al tritono centrale. Altri autori hanno adottato quest'interpretazione, fra cui Philippe Lalitte, *La totalité mélodique chez Varèse*, in *Mémoire et fonction mélodique comme objet d'analyse. Actes du colloque tenu à l'Ircam les mardi 17 et mercredi 18 octobre 2006*, a cura di B. Bossis, Delatour, Paris, 2013, pp. 149-170: 164-165; Timothée Horodisky, *Multiplixité des points de vue analytiques dans Déserts*, in *Edgard Varèse. Du son organisé aux arts audio*, a cura di T. Horodyski e P. Lalitte, l'Harmattan, Parigi, 2007, pp. 229-244; Christian Utz e Dieter Kleinrath, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik*, in *Klangperspektiven*, a cura di Lukas Haselböck, Wolke, Hofheim, 2011, pp. 73-102: 80; Eveline Vernooij, *L'organizzazione del suono in Déserts di Edgard Varèse. Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*, tesi di dottorato Università di Udine, 2013, pp. 14ss.

dicazione «Berlino, 1910». Negli anni 1910–1913 Varèse soggiornò in effetti nella città tedesca dove, grazie all'amicizia con Ferruccio Busoni, ebbe l'occasione di studiare e ascoltare alcune delle composizioni pre-dodecafoniche di Schönberg, specialmente le op. 11, 16, 19 e 21.¹⁸ Per il compositore ventisettenne questa fu un'esperienza certamente decisiva, come osserverà egli stesso nel 1948, in occasione di un ciclo di trenta conferenze intitolato *Twentieth-Century Tendencies in Music*, definendo il contributo di Schönberg come una «sfida salutare» per i giovani della propria generazione.¹⁹ La singolare datazione apposta sul documento che sintetizza il linguaggio armonico di Varèse sembra manifestare una volontà di auto-posizionamento in una tradizione geograficamente e cronologicamente ben definita.

A tal proposito, nei primi anni del secondo dopoguerra, Stuckenschmidt elencava vari tentativi avanzati da diversi compositori nell'ambito dodecafonico di organizzare lo spazio sonoro verticale.²⁰ Egli citava prima di tutto il *Mutterakkord* di Fritz Heinrich Klein, presentato nel 1921 in *Die Maschine* e costituito da undici intervalli e dodici note;²¹ da quest'idea faceva poi discendere il *Großmutterakkord* di Nicolas Slonimsky, caratterizzato dalla simmetria inversionale nella distribuzione degli intervalli. È interessante notare come lo stesso Slonimsky, in un suo contributo teorico del 1938, avesse non soltanto svelato l'origine del nome *Großmutterakkord* – suggeritogli, aggiungeva, da un «amico con un'inclinazione faceta» – ma anche proposto due spiegazioni per costruirlo.²² La seconda di queste descrizioni coincide con quella che, come racconta lo stesso Slonimsky quasi cinquant'anni più tardi in occasione di una conferenza in omaggio a Varèse, gli era stata fornita proprio da quest'ultimo:

Mostrai questa combinazione a Varèse. Gli dissi: “Ho trovato qualcosa che nessuno era riuscito a trovare finora, nemmeno Schoenberg, né Alban Berg”. Lui rispose: “Che cos'è? Ma non è niente

18 Nel fondo del compositore sono conservati esemplari di alcune partiture di Schönberg appartenute a Varèse nelle edizioni degli anni Dieci, recanti annotazioni e 'correzioni' che testimoniano un tentativo di sistematizzare alcuni principi atonali di Schönberg. Vedi al proposito: Federica Di Gasbarro, *Sketching a New Verticality: Varèse's Atonal Sound and its Contexts – Schoenberg, Webern and Ruggles*, in «Contemporary Music Review», 38/3–4, 2019, pp. 271–315: 273–277 e 285–289.

19 «His [Schoenberg's] most important contribution to music (it is generally) considered is his conception of the 12-tone system, but I think the healthy challenge he was to the youth of my generation might almost be rated first». Varèse, *Twentieth-Century Tendencies in Music*, serie di 30 conferenze tenute presso la Columbia University tra luglio e agosto 1948. Conferenza su Arnold Schoenberg, 05.08.1948. Dattiloscritto inedito conservato presso la SEV-PSS.

20 Stuckenschmidt, *Neue Musik*, cit. pp. 161–163.

21 Fritz Heinrich Klein, *Die Grenze der Halbtonwelt*, in «Die Musik», 17/4, 1925, pp. 281–285. Vedi anche: Dave Headlam, *Fritz Heinrich Klein's Die Grenze der Halbtonwelt and Die Maschine*, in «Theoria», 6, 1992, pp. 55–96.

22 Nicolas Slonimsky, *The Plurality of Melodic and Harmonic Systems*, in *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, December 29th and 30th, 1938, pp. 16–24: 22–23. Una ristampa del solo articolo di Slonimsky (in una versione leggermente differente) e contenente annotazioni di Varèse è conservata nella biblioteca di quest'ultimo, presso l'Harry Ransom Center, Austin (Texas). Slonimsky riporta l'accordo nel suo *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, Schirmer, New York, 1947, p. III-IV e p. 243.

di che! Non avresti dovuto sforzarti tanto. È molto facile, io l'ho fatto da ragazzo". Ne fui turbato; ero giovane e orgoglioso della mia invenzione... Se osservate questo accordo, forse capirete cosa mi disse Varèse. "Basta suonare la prima nota, l'ultima, la seconda, la penultima, eccetera, e poi distribuirle su più ottave".²³

In effetti questo accordo coincide esattamente con il diagramma piramidale di Varèse che chiameremo di qui in avanti «circolo cromatico spazializzato». Da un lato esso rappresenta una distribuzione delle dodici altezze su diversi registri di ottava lungo i lati della piramide, chiudendo lo spazio diastematico in modo circolare (Es. 2a). Così facendo, le seconde minori della scala cromatica risuonano in parte come none minori [13] dal registro ascendente (a sinistra, da Do_1 a Fa_5) e in parte come settime maggiori discendenti [11] (a destra, da $Fa\#_5$ a Si_1).²⁴ Nell'angolo in basso a sinistra del disegno Varèse trascrive l'intero insieme di altezze sotto forma di accordo, differenziando in nero e in rosso queste due catene intervallari. Ne risulta una distribuzione particolare delle dodici altezze cromatiche e degli undici intervalli possibili. Nel disporre le note verticalmente nei registri, Varèse non aderisce quindi a una concezione armonica basata sul principio delle classi di altezze ma abbraccia l'idea di un campo sonoro verticale strutturato in altezze rigorosamente registrate. Inoltre, congiungendo tramite linee diagonali i lati della 'piramide', egli identifica il complesso di undici intervalli, mentre il tritono centrale (come tutti gli altri tritoni presenti nell'insieme) è contrassegnato da una linea priva del nome dell'intervallo (nell'Es. 1).²⁵ L'accordo complessivo può essere interpretato come una successione di dieci tricordi fra loro embricati, formati da una cornice cromatica e da due intervalli (risultanti) di cui almeno uno diatonico, e collegati tra loro da un intervallo comune (Es. 2b).²⁶

Nel suo commento alla tecnica dodecafonica Stuckenschmidt concludeva che nella musica di Varèse tutte le note appaiono in equilibrio fra loro. Si potrebbe quindi essere portati a pensare che la presenza di tutti gli intervalli in un unico modello teorico, concepito come una conseguenza radicale dell'emancipazione della dissonanza, implichi un'equivalenza qualitativa di tutti gli intervalli. L'analisi

23 Slonimsky, *Communication de Nicolas Slonimsky*, in *Varèse vingt ans après...*, a cura di François-Bernard Mâche, «La Revue Musicale» 383-384-385, 1985, pp. 48-53: 51-52.

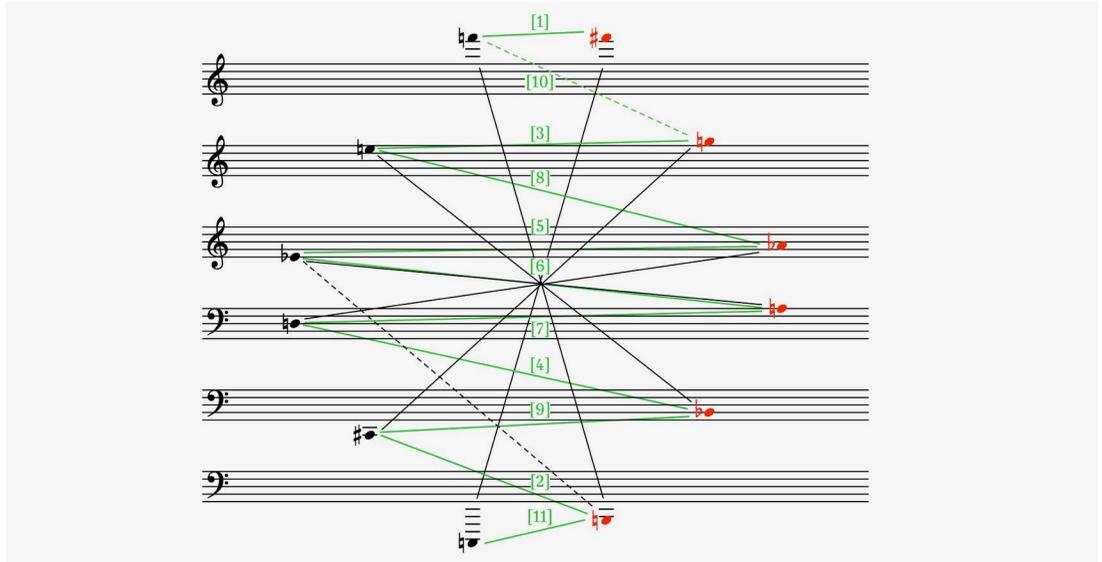
24 I numeri fra parentesi quadre stanno ad indicare gli intervalli verticali non ordinati espressi in numero di semitoni. Coppie di intervalli come ad esempio [7][6] si riferiscono a strutture tricordali. Gli intervalli melodici reali ordinati sono indicati fra uncini (nella forma $\langle +4 \rangle$ o $\langle -4 \rangle$) e ne specificano la direzione ascendente o discendente. Il Do centrale del pianoforte è Do_5 . Riprendendo la nomenclatura di George Perle, la sigla Cnx fa riferimento ai cicli della classe intervallare n, con il livello di trasposizione x (partendo da $Do=0$). Con il termine 'intervalli cromatici espansi' si indicano qui le settime maggiori [11] e le none minori [13], intesi in rapporto all'intervallo 'stretto' di seconda minore [1].

