

XXI *Sehr langsam. (♩)*

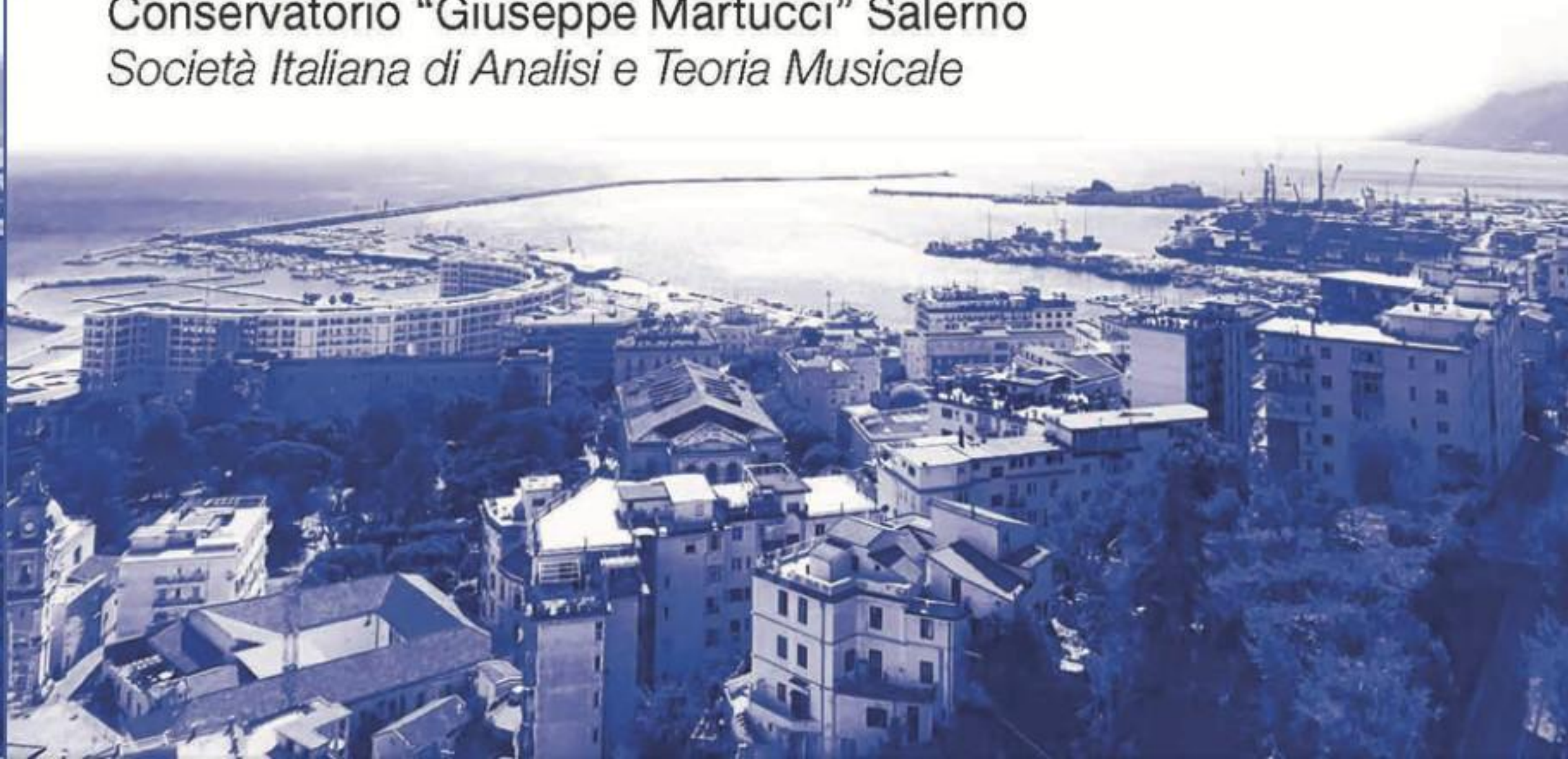
Convegno internazionale di
analisi e teoria musicale

*International Conference of
Music Analysis and Theory*

10 -13
Ottobre 2024

10 -13
October 2024

Conservatorio "Giuseppe Martucci" Salerno
Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale





Conservatorio di Musica
Giuseppe Martucci
Salerno

XXI CONVEGNO INTERNAZIONALE DI ANALISI E TEORIA MUSICALE

21ST INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC ANALYSIS AND THEORY

Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps

Conservatorio di Musica G. Martucci

Salerno 10-13 Ottobre 2024

a cura di

Gabriele Cecchetti, Matteo Farnè, Simonetta Sargenti, Antonella Trivigno

UniversItalia

XXI CONVEGNO INTERNAZIONALE DI ANALISI E TEORIA MUSICALE (Salerno, 10-13 Ottobre 2024)

Organizzato dalla Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps e dal Conservatorio Statale di Musica G. Martucci, Salerno

In collaborazione con:

Ratm – Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Analitica – Rivista online di Studi Musicali



Copertina a cura di MP Architettura, Via G. Pizzi n. 8, 20141 Milano
(A. Schoenberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Universal Edition, Wien, 1913, n. VI bb. 1-4.p. 8)

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2024 – UniversItalia, Roma

ISBN 978-88-3293-791-6

Il Panel PRIN 2022 *Colere Hereditatem* è stato organizzato nel contesto del progetto PRIN 2022 *Colere Hereditatem: Between Peace, Conflicts, and Global Change. A New and Old Challenge for Europe*. Finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU



COMITATO SCIENTIFICO DEL CONVEGNO (CONFERENCE SCIENTIFIC COMMITTEE)

Gabriele Cecchetti, Nunzia De Falco, Antonio Grande, Antonello Mercurio, Marina Mezzina, Massimo Privitera, Egidio Pozzi, Marco Targa, Giovanni Vacca, Fabio De Sanctis De Benedictis, Annarita Addressi, Francesco Maschio, Simonetta Sargenti, Matteo Farné, Fulvio Artiano, Ernesto Pulignano, Mario Baroni, Rossana Dalmonte

COMMISSIONE COMUNICAZIONE GATM (GATM COMMUNICATION COMMITTEE)

Matteo Catalano, E. Cominassi, Matteo Farné, Antonella Trivigno

STAFF ORGANIZZATIVO DEL CONSERVATORIO MARTUCCI (CONSERVATORY MARTUCCI ORGANISING STAFF)

Dott.ssa Luciana Giordano, Administrative Director

Nunzio Siani (ufficio produzione)

La XXI edizione del Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale ripropone la partnership con il Conservatorio Martucci di Salerno. Dal 2021 questa istituzione ha condiviso i valori e accettato le sfide di un evento internazionale che ad oggi coinvolge un centinaio tra studiosi, istituzioni musicali, rappresentanti e principali stakeholder provenienti da 14 paesi europei ed extraeuropei. Il nostro obiettivo è sostenere e arricchire una tradizione di ricerca che ha ormai una storia trentennale e una comunità di riferimento sempre più ampia. Consapevoli del fatto che i veri protagonisti delle nuove sfide sono i giovani studiosi e musicisti, abbiamo a loro dedicato quattro borse di studio: le proposte selezionate hanno superato le nostre aspettative per argomenti e solidità metodologica, e forniscono un'ampia panoramica in termini di ambiti disciplinari.

Per la prima volta nella sua storia il convegno propone due sessioni di Performance Studies con quattro Concerti-Analisi e un nuovo format per la presentazione di volumi di particolare interesse. Il convegno ospiterà quest'anno importanti ospiti internazionali, quali Benedict Taylor, William Drabkin e Timothy Jackson, e dedicherà un importante intervento ad Arnold Schoenberg a cura di Mauro Mastropasqua. Si chiuderà infine con una tavola rotonda dedicata alla Ricerca nell'AFAM in cui la presenza di rappresentanti del Ministero e del CNAM sarà importante per riflettere concretamente sulla storia, il ruolo e le prospettive della ricerca musicale in Italia.

Auguro a tutti i partecipanti di vivere ogni momento di questo evento come un'occasione per immergersi nella bellezza del paesaggio salentino, nell'autentica, semplice e avvolgente cucina, e per condividere conoscenza, amicizia e prospettive.

The 21st edition of the International Conference on Music Analysis and Theory renews the partnership with the Martucci Conservatoire. Since 2021, this institution shared the values and accepted the challenges of this international event involving around a hundred scholars, musical institutions, representatives, and key stakeholders from 14 European and non-European countries. Our aim is to support and enrich a research tradition that now has a thirty-year history and a rapidly growing community.

With the awareness that the true protagonists of the challenges are young scholars and musicians, we dedicated to them four scholarships. The selected proposals exceeded our expectations in terms of topics and methodological competence, offering a broad overview of various disciplinary fields.

For the first time in its history, the conference proposes two sessions of Performance Studies with four Performance-Analysis and a new format to present particularly noteworthy publications. The conference will host important international guests, including Benedict Taylor, William Drabkin and Timothy Jackson, and will present a significant contribution on Arnold Schoenberg by Mauro Mastropasqua. It will end with a Round Table on Research in the Italian Higher Music Education,

where the presence of representatives of the Ministry will be relevant to reflect on the history, role and prospects of Research in the musical fields.

I wish all participants to experience each moment of this event as an opportunity: to immerse themselves in the beauty of the Salerno landscape, to enjoy the authentic, simple, and enveloping cuisine, and to share knowledge, friendship, and visions.

Anna Maria Bordin

GATM President

In qualità di Direttore del Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno, sono lieto di annunciare la XXI edizione del Convegno della Società di Analisi e Teoria Musicale – GATM, che anche quest’anno verrà ospitato dal 10 al 13 Ottobre presso la nostra istituzione, costantemente attiva nella produzione scientifica. Questo evento, oramai consolidato nella tradizione e sempre rinnovato nella sua articolazione ed organizzazione, rappresenta un momento fondamentale per la comunità accademica e artistica, come opportunità di studio, di approfondimento e di confronto tra ricercatori autorevoli, e tra essi e la comunità studentesca. Quest’anno, i 73 partecipanti, studiosi, musicologi e artisti provenienti da 14 paesi, forniranno il loro contributo, che mai come in questo momento storico assume un ruolo cruciale nel travagliato percorso di riconoscimento e accreditamento che la “ricerca artistica” sta attraversando in Italia e, più specificamente, nelle istituzioni dell’Alta Formazione Artistica e Musicale. In un’epoca di rapidi cambiamenti e sfide globali, dove l’intelligenza artificiale si scontrerà presto, magari positivamente, con le categorie dell’umano, l’arte e la musica ci offrono strumenti per comprendere e re-interpretare la complessità del reale nella sua relazione con l’ineffabile. In tale contesto, il convegno GATM si conferma quale occasione per stimolare il dibattito e promuovere nuove prospettive.

As the Director of the "Giuseppe Martucci" Conservatory in Salerno, I am pleased to announce the 21st edition of the Conference of the Society for Music Analysis and Theory (GATM). It will once again be hosted by our institution, that is consistently active in scientific production, from October 10 to 13. This event, which has become a tradition and is constantly renewed in its structure and organisation, represents a fundamental moment for the entire academic and artistic community, offering an opportunity for study, in-depth analysis, and exchange between esteemed researchers and the students community.

This year, 73 participants, including scholars, musicologists, and artists from 14 countries, will provide their contributions, which, now more than ever, play a crucial role in the complex process of

recognition and accreditation that "artistic research" is currently undergoing in Italy, particularly within Higher Artistic and Musical Education Institutions.

In a time of rapid change and global challenges, where artificial intelligence will soon, perhaps positively, intersect with the categories of the human, art and music offer us tools to understand and reinterpret the complexity of reality in its relationship with the ineffable. In this context, the GATM conference remains an occasion to stimulate debate and promote new perspectives.

Fulvio Artiano

Director of the "Giuseppe Martucci" Conservatory in Salerno



Conservatorio di Musica
Giuseppe Martucci
Salerno

21ST INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC ANALYSIS AND THEORY

10-13 October 2024

&

3RD MUSIC HIGH SCHOOL FORUM

12 October 2024

Giuseppe Martucci Conservatory of Music in Salerno (Italy)

TIME TABLE

(organizzato ai sensi del DM 752 del 30/06/2021)



21st International Conference on Music Analysis and Theory, Martucci Conservatoire – Salerno (IT), October 10-13, 2024
TIMETABLE

THURSDAY 10

9h30	Registration and Reception			
10h30	Opening Session Room: 38 Prof. F. Artiano (Head of the Conservatory of Salerno) Prof. A.M. Bordin (GATM President)			
11h00	Analysis of compositional techniques Chair: Fabio De Sanctis De Benedictis Room 38	A. Giacchetti, Conservatoire Martucci (Salerno IT) Il Finale incompiuto della Turandot - Analisi e confronto degli schizzi autografi di Giacomo Puccini e dei completamenti di Franco Alfano e Luciano Berio	Theory of Analysis Chair: Egidio Pozzi Room 31	E. Poli, Independent Scholar “Raccomando ai giovani il decoro dei sacri tempi”: la denuncia di Francesco Ricupero nel trattato “Studio di Musica” sulle prassi musicali degenerate nella Napoli di inizio Ottocento
		J.M. Porta, Conservatoire Marcello (Venice IT) Le ‘metamorfosi’ dei Six concertos in four Parts dedicated to John O’Neill di Giuseppe Tartini		G. Stella, Conservatoire Refice (Frosinone IT) Il Trattato di Armonia di Pietro Platania: tradizione ed innovazione nella tarda scuola napoletana
		C. Dell’Orfano, Scuola Civica Musicale (Cagliari IT) La prima serie dei sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane: un’analisi della scrittura compositiva.	Performance Studies Chair: Antonella Trivigno Room 31	A.M. Bordin, Conservatoire Verdi (Turin IT) Il pianoforte oggi, tra Ricerca Artistica e metodologie analitiche innovative
		F. Grasso, Conservatoire Vivaldi (Alessandria IT) "Verhaltener Klageruf": le Variazioni op.27 di Webern fra analisi seriale e ricadute interpretative		F. Riccardi, Conservatoire Piccinni (Bari IT) Tra Tradizione e Innovazione: Un’Analisi de "Il Violino Spagnolo" di Luis de Pablo
13h00	Brunch			
14h30	Beethovenian repertoires Chair: Gaetano Stella Room 38	G. Capecchi, Schola Cantorum Basiliensis (Basel CH) Beethoven tra partimento e musica galante: Un’analisi storicamente informata della sonata Op. 10 Nr. 2	Lieder, lyrics and beyond Chair: Marco Targa Room 31	F. Guerrasio, Conservatoire Martucci (Salerno IT) Prometeo, tragedia dell’ascolto by Luigi Nono and Lohengrin by Salvatore Sciarrino: two fertile germs of a highly contemporary and communicative musical language
		S. Calabrò, Conservatoire Corelli (Messina IT) Struttura ed esecuzione: il movimento iniziale della Sonata op. 10 n. 1 di Beethoven		
		J. Sad Levi, Universidad Nacional Tres de Ferrero (Argentina) "Transformations and narrativity in the first movement of the Sonata op 10 no. 1 of Ludwig van Beethoven		S. Moro (Conservatoire Perosi Campobasso IT), D. Greiner (Conservatoire Piccinni Bari IT) Azioni di ricerca e riscoperta sul compositore Robert Kahn: elementi stilistici ed esecutivi nella musica da camera attraverso il Trio op. 45
16h00	Unpublished Beethoven’s Repertoire (Pre-organised Session) Chair: Gaetano Stella Room 38	G. Traversi, Fondazione Accademia Ducale centro studi musicali (Pietragalla - PZ) Inediti e avanguardie beethoveniane: Dai Valzer alla Grosse Fuge	Opera Repertoire Chair: Marco Targa Room 31	C. Dimatteo, Conservatoire Martucci (Salerno IT) La Bohème: Leoncavallo e la critica musicale
		E. Nigro, Fondazione Accademia Ducale centro studi musicali (Pietragalla - PZ) Inediti e avanguardie beethoveniane: Unv. 16 Ouverture per un “Macbeth” di H. J. Collin; opera incompiuta. (Già Biamonti 454).		E. Pulignano, Conservatoire Martucci (Salerno IT) Lyric Form e «pezzi a mosaico» nell’opera italiana del secondo Ottocento
		S. Moro, Conservatoire Perosi (Campobasso IT) Inediti e avanguardie beethoveniane: il sesto Concerto per pianoforte e orchestra di L. v. Beethoven		T. Adelfopoulou, University of Macedonia (GR) Three arias of 1815 by N. Ch. Mantzaros: an analytical approach
17h30	Coffee break			
18h00	Chair: Marina Mezzina (Room 38) W. Drabkin, University of Southampton (UK) The First Translation of Schenker’s Kontrapunkt			
18h45	Analysis and Performance Chair: Enrico Cominassi (Room 38) D. D’Attoma, Conservatoire Torrefranca (Vibo Valentia IT) In a mist (Bix Beiderbecke)			