25 Come fa notare Wen-chung, Varèse omette la linea Sol_5-Fa_6 , mentre la connessione di terza maggiore Si_1-Mi_4 è tracciata erroneamente (entrambe indicate nell'esempio 2a dalle linee tratteggiate). Chou Wen-chung, *Converging Lives*, cit. pp. 348-360: 356.

26 Bernard, nel suo fondamentale studio, è stato il primo a sottolineare il ruolo strutturale dei «tricordi», considerando altezze e intervalli come entità registrate (sostituendo al concetto di pitch class quello di «pitch/registrar»). Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, cit., pp. 73-127.

delle partiture suggerisce invece un'organizzazione intervallare secondo un vettore cromatico: invertendo le gerarchie del sistema tonale, in questa musica il diatonismo appare piuttosto come una risultante condizionata dal cromatismo.²⁷ Un ruolo primario è assegnato in particolare al tritono, in quanto divisore privilegiato delle due cornici cromatiche espanse [13] e [11] a formare i due tricordi [7][6] e [6][5] posti esattamente al centro del diagramma. In tal modo il [7] e la sua inversione [5], che rappresentano intervalli generatori nel circolo delle quinte su cui si fonda l'universo diatonico, possono essere considerati qui come componenti risultanti.

a)



b)

Esempio 2. Trascrizione analitica del circolo cromatico spazializzato (a) e dell'accordo corrispondente (b)

Al contrario di quanto si sarebbe tentati di fare, il 'circolo cromatico spazializzato' non dovrebbe essere interpretato come un materiale pre-compositivo, come

27 Una corrispondente inversione nella gerarchia degli intervalli è anche alla base del cosiddetto «dissonant counterpoint» di Charles Seeger, il quale concepì il proprio approccio (fin dalla metà dagli anni Dieci, e dunque prima di venire a conoscenza del sistema dodecafonico di Schönberg) come una sistematizzazione della libera atonalità. Charles Seeger, *On Dissonant Counterpoint*, in «Modern Music», 7, 4, 1930, pp. 25-26. Vedi anche Seeger, *Manual of Dissonant Counterpoint*, in *Studies in Musicology II, 1929-1979*, a cura di Ann M. Pescatello, University of California Press, Berkeley, 1994, pp. 163-228.

un riferimento prescrittivo che suggerisce o esige un ordine intervallare specifico, quanto piuttosto una rappresentazione sintetica dei criteri essenziali del linguaggio di Varèse. La sua cifra stilistica consiste in un alto potenziale cromatico (assicurato per lo più da intervalli espansi) combinato a una costante variabilità armonica conferita da relazioni diatoniche che ‘colorano’ l’universo cromatico. Di conseguenza l’analisi di questa musica non può essere ridotta alla ricerca di possibili attualizzazioni del diagramma, ma dovrà consistere principalmente nel rintracciare il modo in cui Varèse crea gerarchie armoniche locali che, in dialogo con tutti gli altri parametri, contribuiscono ad articolare la forma musicale.

Le analisi che seguono indagano la ricchezza di questo pensiero armonico da diverse prospettive. Il secondo capitolo discute singoli passaggi tratti da *Amériques* (1921/1929), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1925) e *Déserts* (1954) al fine di identificare due principi basilari nella costruzione armonica varesiana: l’inserzione di un materiale diatonico in un contesto strutturalmente cromatico e la selezione di colorazioni diatoniche da sequenze cromatiche. Nel terzo capitolo l’analisi integrale di *Hyperprism* (1923) mostra come l’organizzazione delle altezze, in dialogo con gli altri parametri, definisce la colonna vertebrale del pezzo.²⁸ Il quarto capitolo conclude quest’ultima analisi e propone una riflessione conclusiva sul legame tra cromatismo espanso e principi acustici.

Morfologie e principi basilari dell’impianto armonico di Varèse

Amériques (1921, rev. 1929)

La melodia iniziale di *Amériques* è costruita su un motivo di sei note tratte da un segmento consecutivo del circolo delle quinte (Es. 3a). Se il corpo e la coda della figura quasi ostentano un equilibrio tutto giocato su quest’intervallo diatonico, la testa inaugura il pezzo con l’unica relazione cromatica dell’insieme, presentata in forma espansa (la settima maggiore Si₃-Do₃).

Varèse completa la melodia del flauto aggiungendo due parti di accompagnamento: l’arpa alterna in ostinato le due altezze Re_b e Si_b e il fagotto riempie cromaticamente lo spazio di un’altra terza minore, Fa-La_b (Es. 3b). Le quattro note strutturali di queste due figure sono collegate alle coppie di note iniziali e finali della melodia da relazioni cromatiche: Si_b-Re_b in relazione a Si-Do e La_b-Fa in relazione a La-Mi. Con il Fa_# di passaggio del fagotto (presentato enarmonicamente come Sol_b nell’analisi secondo il circolo delle quinte), le prime sette misure sfruttano una complementarità di undici note, per raggiungere il totale cromatico nella prima figura dei corni che apre b. 8 tramite l’entrata del Mi_b mancante.

28 George Perle, nella sua analisi di *Density 21.5*, è stato il primo a mostrare come la dinamica formale di un’intera composizione di Varèse sia riconducibile a un unico principio armonico (nello specifico, alla complementarità dei cicli di terza minore e dei rispettivi tritoni). George Perle, *The Listening Composer*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1990, pp. 11-23 e 70-83.

Moderato - Poco lento (♩ = 60)

Esempio 3a. *Amériques*, trascrizione delle bb. 1-7

Esempio 3b. *Amériques*. Analisi delle figure del flauto, arpa e fagotto alle bb. 1-7

Poiché subito dopo il flauto contralto riprende il suo solo, questa volta accompagnato anche da uno sfondo di percussioni, e poiché la complementarità tra le due entità (bb. 1-7 e b. 8) si ritrova più volte nel corso del pezzo e in diversi rapporti gerarchici, siamo tentati di considerare queste due realtà sonore non come due masse sonore semplicemente giustapposte ma come le due componenti contrastanti all'interno di un'unica unità fraseologica. Inoltre, citando con la b. 8 le prime tre misure del quarto dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Schönberg, *Peripetie*, Varèse conclude questa prima frase del pezzo con un brusco capovolgimento appunto, il quale apre la dimensione orizzontale diatonica delle prime 7 battute a un universo verticale fortemente cromatico. La prima frase diviene così metafora del viaggio armonico che il compositore percorrerà nell'intera partitura mentre l'esplosione di intensità e registro che caratterizza quest'ottava battuta ritornerà come un *topos* in quasi tutte le partiture successive di Varèse.²⁹

29 Lo stesso compositore raccontava di aver spesso «realizzato alcuni accordi soprannominati da Arthur Hoere “grattacieli” perché abbracciano un vasto registro tra il grave e il super-acuto, organizzati come sono sulla “speculazione delle distanze”; separati da un pianissimo, raggiungono, nello spazio di un secondo, volumi sonori inattesi e letteralmente esplosivi.» Jose Andre, *Edgar Varèse y la musica de Vanguardia*, cit., p. 63.

Una strategia diversa per introdurre note complementari rispetto a un punto di riferimento iniziale si ritrova nel passaggio Presto di *Amériques* (cifra 38 nella partitura del 1922 e cifra 33 nell'edizione definitiva del 1929), congegnato a mo' di dialogo fra tre strutture modali.³⁰ Varèse accompagna la lunga melodia con un ostinato irregolare (Es. 4) e struttura l'intero passaggio in sezioni consecutive, ciascuna caratterizzata da una linea melodica basata su una collezione di altezze appartenente a modi differenti: quello ottatonico per le sezioni A, l'introduzione e la coda; il modo di Fa sul Do nelle sezioni B; il modo acustico su Do nel gesto ascendente finale della coda.

[38] Presto ♩ = 208 (ruvido e acre)

Introduzione

A'

B

A

B

A''

Coda

crescendo moltissimo..... e accelerando..... sonore..... fff

Esempio 4. *Amériques*. Trascrizione e riferimenti analitici della sezione Presto (c. 38/ed. 1922 e c. 33/ed. 1929)

30 Cosiddetta versione originale: Edgard Varèse, *Amériques* (1922), edizione realizzata da Chou Wen-chung a partire dal manoscritto originale, Ricordi, Milano, 1997. Versione definitiva: Edgard Varèse, *Amériques*, edizione rivista e curata da Chou Wen-chung, Colfranc, New York, 1973. Per una discussione sul problema delle due 'versioni' della partitura vedi: Klaus Angermann, *Die Fassungen von AmériquEs. Raumsimulation und Klangkurven*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*, a cura di Helga de la Motte-Haber, Wolke, Hofheim, 1992, pp. 121-133; Federica Di Gasbarro, "I'll fix up that old dodo (vieux rossignol)". *Edgard Varèses Amériques zwischen Kompositions-, Editions- und Aufführungsgeschichte*, in Simon Obert/Heidy Zimmermann (a cura di), *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, Schott, Mainz, 2018, pp. 111-122.

L'elemento cerniera fra questi tre modi è il tetracordo 2-1-2, che Varèse sceglie come tetracordo centrale comune a tutti e tre i modi (Mi-Fa \sharp -Sol-La) e che gli consente di passare dall'uno all'altro alterando un numero ridotto di altezze (Es. 5).

In confronto alla melodia diatonica del flauto con cui si apre *Amériques*, quella del presto oscilla tra due logiche, una diatonica (il modo di Fa deriva da sette note consecutive del circolo delle quinte) e una cromatica (la scala ottatonica si distingue per la ripetizione del modulo 2-1, da cui risulta la presenza di quattro seconde minori anziché due, come nelle scale modali eptatoniche). Il ruolo del modo acustico, non a caso esposto nel punto culminante del passaggio, è quello di sintesi fra due principi, dal momento che il Fa \sharp , *repercussio* della melodia, è al contempo nota di arrivo del tetracordo inferiore del modo di Fa su Do (per toni interi) e nota di partenza del pentacordo superiore del modo ottatonico (che alterna semitoni e toni interi).

The image shows three musical staves, each representing a different mode. The top staff is labeled 'Modo di Fa' and contains notes F, G, A, B, C, D, E with fingerings 2, 2, 2 above the first three notes. The middle staff is labeled 'Modo acustico' and contains notes F, G, A, B, C, D, E, F with fingerings 2, 1, 2 above the first three notes. The bottom staff is labeled 'Modo ottatonico' and contains notes F, G, A, B, C, D, E, F with fingerings 2, 1, 2 above the first three notes. Dashed lines connect the notes between the staves, highlighting the shared tetracord 2-1-2.

Esempio 5. *Amériques*. Confronto dei tre modi utilizzati nel Presto (c. 38/ed. 1922 e c. 33/ed. 1929)

Se la frase iniziale di *Amériques* sottolinea lo scontro fra l'universo diatonico e quello cromatico e l'intera sezione del Presto inscena una coesistenza pacifica tra questi due principi, gli accordi conclusivi che appaiono solo nella versione definitiva della partitura (cifra 39, b. 418-444, Es. 6) rivelano una peculiare reinterpretazione della gerarchia fra diatonismo e cromatismo, ove quest'ultimo assurge a sistema di riferimento mentre gli intervalli diatonici servono ad assicurare una certa variabilità di colorazione. Non deve sorprendere se si ritrova in questi accordi, ribattuti per più di venti battute (Es. 6a), una peculiare attualizzazione del circolo cromatico spazializzato. Qui la parte centrale e superiore dell'aggregato sonoro rimane immutata (dal [6] centrale all'[1] nell'acuto, Es. 6b), mentre la parte inferiore (che sarebbe dovuta apparire come nell'Es. 6c) è alterata dallo spostamento di alcune note in registri estremi (dando luogo al tricordo [5] [2] nel registro acuto e [8][11] in quello grave) e dall'eliminazione dell'unica altezza e nota di partenza dell'intero diagramma trasposto sul Do \sharp .

Esempio 6. *Amériques*. Trascrizione e analisi degli accordi conclusivi (bb. 418–444/ed. 1929)

Intégrales (1925) per 11 strumenti a fiato e percussioni

Anche *Intégrales* offre un esempio di una particolare interazione fra diatonismo e cromatismo come mezzo di strutturazione della dimensione spaziale e temporale. Varèse gioca spesso con una diversa gerarchizzazione tra questi due principi armonici per evitare il rischio di una certa monotonia insita nel cromatismo. Non di rado egli enfatizza le qualità diatoniche di superficie, come accade nei due passaggi decisamente melodici che interrompono il flusso formale e il dispiegarsi delle trame cromatiche di *Intégrales* (a b. 93 e a b. 131, Es. 7a). Melodia e accompagnamento rispondono qui ciascuna a una logica diatonica propria e l'interazione di queste due differenti collezioni diatoniche estratte dal circolo delle quinte (Es. 7b) produce all'ascolto un effetto di scollamento fra le due masse sonore, condizionata dalla loro complementarità cromatica. Superando i confini del campo diatonico omogeneo, Varèse ne rivela la potenzialità cromatica.

Nelle battute 93–100 la melodia si muove intorno alla nota perno Re_3 . Da qui essa dapprima devia di una seconda maggiore in entrambe le direzioni, evidenziando immediatamente l'assenza di una sensibile ($Do\sharp$), quindi scende alla quinta del modo (la *repercussio* nell'universo modale), per raggiungere infine la terza maggiore superiore ($Fa\sharp$). Il risultato è un modo di Sol su Re. L'intera frase resta aperta grazie alla discesa del $Fa\sharp$ verso il Do, esponendo il tritono nella sua peculiare configurazione intorno alla nota di riferimento del modo di Sol.

Nella dimensione verticale Varèse utilizza la stessa logica di generazione a partire dal circolo delle quinte usata per la melodia. L'accompagnamento è costituito infatti da tre note sovrapposte per quinte giuste ($Re_{b_1}-La_{b_1}-Mi_{b_2}$). Tuttavia, nel risuonare simultaneamente, le note dell'accordo danno luogo a una serie di relazioni cromatiche estese (linee tratteggiate nell'esempio) in rapporto sia con la nota di riferimento del modo (Re_3), sia con il Mi_3 e il La_2 che definiscono l'ambito melodico prima dell'arrivo del gesto finale.

Esempio 7a. *Intégrales*. Riduzione e analisi delle bb. 93-98 e 131-135

Esempio 7b. *Intégrales*. Analisi delle b. 98-98 e 131-135 in base al circolo delle quinte

Alla seconda occorrenza della melodia (Es. 7a) la ripetizione variata interna è omessa, mentre la formula finale è modificata per far emergere più distintamente il tritono $F\sharp_3$ - Do_3 , privato qui delle note intermedie. Seguono poi la terza minore (Do_3) e la terza maggiore ($Do\sharp_3$) sopra la quinta del modo La_2 . La melodia si ferma ancora una volta senza appoggiarsi sulla nota di riferimento e il nuovo punto di arrivo ($Do\sharp_3$) trasforma la scala in un modo di Do su Re.

Lungi dall'essere investito della funzione di sensibile, il $Do\sharp$ associato al La_2 diviene un richiamo formale all'inizio del pezzo e all'intervallo di terza maggiore caratteristico dello sviluppo del gesto iniziale di *Intégrales* (b. 10, 11 e 18, Es. 8). Il collegamento formale è rinforzato dall'apparizione di due accordi nei due registri estremi di legni e tromboni (bb. 134-135) e iscritti nei due intervalli cornice [14] e [13] che rievocano immediatamente gli accordi di accompagnamento in risposta del gesto iniziale per toni interi del clarinetto piccolo (bb. 1-5).

La prima sezione di *Intégrales* (bb. 1-29) offre l'occasione di mostrare il graduale passaggio da una impostazione diatonica verso l'affermazione del cromatismo. Il primo campo armonico (bb. 1-23, Es. 9) si basa sui due insiemi di toni interi $C2_0$ e $C2_1$, distribuiti su differenti registri e fra loro in rapporto di [13]. La logica per toni interi governa l'ordine sia melodico che armonico. La figura melodica di attacco ($\langle +6, +2 \rangle$) e l'accordo acuto che le fa seguito ($[6][8]$) rientrano rispettivamente negli insiemi di toni interi $C2_0$ $C2_1$, mentre l'accordo grave dei tromboni combina l'intervallo [4] (complementare di [8]) con la cornice cromatica estesa [13].

2 Fl. picc. [14]
Clar. si \flat

<6 2>
Cl. picc.

3 Trb.

<4>

Trp. do /
Cl. picc. /
Trp. re

5 [9][13] 10 11 18
[4]

Esempio 8. *Intégrales*. Riduzione della figura iniziale e della variante più elaborata (bb. 1-21)

[8]
[6]

<+6 +2>

C21
C20

[13]
[13]

C21
C20

[13]
[13]

[9]
[4]

Esempio 9. *Intégrales*. Analisi della figura e degli accordi di accompagnamento delle bb. 1-23

Queste tre entità sonore (il gesto melodico seguito dai due accordi) raggiungono assieme un totale di nove note, a cui se ne aggiungono altre due (Sol $_4$ e Fa \sharp_4) nella figura di ornamentazione della nota tenuta La \sharp_4 suonata per la prima volta dalla tromba in Do (b. 10, Es. 8), poi dal clarinetto piccolo (b. 11) e infine dalla tromba in Re (b. 18). La nota mancante Fa $_3$ comparirà solo nel complesso verticale che risuona a partire dalla b. 25 (Es. 10). Al contempo, la comparsa di questa altezza che completa il totale cromatico dà luogo, assieme al Mi $_4$ che la precede, ad una nuova relazione cromatica espansa finora assente, la settima maggiore [11]. Questo intervallo dà avvio all'espansione dello spazio verticale con cui si chiude la prima sezione. La struttura armonica di questa sonorità esplosiva (bb. 25-29, Es. 10) proietta in primo piano il principio finora implicito del cromatismo nelle sue tre possibili concretizzazioni, lasciando risuonare dapprima l'intervallo [11] (Mi $_4$ -Fa $_3$), poi il semitono (Do \sharp_5 -Re $_5$) e infine il [13], sia in forma diretta (nei due accordi agli estremi di registro) sia in forma indiretta (tra Mi $_4$ -Mi \flat_5 e tra Fa $_3$ -Fa \sharp_4 , evidenziati dalle frecce tratteggiate nell'esempio).

Esempio 10. *Intégrales*. Riduzione delle bb. 24-29

La prima sezione di *Intégrales* offre anche l'occasione di precisare un aspetto importante del linguaggio armonico di Varèse, specialmente se pensato in rapporto al principio costruttivo per classi di altezze operativo nella tecnica dodecafonica dei compositori viennesi. Se finora tutte le note erano congelate nel loro specifico registro, il primo cambio di registro di una nota a b. 25 dà avvio all'episodio esplosivo con cui si conclude la prima sezione. Lo spostamento di due ottave della nota Mi (apparsa finora nel registro 2 dell'accordo dei tromboni e migrato al registro 4 della tromba in Re) implica infatti una completa ridefinizione della sua funzione: i due suoni non sono più due fenomeni dello stesso elemento ma due elementi costitutivamente distinti, e la nozione di ottava come fattore di identificazione tra registri diventa pertanto impropria, anche per l'analisi.