FRIDAY 11

9h00	Analisi Computazionale Chair: Simonetta Sargenti Room 38	F. M. Paradiso, Conservatoire Marenzio (Brescia IT) Franco Oppò e la Sonoristica. Nuove forme sonore dalla Polonia	Early Music Chair: Francesco Maschio Room 31	M. Menegardi, University of Padova (IT) Per una cronologia dei madrigali trecenteschi di Bartolino da Padova
		M. Stun, Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences (SK) Structural entropy in religious works of three Slavic composers		M. Cogliani, Musical Lyceum "Galdi" (Cava de' Tirreni IT) Il codice del dolore. Cromatismi discendenti al basso nelle cantate sacre di J. S. Bach
		A. Taroppi, Independent Scholar Tecnologie per l'analisi della musica		L. Lera, Conservatoire Marcello (Venezia IT) www.tmpol.it: un sito per la musica antica
		F. De Sanctis De Benedictis, Conservatoire Mascagni (Livorno IT) Opusmodus come strumento per l’analisi musicale assistita		E. Rovenko, Université de Strasbourg (FR) Russian Music in Terms of Vincent d’Indy: Revisiting the Problem of Franco-Russian Musical Relations
11h00	Coffee break			
11h30	Form Analysis Chair: Antonio Grande Room 38	M. McFarland, Georgia State University (US) Holst in Proportion: Egdon Heath	Schenkerian Analysis Chair: Catello Gallotti Room 31	S. Slottow, University of North Texas (US) Schenkerian Analysis as Interpretation: “Forks in the Road” in J.S. Bach's Sarabande from English Suite #2, BWV 807
		A. McFarland, Louisiana State University (US) Ostinato Treatment in Holst's Double Concerto		T. Jackson, University of North Texas (US) Brahms, The Anti-Classical
		G. Zervos, National and Kapodistrian University of Athens (GR) Twelve-tone evolution, pitch content and “tonal” implications in Webern’s Variation op.30		M. Mezzina, Conservatoire Salerno (IT) The Questioning Accompanist: Challenging Task of the Piano in Hugo Wolf's Lieder
13h00	Brunch			
14h00	Zimmermann’s Repertoire Chair: Elena Rovenko Room 38	K. Zenkin, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (RU) Musical Form of B.A. Zimmermann’s Opera Die Soldaten: Meanings of the Spheroidal Time.	Performance Studies Chair: Carla Rebora Room 31	A. Pare, Orpheus Institute (Ghent B) Gar zu Rococo – Virtuosity and Emotion in Liszt’s transcriptions of Beethoven’s Adelaide
		A. Dorfner, Detmold University of Music (DE) Orchestrated impasse. On the Relationship Between Musical Structure and Dramatic Implementation: The Case of the Opera "Die Soldaten" by B.A. Zimmermann		S. Zurletti, Conservatoire Corelli (Messina IT) “Beyond the Score”? About the overcoming of the text in musical interpretation
		M. Russo, Università degli Studi di Milano (IT) Materiali per un’analisi della Sonata per violoncello solo di B.A. Zimmermann (1960)		P. Gjkondi, Independent Scholar Analisi comparativa fra partitura stampata e manoscritto, per una fedele valutazione interpretativa del 1° movimento della Sonata in mi minore per violino e pianoforte di Felice Lattuada (1882 – 1962).
15h30	Music & Images Chair: Angelo Plaitano Room 38	M. Callà, Independent Scholar Psyco: una scena sonora. Soggettività nelle musiche di Herrmann per i film di Hitchcock.	Pop/Rock analysis	M. Chiaretti, Independent Scholar "In the Cage" dei Genesis: un approccio all’analisi strutturale
		K.Jishkariani, Independent Scholar Wagner’s music as an element of the semantic and musical structure of Buñuel’s UnChien Andalous and L’Age d’Or	Chair: Nunzia De Falco Room 38	F. Elvetico, Conservatoire Scontrino (Trapani IT) L’eredità di Steve Albini: riflessioni a partire dall’organizzazione delle rock song
16h30	Coffee break			
17h30	Chair: Catello Gallotti (Room 38) Benedict Taylor (University of Edinburgh) ‘A Sweeter Music? Approaches to understanding tonality in an Elgar Part-song’			

SATURDAY 12

9h00	Inclusion, Innovation, Society Chair: Ciro Longobardi Room 38	N. De Falco Conservatoire Martucci (Salerno IT) Le funzioni della musica su TikTok. Un caso di ‘malessere’	FORUM DEI LICEI MUSICALI 9h00 in collegamento streaming Room 31 https://youtube.com/live/Z15FKuM0Ntk?feature=share	M. Cogliani Tornate all’antico e sarà un progresso!”
		D. Piccoli, Conservatoire L. D’Annunzio (Pescara IT) "Ricomporre il paesaggio sonoro: valori e bisogni dell’era post- digitale come fattori organizzativi nella percezione del Genius Loci"		M. Ferraro Caruso Dall'analisi alla performance: suggerimenti e strategie didattiche su un brano per arpa
		Panel Presentano il volume: “Storie di donne, musica e cultura. Dalla fine della liberazione all'inizio della libertà” N. De Falco, F. Guerrasio, A.M. Bordin, L. Giordano e gli autori dei contributi		M. Chiaretti Analisi & performance: lo studio op.6 n.8 di Fernando Sor
				M. Natale Orchestra Risonante, storia di un progetto di creazione ed inclusione
				Panel Musicisti in redazione: percorsi di PCTO per i Licei Musicali A cura di M. Catalano, G. Dai Pra, E. Cominassi
11h00	Coffee break			
11h30	Sonata Form Chair: Vassilis Kallis Room 38	A. Grande, Como Conservatoire (IT) Ideas for an Expanded Concept of Structure: The Exposition of Schubert’s Sonata D840/I	11h30 Room 31 https://youtube.com/live/Z15FKuM0Ntk?feature=share	Keynote Speaker A. Odone With music Inside - Per non restare fuori dalla musica
		P. Heimonen, University of Helsinki (FIN) Music analysis, Performance, and the Moral Point of View: Mozart’s Piano Concerto KV 467 as an Allegorical Transformation Between Ancient and Modern Worldviews	12h00 Room 31 https://youtube.com/live/Z15FKuM0Ntk?feature=share	Spazio Aperto Moderatori: N. De Falco e R. Di Mauro con la partecipazione della Prof.ssa M. Alfano (Liceo Musicale De Filippis Galdi)
		K. Kato, Independent Scholar The Analysis of the First Movement of Schubert ‘s 'Great' Symphony: A Prototypical Romantic Sonata Form as an Intersection of Lied.		
13h00	Brunch			
14h00	Contemporary Repertoire I Chair: Francesca Guerrasio Room 31	F. Mignogna, Aix-Marseille Université (FR) Parafrasi e trascrizione nella versione per voce e pianoforte di The Housatonic at Stockbridge di C. Ives.	Contemporary Repertoire II Chair: K. Zenkin Room 31	E. Piras, Conservatoire Cantelli (Novara IT), University of Bologna (IT) Prospettive analitiche per Bachianas Brasileiras n. 4 di Heitor Villa-Lobos
		C. Rebora, T. Pizzulli, Conservatoire Verdi (Torino IT) Costruzione e decostruzione strutturale in “Emunah” di Ursula Caporali		V. Kallis, University of Nicosia (CY) Two Ukrainian Exponents of Avant-Garde Music: Revutskyi and Lyatoshynskyi
		M. Pavia, Agon Acustica Informatica Musica (IT) Cirrus Light: ambiguità e chiarezza nella musica di Jonathan Harvey		P. Papagiannopoulou, National and Kapodistrian University of Athens (GR) Exploring harmonic species through pitch-class set generic analysis in György Kurtág’s 12 Microludes for string quartet: Hommage à Mihály András.
15h30	Analysis and Performance Chair: Matteo Catalano Room 38	M. Farnè (Università di Bologna IT), F. Maschio (Conservatoire L. D’Annunzio Pescara IT), S. Sargenti (Conservatoire Cantelli Novara IT) Ricerca su due dimensioni: una proposta di analisi e performance	Panel Nuovo Mondo, Nuova storia, Nuovi approcci Chair: Luca Aversano Room 31	Rivista di Analisi e Teoria Musicale: una proposta per storici e musicologi Presentano il volume: F. Guerrasio (Conservatorio di Salerno), M. Mangani (Università di Firenze), M. Piras (curatore del volume), E. Pozzi (direttore della RATM), G. Vacca (Università Roma Tre)
		E. Rumici Hochschule für Musik Freiburg (DE) Teaching the Etudes Op. 42 By E. Rautavaara		
		A. Bini (IC Foce Genova IT), G. Rota (Conservatoire Verdi Milano IT) NO COMFORT ZONE, ovvero come il performer deve far evolvere la propria tecnica strumentale per rendere fruibile la musica contemporanea		

17h00	Coffee Break
18h00	Keynote Speaker (Room 38) Chair: Antonio Grande M. Mastropasqua Intuizione e giudizio nell'analisi della sintassi musicale.

SUNDAY 13

9h00	Panel Prin 2022 Colere hereditatem Chair: Cinzia Dimatteo Room 38	S. Chiodi Colere hereditatem between peace, conflicts and global change. A new and old challenge for Europe. Ragioni e sviluppo di un progetto in corso	Ethnomusicology Chair: Giovanni Vacca Room 31	A. Ruocco, Conservatoire Bonporti (Riva del Garda IT) Tradizioni in Trasformazione: il Guembri nella Musica contemporanea, un’analisi Etnomusicologica e Compositiva.
		G. Girgenti Ruolo e funzioni della musica nella classicita'		A. Plaitano, Independent Scholar La danza dell’Alfiere. Bandiere, musiche e ritualità nel cono d’ombra del folklore.
		F. Pola Il suono e la voce negli immaginari artistici contemporanei del paesaggio		Z. Győrek, University of Music and Performing Arts Graz (AT) Beyond binarism: intercultural strategies for analysis of Samir Odeh Tamimi’s compositions Mansúr and Gdadroja
		C. Longobardi Olivier Messiaen, una teologia attraverso il suono		D. Blundi, Independent Scholar Il Verbo in musica: “Le Sette Parole” a Belvedere Marittimo (CS)
11h00	Coffee break			
11h30	Panel (Room: 38) Lo spazio della Ricerca nei Conservatori e nelle Accademie: i Dottorati AFAM Giovanna Cassese, Fulvio Artiano, Anna Maria Bordin			
13h20	Closing Session Fulvio Artiano, Anna Maria Bordin			

KEYNOTE TALKS

The First Translation of Schenker's *Kontrapunkt*

William Drabkin
University of Southampton

In June 1927 Heinrich Schenker boasted to a former pupil: "The impact [of my work] continues to grow: Edinburgh (also New York), Leipzig, Stuttgart, Vienna, ... Munich, ... Duisburg, etc. All this shows that, despite Schoenberg and Hindemith, the hour has struck for us, too; but this hour will last an eternity because it bears the truth, not merely a fashion."

Why does Edinburgh head the list? A few months before, Schenker received a "Handbook" on counterpoint in three and four voices, in which he was named as its author and Edinburgh University its publisher. The translator, John Petrie Dunn, had come across his writings while studying and teaching in Germany before the Great War; he had held a part-time junior post at the Reid School of Music in Edinburgh since 1920. Schenker expressed high praise for Dunn's achievement – unusual for a man who had little admiration for anything but his own work – and the two men continued to correspond. Dunn is even credited with a translation of *Kontrapunkt* in the 'Schenker' entry for the eleventh edition of Riemann's *Musiklexikon*. And though the Handbook has been known about for some time — it was mentioned by reviewers of the 1987 English translation of the complete *Kontrapunkt* — it has not previously been examined in any detail.

My paper will begin with a survey of "Schenker Documents Online", a website which celebrates its 21st birthday this year, in which all the diaries, much of the surviving correspondence, and half of the lesson books have been published in their original language and English translation. I shall then summarise the correspondence between Dunn and Schenker and show how Dunn transmitted Schenker's thoughts on counterpoint and part-writing: by translating some parts of the text *verbatim*, by paraphrasing large portions of it, and by including some material of his own which he felt was necessary to explain new, and difficult, concepts to his students.

Intuizione e giudizio nell'analisi della sintassi musicale

Mauro Mastropasqua
Università di Bologna

Uno sguardo al territorio, florido ma in parte inselvaticchito, in parte spoglio, della teoria della fraseologia--o meglio, della sintassi--musicale, può indurre a chiedersi se e come se ne possano riconsiderare terminologia, scopi e metodi. In quest'occasione si esamina il concetto, abbastanza diffuso nella musicologia analitica, di "funzione formale" e lo si riconduce a un apparato di categorie logiche, necessarie e sufficienti a descrivere le rappresentazioni degli enunciati del discorso musicale. Queste categorie sono in misura massiccia (anche se non assoluta) un retaggio della tradizione teorica, ma nuovo è il tentativo di dar loro un assetto sistematico, nel senso che le loro relazioni reciproche garantiscano la coerenza dell'osservazione analitica nata soprattutto dall'intuizione dei processi compositivi, o di narrazione musicale. Per illustrare questa visione teorica è necessario risalire ad alcuni fondamenti della rappresentazione logica della sintassi musicale, considerato anche che questa rete di categorie aspira ad un'applicazione estesa non solo alla sfera della *Wiener Klassik* e alle sue derivazioni, ma anche a repertori precedenti. Essenziale è anche la questione dei nessi, non ancora adeguatamente tematizzata, tra le concezioni di un dinamismo della forma musicale e l'azione, cosciente o meno, della

tradizione di *tipi* sintattici e formali. A esemplificazione delle possibilità di analisi orientate dalle categorie descritte, saranno posti a confronto alcuni brevi contesti tratti dall'opera di J.S. Bach.

A Sweeter Music?: Approaches to understanding tonality in an Elgar Part-song

Benedict Taylor
University of Edinburgh

Edward Elgar's part-song, 'There is Sweet Music', written in Rome in 1907 and published as Op. 53 No. 1, is at once a 'minor' piece – written in a non-canonical genre associated with amateur, communal music-making – and yet a highly salient one that richly rewards investigation. A setting of the 'Choric Song' from Tennyson's 1832 poem 'The Lotos-Eaters', it is notable as an early instance of bitonality, the music being notated simultaneously in two keys – the male choir written in G major and the female choir in A flat. Yet despite the apparent discordance of the two semitonally adjacent key centres, the result is remarkably mellow, indeed 'sweet', aptly realising the fictional music described in Tennyson's text. My talk today considers a number of salient features of the song – text-setting and prosody, thematic construction, and, inevitably, harmony and tonality – teasing out the implications for understanding the idea of tonality and the diverse interpretations the music affords. Moving thus between analysis, theory, and hermeneutics, it explores the differing interpretative possibilities of a single, small musical object.

ABSTRACTS

Three arias of 1815 by N. Ch. Mantzaros: an analytical approach

Thalia Adelfopoulou
University of Macedonia

Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros, a well-known Greek musician, has been recognized in recent years both as a composer and music teacher, beyond his most popular composition – the Greek National Anthem. His relationship to Italy and its music traditions is self-evident. (1) The fact that he comes from Corfu, an Ionian island close to Italy where he spent his entire life¹, (2) his bold interest in the Italian music system and his regular visits to Italy (Naples 1819, Venice 1822, Trieste 1824- 25)², (3) the fact that his music instructors had Italian roots (Stefano and Girolamo Pojago, Stefano Moretti, Barbati) as well as (4) his close relationship to Niccolò Antonio Zingarelli, a Neapolitan composer, director of a famous conservatory in Naples and one of the masters of the fifth generation of *partimento*³, leave no room for any doubts that he had been affected by the Italian music generally.

Naples was the music capital of South Italy during the eighteenth century. A characteristic technique of the Neapolitan music system was the practice of *partimento*. *Partimenti* were a widespread pedagogical, improvisational, and compositional technique that dispersed not only in Italy but throughout Europe. Robert Gjerdingen in his *Music in the Galant Style*⁴ suggests a new way of listening to and experiencing eighteenth-century music through a systematic study of “music

behaviors”, by creating a “music vocabulary”.⁵ This vocabulary consists of “music schemata”, which are described as “stock musical phrases or passages”⁶ and “musical patterns taught to and used by galant composers”.⁷ Presumably this “music vocabulary” was a “depository”, “a rich repertoire of small musical patterns that could be drawn upon for possible matches [...] in a *partimento*” that students had to memorize.⁸ After all, music schemata were not a secret but “were designed to be noticed by anyone who listened to enough of this music”.⁹ Given the historical relevance of *partimento*'s practice with Mantzaros's works, as well as Gjerdingen's approach, the systematic approach of this music through schema theory seems compatible, logical, and honest.