Déserts (1954) per 15 strumenti, percussioni e nastro magnetico

La frase iniziale di *Déserts* presenta due principi costruttivi analoghi alle frasi di apertura osservate in *Amériques* e in *Intégrales*: la combinazione di diversi principi armonici (che consente di ricavare nuove altezze e assicurare variabilità a un contesto altrimenti omogeneo) e una tendenza alla complementarità cromatica (ove il totale non è istituito come obbligo, ma sono spesso proprio le note mancanti a congiungere, a un livello strutturale superiore, le unità fraseologiche).

In *Déserts*, come in *Amériques*, la logica generativa iniziale è quella del circolo delle quinte, progressivamente sostituita da processi di derivazione cromatica. A differenza degli esempi visti finora, Varèse qui non giustappone però due campi armonici differenti ma inscena un processo di trasformazione da uno all'altro, mediante un'inversione gerarchica dal diatonismo (nelle prime 13 misure) verso il cromatismo (da b. 21 a 29).³¹

³¹ Per le prime trenta battute di *Déserts* Eveline Vernooij propone un'analisi basata sulle serie dodecafoniche che appaiono negli schizzi del compositore. Eveline Vernooij, *L'organizzazione del suono in*

Le due sonorità che costituiscono il primo campo armonico (bb. 1–13, Es. 11), distribuite in due registri distinti, corrispondono alla sovrapposizione di due quinte giuste [7][7] ($Fa_3-Do_4-Sol_4$ e $Re_1-La_1-Mi_2$) e derivano da due segmenti consecutivi del circolo delle quinte.

Esempio 11. *Déserts*. Campi armonici e analisi secondo il circolo delle quinte (bb. 1–17)

L'unico intervallo cromatico di questo primo campo armonico (il [13]) separa i due tricordi nei due registri e rappresenta (assieme all' [11]) una tipica attualizzazione atonale dell'unica ic1 inclusa in un segmento di sei note consecutive nel circolo delle quinte.

Nella frase di trasformazione (bb. 14–20) il [13] passa progressivamente in primo piano e, oltre a collegare i registri, determina la diade Sib_0-Si_1 che prende il posto del tricordo grave diatonico [7][7]. Le due note nuove derivano dall'ampliamento in entrambe le direzioni del segmento del circolo delle quinte di partenza, un'espansione che è prolungata dal $Do\sharp_3$ a b. 17. Il $Fa\sharp$, omissa dall'attuale segmento, corrisponde alla nota assente nel passaggio (nota nera nell'esempio).

A partire dalla b. 21 Varèse costruisce gradualmente un secondo campo armonico, che consiste in un'alternanza regolare degli intervalli [6] e [7] (Es. 12). Le nuove altezze $Sol\sharp$ e Mib completano il circolo delle quinte, che raggiunge ora le undici note. Anche questo secondo campo ($Sol\sharp_2-Re_3-La_3-Mib_4-Sib_4-Mi_5$) può essere ricondotto al circolo delle quinte, combinando due segmenti di tre note a distanza di tritono: $La_b-Mib-Sib$ e $Re-La-Mi$. Considerato nel suo insieme, l'intero processo di mutazione raggiunge il totale cromatico ad eccezione della nota $Fa\sharp$, che appare solo nello sviluppo della sezione seguente, segnalata dal cambia-

mento dell'indicazione metronomica (b. 30). L'intervento dei timpani e clarinetti (bb. 23–29, Es. 12), sovrapposto alla risonanza dell'aggregato precedente, include solo le quattro altezze $\text{Sol}\sharp_1$ – Re_2 – La_2 – $\text{Mi}\flat_3$, disposte verticalmente secondo lo stesso modulo [6][7][6] di b. 21.³² La trama verticale del secondo campo armonico è dunque proiettata qui melodicamente in un differente registro, evitando i raddoppi di ottava grazie a un *fade-out* che sopprime una dopo l'altra le quattro note inferiori nella fase di risonanza.

The image displays a musical score for Example 12. The top part shows a piano score with two staves. The right hand has a sequence of notes with fingerings <6 7 6 7 6> and harmonic markings [6] and [7]. The left hand has notes with markings [6] and [7]. Below the piano part, there is a percussion part with markings for Timpani (Timp.), Clarinet and Bass Clarinet (Clar. + Clar. basso), and another Timpani (Timp.). A bracket indicates the time span from measure 23 to 29. Below the percussion part, there is a diagram showing a sequence of notes with a bracket labeled T6, representing the interval of a sixth.

Esempio 12. *Déserts*. Campi armonici e analisi secondo il circolo delle quinte (bb. 21–29)

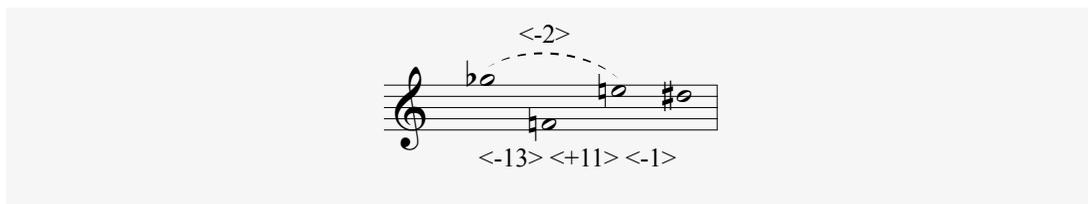
Se si osserva la partitura si vedrà che la progressione armonica appena descritta è molto lenta e graduale. Varèse congela quasi le altezze e guida il senso di sviluppo a livello percettivo mediante cambiamenti dinamici tra le altre componenti sonore, creando una testura affatto statica. Ad esempio, mentre gli attacchi delle campane tubolari e dello xilofono mantengono sempre la stessa dinamica, i rapporti di intensità per la fase di sostegno (ottavino e clarinetto in mi bemolle, due trombe e poi due flauti) cambiano a ogni entrata, in modo da far percepire una colorazione formantica costantemente variabile.

Octandre I (1923) per 8 strumenti

Rispetto agli esempi visti finora, il primo movimento di *Octandre* mostra un procedimento generativo inverso, che prende avvio da una collezione interamente cromatica per lasciar trasparire in un secondo momento diverse colorazioni dia-

³² Solo il La_1 , indicato con un asterisco nell'Es. 12 e affidato al clarinetto basso, fuoriesce dalla logica dei registri definiti dal campo armonico.

toniche. Anche in questo caso la successione di diversi campi armonici articola il flusso temporale su più livelli. Per cominciare, consideriamo la sola prima battuta, cellula generatrice del movimento (Es. 13).



Esempio 13. *Octandre I*. Figura iniziale (b. 1)

L'inizio del pezzo esposto dall'oboe solista è interamente costruito su un tetracordo cromatico discendente (Sol_b-Fa-Mi-Re_#). Se si tiene conto delle scelte di registro operate da Varèse, il semplice spostamento d'ottava della nota Fa trasforma questo insieme in una presentazione esaustiva delle possibili forme di attualizzazione della ic1 nello spazio di circa un'ottava: [13], [11] e [1]. Lo spostamento di ottava produce però un altro effetto, perché suddivide la figura in due strati percepibili nei due registri, uno acuto che accoglie tre suoni e uno grave costituito dal Fa₃. Da ciò risulta un avvicinamento melodico fra la prima e la terza nota del segmento cromatico (Sol_{b4}-Mi₄) da cui verrà derivata, dopo poche battute, una nuova cellula melodica che combina il tono intero e il semitono. Subito dopo la battuta introduttiva, la cellula generatrice è sottoposta a diverse variazioni (mediante ripetizioni di note e alterazioni ritmiche), dapprima della coda della figura (b. 2) e quindi della sua testa (b. 3, Es. 14). A battuta 4 Varèse progredisce nell'esplorazione della scala cromatico, trasponendo la figura iniziale sulla nota successiva al tetracordo cromatico di apertura (Re₄), secondo un fattore di trasposizione [4].

La quarta battuta si conclude con una nuova variante della cellula generatrice, ora di tre note (Fa_{#3}-Sol_{#3}-Fa₃) che, posta a distanza di quarta giusta discendente (il primo intervallo disgiunto non cromatico del pezzo), interrompe la logica costruttiva basata sul segmento cromatico e ripropone in successione permutata lo strato del registro acuto della prima figura, esplicitando melodicamente l'intervallo di seconda maggiore. Il punto di arrivo della legatura sul Fa₃ e l'accento portato sul La₃ della battuta 5 producono una cesura nella frase e invitano a considerare quest'ultima nota come l'inizio del gesto conclusivo che trasforma lo sviluppo melodico solista in una verticalità polifonica. Tramite l'entrata del clarinetto (che ripristina la melodia dello strato acuto della cellula generatrice, <-2,-1>) e del contrabbasso, Varèse non solo conclude la prima frase raggiungendo il totale cromatico (ad eccezione del Sol), ma proietta il principio del cromatismo espanso sulla dimensione verticale: la sovrapposizione di La₃ nell'oboe, Si_{b2} al clarinetto (nota ribattuta che conclude la figura) e Si₁ al contrabbasso (suono armonico) dà luogo al tricordo [11][11] (vedi anche Es. 16a).

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Hb.), Clarinet in Si (Cl. si.), and Bassoon (C.B.). The tempo is marked 'Assez Lent' with a metronome marking of 63-66. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *sf*, *pp*, and *p*. Performance instructions like 'lourde' and 'morendo' are present. A specific musical figure is analyzed in detail below the main score, showing tritone intervals (T4, T6) and chromatic variations.

Esempio 14 *Octandre I*. Prima frase e analisi delle varianti della figura iniziale (bb. 1-6)

La seconda frase solista dell'oboe introduce un cambiamento armonico significativo tramite l'aggiunta dell'intervallo cromatico mancante rispetto alle varianti di ic1, ossia del tritono (Es. 15). Quest'intervallo, implicito nella trasposizione tra la prima e la seconda variante della cellula generatrice (Es. 14), diventa ora un elemento di superficie immediatamente udibile.

La nota La_3 che aveva concluso la prima frase (b. 6, Es. 15) assume nelle battute 6-8 il ruolo di vero e proprio suono polare e la dinamica nella successione dei campi armonici (prima solo il tritono: $La_3-Re\sharp_4$, poi il tricordo $[6][5]: La_3-Re\sharp_4-Sol\sharp_4$) porterà a un'esplosione del registro che condurrà al Sol_5 , nota finale del solo dell'oboe e finora mancante dal totale cromatico. Varèse assicura una certa varietà alla reiterazione dell'intervallo di tritono $La_3-Re\sharp_4$ aggiungendo fioriture cromatiche intorno al $Re\sharp_4$ ($Do\sharp_4$ e Mi_4), in modo da alternare all'intervallo melodico $[6]$ a volte il $[5]$ e a volte il $[7]$. Con l'arrivo del $Sol\sharp_4$ nella figura finale di b. 7 torna l'intervallo espanso $[11]$, ora con funzione di cornice di uno dei tricordi centrali del diagramma ossia $[6][5]$ ($La_3-Re\sharp_4-Sol\sharp_4$). L'ultima occorrenza della nota perno La_3 nella seconda metà della b. 8 dà luogo a una figura peculiare nella quale il La assume il ruolo di nota pivot di congiunzione fra i tricordi $[6][5]$ ($La_3-Re\sharp_4-Sol\sharp_4$) e $[3][8]$ ($Fa\sharp_3-La_3-Fa_4$), adiacenti nel diagramma.

Esempio 15. *Octandre I*. Trascrizione (bb. 6-10) e analisi dei campi armonici (bb. 8-9)

Varèse proietta quest'ultimo tricordo [3][8] sul gesto ascendente conclusivo dell'intera sezione (Mi₃-Do₄-Si₄-Sol₅), costruito utilizzando gli intervalli più ampi [8][11][8]. Qui il Si_b₃ suonato in *mp*, suddividendo il primo [8] in [6]+[2], non solo lascia risuonare un'eco trasposta dell'intervallo di tritono ma anticipa una colorazione diatonica di toni interi che ricoprirà un ruolo strutturale negli interventi dei tre nuovi strumenti (a b. 10, flauto, clarinetto e tromba entrano sul Sol₅ tenuto).

Un'ultima osservazione su questo solo di oboe riguarda l'esplorazione dello spazio sonoro complessivo. Come ha giustamente fatto notare Bernard³³, se l'apparizione del La₃ a battuta 5 innesca un'apertura dell'ambito sonoro verso il grave attraverso l'entrata dei due intervalli [11] (Es. 16a), la seconda frase (Es. 16b) si estende simmetricamente verso l'acuto, passando dal La₃ al Sol_#₄ e terminando sul Sol₅.

Esempio 16. *Octandre I*. Analisi delle due frasi a b. 6 e b. 9

33 Jonathan W. Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven /London, Yale University Press., 1987, p. 120.

Come accennato, a b. 10 le linee melodiche si moltiplicano prima di cristallizzarsi nella prima struttura accordale del pezzo (conclusa dalla lunga corona alla fine di b. 12) e ciascuna delle tre parti strumentali esprime un campo armonico differente (Es. 17). Il flauto presenta il campo più cromatico con i tricordi [2][11] e [11][2] alle sue estremità. La struttura [2][11] richiama esplicitamente le tre note iniziali del movimento (Sol \flat_4 -Fa \sharp_5 -Mi $_4$), ora presentate in inversione di registro (Mi $_5$ -Fa \sharp_5 -Fa $_4$). Di contro, la figura del clarinetto è costruita interamente con toni interi ([2][4]) provenienti dalla collezione C 2_0 . Nella tromba, i due principi (cromatico e toni interi) sono infine combinati in una melodia che espone dapprima il [10] e si chiude con la successione intervallare [7][11], già esposta dalla terzina del flauto. In questa struttura polifonica le linee non concorrono quindi a esplorare un campo armonico omogeneo (come accade, ad esempio, nell'esposizione del primo movimento della Sinfonia op. 21 di Anton Webern) ma ciascuna linea ne definisce uno proprio, dando luogo ad una moltiplicazione di colorazioni armoniche fra loro interrelate.

Esempio 17. *Octandre I*. Campi armonici del flauto, clarinetto e tromba (b. 11)

La testura si stabilizza in una peculiare forma accordale esposta alle battute 11-12 (Es. 18), costruita intorno a un intervallo cromatico stretto centrale [1] (Fa \sharp_4 dell'oboe e Fa $_4$ del clarinetto) e incorniciata da due [11] alle sue estremità.

Esempio 18. *Octandre I*. Campo armonico (bb. 11-12)

Principi armonici in funzione della forma

Hyperprism (1923) per piccola orchestra e percussioni

L'analisi di *Hyperprism* offre infine l'opportunità di mostrare come Varèse faccia interagire il processo di variazione delle strutture intervallari con quello che si realizza contemporaneamente a livello di testure e di orchestrazione, delineando così una chiara traiettoria formale.

Colpisce il senso di direzionalità prodotto dall'esplorazione sistematica dell'idea duodecimale (sintetizzata nel 'circolo cromatico spazializzato', Es. 1 e 19a). La tabella sintetica in basso (Es. 19b) intende offrire una sintesi dello sviluppo temporale del pezzo e dà conto, per ciascuna sezione, degli intervalli e dei tricordi utilizzati (ordinati secondo il diagramma spazializzato di Varèse). In tal modo traspare chiaramente la traiettoria intervallare che guida lo sviluppo del pezzo, che si muove da una colorazione diatonica più morbida (con intervalli consonanti nell'universo tonale) verso una più dura. Nel contesto stilistico idiomatically cromatico, il pezzo si apre infatti con intervalli di terze e seste, che si combinano in modo da formare tricordi chiaramente diatonici ([4][9] e [8][3]), nei quali l'intervallo cromatico espanso è suddiviso in due intervalli diatonici. A partire dalla sezione indicata con la lettera d nell'esempio si raggiunge una prima struttura accordale mista, composta da tricordi che contengono sia un intervallo diatonico (di quarta o quinta) sia uno cromatico (il tritono), a formare quindi i due tricordi centrali del diagramma [7][6] e [6][5]. Il pezzo procede tramite embricamento delle coppie di tricordi che si trovano in posizione estrema nel diagramma spazializzato ([2][9] e [9][4] in basso; [3][10] e [10][1] in alto), avvicinandosi ai campi armonici caratterizzati da intervalli di seconda. Dopo un breve richiamo del glissando iniziale (con l'utilizzo degli intervalli [4] e [6], *sezione h*), *Hyperprism* si chiude con la struttura tricordale mancante e dotata di elevato potenziale cromatico [2][11] e con un richiamo al tricordo centrale [7][6].

a)

[1] seconde
 [10] terze / seste
 [3] quarte / quinte
 [8] quarte / quinte
 [5] quarte / quinte
 [6] quarte / quinte
 [7] terze / seste
 [4] terze / seste
 [9] seconde
 [2] seconde
 [11]

b)

a	b	c	d	e	g	h	i	j	l
				1	1				
				10	10				
		3	3						
8									
			5						
			6			6			6
			7						7
4				4		4	4		
	9			9					
				2			2	2	2
							11	11	11
					13-1				

Esempio 19. a) Idea duodecimale con indicazione delle famiglie di intervalli. b) Identificazione degli intervalli o tricordi principali nelle sezioni di *Hyperprism*

Nei paragrafi che seguono si propone un'analisi delle sezioni che definiscono le tappe principali della traiettoria formale appena sintetizzata. In tal modo si desidera mettere in evidenza il ruolo preminente svolto da determinati intervalli o tricordi nel definire i campi armonici. La tabella che segue (Es. 20) pone in relazione le singole sezioni e i campi armonici con aspetti di strumentazione, testura e carattere.

Sezioni	Cifre	Battute	Descrizione	Intervalli e tricordi
a	0-1	1-11	solo del trombone (Do \sharp_3)	[4]
b	1-2	12-17	costruzione dell'accordo (C4) in corni e trombe	[4] ([8])
c	2	18-22	solo del flauto	[2][11] [8] > [9] > [3]
d	3	23-29	accordo della risonanza (flauto e tromba)	[5] > [6] > [7]
e	4	30-38	marcia degli ottoni gravi	[1] > [10] > [3] e [4] > [9] > [2]
f	5	39-44	costruzione dell'accordo con risonanza	
g	6-7	45-58	testure per linee indipendenti	[1][10] e [13][1]
h	7	59-62	ritransizione con eco del glissando i4	[4] + [6]
i	8	63-67	secondo solo del trombone con integrazione delle caratteristiche del solo del flauto	[4] + [2][11]
j	9	68-75	testura dei legni acuti	[2][11]
k	9	76-83	percussioni sole	----
l	10	84-89	costruzione dell'accordo finale	[2][11] in interazione con [6][7]

Esempio 20. *Hyperprism*. Quadro sinottico delle sezioni dell'intero pezzo

Sezione a

Nelle battute 1-11 (Es. 21) Varèse concentra l'attenzione sul Do \sharp_3 , di volta in volta preceduto da glissandi con funzione di attacco. L'effetto glissando estende la nota centrale fino ad un ambito di [4][4], con un moto discendente (Fa $_3$ -Do \sharp_3 nel glissando del trombone tenore) e quindi ascendente (La $_2$ -Do \sharp_3 nel segmento scalare del corno 1).

The musical notation shows three parts:
 1. Trombone (trb.): A glissando starting on F $_3$ and moving down to D \sharp_3 .
 2. Horn 1 (corno 1): A scale starting on A $_2$ and moving up to D \sharp_3 .
 3. Chordal part: A chord with intervals [4] and [4] between D \sharp_3 and F $_3$.

Esempio 21. *Hyperprism*. Riduzione delle varianti melodiche della sezione a (bb. 1-11)

Sulla nota polare $Do\sharp_5$ emerge una risonanza al registro grave a distanza cromatica di $[11^+]$, $Do\sharp_3-Re_1$. Il passaggio alla *sezione b* avviene, come sottolinea Bernard³⁴, con una proiezione simmetrica dell'intervallo $[11^+]$ intorno alla stessa nota pivot verso l'acuto e dà luogo alla nota tenuta più acuta della sezione b, il Do_5 , da cui prenderà avvio anche la *sezione c*.