Three arias of 1815, the earliest known works by Mantzaros, follow “the practices of late eighteenth and early nineteenth century Italian opera”, while “characteristics that can be connected to the practices of composers as Cimarosa, Paer, Paisiello and Mayr [...] can be observed”.¹⁰ Mantzaros composed the arias four years before his first trip to Italy, but schemata and *partimento* elements are present, giving us clues about how he used them in his compositional practice and how they participate in the contrapuntal, harmonic, and form structure of the music.

¹ Kardamis, *The presolomian Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros and his work*, 115.

² *Ibid.*, 115-118.

³ Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Oxford University Press: New York, 2012), 84-88.

⁴ *Ibid.*, 14.

⁵ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Oxford University Press: New York, 2007), 4-6.

⁶ *Ibid.*, 9.

⁷ *Ibid.*, 16.

⁸ *Ibid.*, 465.

⁹ *Ibid.*, 15.

¹⁰ Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795-1872), *Early works for voice and orchestra I: Three arias of 1815*, edit. Irmgard Lerch Kalavrytinou, *Monuments of Neo-hellenic Music*, first volume (Corfu: Ionian University/Department of Music, Hellenic Music Research Lab, 2006), 16.

NO COMFORT ZONE, ovvero come il performer deve far evolvere la propria tecnica strumentale per rendere fruibile la musica contemporanea

Antonella Bini¹, Gabriele Rota²

¹Istituto Comprensivo FOCE (Genova)

²Conservatorio “G. Verdi” (Milano)

Oistrach sosteneva “*Per dimenticarsi della tecnica, bisogna possederla*”.

L’approccio ad una partitura contemporanea, specie se appena composta, deve essere sempre in prima istanza analitico. Un’analisi che, per forza di cose (poetica di scrittura, periodo di stesura, strumentario impiegato), deve prevedere vari punti e “uscire” dai canoni meramente accademici, abbandonare gli schemi concettuali e mentali che la (nostra) impostazione di studi ci ha insegnato e allargare il nostro campo di indagine.

Prendiamo, ad esempio, le composizioni per flauto traverso, strumento monodico per eccellenza: negli ultimi 60 anni abbiamo assistito ad una metamorfosi di quello che viene richiesto all’interprete e quindi alla performance finale. E’ diventata ormai consuetudine che l’esecutore debba cantare nello strumento (o le stesse note eseguite o in contro canto), recitare interi versi poetici o dei fonemi, suonare in contemporanea delle piccole percussioni, alternare all’interno dello stesso brano più taglie della famiglia del flauto traverso.

Anche per il pianoforte, strumento che da solo e da sempre ha sostituito l’intera compagine orchestrale, assistiamo ad una evoluzione che investe soprattutto la ricerca timbrica: da Cage in poi, la cordiera, ad esempio, diventa quasi uno strumento a sé stante, generatore di nuove sonorità, con l’inserimento anche di materiali di diversa provenienza e in origine non ideati per la musica (gomma, ferri, viti, fili di stoffa, nastro adesivo, etc.); le parti in legno dello strumento, a volte, divengono esse stesse parte integrante del brano, quasi come una percussione.

Tutto questo porta ad una considerazione: l’interprete contemporaneo deve ampliare la sua preparazione tecnico-musicale prendendo spunto soprattutto da altri strumenti e superando la normale concezione del proprio strumento. Nello studio delle nuove partiture, si deve arrivare a una visione interdisciplinare e sinestetica, in cui i limiti dello strumento non sono più un ostacolo per l’esecutore, bensì una barriera da abbattere, perché, come detto più volte in precedenza, senza la ricerca artistica di oggi, non c’è la Musica del domani. Anzi, spesso oggi sono proprio gli interpreti, con la loro ricerca, ad essere una continua fonte di ispirazione per i Compositori contemporanei e, viceversa, le richieste di esecuzione spingono il performer a rivedere il concetto di “ineseguibilità”.

Le partiture prese qui in esame saranno: *Couple*, per flauto e pianoforte, di Bussotti (autore in cui il pittografismo ha raggiunto uno dei suoi massimi livelli), *Time Changes the Memory of Things*, per pianoforte solo, di Azzan (esempio di manipolazione del suono in cordiera del pianoforte con l’inserimento di magneti), *Soltanto attraverso la notte...*, per flauto contralto, - ispirato alla letteratura fantasy – di Corridore (indagine di ricerca post-spettralista attraverso multifonici e spettri armonici).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bussotti, S. (1959). *Couple* per flauto e pianoforte, da *sette fogli*. Universal Edition, dal fondo NoMus (Milano).

Corridore, A. (2011). *Soltanto attraverso la notte...* per flauto contralto, proprietà dell’autore.

Azzan, M. (2021). *Time changes the Memory of things* for piano. Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C. (2002-2004). *The Techniques of Flute Playing I/II*. Barenreiter, Kassel.

Cresti, R. *Pianoforte nostro contemporaneo, Il pianoforte nella produzione artistica dei compositori italiani*, dal sito personale dell'autore:

http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=4&quale_dettaglio=209

Il Verbo in musica: “Le Sette Parole” a Belvedere Marittimo (CS)

Desirée Blundi

Conservatorio “G. Martucci” (Salerno)

Immerse nella ricca *fonosfera* della Settimana Santa, nel caratteristico borgo di Belvedere Marittimo (CS), si propagano per l'aria le note dei caratteristici canti popolari, rigorosamente trasmessi oralmente. I più peculiari sono le *Sette Parole*, in cui la melodia è intimamente connessa al testo e ne amplifica il significato, adattandosi principalmente alla struttura temporale del linguaggio parlato; questo consente una notevole libertà nell'interpretazione, in cui la durata delle note non rispecchia sempre la notazione ritmica. Lo stile compositivo e la presenza di diversi elementi comuni nella raccolta suggerisce l'attribuzione ad un unico autore ed una possibile correlazione con la scuola napoletana a causa dell'impiego frequente dell'intervallo di un tono e mezzo. La scrittura è più complessa rispetto agli altri canti e suggerisce un uso consapevole degli elementi musicali, che vengono reiterati nei diversi brani, anche se in maniera limitata. Un aspetto interessante è la consequenzialità dell'aumento delle distanze intervallari nel susseguirsi delle *Parole*. Tra queste, la *Settima Parola* presenta dei tratti distintivi; questo canto è introdotto da un cromatismo di ben sei note ed è caratterizzato dalla contrapposizione del primo verso in lingua latina con il restante testo in lingua italiana, con cui coincide un cambio di tonalità, ma anche andamento. In riferimento a questi canti sono presenti trascrizioni sia antiche che moderne; tuttavia, i cantori prediligono osservare la tradizione orale.

Negli studi effettuati viene posta al centro la percezione uditiva legata ai comportamenti sociali di un popolo, ispirata al lavoro di Antonello Ricci (2012), per cui gli eventi sonori della pietà popolare costituiscono una vera e propria identità culturale. La metodologia utilizzata ai fini della raccolta dei dati sonori è quella dell'attenzione partecipante e prevede l'ausilio di un informatore.

Dal punto di vista etno-organologico è interessante osservare all'interno dei riti l'utilizzo di due categorie di strumenti: i cosiddetti strumenti ‘storici’, costituiti dai *firri* e dalla tromba antica, e gli strumenti ‘popolari’, costituiti dagli ‘strumenti delle tenebre’ (Tucci, 2012), i quali si distinguono in *macinilli*, *trictac*, *tocca-tocca* e *maschitti*. I timbri chiari e squillanti dei primi si alternano a quelli scuri e legnosi dei secondi, richiamando i rumori della Passione. La presenza costante di questi strumenti, i quali fungono da impronte sonore e segnali sonori (Murray-Schaefer, 1985), li rende un tratto caratteristico delle funzioni.

Tra gli altri canti popolari annoveriamo il celebre *O Fieri Flagelli*, su testo di Sant'Alfonso Maria de' Liguori; questo viene eseguito sotto l'arco di una Porta Medievale, il quale funge da cassa di risonanza, rendendolo particolarmente suggestivo.

Importantissimo è menzionare il ruolo della banda, che accompagna le processioni con marce e canti popolari trascritti. La marcia distintiva è la *Jone*, tratta dall'omonima opera di Errico Petrella

(1813- 1877), la cui prassi esecutiva è particolarmente lenta e drammatica rispetto a quella comune e convoglia in un *Trio* dal carattere leggero, probabilmente un'aggiunta locale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ricci, A. (2016). *Il Secondo Senso: Per un'antropologia dell'ascolto*. Franco Angeli, Milano.
- Ricci, A. (2012). *Il Paese dei Suoni: antropologia dell'ascolto a Mesoraca*. Squilibri, Roma.
- Schafer, R. M. (1985). *Il Paesaggio Sonoro*, Casa Ricordi e Lim Editrice.
- Tucci, R. (2007). Gli strumenti delle Tenebre: Organologia della Settimana Santa in Calabria. In Faeta F. & Ricci A. (ed.), *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Squilibri, Roma, pp. 337-353.

Il pianoforte oggi, tra Ricerca Artistica e metodologie analitiche innovative

Anna Maria Bordin

Conservatorio "G. Verdi" (Torino)

La European Plattform for Artistic Research in Music (EPARM), fondata nel 2011, ha lo scopo di promuovere l'attività di Ricerca Artistica presso le Istituzioni di Alta Formazione Musicale, creare condivisione e discussione sulle istanze più innovatrici della Ricerca Artistica in musica, migliorare la qualità di questo ambito emergente della ricerca musicale e promuovere una rete europea per lo scambio di informazioni ed esperienze. Negli anni il numero dei partecipanti è cresciuto in modo esponenziale, e i potenziali innovativi si sono espressi con sempre maggiore chiarezza e incisività. Lo strumento grazie al quale EPARM ha realizzato i suoi obiettivi è la conferenza che ogni anno il working group di EPARM organizza in una importante istituzione europea.

Attingendo da un ormai grandissimo contenitore di proposte, che convergono trasversalmente da più aree di competenza, è possibile oggi riflettere sulla ipotesi che la Ricerca Artistica sia realmente in grado di generare innovazione. In linea con quanto premesso, questo studio propone la disamina di 56 proposte pervenute all'EPARM in cui il pianoforte e il pianismo sono al centro sia degli obiettivi che della metodologia della ricerca, sia accettate che rifiutate nelle Conferenze organizzate presso la Royal Danish Academy of Music di Copenhagen (Danimarca) nel 2022 e la Academy of Music di Lubiana (Slovenia) nel 2023.

Le proposte prese in esame sono di due tipi: relazioni di 20 minuti con 10 minuti di Q&A ed eventi performativi corredati di presentazione/commento (in varie forme) e 10 minuti di Q&A. In questi studi è stata indagata la presenza di strumenti analitici, enucleandone la derivazione teorica, il rilievo metodologico, il loro contributo nella significatività dei risultati e l'eventuale profilo innovativo.

L'analisi musicale intesa come strumento del "conoscere in azione", non dipende dall'apprendimento di determinati metodi logico-analitici o interpretativi, o almeno non solo. Presuppone invece che conoscenza teorica e competenze pratiche possano svilupparsi in perfetta sinergia, contestualmente, e si possano sovrapporre completamente (Schön 1995). Inoltre le attività inevitabilmente ripetitive, come quelle che presiedono all'apprendimento dei repertori musicali, sono caratterizzate da un profilo cognitivo sempre processuale in cui la segmentazione e la riflessione sulla esperienza sono fondamentali. Per questo motivo le strategie analitiche hanno rilevanza ed efficacia nello studio della relazione tra il pianista, il suo strumento e l'evento performativo, dove la consapevolezza di essere un unicum con il proprio strumento e l'auto-riflessione possono rivelare più

di quanto un osservatore esterno possa oggettivamente osservare (Dogantan Dack, 2016). Questa situazione peculiare ha implicazioni per la pedagogia (Bordin et al. 2017), per la performance pianistica e per la ricerca sulla relazione tra il pianista e il suo strumento.

L'analisi delle 56 proposte evidenzia un uso prevalente di strumenti analitici, rappresentati da tecniche che si oggettivano prevalentemente nella performance e nei processi creativi, con metodi che si fondano sull'auto-riflessione e sull'approccio etnografico. I risultati rilevano una progressiva innovazione dell'uso dello strumento analitico verso una prospettiva al cui centro non troviamo più lo spartito in quanto tale, ma l'evento sonoro nel momento della sua ri-creazione ad opera del performer.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bordin, A. M., Els, S. V., Hahn, K., Stabell, E. M., & Storheim, S. (2021). Embodying the score: learning & teaching perspectives. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*: XXVII, 1, 2021, 119-154.
- Dahl, P. (2017). Analysis And Interpretation. In *Music and Knowledge: A Performer's Perspective* (pp. 115-121). Brill.
- Schön, D. A. (1995). Knowing-in-action: The new scholarship requires a new epistemology. *Change: The Magazine of Higher Learning*, 27(6), 27-34.
- Doğantan-Dack, M. (2016). The role of the musical instrument in performance as research: The piano as a research tool. In *Artistic practice as research in music: Theory, criticism, practice* (pp. 169-202). Routledge.
- Rink, J. (2020). Between practice and theory: Performance studies and/as artistic research. In *Remixing Music Studies* (pp. 76-90). Routledge.

Zvezdolikiy: l'anteprima stravinskyana dell'atonalità

Edmond Buharaja
Università delle Arti di Tirana

In una primissima presentazione di *Zvezdolikiy* (Звездоликый, K014, 1911–1912) — letteralmente: *Volto da stella*, ma maggiormente identificata come *Le Roi des étoiles* — Christensen (1982, 40) aveva avviato il suo *Abstract*, puntualizzando che essa «è una delle opere meno conosciute e più enigmatiche e anomale di Stravinsky». Oggi, a oltre quattro decenni da tale affermazione, la diffusione della cantata è ancora scarsa, molto probabilmente a causa delle «difficoltà che presenta l'esecuzione di questo brevissimo pezzo a cagione del suo importante complesso orchestrale e la difficoltà della sua scrittura vocale per quanto riguarda l'intonazione» (Stravinsky 1947, 75). Una situazione analoga si presenta anche nel campo delle indagini, tutte appartenenti al secolo scorso, che si limitano in un numero assai ristretto di importanti analisti e teorici a partire da Forte (1973, 114–118).

Assolutamente in linea con gli sviluppi più avanzati del suo tempo, nella cantata per coro maschile e orchestra, in prima esecuzione mondiale a Bruxelles solo il 19.04.1939, si delinea *ante litteram* un'estetica orientata all'espressionismo e affine al linguaggio atonale di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (1872–1915) e Arnold Schönberg (1874–1951). Stravinsky precisa che il contenuto del *Zvezdolikiy* (1909) del simbolista Konstantin Dmitrievič Balmont (1867–1942) «è oscuro come poesia e come misticismo, ma le sue parole erano buone, e le parole erano ciò di cui avevo bisogno, non Senso». Incomincia così a delinearsi in Stravinsky la concezione del testo (messo in musica) dal valore

puramente fonetico, piuttosto che semantico. In quest'ottica, le unità lessicali si dispiegano in passaggi corti di ronzii/mormorii alternate da esplosioni di intensità.

Al di là della summenzionata affermazione dei contorni assai formalistici, nel procedimento compositivo del pezzo spicca, come tratto distintivo della superficie, un motivo di tre note elaborato sulla diatonica anhemitonica del pentatonismo, tuttavia arricchito dal cromatismo verticale in forma maggiore/minore formato tra le voci. Il paradigma (cfr. esempio) funziona da vero e proprio *leitmotiv* che, come forma sonora, è associata a «Colui dal volto stellato» (Taruskin, 1996, 817).

Nonostante l'apparente sistema ottatonico generale, i delineamenti delle parti e la loro giustapposizione offrono degli insiemi assai cromatici, governati tuttavia dalla polarità creata essenzialmente da due centri tonali. Inoltre, la sintassi della cantata adderisce in alcuni tratti anche alla scala per toni interi, un riferimento ben visibile al dedicatario del brano, Claude Debussy (1862–1918). Sebbene la parte vocale sia caratterizzata principalmente dall'isoritmia del (giusto)sillabico, si incontrano nella partitura pure dei frammenti di una poliritmia assai complessa, in cui partecipano dei modelli composti da tre, quattro, sei e nove *beat* sovrapposti persino simultaneamente. Tutto quanto è concentrato in solo quarantotto battute (più *Zvezdolikiy* iniziale a cappella), complessivamente estese in una densa partitura.