Sezione b

Nella *sezione b* (b. 12–17, Es. 22) Varèse riorganizza in modo originale le due caratteristiche intervallari precedenti $[1]$ e $[4]$. I semitoni dei glissando sono ampliati a formare intervalli di $[11]$ alle estremità del nuovo campo armonico ($Do\sharp_4-Do_5$ e Fa_0-Mi_1), mentre nel registro medio risuonano due C_4 embricati fra loro: un C_4_2 completo nei corni (dando luogo all'intervallo cornice $[8]$) e un C_4_3 incompleto (con un solo $[4]$) nelle trombe.

Esempio 22. *Hyperprism*. Campo armonico della *sezione b* (bb. 12–17)

La massa che risulta in queste battute dimostra il ruolo che Varèse attribuisce al suono inteso come «agente di delineazione» spaziale e formale. A partire dagli anni Trenta egli esplica questo principio ricorrendo al concetto di «zone di intensità» che «possono essere percepite come isolate ma tramite le quali la non-mescolanza (o per lo meno la sensazione di non mescolanza), fino ad ora irrealizzabile, diventa possibile».³⁵ Nell'esempio in esame i diversi strati sonori, con le rispettive morfologie, entrano in azione uno dopo l'altro nei differenti registri (dall'acuto al grave). Il primo intervallo cromatico espanso $Do\sharp_4-Do_5$, affidato al flauto (con suoni armonici), alle trombe (dapprima con e poi senza sordino) e al clarinetto in $Mi\flat$, è inizialmente articolato dal punto di vista ritmico, dinamico e timbrico per poi restare tenuto nei due legni in *mp-f*. Su di esso s'innesta il suono dei corni (tricordo C_4_2 nel registro medio), accentuato e tenuto in diminuendo al *pp*, seguito al grave dall'entrata dei tromboni con l'intervallo $[11]$, anch'esso tenuto e dinamicamente fluttuante (*f-p-ff-p*). Il suono liscio delle prime tre zone d'intensità è contrastato dall'entrata ribattuta incalzante (*haletantes, en dehors*) di un bicordo di C_4_3 alle trombe nel

34 Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, pp. 196–197.

35 Varèse, *The Liberation of Sound*, in «Perspectives of New Music», 5, 1, 1966, pp. 11-19: 11.

registro medio, per poi trasmutare, dopo il diminuendo generale (all'inizio della b. 16), in un tremolo sincrono (con effetto frullato) degli strumenti ad eccezione dei tromboni che cresce verso lo *sforzatissimo* finale. Quest'ultima morfologia sonora iterativa riconduce a una fusione delle zone appena ascoltate in un'unica massa che chiude la fase centrale dinamica e di sostegno del suono (b. 14-16).

Sezioni c e d

Le presenti sezioni hanno il compito di condurre il discorso dall'armonia per terze e seste verso il tetracordo [7][6][5] che occupa la posizione centrale nell'idea duodecimale.

Nella *sezione c*, interamente affidata al flauto, Varèse ricorre a principi differenti per la scelta delle altezze nelle successioni melodiche e nei campi armonici. Gli intervalli melodici prolungano la logica esplorativa del diagramma (<+8, +3, -5>, Es. 23a), mentre i due tricordi fortemente cromatici ([11][2] e [2][11]) sorreggono l'idioma atonale mediante un embricamento dei due intervalli cornice [11] e [13] partendo dal Si₃ e dal Fa_{#5} (Es. 23b). La seconda nota tenuta (Fa_{#5}) scende di <-9> sul La₄ e dà avvio a una figura cromatica (La₄-La_{b4}-Si_{b4}) con la quale si completa il primo totale cromatico del pezzo. Segue una seconda figura sempre nel flauto solo (Es. 23c), ove il ricorso all'intervallo <3> genera una struttura modale di sei note derivata dall'intreccio di due insiemi pentatonici.

La *sezione d* (b. 23-29, Es. 23d), tanto per il profilo melodico quanto per la riduzione della complessità armonica, simula una sorta di riposo sul centro del diagramma ([7][6][5]) portando in primo piano le due relazioni cromatiche embricate [13] (Mi_{b4}-Mi₅) e [11] (Si_{b4}-La₅). Dal punto di vista testurale, questo campo armonico simula un'estinzione sonora, ma dopo una pausa la sua coda cresce dinamicamente per invertire questa tendenza culminare in un momento di tensione.

a) < -13 +8 +3 -5 +13 >
 < -9 -1 +2 >

b) [2] [11]
 [11] [2]

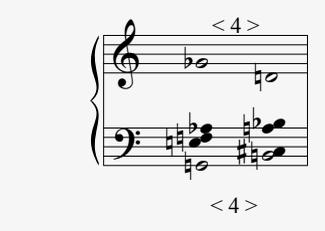
c)

d) 23 28
 [5] [6] [7]
 [5] [6] [7]

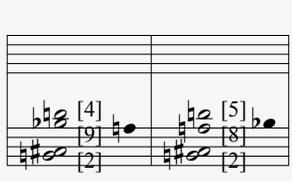
Esempio 23. *Hyperprism*. Melodia del flauto solo e analisi dei campi armonici nella *sezione c* (Es. a, b, c) e nella *d* (Es. d)

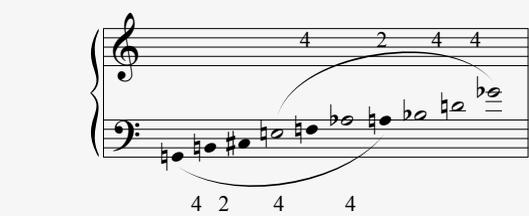
Sezione e

Nella *sezione e* (b. 30–38, Es. 24a) Varèse redistribuisce gli intervalli di terza e sesta affermati in precedenza tra i due accordi principali della marcia degli ottoni gravi in modo da incorporare anche intervalli di seconda. Il movimento melodico delle voci estreme tra i due accordi procede con moto contrario di [4] (Sol_{b_5} – Re_5 e Sol_1 – Si_1). Gli esempi 24b e 24c offrono due letture alternative delle costellazioni tricordali a seconda che si prenda l'una o l'altra nota del semitono centrale: [10][3] o [9][4] per il primo accordo, [9][4] o [8][5] per il secondo. L'esempio 24d mostra il campo armonico complessivo dei due accordi e lascia intravedere una strutturazione delle relazioni cromatiche espanse e strette realizzate tramite l'embricazione dei due insiemi di toni interi.

a) 

b) 

c) 

d) 

Esempio 24. *Hyperprism*. Accordi e analisi del campo armonico della *sezione e* (bb. 30–38)

Sezioni h e i

Le restanti sezioni enfatizzano le regioni estreme dell'idea duodecimale e in particolare i rapporti fra gli intervalli cromatichi espansi [13] e [11] con i diatonici 'duri' [10] e [2]. Nelle due *sezioni h* (ritransizione) e *i* (secondo solo del trombone tenore) ricompare il [4] come eco della sezione iniziale. Il nuovo intervento del trombone tenore (Es. 25a) combina contemporaneamente l'ornamentazione della nota polare (*sezione a*) e la figura a zig-zag del solo del flauto (*sezione c*).

Tuttavia, si tratta qui di una sfida armonica nuova, poiché il [4] interagisce ora con le strutture [11][2] e [2][11] e con segmenti di semitoni discendenti. Nell'esempio 25b si evidenzia in che modo i [4] incorniciano il segmento cromatico (presentato qui in classi di altezze), mentre il 25c riproduce nella registrazione reale la complementarità dei C2 nei diversi registri intorno al semitono centrale La_2 – Si_{b_2} .

Esempio 25. *Hyperprism*. Analisi del secondo solo del trombone nella sezione i (bb. 63–67)

Sezione j

Le ultime due sezioni che incorniciano la *sezione k* (affidata alle sole percussioni) sviluppano oltre il tricordo [2][11] e [11][2], ma secondo logiche diverse.

Nella *sezione j* (bb. 68–75, Es. 26a e b), Varèse sincronizza ritmicamente le voci acute del flauto piccolo e del clarinetto piccolo, costruite utilizzando i due sensi di lettura dello stesso tricordo [2][11]. Il campo armonico risultante combina le due relazioni cromatiche espanse ([11] e [13] a partire da Fa_3 e da Si_4) e la trasposizione al tritono della seconda maggiore dei rispettivi tricordi. Ciò significa che i due tricordi, benché presentati con intervalli verticalmente invertiti, sono in relazione di tritono fra loro. Se si osserva la sincronizzazione delle tre diadi che risuonano nei due strumenti l'una dopo l'altra (Es. 26c) ci si accorge come Varèse coordini le due voci facendo risuonare in successione i tre intervalli [5], [7] e [6] che preparano la figura d'inizio della *sezione l* finale del pezzo.

Esempio 26. *Hyperprism*. Figure e campo armonico della sezione j (bb. 68–75)

Intersezione tra armonia atonale e fenomeni acustici

La *sezione l* con cui si conclude *Hyperprism* (bb. 84–89) merita una trattazione separata dalle precedenti perché consente di introdurre alcune riflessioni conclusive sulla natura del linguaggio armonico varesiano. Le sei battute *Allegro molto* sono costruite a partire da un campo armonico che esplora il totale cromatico, questa volta completo, e che progredisce in tre fasi (Es. 27): dapprima una melodia declamata dai corni all'unisono con suoni ribattuti e poi accentati; poi l'entrata di quattro voci soliste (affidate al trombone basso, corno 3, trombone tenore e tromba 1) che introducono i primi quattro suoni tenuti; infine un'apertura verso i registri estremi con l'entrata del trombone basso e, quasi simultaneamente, dei legni piccoli (flauto e clarinetto), sostenuta dal corno 1 e tromba 2. Quest'ultima sonorità tenuta sfocerà in un crescendo *sforzatissimo* rafforzato dall'entrata delle percussioni in tremolo con cui si conclude il pezzo.

A partire dal Re_3 ribattuto, la figura iniziale affidata ai corni esibisce il tricordo diatonizzato corrispondente al centro del 'circolo cromatico spazializzato' ([6][7]), già apparso nella *sezione d* (centrale e di riposo). Ciascuno di questi tre suoni diviene poi nota di riferimento per la costruzione di relazioni a distanza con coppie di altezze fra loro in rapporto cromatico. Queste ultime formano, assieme al rispettivo suono iniziale, l'ossatura profonda del passaggio basata sul tricordo [2][11] dall'elevato potenziale cromatico. Dei tre elementi, solo il primo tricordo risuona in forma di vera successione di altezze, formato dalle ultime due note dei corni $Do\sharp_2-Do_3$ seguite dal Si_1 del trombone basso ($\langle +11, -13 \rangle$). La coppia di altezze che segue è formata dal La_3 dei corni 3 e dal $Si\flat_2$ del trombone tenore, che in relazione al $Sol\sharp_2$ dei corni danno vita allo stesso tricordo [2][11]. Lo stesso principio vale per il $Re\sharp_4$ del clarinetto in $Mi\flat$ e il Mi_3 del corno 1, in rapporto al Re_3 dei corni. L'apparizione di quest'ultimo elemento è però preceduta dall'entrata del Si_0 del trombone basso in *sforzato-piano*. Questa apertura verso il registro grave funge da segnale d'inizio della terza fase di sviluppo del passaggio, caratterizzata dapprima dall'entrata dell'unico bicordo della sezione ($Re\sharp_4-Fa\sharp_4$), seguito dall'espansione simmetrica verso l'estremo acuto. A questo punto viene da chiedersi secondo quale logica Varèse disponga (temporalmente e nei registri) le ultime tre altezze mancanti per raggiungere il totale cromatico (l'ultimo segmento cromatico $Fa-Fa\sharp-Sol$), dal momento che ha ormai esaurito il potenziale generatore delle altezze iniziali dei corni. L'ultima nota (il Fa_4 della tromba 2) trova un motivo d'essere in un'altra struttura profonda ravvisabile nelle prime due fasi del passaggio e che, significativamente, corrisponde a un'inversione del tricordo fin qui generatore. Con le due altezze che lo precedono ($Re\sharp_4$ e Mi_3), il Fa_4 forma infatti il tricordo [11][2], lo stesso che lega anche i segmenti cromatici della prima ($Re_3-Do\sharp_2-Do_3$) e della seconda fase ($Do_3-Si_1-Si\flat_2$).

Fra le varie ipotesi che potrebbero spiegare la scelta del Sol_6 come punto più estremo del campo armonico, una sembra più convincente alla luce di quanto visto fino ad ora. Se si osserva la strutturazione interna dell'aggregato finale costituito da tutte le altezze tenute fino alla corona, due aspetti peculiari emergono e ci riconducono ai principi basilari del 'circolo cromatico spazializzato': la verticalità che

risulta dalla peculiare disposizione delle note Fa_4 - $Fa\sharp_4$ - Sol_6 assieme a quelle udite precedentemente contiene infatti non soltanto tutti gli intervalli dal semitono al tritono³⁶, ma anche entrambi gli intervalli cornice espansi e raddoppiati, l' [11] (o meglio il [23]) al grave e il [13] (ossia il [25]) all'acuto.

Esempio 27. *Hyperprism*. Riduzione e analisi della sezione 1 (bb. 84–89)

Una lettura particolarmente illuminante di questa sezione conclusiva è quella proposta da Philippe Lalitte il quale, in un saggio dedicato alla ricezione delle teorie di Hermann von Helmholtz nell'opera di Varèse, fa notare come le altezze che noi abbiamo raggruppato nei tricordi [11][2] corrispondano alle tre altezze (ossia alle frequenze) deducibili dal principio dei suoni differenziali.³⁷ Anche se l'intuizione di Lalitte non spiega l'intero passaggio, essa invita a ricercare in esso ulteriori evidenze acustiche. Una di queste appare particolarmente significativa perché suffraga proprio la scelta già menzionata del Sol_6 come suono cornice acuto e, di conseguenza, del $Fa\sharp_5$ come componente del bicordo [3] marcatore della sezione che risuona immediatamente dopo lo spostamento del Si nel registro 0. In effetti la relazione che lega le tre altezze registrate Si_0 - $Re\sharp_4$ - $Fa\sharp_4$ corrisponde esattamente a quella esistente tra un suono fondamentale e le sue parziali 10 e 12. Questo tipo di costellazione verticale, costituita da un suono molto grave sovrastato da raggruppamenti stretti di altre altezze, non è un caso isolato nella musica di Varèse e invita a contemplare la serie degli armonici naturali come ulteriore logica di costruzione armonica.³⁸

36 Dato che $Re\sharp$ e $Fa\sharp$ risuonano contemporaneamente e che questo intervallo [3] è suddiviso in [2][1] dall'altezza che entra solo in conclusione del passaggio, si può considerare il [3] come intervallo componente dell'aggregato.

37 Philippe Lalitte, *The theories of Helmholtz in the work of Varèse*, in «Contemporary Music Review», vol. 30/5, 2011, pp. 329–344: 341–341.

38 Nell'archivio di Gérard Grisey conservato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea si trovano ad esempio appunti analitici relativi alla composizione per orchestra *Arcana* di Varèse, ove Grisey spiega alcuni aggregati verticali molto densi sulla base dell'interazione di due spettri armonici differenti

Conclusione

Se si procede a un'indagine più sistematica dei punti di contatto fra i tricordi varesiani e il fenomeno degli armonici, ci si accorge che quest'ultimo contiene l'intero potenziale armonico del 'circolo cromatico spazializzato' (Es. 28). In effetti, prendendo in considerazione tutte le suddivisioni delle cornici cromatiche espanse che occorrono tra le parziali 6 e 17 della serie degli armonici, si ottiene una rete di tutti i possibili tricordi contenuti nell'idea duodecimale di Varèse. Questo vuol dire che tutte le altezze di ciascuno dei tricordi che costituiscono la base di questo linguaggio armonico sono in rapporto a un fondamentale comune. Si potrebbe affermare, quindi, che tutte le armonie varesiane corrispondono a vere e proprie «armonie-timbro», ove i singoli suoni si fondono e passano dallo stato di altezze isolate a componenti di uno stesso spettro armonico. Varèse ha così trovato un'intersezione tra due logiche che sembrerebbero escludersi a vicenda, quantomeno se si considera la serie degli armonici come il fondamento 'naturale' della tonalità e il circolo cromatico spazializzato come l'espressione più radicale dell'atonalità.

8-14-15 [10][1] 8-14-17 [10][3]
 8-11-15 [6][5] 8-11-17 [6][7]
 8-12-15 [7][4] 8-12-17 [7][6]
 8-10-15 [4][7] 8-10-17 [4][9]
 8-13-17 [9][4] 8-13-17 [9][4]
 8-9-17 [2][11] 8-9-17 [2][11]
 8-15-17 [11][2] 8-15-17 [11][2]

6-7-11 [3][8] 8-10-15 [4][7]
 6-8-11 [5][6] 8-13-15 [9][2]
 6-9-11 [7][4] 8-9-15 [2][9]
 6-10-11 [9][2]

7-11-13 [8][3] 7-11-15 [8][5]
 7-10-13 [6][5] 7-10-15 [6][7]
 7-9-13 [4][7] 7-9-15 [4][9]
 7-12-13 [9][2] 7-12-15 [9][4]
 7-8-13 [2][9] 7-8-15 [2][11]
 7-13-15 [11][2]

9-16-17 [10][1]
 9-14-17 [8][3]
 9-12-17 [5][6]
 9-13-17 [7][4]
 9-11-17 [4][7]
 9-15-17 [9][2]
 9-10-17 [2][9]

Esempio 28. Analisi dei tricordi varesiani deducibili dalla serie degli armonici (parziali 6-17)

(ch'egli indica come «double fondamentale»).

Eppure, se si osservano le partiture in quest'ottica, si nota che, anche laddove il fenomeno acustico offre impulsi decisivi per un'idea musicale, la realizzazione sonora non risponde a un'applicazione pedissequa di leggi acustiche. La concezione teorica viene di volta in volta reinterpretata alla luce delle possibilità combinatorie del materiale musicale, di differenti principi costruttivi e dell'immaginazione sonora che affranca il compositore da qualsiasi vincolo normativo.

Tanto l'analisi dell'ultima sezione di *Hyperprism*, con la sovrapposizione fra logiche acustiche e tricordali, quanto gli esempi mostrati in precedenza, che testimoniano il ricorso a diverse logiche armoniche (incluse quelle modali) o a scelte dettate da locali necessità timbriche e dinamiche, suggeriscono l'idea di una pluralità di sistemi operanti in questa musica.

E proprio il principio dell'intersezione tra diverse logiche generative sembra guidare il principio di «liberazione dei suoni» di cui si fa portatore Varèse e che trova una coerenza in quell'attitudine che André Jolivet, ricordando i suoi anni di apprendistato, definisce significativamente come una vera e propria «disciplina atonale»:

I punti essenziali che ho conservato dalla mia collaborazione con Varèse dal 1929 al 1933 sono l'acustica, il ritmo e l'orchestrazione. [...] L'acustica, cioè le disposizioni strumentali che danno i migliori risultati sonori; la musica deve essere soprattutto un fenomeno sonoro. È proprio in funzione dei principi acustici che Varèse e io abbiamo adattato la tecnica di Schoenberg, che, a dirla tutta, non sempre si preoccupava dei risultati sonori. La disciplina atonale a cui Varèse mi sottopose era molto più severa di quella dei dodecafonisti. In primo luogo, evitava ogni parentela tonale e persino ogni suggestione, non solo nelle armonie simultanee ma anche nelle successioni melodiche. In secondo luogo, doveva garantire che le linee e gli accordi fossero sufficientemente ariosi, in modo da non produrre ciò che un accumulo incontrollato di note inevitabilmente produce: il do maggiore sporco.³⁹

I due principi menzionati da Jolivet e più volte esemplificati nel presente contributo – ossia il ricorso a un sistema armonico dedotto dalle peculiarità del cromatismo come superamento della tonalità e l'assunzione del parametro del registro reale come fattore strutturale – rappresentano il pilastro attorno a cui ruotano le applicazioni locali dei differenti sistemi. La presunta «non armonicità» del linguaggio varesiano e la sua «resistenza alle analisi» si rivelano allora la dimostrazione della non conformità di questo pensiero ad un sistema monodimensionale. Di contro qualsiasi sia l'approccio analitico e interpretativo scelto, incluso quello spettromorfologico (su cui diversi autori si sono soffermati, ma senza mai porlo in relazione con una logica armonica), esso dovrà necessariamente tener conto perlomeno di questi due pilastri del pensiero armonico di Varèse e contribuire a un ripensamento della funzione dell'armonia nella sua musica, da intendere non come parametro autonomo regolatore ma piuttosto come componente imprescindibile di un'immaginazione sonora multidimensionale.