Tale laboriosità della *texture* impone quindi una ricerca multidisciplinare che, attraverso l'intreccio dei dati forniti da diverse tipologie analitiche, mira ad un'interpretazione a tutto campo. Essendo considerato un passaggio obbligatorio dalla *Petruška* (Петрушка, 1910–1911) al *Le Sacre du printemps* (Весна священная, 1911–1913), si pensa che sia necessario un rinnovato accertamento della sua portata storica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beck, D. (1981). *Choral Writing in Selected Sacred Works of Igor Stravinsky: A Conductor's Guide*, Submitted for the degree of B Phil in Arts Faculty of the Open University.
<https://doi.org/10.21954/ou.ro.0000f7d5>
- Christensen, T. (1982). Stravinsky *Zvezdoliki* [sic], a paper presented to the Society for Music Theory in 6 November 1982; a summary is published in D. Kern Holoman (1982, ed.), *Abstract of Papers Read at the Forty-Eight Annual Meeting of the American Musicological Society, Meeting Jointly with the Society for Music Theory*, 40–41, American Musicological Society, Philadelphia.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven.
- Stravinsky, I. (1947). *Cronache della mia vita*, Alberto Mantelli (tr.), A. Mununziano.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the russian tradition: A Biography of the Works Through Mavra*, Volume I, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.

Struttura ed esecuzione: il movimento iniziale della Sonata op. 10 n. 1 di Beethoven

Santi Calabrò
Conservatorio “A. Corelli” (Messina)

La relazione illustra alcuni aspetti del rapporto tra morfologia ed interpretazione nelle tre Sonate op. 10 di Beethoven. L'analisi privilegerà la messa in evidenza della processualità tonale e toccherà aspetti

peculiari alle tre Sonate, focalizzando l'attenzione sui movimenti iniziali, che alla fine della relazione verranno eseguiti. Si intende rilevare il ruolo di "significanti strutturali" assunto da determinate configurazioni armoniche, il loro rapporto con le tensioni lineari e il modo in cui i segni di dinamica vi corrispondono. L'obiettivo teorico è di precisare il rapporto tra parametri performativi e parametri strutturali in relazione allo stile classico: risulterà, infatti, come pensare i due aspetti in termini di "separazione" sia più fuorviante che utile rispetto alla musica di Beethoven. In tale prospettiva, per un verso si tematizza la varietà di soluzioni compositive che caratterizza le "forme-sonata" beethoveniane, per altro verso si facilita il contributo dell'analisi a una esecuzione efficace. In particolare:

- Il primo movimento della Sonata in do min. op. 10 n. 1 rivela un intento emulatore rispetto alla Sonata K. 457 di Mozart (nella stessa tonalità e con dei *topoi* in comune). La composizione mozartiana è stata oggetto di dissenso tra James Hepokoski e Charles Rosen su un argomento teorico molto dibattuto: il principio-sonata. Un analogo conflitto teorico, ancorché non ancora affrontato dagli studi, è potenzialmente ancora più acuto nella Sonata op. 10 n. 1, investendo in modo diretto le scelte esecutive. Alcune parti del movimento iniziale della Sonata, incomprensibili o bizzarre per la *Sonata Theory* di Hepokoski e Darcy («S begins blithely and irresponsibly in F major in m. 215»), risultano invece pienamente coerenti in una prospettiva che legga la forma classica secondo i concetti (tipici di Rosen) di "dissonanza" e di "risoluzione strutturale". L'esecuzione può trarne preziose indicazioni sotto l'aspetto della resa delle singole sezioni in rapporto alla curvatura macroformale.

- Il primo movimento della Sonata in fa magg. op. 10 n. 2 presenta la vistosa e famosa particolarità di una ripresa che per 12 battute procede in tonalità "sbagliata". Si distinguono immediatamente anche il modo brusco ed ellittico di modulare alla dominante, le particolari strategie della conferma tonale durante l'esposizione, il repentino cambiamento di "affetti" nella sezione di sviluppo secondario nella ripresa. Un'analisi che, partendo dagli snodi della forma, integri percorsi armonici e dati di superficie, apre diverse possibilità interpretative per rendere eloquente ed espressiva l'esecuzione. In questo senso, proprio nel punto cruciale della falsa ripresa, è interessante il confronto tra l'originale interpretazione di Glenn Gould e le soluzioni correntemente adottate.

- Il primo movimento della Sonata in re magg. op. 10 n. 3 è un caso estremo delle tecniche di unità tematica proprie a Beethoven. Prendendo spunto dall'analisi di Anton Webern, che rileva una cellula di base anche dove non appare in piena evidenza, si propone un'esecuzione che adotta un criterio limite (l'evidenziazione costante seppur differenziata del disegno fondamentale) per un caso-limite di tematismo: il compositore utilizza qui (e in un certo senso letteralmente esibisce), più che il consueto sviluppo tematico, la presenza pervasiva di un disegno di quattro note.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Caruso G. (2022). *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca.

Giannetta D. (2024). *Evoluzione di una forma: le prime sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven*, in *Atti del Convegno Internazionale "Il cavaliere azzurro: Charles Rosen 1927-2012"*, in corso di pubblicazione.

Hepokosky J. & Darcy W. (2006). *Elements of Sonata Theory*, Oxford University Press, New York.

Rosen C. (2012). *Structural Dissonance and Classical Sonata*, in *Freedom and the Arts*, Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 121-134.

Webern A. (2002). *Über musikalische Formen: aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 8), a cura di N. Boynton, Schott, Mainz.

Psyco: una scena sonora. Soggettività nelle musiche di Herrmann per i film di Hitchcock

Michele Callà

La soggettiva cinematografica è un tipo di inquadratura, di forma retorica, narrativa e dello sguardo assimilabile generalmente alla visione in prima persona. Semplificando molto, si ha una soggettiva quando lo sguardo della macchina da presa si sovrappone a quello di un personaggio diegetico, simulandolo in quanto a posizione e direzionalità. La soggettiva riguarda anche il campo sonoro, quando si percepisce una sonorità che simula l'udito di un personaggio (si pensi semplicemente ai suoni subacquei percepiti da un personaggio immerso in acqua). I film di Alfred Hitchcock sono colmi di riflessioni sullo sguardo in cui la soggettiva gode di uno status fondamentale: si pensi a *Rear Window* (La finestra sul cortile, 1954) un vero saggio sullo sguardo e sullo spettatore, dove si trovano soggettive ingannevoli o false a fianco di soggettive canoniche, addirittura con riferimenti al cinema delle origini attraverso mascherini e dispositivi ottici di ingrandimento.

In *Psyco*, film uscito nel 1960, sono molte le scene in soggettiva, tra cui la scena dello spioncino, dove però il compositore Bernard Herrmann, (autore di molte musiche dei film di Hitchcock) ha saputo rendere musicalmente con una sapiente orchestrazione la soggettiva che appare sullo schermo. Si analizzerà, pertanto, prima la scena secondo i canoni cinematografici, per poi, con l'ausilio della partitura, analizzare la strumentazione e sovrapporla alle immagini per verificare la perfetta corrispondenza tra soggettiva musicale e soggettiva cinematografica.

Allo stato attuale manca ancora una teoria analitica della musica per film che armonizzi la musica con le scene. Pertanto si analizzerà prima il sonoro in generale con l'aiuto di Michel Chion e la musica con l'analisi "tradizionale" approcciandosi come un qualsiasi brano musicale e con l'ausilio di Sergej Eisenstein, capiremo in che modo l'incastro audiovisivo di questo film crea due piani narrativi distinti e allo stesso tempo concatenati: il primo è rappresentato dalle immagini, mentre il secondo dal sonoro. Successivamente entreremo nel dettaglio di una scena per affrontare la visione della soggettività e come il compositore l'abbia risolta abilmente tramite l'uso sapiente dell'orchestra.

In questo modo potremmo intuire quanto lo studio della composizione e dell'orchestrazione classica sia fondamentale per la buona riuscita di una colonna sonora di un film e considerare la musica per film – specialmente se d'autore – valida quanto una composizione per concerto. Il presente studio si propone di analizzare l'interazione tra immagine e suono in una scena specifica del film "*Psycho*" di Alfred Hitchcock, con particolare attenzione alla costruzione della soggettività attraverso la musica di Bernard Herrmann. Partendo dal presupposto che la soggettiva cinematografica non si limita alla prospettiva visiva, ma coinvolge anche la percezione sonora, l'analisi si concentrerà sulla scena dello "Spioncino", dove la soggettività visiva è accompagnata da una marcata soggettività sonora. Utilizzando come strumenti metodologici l'analisi delle cesure (sia visive che musicali) e l'analisi armonico-formale della partitura, lo studio mira a verificare l'ipotesi di una perfetta corrispondenza tra la soggettiva cinematografica e la soggettiva musicale. In particolare, si approfondirà l'analisi dell'orchestrazione, individuando gli elementi sonori che contribuiscono a creare l'illusione di un punto di vista soggettivo e a rafforzare l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio.

L'obiettivo ultimo è quello di dimostrare come la musica di Herrmann, grazie a una sapiente orchestrazione e a una profonda conoscenza delle tecniche compositive, sia in grado di creare un secondo piano narrativo che si intreccia con quello visivo, arricchendo significativamente l'esperienza cinematografica.

Contributo alla ricerca:

Con questo lavoro si spera di inserirsi in un contesto di studi che cercano di colmare il gap esistente tra l'analisi cinematografica e l'analisi musicale, proponendo un approccio integrato che tenga conto delle interazioni tra i due linguaggi. In particolare, lo studio offre un contributo originale all'analisi della soggettività nel cinema, dimostrando come la musica possa giocare un ruolo fondamentale nella costruzione di un punto di vista soggettivo e nell'immedesimazione dello spettatore. Inoltre, l'analisi dettagliata dell'orchestrazione di Herrmann può fornire preziose indicazioni per i compositori contemporanei che si occupano di musiche per film, sottolineando l'importanza di una solida preparazione musicale di base.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chion, M. (1997). *L'audiovisione*. Lindau.
Ejzenštejn, S. M. (1992). *Teoria generale del montaggio*, Marsilio.
Miceli, S. (2009). *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*. LIM-Ricordi.
Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*. Palgrave Macmillan.
Kelley, A. B. (2011). *Inside the Madhouse: Bernard Herrmann's Psycho, A thesis in Music Theory*. The Pennsylvania State University.

Beethoven tra partimento e musica galante: Un'analisi storicamente informata della sonata Op. 10 Nr. 2

Giulia Capecchi
Schola Cantorum Basiliensis

L'idea di presentare questo lavoro nasce dal desiderio di diffondere in Italia un tipo di analisi ancora poco praticata, basata sulla storia della teoria musicale. Questo tipo di analisi molto diffusa in Germania, si può propriamente definire come un "filone analitico". È interessante applicare questo metodo analitico ad un repertorio ben noto e ben studiato come le sonate per pianoforte di Beethoven. L'intervento presenta un'analisi della sonata Op. 10 Nr. 2 di Beethoven che appartiene al ciclo delle tre sonate dell'Op. 10 che precedono la pubblicazione della *Grande sonate pathétique*. L'analisi si svolge alla luce dei partimenti, di elementi tipici della musica galante e delle teorie di Gjerdingen sugli schemi galanti. Riguardo al suo rapporto con la tradizione italiana del basso continuo e quindi indirettamente anche del partimento, Beethoven stesso sosteneva: "*La religione e il basso continuo sono cose a sé stanti che non dovrebbero essere discusse ulteriormente*". L'analisi quindi è rivolta da un lato ad evidenziare l'importanza della regola dell'ottava e di un tessuto contrappuntistico direi di origine barocca nascosto dagli accordi del pianoforte, dall'altro dalla presenza di "*schemi galanti*" e appoggiature come elemento fondante della costruzione melodica.

L'evidenziare elementi fortemente legati alla tradizione italiana è principalmente l'obiettivo di questo lavoro, ma saranno messi in luce anche elementi appartenenti alla tradizione teorica tedesca come il *Teufelsmühle*, descritto da Förster; molto usato da Beethoven stesso anche nelle sinfonie. Questa sonata viene considerata appartenente ad un ciclo di sonate sperimentali (vedi *Beethoven. Die Klaviersonaten* di Hans Joachim Hinrichsen) ma è mia opinione che essa sia in realtà fortemente legata alla tradizione italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Budday, W. (2002). *Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie, Satztechnik, Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold und Schwerdtner Verlag.
- Diergarten, F. & Holtmeier, L. (2011). Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op.109. *Musiktheorie*, XXVI\2, pp.123-146.
- Hinrichsen, H. J. (2012). *Beethoven. Die Klaviersonaten*. Bärenreiter.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Miucci, L. (2022). *Tra apprendistato e genialità: le Sonate dalle WoO 47 all'op. 13*, Lucca: LIM.
- Sanguinetti, G. (2020). *Le sonate per pianoforte di Beethoven: genere, forma, espressione*, Lucca: LIM.

In The Cage dei Genesis: un approccio all'analisi strutturale

Massimiliano Chiaretti
Liceo Musicale "Campostrini"

La relazione proposta presenta un sunto di una mia tesi. Tale elaborato prende le mosse dal consenso che i teorici della musica finalmente mostrano in merito all'importanza che le relazioni tra i suoni ricoprono anche nel rock e nel pop. Ciò appare con evidenza alla luce dell'innumerevole produzione di letteratura analitica, per lo più oltreoceano, sulla materia dal 1990 ad oggi. La musica tonale analizzata da Schenker e la rock music condividono infatti sufficienti principi strutturali da non dover respingere le tecniche analitiche della *common practice* quali l'analisi schenkeriana, ma si possa invece modificare e adattare la metodologia analitica per poterla applicare a questo nuovo repertorio.

La prima parte della relazione si pone quindi l'obiettivo di presentare prima il modo in cui le tradizionali tecniche analitiche schenkeriane siano state adattate per meglio adattarsi alla rock music, presentando in particolare le teorie armoniche, melodiche e formali di Drew Nobile, le quali, rappresentando ad oggi lo stato dell'arte del cosiddetto schenkerian-pop, prendono le mosse dagli imprescindibili lavori di Walter Everett (1999 e 2001) ovvero le sue due monografie sulla musica dei Beatles, e da altri lavori pionieristici (Forte 1995). Nella seconda, e più consistente parte, presenterò l'analisi del brano *In The Cage* dei Genesis. Da un punto di vista metodologico, coerentemente con il lavoro svolto sulla tesi, presenterò prima le trascrizioni e i grafici delle singole sezioni, le quali sono state delineate tenendo conto del testo e dell'arrangiamento strumentale. In seconda battuta procederò a mostrare il livello medio e profondo dell'intero brano, evidenziando un'*Urlinie* di tipo 3-2 || 3-1. Tale tipo di *urlinie*, pur non essendo presente nelle tipologie previste da Schenker, è però coerente con gli studi strutturali applicati per esempio al jazz, dove sono presenti spesso *Urlinie* di tipologie diverse (si veda per esempio Martin 1996). L'analisi delineerà una forma canzone di tipo "strofa d'inizio più teleoritornello", ossia una forma che presenta un lungo prolungamento della tonica. Ad apportare un elemento di contrasto, ovvero un prolungamento della dominante che offre un supporto consonante al 2, sarà la sezione del bridge. Il bridge nella teoria di Nobile è una sezione addizionale che si posiziona al di fuori del circuito funzionale, ovvero il percorso delle funzioni strutturali di T-PD-D-T che invece si svolge nelle sezioni principali (strofa, ritornello ed eventualmente pre-ritornello).

Nella terza e conclusiva parte della relazione evidenzierò i pregi e i risultati più interessanti che tale tipo di indagine ha evidenziato, come il disegno a specchio che si crea a livello intermedio nelle sezioni strofa e ritornello.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Everett, W. (1999). *The Beatles As Musicians: Revolver through the Anthology*. New York: Oxford University Press.
- Everett, W. (2001). *The Beatles As Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. New York: Oxford University Press.
- Forte, A. (1995). *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton, Princeton University Press.
- Holm-Hudson, K. (2008), *Genesis and the Lamb Lies Down on Broadway*, Routledge.
- Nobile, D. (2023). *La forma armonica nella musica rock*. Edizioni Volontè & Co., a cura di Massimiliano Chiaretti.

Il codice del dolore. Cromatismi discendenti al basso nelle cantate sacre di J. S. Bach

Maurizio Cogliani

Liceo musicale "Marco Galdi" (Cava de' Tirreni)

A partire dal XVII secolo è rintracciabile in alcune forme musicali una linea melodica che nel basso – soprattutto in quello ostinato – segue una parabola discendente procedente cromaticamente. Si tratta della figura retorica denominata *Passus duriusculus*, consistente generalmente in un movimento cromatico compreso in un intervallo – ascendente, ma più spesso discendente – di quarta giusta.

Nella prima metà del Settecento, J. S. Bach, attraverso l'uso idiomatizzato di tale artificio, nella sua conformazione caratteristica o con una diversa estensione intervallare, arriva a scandagliare le profondità affettive dell'afflizione, del dolore, della *melancholia*, edificando un catechismo tipicamente pietistico del pianto e della compassione e favorendo la trasformazione in senso paradigmatico del suono e della parola, in un pattern musicale che assurge ad universale standard di significazione emozionale (*Affekt*). Nella musica bachiana rinveniamo passaggi cromatici, simili o uguali al modello del P. d., in numerose composizioni sia vocali che strumentali. Casi emblematici di tale configurazione si ritrovano in particolar modo nelle cantate sacre (per es., BWV 38, 12, 78, 54 e diverse altre).

La peculiarità del cromatismo risiede probabilmente nel potere che esso ha di ritardare il movimento atteso verso le note diatoniche, generando così instabilità tonale. L'interrelazione tra affettività, cromatismo melodico e armonico e modo minore non è una corrispondenza semplicemente teorica o accidentale, ma un fatto storico. L'uso del modo minore, infatti, è adottato in misura del tutto speciale per esprimere emozioni marcate che si associano a stati d'animo melanconici o angosciosi, considerati come estremi (tormento, dolore ecc.) e che quindi sono, nel contesto che è oggetto dell'indagine, accostati ai contorcimenti cromatici che proprio nel modo minore hanno la loro sede d'elezione. Queste successioni cromatiche, inoltre, sono storicamente individuabili con rilevante frequenza in brani di andamento lento a cagione della difficoltà intrinseca che tali caratteristiche recano all'esecuzione musicale.

In conclusione, il collegamento tra il modo minore e le emozioni che fanno capo alla melanconia e al dolore è frutto della natura deviante e instabile di tale modo, e inoltre dell'associazione che identifica in una forma codificata, ben riconoscibile, stati d'animo che si stagliano su uno sfondo di tristezza con la scansione lenta dei tempi in cui predominano i cromatismi che costellano le composizioni in modo minore. Quantunque le emozioni percepite o provate attraverso l'ascolto di un brano composto in una tonalità di modo minore traggano origine principalmente dalle diverse peculiarità di questo modo – *in primis* quelle cromatiche, ma anche dall'uso di stridenti dissonanze utilizzate nelle progressioni e sui pedali di tonica e dominante – è primariamente la triade minore a evidenziare una specifica potenzialità evocativa.

Scopo di questa ricerca è il disvelamento attraverso l'analisi queste strutture sintattiche lì dove esse sono presenti e condizionano emotivamente la fruizione musicale a un livello profondo, non immediatamente decifrabile. L'ipotesi accessoria è che in quest'ambito specifico il cromatismo, oltre a rimandare efficacemente al senso di un testo, costituisca anche l'icona sonora di un'emozione primaria, nel senso che la musica si relaziona simmetricamente e sensorialmente con le dinamiche affettive, facendo emergere e non semplicemente rappresentando un interno universo di simboli. La forma stessa del Lamento, che in Bach si traduce in *Lamentatio* – nonché il modo minore, la costruzione ritmica, l'armonia del basso ostinato – difficilmente possono dar luogo a fraintendimenti circa la semanticità di questa costruzione sonora.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Basso, A. (1979). *Frau Musica*, 2 voll., EDT, Torino.
- Cogliani, M. (2010). *Il codice delle emozioni. L'ascolto musicale come modello interpretativo*, (progetto di ricerca), Dipartimento di Scienze dell'educazione, Università degli studi di Salerno.
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford University Press, Oxford.
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a new key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Harvard University Press., Cambridge, Mass..
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Williams, P. (2016). *Bach. A musical biography*. Cambridge University Press, Cambridge.

In a mist di Bix Beiderbecke

Donato D'Attoma

Leon Bix Beiderbecke (Davenport 1903 - New York 1931), cornettista e compositore statunitense è conosciuto come uno dei più importanti esponenti del jazz "bianco". Punta di diamante dell'orchestra di Frankie Trumbeaur e di Paul Whiteman, era dotato di un timbro delicato, riconoscibile dalle rare capacità improvvisative come ha dimostrato in un' incisione del 1927 di *I'm Coming Virginia*, due chorus di assolo rimasti nella storia per la straordinaria bellezza e modello da seguire per le successive generazioni di trombettisti. Ma Bix era anche un pianista eccellente: tutti i saloon avevano un pianoforte e lui era solito sedersi e suonare la musica di Debussy da cui era fortemente attratto. Il suo naturale talento per lo strumento è confermato anche da alcune incisioni in cui lasciava la tromba per sedersi al pianoforte. Ci ha lasciato diverse composizioni per pianoforte tra cui *Flashes*, *Candelights*, *In the dark*, *In a mist*. Quest'ultima, composta nel 1927, fu però l'unica che lo stesso Beiderbecke registrò al

pianoforte il 9 settembre dello stesso anno per la Okeh Records. Rispetto alla partitura, stampata e pubblicata l'anno successivo, ci accorgiamo però che la versione dell'autore si presenta molto diversa. La prima fonte di *In a mist* la riporta il pianista Jess Stacy (1904-1995) quando nel 1924 ascoltò Beiderbecke suonare una composizione dal titolo *Baby blue eyes* che aveva la stessa armonia che l'autore usò anni dopo per *In a mist*. Il compositore Marlin Skiles (1906-1981) racconta invece che Bix nel 1927, durante l'intervallo di uno spettacolo con l'orchestra, si sedette ad un vecchio pianoforte verticale e iniziò ad improvvisare sulla melodia di *In a Mist* non giungendo mai ad una versione definitiva. Quando si presentò il momento di inciderla, Jack Robbins della *Robbins Music Corporation*, chiese a Bill Challis di pensare ad un arrangiamento che si rifacesse a *Rhapsody in Blue* che avesse quindi una parte iniziale più ritmica a cui facesse da contrasto una più lirica e melodica. Con l'approvazione di Beiderbecke, il pezzo fu stampato e pubblicato nel novembre del 1928 in una raccolta dal titolo "*Paul Whiteman Presents a Modern Composition for the Piano*". Ma Bix quel 9 settembre del 1927, seduto al pianoforte in sala d'incisione, decise che la storia discografica di *In a mist* sarebbe stata un'altra.

Le funzioni della musica su TikTok. Un caso di 'malessere'

Nunzia De Falco

Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

Con l'#malessere si definisce il profilo di un maschio possessivo e geloso, ma anche sfuggente e nervoso, una categoria alfa *made in Naples* dal rimprovero facile, che maltratta la fidanzata anche in pubblico, la cui fisionomia sembra l'evoluzione plastica di *'o malamente*, soggetto copiosamente ritratto nella drammaturgia napoletana in autori come Libero Bovio, Raffaele Viviani, Ferdinando Russo, giusto per citarne alcuni. Il raffronto in una prospettiva diacronica consente di tracciare la matrice comportamentale del modello, dall'archetipo alle sue diramazioni e capire come travalica il tempo rinnovando il linguaggio, ma mantenendo fermo il marcatore tipologico, in cui si racconta e viene raccontato, migrando dalla canzone teatrale al pezzo su YouTube, dallo sceneggiato alla serie televisiva, dalla plebe alla folla di TikTok.

Per inquadrare la viralità del fenomeno del malessere è necessario anche indagare come viene utilizzata la musica su TikTok, le sue funzioni e quali dinamiche creativo-narrative abbia accelerato, producendo un meccanismo di interazioni che chi ha prodotti da lanciare sulle piattaforme con intento monetizzante, compresi quelli musicali, scruta con molta attenzione.

Se un audio 'va in trend', diventando popolare, può contribuire al successo del video, in coerenza con un meccanismo di replicazione che funziona molto bene sui social e particolarmente sulla piattaforma cinese, dove la mimesi dei contenuti di successo è una strada molto battuta perché testata, funzionante, a basso margine di errore e rassicurante. Il sonoro, quindi, non è semplicemente uno degli elementi a corredo di un contenuto, ma un ingrediente da saper usare con molta cura, anche in vista della spinta che può garantire a un video. Quando determinati audio colpiscono l'attenzione dei TikToker, diventano generatori di creatività per realizzare altri video, contribuendo ulteriormente alla popolarità di quel contenuto audio, meccanismo che rende la piattaforma una mediatrice tra diversi soggetti, sia fruitori che autori. Questi elementi sonori migranti possono essere riutilizzati da chiunque, a commento di situazioni differenti, mutando contesto e spesso cambiando totalmente entità rispetto al loro iniziale senso diegetico, per transitare anche ad alte piattaforme, in continua mutazione transmediale.

A un tale meccanismo risponde la strategia creativa pronta all'uso di un certo mercato musicale, attento alle tendenze e rapido nel produrre pezzi ripetitivi, con ganci melodico-ritmici semplici e funzionanti, che in brevissimo tempo ha consentito di lanciare sulle piattaforme diversi brani in cui si canta il malessere.

Lo studio si sofferma sulle funzioni della musica su TikTok e sui procedimenti co-creativi che ispirano i *songwriter* a produrre canzoni, ispirandosi ai fenomeni che sono trend in piattaforma, come lo studio sul malessere consente di verificare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Pine, J. (2015). *Napoli sotto traccia. Musica neomelodica e marginalità sociale*. Roma, Donzelli.
- Ramaglia, V. (2011). *Il suono e l'immagine. Musica, voce, rumore e silenzio nel film*. Roma, Dino Audino.
- Junior, F. M. M. (2021). TikTok e música pop: relações entre mídia, plataformas e produção de conteúdo no meio digital. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, 10(1).
- Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity. A critical history of social media*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- Vizcaíno-Verdú, A. (2024). Descolonización de la música en TikTok: “¡Hagamos un dúo!”. *Revista Mediterránea de Comunicación (RMC)*, 15(1), 341–356.

Opusmodus come strumento per l'analisi musicale assistita

Fabio De Sanctis De Benedictis
Conservatorio “Pietro Mascagni” (Livorno)

Opusmodus è un programma informatico proprietario dedito alla composizione algoritmica. Contiene tuttavia numerose istruzioni che lo rendono particolarmente utile per l'analisi musicale assistita dal *computer*, e la sua flessibilità di programmazione permette la creazione di funzioni per precise operazioni analitiche, qualora non ne esistano di native già predisposte allo scopo.

In questo contributo, dopo una brevissima introduzione teorica sui principi dell'analisi musicale assistita in parallelo con quelli relativi alla composizione algoritmica, si passa a descrivere le caratteristiche generali del *software*. Passando poi al momento analitico più propriamente detto, in primo luogo ci si concentra sulla modalità di inserimento dei dati, e sulle problematiche connesse, operazione fondamentale e di importanza basilare, ancora lontana, anche in altri ambienti informatici, dall'aver raggiunto uno *standard* efficace, definitivo e risolutivo. Successivamente si prendono in esame le funzioni, già comprese tra quelle del programma o create *ad hoc* dall'utente, che possono essere di supporto all'indagine analitica. Esse risultano complessivamente rivolte all'analisi statistica, motivica, armonico-funzionale, neo-riemanniana, insiemistica (*Pitch-Class Set Theory*), all'analisi della musica dodecafonica e dei modi di Messiaen. Si osserverà come l'*output* della funzione di Opusmodus, emesso in forma testuale o grafica nel terminale del programma, possa essere utilizzato per leggere i risultati dell'analisi automatica, fornendo un utile ed efficace supporto all'analista, alleggerendolo, almeno parzialmente, del lavoro faticoso di ricerca e di rilevazione dei dati sulla partitura, permettendo così di concentrarsi maggiormente sui risultati e sulla loro interpretazione.

Successivamente si presentano un paio di esempi inediti, non trattati altrove per quanto riguarda l'analisi assistita con Opusmodus: uno relativo a un brano modale e un altro relativo a un brano non tonale, mettendo in pratica di quanto descritto precedentemente. Per l'ambito modale sono

scelti un *Kyrie* e un *Christe* dai *Fiori musicali* di Frescobaldi. Quanto all'altra opera si presenta un'analisi insiemistica assistita del secondo dei *Sechs kleine Klavierstücke* di Schönberg. Nel primo caso si perviene quindi alle differenze tra il *Kyrie* e il *Christe* quanto a densità sonora, varietà ritmica, ambito complessivo di registro, fisionomia intervallare globale, articolazione motivica, riportando poi queste differenze e caratteristiche all'osservazione delle partiture dei due brani. Per l'opera di Schönberg si procede, dopo una segmentazione manuale, all'analisi insiemistica assistita dei gruppi di altezze estrapolati dall'opera, con l'individuazione della connessione o meno della struttura rispetto alla presenza dell'insieme cardine, la determinazione dei Generi principali della partitura e dell'andamento delle invarianti.

In conclusione un breve riassunto delle procedure utilizzate permette di inquadrare più specificamente i vantaggi e i limiti nell'utilizzo di programmi informatici per l'analisi musicale assistita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bent I. (1990). *Analisi musicale*, EDT, Torino; ed. orig. *Analysis*, Macmillan Publishers LTD, London.
- De Sanctis De Benedictis F. (2022). *Analisi della musica assistita da computer: strumenti operativi in OpenMusic*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 22/2.
- De Sanctis De Benedictis F. (2024). *Analisi musicale assistita in ambiente Opusmodus*, «auditoriumM», I, Supplemento.
- Giommoni M. & Podrazik J. (2021). *Fondamenti di composizione con Opusmodus*, vol. I, Diastema, Treviso.
- Schüler N. (2000). *Towards a General Methodological Classification of Computer-Assisted Music Analysis*, «International Computer Music Conference Proceedings».

La prima serie dei sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane: un'analisi della scrittura compositiva.

Carmine Dell'Orfano
Scuola Civica di Musica di Cagliari

L'opera in oggetto ha avuto esclusivamente una breve trattazione ne *La conquista di un linguaggio* scritto da B. Zanolini ed edito da G. Zanibon nel 1974.

Nel presente lavoro invece si è voluto fare un'analisi dettagliata prendendo in considerazione l'ambiente musicale fiorentino e le composizioni su testi del Buonarroti che in quegli anni venivano realizzate; i riferimenti musicali conseguenza degli ascolti di quegli anni ('600 italiano, Debussy, Schönberg e Malipiero) e si è fatta un'analisi, sia formale che armonica e melodica, considerando eventuali influssi da parte di teorici contemporanei di cui Dallapiccola aveva grande considerazione.

A. Schönberg fu forse il suo punto di riferimento musicale e morale, il suo Harmonielehre fu per quarantadue anni un compagno fedele nei viaggi e costituì una lettura giovanile continuamente rinnovata.

Per Schönberg un brano è caratterizzato da una sola tonalità, il concetto di modulazione viene ridimensionato con l'introduzione del concetto di *regione*, determinata dalla presenza di note estranee che derivano dai modi gregoriani. Le regioni hanno una relazione con la tonalità di un brano che può essere diretta, indiretta, vicina, lontana o lontanissima. Quelle più vicine ad una tonalità maggiore sono

la tonica minore, la dominante, la sottodominante e la sopradominante minore. Ciascuna di queste regioni tonali è in relazione diretta con altre regioni che, con la tonalità del brano, danno luogo a gradi di affinità diretta, indiretta, lontana e lontanissima.

Come è possibile verificare questo sistema dà luogo ad una grande ricchezza dell'armonia producendo degli accordi *trasformati* che danno luogo a successioni che possono apparire strane ma che, all'interno di questo contesto, risultano normali.

Oltre il riferimento a Schönberg per l'analisi armonica, vi è il riferimento alla musica italiana del '600 e del primo '700, concentrando, in questo caso, l'indagine sul testo e sulle caratteristiche della scrittura imitativa e omoritmica, sulle caratteristiche modali delle singole voci nelle composizioni polifoniche e le cadenze dei singoli episodi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Zanolini, B. (1974). *La conquista di un linguaggio*, G. Zanibon.
Schönberg, A. (2005). *Funzioni strutturali dell'armonia*, Net, Milano.
Schönberg, A. (2005). *Manuale di armonia*, Net, Milano.
Meier, B. (2015). *I Modi della polifonia vocale classica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
Alberti, L. (2013). *Giovinezza sommersa di un compositore*, Olschki, Firenze.