39 André Jolivet, *Une vie musicale. Deuxième entretien : La musique, magie incantatoire et l'enseignement d'Edgard Varèse*, in André Jolivet, *Écrits. Textes transcrits, présentés et annotés par Christine Jolivet-Erlilh*, vol. 1, Delatour, Parigi, 2006, pp. 281-286: 282.

Biografie degli autori

Gianmario Borio è professore ordinario presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. È stato docente ospite presso diverse università europee e americane, nel 2013 *Distinguished Visiting Professor Compagnia di San Paolo* presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America (Columbia University, New York). È membro dell'Academia Europaea, *corresponding member* dell'American Musicological Society e *corresponding fellow* della British Academy. Nel 1999 la Royal Musical Association gli ha conferito la *Dent Medal*, nel 2021 la Hans und Gertrud Zender-Stiftung il premio *Happy New Ears* per la pubblicistica sulla nuova musica e nel 2025 ha ricevuto la medaglia *Voci che lasciano l'impronta nella storia* del Festival Internazionale Maria Callas. Ha fondato e dirige la collana di studi *Musical Cultures of the Twentieth Century* (Routledge) e la rivista online *Archival Notes*. È stato responsabile scientifico di unità di ricerca del COFIN 1995-1996 *La musica strumentale tra il 1950 e il 1990 - Materiali per un atlante*; Coordinatore scientifico del PRIN 2002 *Terminologia dell'estetica musicale: sei concetti chiave*; Coordinatore scientifico del PRIN 2005-2006 *Storia*

dei concetti musicali e Principal investigator del PRIN 2020 *Improvvisazione - composizione: la doppia identità della musica europea*. I suoi ambiti di ricerca sono le tecniche compositive del XIX e XX secolo, la storia delle teorie musicali e l'esperienza audiovisiva.

Mario Carrozzo è docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli. Ha insegnato Storia della Musica nei Conservatori di Campobasso e Salerno.

Ha svolto attività concertistica come pianista, essendo premiato in concorsi nazionali e internazionali e operando come docente incaricato di Pianoforte e come titolare della cattedra di accompagnamento pianistico nei Conservatori di Messina, Palermo, Avellino e Benevento.

Ha coltivato la ricerca scientifica accanto alla divulgazione musicale pubblicando saggi storico-analitici sulla musica di Bach Vivaldi, Schubert, Verdi, Brahms, Šostakovič, Britten nonché sulla didattica dell'ascolto, sulla teoria musicale di Hugo Riemann e sui suoi rapporti con il *milieu* italiano nonché sulla storiografia musicale postmoderna. Ha collaborato con periodici quali «Il Saggiatore Musicale», «Musica e Storia», «Rivista di Analisi e Teoria Musica-

le», «Analisi», «Bollettino del Gruppo Analisi e Teoria Musicale», «Musica Domani», «Venezia-musica e dintorni». È autore insieme a Cristina Cimagalli della *Storia della musica occidentale* (Roma, Armando, 1997-99; Tokyo, C Light Publishing, 2009-2011).

Pietro Cavallotti è professore associato di Musicologia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Si è addottorato nel 2002 presso la Humboldt Universität di Berlino con uno studio sugli influssi del poststrutturalismo filosofico sulla musica d'avanguardia degli anni Ottanta del Novecento (*Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Edition Argus, Schliengen 2006, 2010). È stato docente presso l'Università degli Studi di Bergamo, la Humboldt Universität di Berlino, l'Universität Basel e l'Universität Wien e ha diretto (insieme a Dörte Schmidt) il progetto di ricerca finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) *Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum* presso l'Universität der Künste di Berlino (2011-2019). È membro del comitato scientifico del centro interdipartimentale universitario ART (Aesthetics Research Torino) e del comitato editoriale della rivista «Gli spazi della musica». Ha pubblicato numerosi saggi e voci di enciclopedia per riviste ed editori nazionali e internazionali, dedicati soprattutto alla storia, estetica e analisi della musica del XX secolo con particolare interesse per indagini filologiche sul processo creativo.

Paolo Dal Molin è professore associato di Musicologia e Storia della Musica presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università di Cagliari e collaboratore scientifico del Laboratoire de Musicologie dell'Université libre de Bruxelles. Già ricercatore nelle università di Nizza, Rouen e Metz, ha vinto il

Programma per giovani ricercatori “Rita Levi Montalcini” del Ministero dell'università e della ricerca (2011-2017). Fa parte del comitato scientifico della *Rivista Italiana di Musicologia* e di *Archival Notes. Sources Studies in Twentieth- and Twenty-First-Century Music*.

I suoi studi vertono sulla poetica e la ricezione di compositori del XX secolo e su aspetti istituzionali e archivistici correlati. Su Claude Debussy ha pubblicato diversi saggi e una monografia (*Les Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy. Genèse et réception*, Lucca, LIM, 2016, con Jean-Louis Leleu).

Federica Di Gasbarro ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2017 presso le Università di Basilea e Roma con una tesi su *Amériques* di Edgard Varèse. Dal 2014-2016 è stata assistente di ricerca nel progetto finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero (SNF) dal titolo ‘Performance Practice of Electroacoustic Music’ presso l'Institute for Computer Music and Sound Technology (ICST) dello ZHdK di Zurigo. Nel 2017-2019 è stata ricercatrice postdoc presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, la Fondazione Paul Sacher di Basilea e l'Université Côte d'Azur di Nizza per ricerche sulla musica del XX secolo. Nel 2020-22 è stata docente a contratto presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Basilea e dal 2022 a 2024 ha ricoperto il ruolo di collaboratore scientifico presso l'Istituto Storico Germanico di Roma. Le sue pubblicazioni si concentrano su questioni di teoria, analisi ed estetica della musica del primo Ottocento e del Novecento, sullo studio del processo compositivo e sulla storia della radio e della televisione italiana.

Francesco Fontanelli si è diplomato in pianoforte al Conservatorio “G. Verdi” di Como e ha studiato musicologia presso l'Università di Pavia (Cremona), addottorandosi nel 2019 con una tesi sul Quartetto op. 127 di Beethoven. I suoi interessi principali riguardano il proces-

so compositivo, la drammaturgia e la musica del primo Novecento. Ha pubblicato saggi su Liszt, Wagner, Puccini, Vlad e sui compositori della 'Generazione dell'Ottanta'; le sue ricerche beethoveniane sono apparse di recente sul *Beethoven Journal* e *The Musical Quarterly*. Per il suo libro su Alfredo Casella (De Sono, 2015) ha ricevuto il premio 'Arthur Rubinstein. Una vita per la musica, giovani' (Venezia, Teatro La Fenice, 2016). Ha trascorso un semestre di studio al Beethoven-Haus di Bonn ed è stato borsista presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, lavorando alla catalogazione del Fondo Roman Vlad. Come assegnista di ricerca del Dipartimento di Musicologia di Cremona, si è occupato delle ultime sonate di Skrjabin e ha tenuto per quattro anni il corso di 'Problemi di storiografia musicale'. Con una borsa di studio della Fondazione Alexander von Humboldt, è attualmente ricercatore ospite presso l'Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft della Humboldt-Universität di Berlino, dove prosegue le sue indagini sugli ultimi quartetti di Beethoven. Vincitore del 'Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca' (2024), ha in programma una monografia sulla genesi delle opere pucciniane *Il tabarro* e *La rondine*.

Massimiliano Locanto è professore associato di Storia della Musica presso l'Università degli Studi di Salerno. Fa parte del Comitato Direttivo di «Chigiana. Journal of Musicological Studies» (Accademia Musicale Chigiana, Siena) e dell'Advisory Board della rivista «Archival Notes» (Fondazione Giorgio Cini, Venezia). Nel 2016 ha vinto il premio 'Renato Musto' per la Musicologia, patrocinato dal Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si è occupato di monodia medioevale e di Novecento musicale, con un particolare interesse per la storia delle teorie musicali, il rapporto musica-danza e l'opera di Igor Stravinskij, alla quale ha dedicato tre monografie (*Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*,

Brepols, 2021; *Musica al presente. Su Stravinskij*, Il Saggiatore, 2024 [con Gianfranco Vinay]; *L'ucello di fuoco. Stravinskij fra tradizione e modernità*, LIM, 2024), numerosi articoli in riviste, volumi miscelanei ed enciclopedie di rilevanza internazionale, tra i quali si segnala *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (CUP, 2021); *Stravinsky in Context*, (CUP, 2021) e la curatela del volume *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (Brepols, 2014).

Ingrid Pustijanac è professoressa associata di Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia. Le sue pubblicazioni includono la monografia su György Ligeti e numerosi articoli sulla musica del tardo ventesimo e del ventunesimo secolo, con particolare attenzione alla musica spettrale e post-spettrale, all'improvvisazione sperimentale ed elettroacustica, allo studio degli schizzi e dei processi compositivi. Membro del comitato editoriale della rivista «Archival notes» della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è fondatrice del gruppo di ricerca DALM / Dialogic Approaches to Living Musics, volto allo studio della creatività musicale contemporanea. Fa parte di comitati scientifici di importanti convegni internazionali e di gruppi di ricerca come ACTOR / Analysis, Creation, and Teaching of Orchestration Project, University of McGill, Canada e ITI-CREAA / Centre de Recherche et d'expérimentation sur l'acte artistique, Université de Strasbourg.