La Bohème: Leoncavallo e la critica musicale

Cinzia Dimatteo

Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

Attraverso articoli di critica musicale, dal 1897 fino alle più recenti riprese, è possibile osservare il difficile percorso di affermazione della Bohème di Ruggero Leoncavallo dal debutto fino alle riprese in occasione del centenario della nascita del compositore e per il bicentenario del teatro veneziano. L'analisi delle recensioni dell'epoca consente non solo di monitorarne la ricezione nel corso del tempo, in relazione all'indiscusso successo dell'omonima opera pucciniana, ma anche di analizzare i punti deboli e punti di forza della partitura leoncavalliana. Dalle recensioni emergono quelle che sono le peculiarità stilistiche, formali e musicali che hanno reso l'opera un unicum e che, nello stesso tempo, sono diventate oggetto principale del costante confronto con l'indiscutibile bellezza dell'opera pucciniana. In particolare nella relazione verrà esaminato il diverso trattamento dei materiali tematici così come la maggiore presenza del pezzo chiuso all'interno dell'opera. Lo studio della Bohème dimenticata può così non solo individuare le ragioni dell'oblio ma anche contribuire a fornire un ritratto più ampio, arricchito e completo delle scelte stilistiche, musicali e formali del compositore nel teatro d'opera fin de siècle.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* : atti del 1. Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo: Locarno, Biblioteca Cantonale 3-4-5 ottobre 1991, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1993.
Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del 2. Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1995.

- Leoncavallo, Montalto e il Verismo*, Convegno di studi Montalto Uffugo 22 agosto 1998, a cura di Luciano Romeo, Cosenza, Progetto 2000, 1999.
- Maehder, J. (1990). Immagini di Parigi. La trasformazione del romanzo *Scènes de la vie de Bohème* di Henry Murger nelle opere di Puccini e Leoncavallo. *Nuova rivista musicale italiana*, 24(3-4).
- Atlas, A.W. (1996). Mimì's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo. *The Journal of Musicology*, 14.

Orchestrated impasse. On the Relationship Between Musical Structure and Dramatic Implementation: The Case of the Opera "Die Soldaten" by B.A. Zimmermann

Andreas Dorfner
Detmold University of Music

Bernd Alois Zimmermann's opera *Die Soldaten* (1957-1965) is replete with hidden references that are not found in the stage directions of the score but only become apparent through a study of the complex serial structures. On all levels of serial disposition, such as pitch organization or metric conception, the musical structure is able to point to concrete extramusical matters, giving the seemingly abstract a referential character regarding the scenic realization. The upcoming talk will illustrate this using selected examples where the deterministic conceptual foundation is expressed, a foundation which not only affects all the characters involved in the stage action but is also part of Zimmermann's worldview. The first, analytical part of the talk will address the extramusical statements embedded in the serial structure of the work; the second part will turn to the question of what the analytical insights might imply for the concrete scenic realization. The analytical results are primarily derived from the sketches of the opera; the score itself is too complex to be sufficiently analysable without the autograph drafts. Thus, the talk also indirectly raises the question of the role of sketch research in musical analysis and how it can influence performance, as here demonstrated for opera.

REFERENCES

- Ebbeke, K. (1989). *Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbeke, Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste (= *Akademie-Katalog* 152), Berlin.
- Helleu, L. (2010). „*Les soldats*“ de Zimmermann. *Une approche scénique*, Paris.
- Henrich, H. (2013). *Bernd Alois Zimmermann, Werkverzeichnis*, Akademie der Künste, Berlin, und Schott Verlag, Mainz.
- Michaelis, A. (1988). „Toccata – Ciacona – NoLurno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 10), Laaber, pp. 127–204.

L'eredità di Steve Albini: riflessioni a partire dall'organizzazione delle rock song

Fabrizio Elvetico
Conservatorio "Antonio Scontrino" (Trapani)

Steve Albini è universalmente noto come *producer* (o *anti-producer*, secondo la definizione di Ira A. Robbins), molto meno per la sua ininterrotta attività di musicista, che lo ha reso uno dei principali esponenti di una concezione del rock radicale e senza compromessi. Sul suo modo di intendere la registrazione e la produzione musicale si è scritto non poco (in primo luogo lo ha fatto egli stesso, poi S. Bennett, A. Zak, B. Jones, D. Todd, M. Katz, i. Covach e A. Flory, tra gli altri), pressoché nulla sulla sua produzione musicale che invece, a parer mio, è riuscita a ottenere esiti formali molto avanzati. Sollecitato dalla prematura scomparsa di Albini nel maggio di quest'anno, propongo l'analisi di alcuni brani delle formazioni da lui fondate dai primi anni '80 a oggi, secondo una metodologia che parte dall'ascolto e dai possibili schemi che se ne possono trarre per moltiplicare liberamente possibili suggestioni (cfr. Arenciba, 2013), includendo comparazioni tra versioni in studio e versioni live. Cominciando dall'analisi, ho provato dunque a seguire un percorso inverso rispetto a quello più consueto nella musicologia *popular* che parte da una visione d'insieme di una pratica, di un genere o di una corrente, per poi trovare conferma in alcuni casi emblematici, come avviene, per esempio, nei saggi di Theo Cateforis e di Peter Dale sul *math rock*. L'obiettivo primario è stato quello di recuperare la discendenza del musicista californiano dal *post-punk* e dalla sua tensione verso una emancipazione del rock più avanzata di quella tentata dal *progressive* degli anni '70. Da qui di immaginare approfondimenti successivi in un paio di direzioni che l'incontro con Albini ha suggerito: ridiscutere le questioni dello status culturale delle varie pratiche musicali e le relative implicazioni ideologiche non del tutto risolte in ambito musicologico; sviluppare una metodologia analitica - e la relativa didattica - utilizzabile anche fuori dell'ambito accademico (sulla scia di quanto già avviato da Philip Tagg) e dunque ripensarla in senso politico, in relazione ai movimenti di pensiero attuali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albini, S. (1993). The Problem with Music. In Theo Cateforis (Ed.), *The Rock History Reader*, 2007 Routledge, 287-294.
- Arencibia, D. R. (2013). *Analisi all'ascolto: proposta didattica e studio empirico*, Musica domani n. 168-169, settembre-dicembre 2013, 21-27.
- Dale, P. (2012). Delivering the Groceries at 138 Beats per Minute. Cap. 10 di *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, Ashgate, 193-209.
- Cateforis, T. (2002). How Alternative Turned Progressive. The Strange Case of Math Rock. In Kevin Hahn-Hudson (Ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, Routledge, 243-260.
- Keister, J., Smith, J. L. (2008). *Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock*. Popular Music, vol. 27, n. 3, 433-455.

Ricerca su due dimensioni: una proposta di analisi e performance

Matteo Farné¹, Francesco Maschio², Simonetta Sargenti³

¹Università di Bologna, ²Conservatorio “L. D’Annunzio” (Pescara),

³Conservatorio “G. Cantelli” (Novara)

Premessa

Lo sviluppo della ricerca artistica si è orientato negli ultimi anni ad una maggiore focalizzazione sull’ottimizzazione delle prassi esecutive sotto vari aspetti. Il progetto di ricerca da noi sviluppato nell’ultimo triennio ha riguardato principalmente l’analisi di dati tratti da diverse performance e del loro confronto con l’analisi del segnale attuata con il software MirToolbox in relazione a musiche di repertori diversi del XX e XXI secolo. La proposta che presentiamo ora è il risultato della ricerca effettuata con il metodo già collaudato riguardo a *Musica su due dimensioni* di Bruno Maderna per flauto e nastro magnetico, composto nel 1958 presso lo Studio di Fonologia della Rai di Milano. Abbiamo ritenuto che questo lavoro fosse particolarmente significativo come esempio del repertorio della musica colta elettronica storica, e quindi idoneo come oggetto di analisi della partitura e della performance. Il brano si compone di una parte strumentale scritta su pentagramma e di un nastro magnetico attualmente reperibile in formato digitale, entrambi editi da Suvini Zerboni.

Gli obiettivi del nostro lavoro sono:

- Conoscere e analizzare le differenti esecuzioni della composizione oggetto della ricerca in tutte le sue componenti.
- Sviluppare un modello di analisi condiviso della performance, specifico per questo ambito.
- Fornire indicazioni valide e utili per ottimizzare l’esecuzione e l’interazione tra esecutore e materiale elettroacustico.

Fasi e Metodologie

In una prima fase, i materiali elettroacustici registrati su nastro magnetico sono stati analizzati utilizzando il software MirToolbox e, attraverso l’ascolto, con l’applicazione delle principali metodologie abitualmente messe in atto per questa musica. Il software ci ha indicato le principali caratteristiche della parte elettronica. I dati emersi dall’ascolto sono stati analizzati applicando le metodologie di analisi di David Hirst (2004) e gli strumenti e terminologie analitiche ideati da Denis Smalley (1996).

Per le esecuzioni delle parti flautistiche sono stati coinvolti due giovani flautisti, il primo iscritto al Biennio e con esperienze esecutive pregresse del repertorio del secondo ‘900, e il secondo iscritto al triennio con minime esperienze relative alle esecuzioni delle musiche dello scorso secolo. L’analisi della partitura e la conoscenza e il rispetto per l’approccio compositivo di Maderna hanno determinato precisi criteri di scelta sia per l’esecuzione delle parti scritte e dell’interpretazione dei segni presenti che delle scelte riguardanti l’ultima sezione della composizione, prevalentemente aleatoria.

La seconda fase della ricerca ha riguardato l’esecuzione del brano e la registrazione delle performance. Anche per questa fase dell’analisi abbiamo fatto riferimento allo strumento MIRTtoolbox che abbiamo utilizzato per analizzare le diverse performance.

Infine, sono state raccolte una serie di informazioni utili per un’ottimizzazione della diffusione del segnale audio sia per le registrazioni in studio che per le live performance del brano, indipendentemente dallo spazio esecutivo.

Conclusioni

La nostra proposta vuole presentare le due esecuzioni dal vivo della composizione di Maderna e illustrare le modalità di analisi che hanno orientato le scelte esecutive, nonché i risultati che l'analisi dei segnali per mezzo del software MitToolbox hanno evidenziato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. *Bruno Maderna*, Numero speciale de 'I Quaderni della Civica Scuola di Musica', N.21-22, Milano, Dicembre 1992.
- Hirst D. (2004). *An Analytical Methodology for Acousmatic Music*. Conference: ISMIR 2004, 5th International Conference on Music Information Retrieval, Barcelona, Spain, October 10-14, 2004, Proceedings.
- Maschio F., Sargenti S., Farné M., Cecchetti G. (2024). *Analysing electroacoustic music by integrating listening and signal processing*. In 'Propuestas pedagógicas Y Interdisciplinarias sobre el análisis Y la teoría musical', ed. By Cuenca Rodriguez M.E., Rios Munoz M.A., Ruiz Montes F., Griffiths J.A., Wancuelen Editorial, Madrid, pp.172 -183.
- Minetti E., (2023). *Exploring through Writing in Bruno Maderna's Compositional Process for Musica su due dimensioni (1952)* in: 'Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing', ed. by Federico Celestini and Sarah Lutz, Paderborn: Fink 2023 (Theorie der musikalischen Schrift 4), pp. 209–230.
- Smalley, D. (1986). *Spectro-morphology and Structuring Processes*. In: Emmerson, S. (eds) 'The Language of Electroacoustic Music'. Palgrave Macmillan, London.
- Smalley D. (1997). *Spectromorphology explaining sound shapes*, in 'Organised Sound' Vol 2, pp. 106-123.

Il Finale incompiuto della Turandot. Analisi e confronto degli schizzi autografi di Giacomo Puccini e dei completamenti di Franco Alfano e Luciano Berio

Angelo Giacchetti
Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

Il 29 novembre 1924 il compositore Giacomo Puccini muore lasciando ufficialmente incompiuta la sua opera lirica *Turandot* a cui stava lavorando per commissione della Ricordi, che in accordo con il direttore d'orchestra Arturo Toscanini e con il figlio del compositore, Antonio Puccini, deciderà di assegnare a Franco Alfano il compito di redigere un finale alternativo, a cui lavorerà sulla base degli schizzi lasciati dal compositore. Alfano produsse una prima versione del finale, denominata *Alfano I*, che fu poi tagliata su richiesta del direttore d'orchestra Arturo Toscanini per la sua eccessiva lunghezza. Questa versione non viene rappresentata durante la prima esecuzione dell'opera, avvenuta il 25 aprile 1926 nel Teatro alla Scala di Milano. La versione primigenia, sprovvista dei successivi tagli, fu ritrovata solo nel 1982 a Londra ed eseguita il 3 novembre dello stesso anno al Barbican Centre. Dopo la prima versione ne fu redatta una seconda da Alfano, denominata *Alfano II*, in seguito ad altre critiche da parte di Toscanini che richiese una maggiore adesione agli appunti lasciati dal compositore. Tale versione fu oggetto a sua volta di diversi tagli. A distanza di più di settant'anni Luciano Berio produce un nuovo finale, commissionatogli nel 2001 dal Festival de Música de Canarias e basato anch'esso sugli autografi

di Puccini. Tali completamenti risultano ad oggi quelli di maggior successo commerciale e figurano tra quelli più messi in scena a teatro nelle rappresentazioni della Turandot, per tale motivo sono stati scelti per costituire il fulcro di questo lavoro. Obiettivo della ricerca è quello di proporre un'analisi delle versioni dei finali *Alfano I*, *Alfano II* e quello di Berio, mettendone in luce le differenze di approccio tanto nella composizione in sé che nell'interpretazione degli schizzi autografi lasciati da Puccini, con relativo confronto fra questi ultimi e i completamenti dei due compositori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Uvietta, M. (2004). 'È l'ora della prova': Berio's finale for Puccini's Turandot. *Cambridge Opera Journal*, 16.
- Maehder, J. (2003). *La Principessa di gelo «al fin redenta» Studi sulla versione originale del finale di Franco Alfano*, in Turandot, programma di sala, Pisa.
- Maehder, J. (1985). *La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di »Turandot«*, Atti del I° Convegno Internazionale sull'opera di Puccini a Torre del Lago 1983, pp. 143-170, Pisa.
- Fairtile, L. (2004). "Duetto a tre": Franco Alfano's completion of "Turandot". *Cambridge Opera Journal*, 16.

Analisi comparativa fra partitura stampata e manoscritto, per una fedele valutazione interpretativa del 1° movimento della Sonata in mi minore per violino e pianoforte di Felice Lattuada (1882 – 1962)

Pirro Gjikondi

Interpretare un'opera musicale, rimanendo fedeli alla partitura e alle intenzioni del compositore ha rappresentato soprattutto nell'ultimo secolo una vera sfida per gli interpreti. Tale sfida si acutizza ulteriormente nel momento in cui non si dispone di un'edizione *urtext* dell'opera e spesso non si ha la possibilità di visionare il manoscritto.

Facendo riferimento al concetto di *Werktreue*, ovvero la fedeltà all'opera musicale scritta, Lydia Goehr nel suo *Imaginary Museum* (1992, 231) sostiene che «L'ideale di *Werktreue* emerse per catturare la nuova relazione tra opera e performance, simile a quella fra esecutore e compositore. Gli spettacoli e i loro interpreti erano rispettivamente sottomessi alle opere e ai loro compositori. Questa relazione era possibile attraverso una notazione completa e adeguata. Perciò l'effettiva sinonimia nel mondo musicale tra *Werktreue* e *Texttreue* significa che essere fedeli ad un'opera è

essere fedeli alla sua partitura». Credo che questo concetto possa rappresentare uno stimolo per poter mettere a confronto l'edizione stampata e il manoscritto del 1° movimento della Sonata per violino e pianoforte in mi minore di Felice Lattuada, pubblicata nel 1919 da Ricordi in prima ed ultima edizione. Lo studio del manoscritto mi ha permesso di notare diverse differenze nell'ambito delle dinamiche e delle indicazioni espressive rispetto all'edizione di stampa. Da violinista, avendo studiato a fondo, eseguita ed infine registrata e pubblicata in prima edizione assoluta questa sonata, ritengo che sia importante tenere conto delle diversità di indicazioni dinamiche ed espressive poste sul manoscritto, le quali spesso incidono sulle scelte interpretative e i mezzi tecnici utilizzati per la loro realizzazione.

La presente relazione consiste nella comparazione delle dinamiche, del tempo e delle indicazioni espressive segnate in entrambe le partiture, allo scopo di verificare eventuali differenze nella coesione timbrica fra gli strumenti e il carattere del fraseggio derivante dalla struttura formale e armonica. La metodologia utilizzata sarà quella di:

- Determinazione della forma e della struttura.
- Comparazione dell'andamento delle dinamiche in relazione al discorso armonico/strutturale.
- Comparazione delle indicazioni timbriche.
- Eventuali diversificazioni di strategie tecniche di esecuzione.

A scopo illustrativo, nel corso della relazione si potranno ascoltare brevi tratti registrati del brano ed eventualmente alcune scelte tecniche eseguite dal vivo sul violino.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press. Trad. it Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo (2016), *Il museo immaginario delle opere musicali, saggio di filosofia della musica*. Mimesis edizioni, Milano – Udine.
- Lattuada, F. (manoscritto), *Sonata per violino e pianoforte in mi minore*. Fondo Lattuada, Locarno.
- Rink, J. (2008). *L'analisi e (o?) l'esecuzione*. Rugginenti editore, Milano.
- Rink, J. (2024). *Music in Profile - twelve performance studies*. Oxford University Press.
- Schenker, H. (2009), *L'Arte dell'Esecuzione*. Rugginenti Editore, Milano.

Ideas for an Expanded Concept of Structure: The Exposition of Schubert's Sonata D840/I

Antonio Grande
Conservatorio di Como

Introduction

Hepokosky and Darcy's *Sonata Theory* conceptualized rhetorical zones, understood as action spaces where “something happens”. The structure of the piece is described as a *linear process* that passes through different ‘stages’ before reaching the final goal (the ESC). As a staging of rhetorical functions, such an approach fits well with the eighteenth-century worldview, which is classificatory and representative in nature, but it proves inadequate for Romantic music. Here, the “things” – to use Foucault's term – have become invisible to representation, living instead “a sort of behind-the-scenes world even deeper and more dense than representation itself.” (2012 [1966]). Instead of the theater of representations, a mimetic grasp of characters and details in their lived historical experience becomes essential. For them, the performance must become a place and instrument of resonance.

An interesting contribution in this regard comes from the narratological approach, which features *multiple* planes with distinct *focalizers* or agencies and relative temporal flows. *Memory* and *remembrance*, so crucial to Schubert's work (Taylor, 2016), also find their place within this framework, fostering a renewed relationship with time and subjectivity (Steinberg, 2006). This results in a concept of the work no longer confined within its structure, but rather understood as an assemblage and emergence of continuous interactions.

Method and Analysis

Structurally, Schubert's Sonata D840/I (1825) is included in the model of *three-key trimodular block expositions* (Hunt, 2009), but such an analysis is of little help to the performer. I will adopt a different perspective, starting with some typical features of Schubert's writing and aiming to grasp their meaning in order to study how a *parallel* structure can emerge around them, not always coinciding with the conventional one, and capable of interacting with it. Since meaning arises from the performer's imaginative, affective and bodily mediation, one can aim for an expanded and more efficient notion of "structure" that incorporates the performative scene and acquires polymorphic properties as a place of different agencies (Leong & Cremaschi 2019). Specifically, my study will examine: 1) paratactic aspects and aesthetics of the fragment, already evident in the first phrase of the main theme, with its different *voices*; 2) sudden turning points (see bar 51) which break the musical flow and open up unexpected scenarios; 3) the osmosis between thematic materials, with transitions and forms of transfiguration that alter their structure and function (the case of the two secondary themes); 4) the use of "motivic signifiers" (Pare, 2022), compact materials rich in gestural properties that replace conventional thematic types; 4) the presence of multiple narrative levels, understood as different voices on the axes of light/shadow, *present* (of action)/*past* (of memory), etc., and their respective temporal levels. The aim is to interpret the piece through phenomenological semantic markers, in the hope of finding a more fertile ground for the encounter between analysis and performative demands. The research will also be based on measured data extracted from the activity of some important pianists, to study the contribution of the performance in *projecting meanings* onto the analyzed fragments.

REFERENCES

- Foucault, M. (2012). *The order of things* (2nd ed). Taylor & Francis. (Orig. edition, 1966)
- Hunt, G. (2009). The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents: Sonata Expositions of Schubert and Brahms. *Intégral*, 23, 65–119. JSTOR Arts & Sciences VIII Collection.
- Leong, D., & Cremaschi, A. (2019). *Performing knowledge: Twentieth-century music in analysis and performance*. Oxford University Press.
- Pare, A. (2022). *Franz Schubert: The fragmentary piano sonatas*. Franz Steiner Verlag.
- Steinberg, M. P. (2006). *Listening to reason: Culture, subjectivity, and nineteenth-century music* (2. print. and 1. paperback print). Princeton Univ. Press.
- Taylor, B. (2016). *The melody of time: Music and temporality in the romantic era*. Oxford University Press.

"*Verhaltener Klageruf*": le Variazioni op.27 di Webern fra analisi seriale e ricadute interpretative

Fabio Grasso
Conservatorio "A. Vivaldi" (Alessandria)

L'unico lavoro pianistico incluso fra i brani con numero d'opera di Webern, le Variazioni op. 27 (1936), ci offre lo spunto sia per valutazioni strettamente tecnico-compositive, sia per considerazioni di più ampio respiro sulla centralità storica di questo repertorio e sulle soluzioni interpretative che un'analisi accurata può suggerire.

La denominazione “Variazioni” è in apparente contrasto con la forma di trittico che connota il brano. Possiamo intuirne l’origine intersecando osservazioni storiche e seriali.

Più che all’idea delle variazioni senza tema, non inusuale nel Novecento, l’op. 27 sembra riallacciarsi a un’altra rara ed anomala tipologia di variazioni, quelle il cui tema non viene compiutamente enunciato in apertura. Pensiamo alle variazioni beethoveniane dell’op. 35 e del finale della Sinfonia Eroica: in entrambi i casi la formulazione completa del tema è frutto di una costruzione progressiva, a partire da una linea elementare che non è il tema vero e proprio, bensì il suo basso. È suggestivo ipotizzare che questo modello ispiri a Webern l’ideazione di un percorso inverso, inizialmente decostruttivo, che semplifica gradualmente le enunciazioni seriali dei primi due movimenti del trittico per arrivare all’esposizione isolata della serie originale in apertura del terzo movimento, come una sorta di tema ripulito da sovrastrutture, dal quale riparte un nuovo gruppo di variazioni.

Si delinea dunque, nel complesso, una sequenza iniziale di variazioni con numerazione negativa, da -5 a -1, corrispondenti alle sezioni dei primi due movimenti (il primo tripartito, il secondo bipartito), a cui segue la prima apparizione della serie originale, quasi tema o ancora meglio “variazione zero”, incipit del terzo movimento, lungo il quale si snodano infine le cinque variazioni con numerazione positiva.

Approfondendo l’analisi al di là degli aspetti formali ci rendiamo conto di quanto il compositore desideri qui richiamare l’attenzione su un cardine della sua poetica: la maestria nell’impiego dei procedimenti dodecafonico-seriali, lungi dall’essere virtuosismo cerebrale fine a se stesso, deve porsi al servizio degli intenti espressivi, rispondendo a logiche pienamente musicali nelle scelte delle trasposizioni, nelle transizioni da un blocco all’altro e nei fraseggi. Se l’avanguardia strutturalista e anti-identitaria di metà Novecento individua in Webern un riferimento fondamentale, al punto di definirsi post-weberniana, l’op. 27 rivela chiaramente come quel postwebernismo abbia nel contempo segnato anche un forte distanziamento dalle posizioni weberniane, specie in merito all’idea di armonia atonale. Le relazioni intervallari all’interno della serie dell’op. 27 favoriscono la formazione di aggregati armonici suscettibili di una gestione marcatamente identitaria. Del resto una lettura meccanicistica del brano costituirebbe un fraintendimento delle intenzioni dell’autore, che anzi si attende un intenso coinvolgimento emotivo da parte dell’interprete, come ha meritoriamente illustrato l’edizione Universal comprensiva delle annotazioni espressive autografe apposte da Webern sulla partitura del primo esecutore. Particolarmente impressionante è la dicitura “*verhaltener Klageruf*”, grido di lamento soffocato, vividamente esplicativa di come ci si debba sforzare di far erompere anche da tessuti musicali scarni e rarefatti la lancinante tragicità di un’epoca imprigionata fra il ricordo terribile di un recente passato e il nefasto presentimento di un’ancor più grande ed imminente catastrofe.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Webern, A. (1979). *Variationen* op. 27, con commento di Peter Stadten. Universal.
- Rognoni, L. (2020). *La scuola musicale di Vienna*, Reprints Einaudi, 1974. Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*. Orthotes.
- Venturini, P. (2023). *Funzione e forma - Le funzioni formali nella musica strumentale di Anton Webern*. Mimesis.
- Lessem, A. P. (1988). *Schönberg espressionista - Il dramma, il gioco, la profezia*. Marsilio.

Prometeo, tragedia dell'ascolto by Luigi Nono and *Lohengrin* by Salvatore Sciarrino: two unquestionably works in the Italian musical panorama of the end of the century that contain fertile germs of a highly contemporary and communicative musical language

Francesca Guerrasio
Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

To analyze a musical system according to purely musical criteria, without recourse to philosophical, artistic, psychological or physiological symbols, patent or latent that pertain to it, would be tantamount to not taking into account the potentialities of the musical composition or its "power of fertilization".¹

Luigi Nono's *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (a tragedy of listening) and Salvatore Sciarrino's *Lohengrin, disegni per un giardino sonoro* (plans for a garden of sound) are unquestionably two works in the Italian musical panorama of the end of the century that contain fertile germs of a highly contemporary and communicative musical language; a language that dramatizes the intimate links between voice and landscape by capturing and reappropriating silence, both in itself and for the benefit of the listeners; a language expressing the infinite, or more precisely the perpetual quest for the "new," the unheard of.

This paper discusses these two works by reference to Giordano Bruno's cosmology. Bruno broke free of the medieval conception of the world as closed, hierarchical, anthropocentric, and with the earth at its center, to describe a limitless universe, with neither center nor circumference, consisting in an infinity of worlds inhabited by other living species, without hierarchies between them. Similarly Nono's and Sciarrino's works depart from a scripted, denotative, concept of the musical sound and from traditional, hierarchical views of performance conditions and the relationship between composer, performers, and audience. This is achieved through an "ecology of listening" (Sciarrino's phrase), which tests the limits of the sound/silence opposition; by relying on electro-acoustic technology and by looking for new spaces allowing for infinite listening possibilities.

The listeners are not simply witnessing a musical event at which the protagonists simultaneously reveal various discourses, but they themselves are co-protagonists in the performance, in a way that recalls Bruno's pantheistic vision in which human beings, identifying themselves with the supreme principle, the Logos creator of the infinite universe, are not just witnesses but co-generators of this universe.

In both works, in fact, the direction and itinerary of the sound, like the wandering or deambulation of the audience (or the performers) is an integral part of the composition. Thanks to the "poetics" of microphony, listeners can capture and hear the inaudible, escape from the "human" time to immerse themselves into a three dimensional time: horizontal, vertical, and diagonal. From the horizontal "zero time," through a temporal time, one reaches simultaneity. Vertical time ultimately turns out to be the same as the horizontal zero time – "a progression from the successive to the simultaneous.

¹ «It is very wrong to confuse the value of a work, or its immediate novelty, with its possible powers of fertilisation » (Boulez, 1971).

REFERENCES

- Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*, transl. S. Bradshaw and R. Rodney Bennett. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Bruno, G (1973). *De la causa, principio et uno*. Torino, Einaudi.
- Feneyrou, L. (2003). “Vers l'incertain...: Introduction au Prometeo de Luigi Nono”. *Analyse musicale*, 46(1).
- Nono, L. (1984). *Verso Prometeo, Frammenti di diari*. Milano, Ricordi.
- Sciarrino, S. (2001). *Carte da suono*, Roma: CIDIM; Palermo: Novecento.
- Vidolin, A. (1984). “Interazioni con il mezzo elettronico”, in Nono, L. (1984).

Music analysis, Performance, and the Moral Point of View: Mozart's Piano Concerto KV 467 as an Allegorical Transformation Between Ancient and Modern Worldviews

Panu Heimonen
University of Helsinki

The present paper widens the scope of music analysis by integrating emotion terms and moral attributes into music analytical research process. As an analogy to David Hume's 'is' – 'ought' - dichotomy the level of formal analysis pertains to the level of “is” while the level informed by morality refers to “ought” (Hume 2001). Musical experience is conceived as analogous to an actor that is motivated and makes decisions under the influence of moral principles and norms. The result is a methodology that describes music as it is experienced in performance by the listener and performer. It is essential how this change from factual to the normative takes place. The paper presents a sequence of interpretative steps that leads to an allegorical interpretation of Mozart's first movement concerto form; the example being concerto KV 467. The normative dimension brings with it attributes such as possibility, necessity, change, progress and character. Methodology and music analytical tools differ from conventional music analysis.

The conceptual framework is composed of emotion terms (sentiments or passions), moral terms, anaphoric references, narrative polarity and log-zemics. The resulting model of concerto form is so called spheres of dialogue scheme (SOD-scheme, Figure 1). Emotion terms direct the composure of the level of moral terms, while emotions are themselves to be interpreted against the due moral worldview. Basic tension in the first movement in concerto KV 467 is based on the narrative polarity between ancient and modern worldviews. The paper illustrates the emerging tension between concerto form's double exposition (R1, S1+ R2 in Hepokoski & Darcy's (2006) called larger exposition) and the recapitulation section mediated by the development section as the narratological focal point. This is the moment of moral choice to be realized at the existential level (Tarasti 2015). After this moment the Enlightenment world of Sarastro prevails. This final choice has been preceded by competing anaphoric chains (Greimas 1982) that grow in a contest with one another starting from the moment of recognition (bars 109-128) throughout the transformation scene (bars 143-163, 205-237) (Kitcher 2021). Moral choices that materialize at the boundaries between themes and sections of form are conceptualized as sympathetic reactions between actors whose reciprocal response is built on the Humean framework of interlocutors' ideas and impressions encountering each other in concerto dialogue. The addressor grounds his/her interpretation on addressee's ideas as fitted to the

context of his/her own impressions together with the log-zemics that are peculiar to each musical passage. Ideas and impressions find their music analytical counterparts at interpretative levels IL 2 and IL 1 (Figure 2). Resulting chain of anaphoric interpretations goes through concerto form's sub-divisions and produces the dramatic reversals together with most nuanced negations and affirmations. The result is the transfer of musical experience to the normative level of moral theoretical "ought" comprising the various manners in which an individual actor's volition, knowledge and moral-cultural values intermingle with the detailed music theoretical level of anticipations and remembrances. Our everyday experience has been enriched by the hybrid configuration of facts, values, fantasy and fairy-tail.

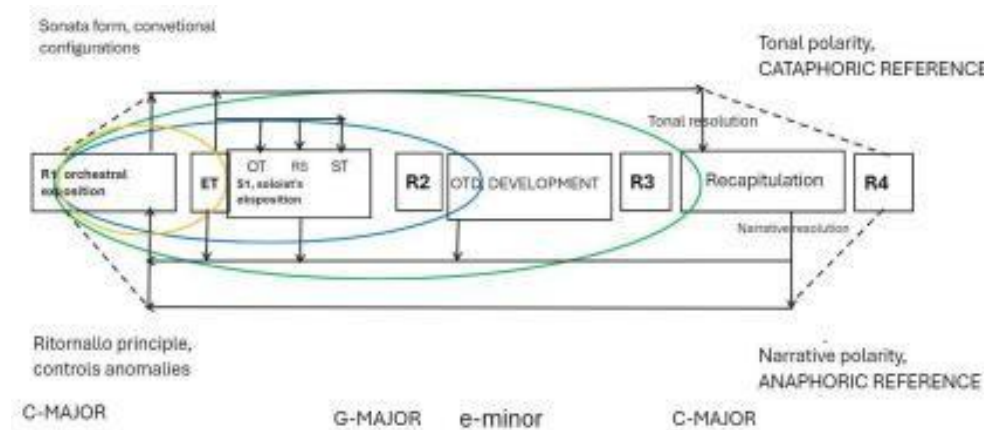


Figure 1. Spheres of dialogue (SOD) -scheme and opposing principles of narrative and tonal polarity in concerto KV 467.

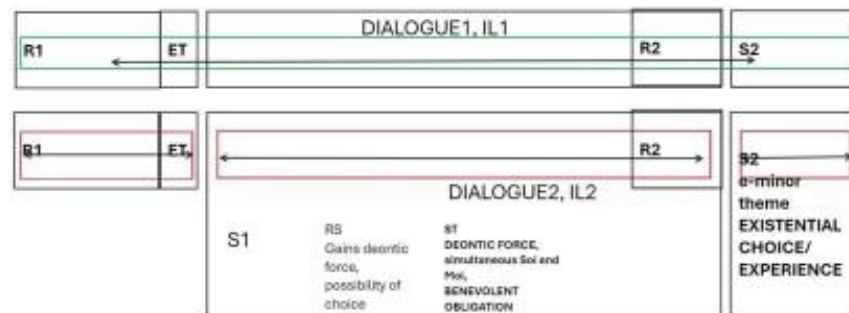


Figure 2. Two interpretative levels IL1 and IL2 in concerto KV 467 first movement.

REFERENCES

- Greimas, A. J. & Courtes, J. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press.
- Hepokoski, J. & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.
- Hume, D. (2001). *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, edited by David Norton and Mary J. Norton, vol. 1, Clarendon Press.
- Kitcher, P. (2021). *Moral Progress. The Munich Lectures in Ethics*. Oxford: Oxford University Press.

Brahms, The Anti-Classical

Timothy L. Jackson
University of North Texas

While in 1897, the British music critic W. H. Hadow eulogized Brahms as “the last great representative of the Classical tradition in German music,” critical assessment of the composer as a “Classicist” post-dated the composer; during his lifetime, Brahms was considered “modern,” not a “Classicist.” Through an in-depth analysis of Brahms’s Third Violin Sonata in D minor, op. 108 (1886-88), this paper argues that the work - especially its outer movements – deliberately eschews Classical models.

The “standard” procedure in the Classical sonata is to move from I to V in the development whereby the structure is interrupted on V to create a structural hiatus between the end of the development on the dominant and beginning the recapitulation on the tonic. The recapitulation then projects the complete harmonic progression I-V-I to achieve closure. By contrast, Examples 1a-b represent the background of the Brahms first movement as *undivided*, in which the bass progresses I (m. 17) - III (m. 48) - V (m. 226) - I (m. 236) - an unbroken arpeggiation of the minor-mode tonic chord (D-F-A-D). Usually, a development modulates through various contrasting keys, and transforms the various subjects presented in the exposition. But here the putative “development” is perched over a static dominant focused entirely on figuration projecting statements – essentially *stretti* – of a single motive over a pedal point. Since the “development” functions as an interpolated episode that can be removed without collapsing the background structure, the bass can be understood to prolong F natural from the beginning of the second subject in the exposition (m. 48) through to the beginning of the recapitulation (m. 131) on I6. As the recapitulation proceeds, F natural ascends chromatically to the “false step” F# (beneath the F# minor episode, mm. 157ff.) before “collapsing” back to F natural (m. 226, an enlargement of motive ‘y,’ Examples 1b-c). According to this interpretation, the root-position D major chord supporting the return of the second subject in mm. 186ff. is an “illusory” major tonic, the F# - the #3 of D minor - within the D major harmony being overwhelmed by the F natural in the bass, prolonged from m. 131 to m. 226.

The Adagio (Example 2) is divided into two large parts or stanzas, mm. 1-29 and mm. 30-end, the second part being a variation of the first. In the first stanza, the bass composes out the palindromic chromatic line, D (m. 1)-D# (m. 13)-E (m. 16)-D#-Eb (m. 19)-D (m. 21), the second stanza transposing the palindrome to G (m. 46)-G# (m. 47)-A (m. 50)-G#-Ab (m. 52)-G (m. 53). These same linear strands are recomposed, nested within themselves, across the Finale’s development and reversed recapitulation (Example 3) such that the D major chord (m. 271ff.) does not function as the major *tonic Stufe*, and the “D major charade” in the outer movements becomes an essential aspect of the tragic, anti-Classical narrative in the sonata as a whole.

This in-depth study of the last Violin Sonata reveals Brahms’s anti-Classicism to be intimately connected with his pessimism, which, in turn, is associated with his anti-Modernism. Schenker did not invent the notion of Brahms as “the last great composer;” Brahms proclaimed it himself! In “What will become of music?” (1933) Schenker recalls, “Brahms once said to Mahler, ‘Music is dead’ [„Die Musik ist tot“].”

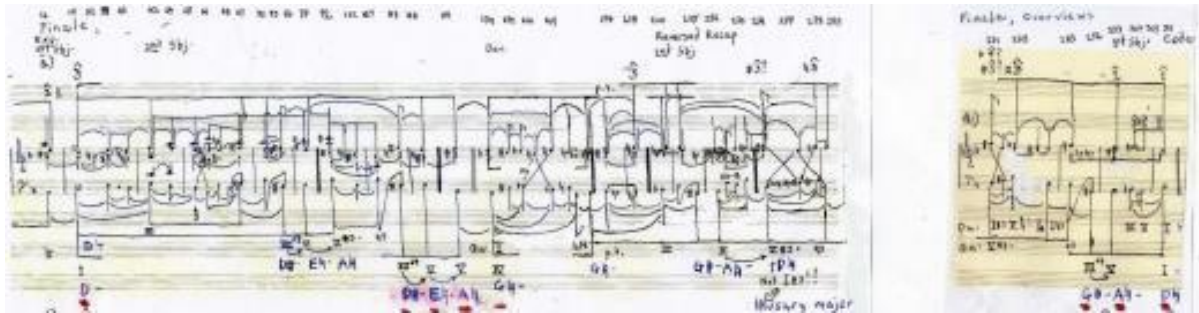
Example 1. Brahms, Third Violin Sonata, First Movement, Overviews and Motives.

Handwritten musical score for Brahms' Third Violin Sonata, First Movement. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 36, labeled 'Expo. First subject'. The second system covers measures 121 to 181, labeled 'Second subject' and 'First subject'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Key annotations include 'Fundamental motive' at the top right, 'Coda' at the bottom right, 'False step' at the bottom right, and 'Illusory major mode tonic' at the bottom right. The score is written in a clear, legible hand.

Example 2. Brahms, Third Violin Sonata, Adagio, Overview.

Handwritten musical score for Brahms' Third Violin Sonata, Adagio. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 43, labeled 'Adagio, Overview'. The second system covers measures 44 to 87, labeled 'A var.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Key annotations include 'A', 'A1', 'A2', 'A3', 'A4', 'A5', 'A6', 'A7', 'A8', 'A9', 'A10', 'A11', 'A12', 'A13', 'A14', 'A15', 'A16', 'A17', 'A18', 'A19', 'A20', 'A21', 'A22', 'A23', 'A24', 'A25', 'A26', 'A27', 'A28', 'A29', 'A30', 'A31', 'A32', 'A33', 'A34', 'A35', 'A36', 'A37', 'A38', 'A39', 'A40', 'A41', 'A42', 'A43', 'A44', 'A45', 'A46', 'A47', 'A48', 'A49', 'A50', 'A51', 'A52', 'A53', 'A54', 'A55', 'A56', 'A57', 'A58', 'A59', 'A60', 'A61', 'A62', 'A63', 'A64', 'A65', 'A66', 'A67', 'A68', 'A69', 'A70', 'A71', 'A72', 'A73', 'A74', 'A75', 'A76', 'A77', 'A78', 'A79', 'A80', 'A81', 'A82', 'A83', 'A84', 'A85', 'A86', 'A87'. The score is written in a clear, legible hand.

Example 3: Brahms, Third Violin Sonata, Finale, Overview.



REFERENCES

- Hadow, W. H. (1928). *Collected Essays*. London: Oxford University Press.
- Horstmann, A. (1986). *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860 bis 1880*. Hamburg: Carl Diether Wagner..
- Jackson, T. L. (1996). The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition. *Journal of Music Theory*, 40(1), pp. 61-111.
- Schenker, H. (1933). "What will become of music?". *Deutsche Allgemeine Zeitung*, March.

Wagner's music as an element of the semantic and musical structure of Buñuel's *Un Chien Andalou* and *L'Age d'Or*

Khristina Dzhishkariani
Moscow State Conservatory

The influence of Wagner's music and Wagnerian aesthetic on art is profound. A striking example of this is how ingeniously cinema has adopted many of the principles of this aesthetic. The Wagnerian influence on the collective psyche has been so profound that even in the 20th century and up to the present day, it evokes certain reactions in the works of many directors.

Luis Buñuel was one of the first to understand the true value of incorporating classical music into films. In his memoir, "My Last Breath," he writes that he adored Wagner and turned to his music in all his films, starting with "Un Chien Andalou." The Wagnerian aesthetic resonated with the director; however, in the interaction with the visual sequence, the inherent semantic properties of the music transformed depending on the film's meaning and conceptual load. In his early works, such as "Un Chien Andalou" and "L'Age d'Or", it was essential not merely to reference Wagner but to engage in a timeless "dialogue" with him, in which Buñuel dismantles layers of "mystique" and "ecstasy," imbuing the music with ironic semantic connotations. Wagner's music, thus, undergoes a transformation in terms of the meanings it conveys, extending all the way to the opposite end of the spectrum. For example, the concept of Liebestod is presented upside down: rather than conveying the traditional notion of Liebe (love), the audience is confronted with a depiction of erotica infused with elements of sadism. Similarly, instead of portraying Tod (death) as a sublime demise in the name of love, there is a manifestation of violence and homicide. This transformative process is further consolidated within the visual layer of both films.

In this case the subjects of the study are Louis Buñuel's works "Un Chien Andalou" (1929) and "L'Age d'Or" (1930) in which narratives the director added Wagner's Liebestod from "Tristan und

Isolde” and Waldweben From “Siegfrid”. Buñuel uses these pieces in the non-standard semantic structure generated by the shift in surrealist imagery possesses a distinctive inherent rhythm, which is dictated by the visual sequence and complemented at the auditory level by another layer of meaning determined by the musical sequence. As this sequence possesses its own internal rhythm through the alternation of musical fragments, both the artistic meaning of the film and its temporal dimension are presented as a counterpoint between the visual and auditory (musical) layers. The rhythmic profile of each of these layers is unique, associated with the emergence of visual "leitmotifs" and the repetition of musical excerpts, respectively. Consequently, the temporal construction of the films becomes "bifurcated" due to the distinctive rhythmic characteristics of each layer.

The theoretical significance of the work lies in the fact that it fixes a certain stage of research into the phenomenon of film music in the aspect of philosophy of time. The practical significance of the work consists in the fact that it is possible to use its results in and enrich the research field in this area.

REFERENCES

- Adorno, T. (2009). *In Search of Wagner*. Verso Books.
 Bunuel, L. (1987). *My Last Sigh*. Fontana Paperbacks.
 Deleuze, G. (2011). *Le bergsonisme*. Presses universitaires de France.
 Sadoul, G. (1962). *Histoire générale du cinema*. Librairie Flammarion.
 Grout, D. (2001). *History of Western Music*. W. W. Norton & Company.

Two Ukrainian Exponents of Avant-Garde Music: Revutskyi and Lyatoshynskyi

Vasilis Kallis
University of Nicosia

In the expansive landscape of twentieth-century music, the rich contributions of Ukrainian composers have often been overshadowed and marginalized within the broader music-historical canon. This oversight has resulted in a lack of recognition for exceptional Ukrainian composers, including but not limited to Lev Revutskyi and Borys Lyatoshynskyi. Regrettably, their names remain relatively unknown, and their musical legacies are yet to secure a prominent position in the broader Eastern European music historical narrative. This academic gap has impeded a comprehensive understanding of the diverse musical expressions that emerged from Ukraine during this transformative period.

Delving into the works of these composers reveals a compelling exploration of modernist compositional currents, including impressionism and expressionism. Their musical output is characterized by a profound singularity that warrants not only exploration but also due acknowledgment within the broader context of twentieth-century music history. By re-evaluating and incorporating the contributions of these Ukrainian composers, we can enrich our understanding of the multifaceted and dynamic musical landscape that emerged in the region during this pivotal era. In my forthcoming paper, I undertake a detailed analysis of Revutskyi's Prelude 1, featured in his op. 11 (1924), and Lyatoshynskyi's second song from his Four Romances, op. 9 (1923). The primary objective is to explore the pitch material and compositional techniques employed in these works, aiming to

provide a comprehensive contextualization of these pieces within the wider tapestry of European musical modernism.

Filled with deliberate chromaticism, Lyatoshynskyi's song, while fundamentally pitch-centric, employs a pitch-organization scheme that maintains two parallel layers (Example 1). These layers, seemingly independent, are intricately interconnected, giving rise to verticalities founded on the major seventh chord. For example, the first sonority contains a Bb major-seventh on the lower stratum, and the dyad C#-F# on the upper – combined, they generate the Bb^{7(#5, #9)} chord, a well known pentachordal subset of the hexatonic scale. Creating such chords by combination is a repeated scenario presently.

The relationship between the two layers is calculated to regulate musical temporality and formal function. To achieve this, Lyatoshynskyi experiments with

- interval cycles and synchronism of unfolding (change of rate of cyclic movement)
- motivic exploitation via (primarily) transformation and transposition
- the notion of pitch-class sets

Similarly pitch-centric and non-tonal, Revutskyi's prelude features a macroharmony saturated with chromatic tones that are effectively tethered to a modal tonic, often resonating as altered elements within the active harmonic structures. These chromatic tones arise by way of pitch substitution (involving members of variable scale degrees) and pitch aggregation to generate linear chromatic segments and pitch-class cells. This unique peculiar chromaticism is the composer's essential means of regulating the formal structure.

Both compositions are shaped by the (neo)modal chromaticism and ever-shifting pitch centers technique that characterized particular schools of European musical modernism; an influence imbued with a distinctive Eastern European perspective on melodic composition.

REFERENCES

- Antokoletz, E. and Susanni, P. (2012). *Music and Twentieth-Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. New York, Routledge.
- Batstone, L. (2022). 'Avant-Garde Ukraine: A Short History of a Long Tradition'. *Musicology Now* (<https://musicologynow.org/ukraines-avantgarde/>)
- _____, 2023. 'Every Kind of Art Began to Flourish: Ukrainian Music in the Modernist Context'. *Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine*, 136, pp. 49-59.
- Bentia, L. (2023). 'Two Wars in the Life and Work of Borys Lyatoshynsky: Evidence from the Archives'. *Artistic Culture Topical Issues*, 19(2), pp. 53-63.
- Kushniruk, O. (2015). 'Impressionism in Ukrainian Music'. *Lietuvos muzikologija*, 16, pp. 82- 89.

Example 1. Lyatoshynskiy, Four Romances, Op. 9/II ('d' stands for 'derivative').

Musical score for Example 1, Lyatoshynskiy, Four Romances, Op. 9/II. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked 'Molto lento' and 'pp'. The vocal line is marked 'p' and 'rit.'. The score includes Russian lyrics: 'Лун-ны-е те-ни, те-ни не-'. The piano part has several chords marked with 'd' for 'derivative'. The score is annotated with various musical notations including 'rit.', 'pp', and 'Molto lento'.

Example 2. Revutskiy, Prelude 1, Op. 11, bb. 16-31.

Musical score for Example 2, Revutskiy, Prelude 1, Op. 11, bb. 16-31. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The piano part is marked 'pp' and 'cresc.'. The score includes various musical notations including 'pp', 'cresc.', 'Tempo I', 'poco allarg.', 'rit.', 'dim. molto', and 'pp'. The score is annotated with various musical notations including 'pp', 'cresc.', 'Tempo I', 'poco allarg.', 'rit.', 'dim. molto', and 'pp'. The score includes a list of chords: E, E#, F#, G, G#, A, A#, B, C, C#, D, Eb, F, G, G#, G, G#, Bb, B, C, D, D#, E, E, F, Fmaj7, Fmaj7.

The Analysis of the First Movement of Schubert's 'Great' Symphony: A Prototypical Romantic Sonata Form as an Intersection of Lied.

Koichi Kato

This paper aims at presenting an analysis of the first movement of Schubert's Symphony in C, D. 944/i, with a particular focus on the secondary theme group and the development. The analysis of the first movement of the 'Great' is diversified among the scholars not to reach a consensus, owing to its labyrinth-like complexity woven in a fabric of a spinning out continuity of the developmental episode in the vast scale of the secondary theme group. This paper proposes to view it as a 'parallel' structure that is persistently linked throughout, and such a 'hybrid' structure (strophic and *druckkomponiert* or 'through composed') is likened to Schubert's mature song style that he achieved in the mid-1820s, 1825–26, with the Seidl songs [John Reed, 1996; Brian Newbould, 1997].

This finding enables to explore the idea that the development of the songs towards the maturity (hybrid style) aligns with the development of the instrumental music, over the period (1822–26) that encompasses the compositions of the two mature symphonies, the 'Unfinished' (D. 759) and the 'Great' (D. 944). Indeed, interlinking the two symphonies illuminates how Schubert developed the rotational principle, "the multiple recurrences of an extended, ordered layout of musical ideas" [Hepokoski, 2004], that lies in the heart of Schubert's sonata form (Salzer: 1928) and strophic song [Cappel, 1928]. The development of the first movement of the 'Unfinished', where the opening theme (mm. 1–8) is devoted to, exemplifies the thematic cyclicism and the strategic command of motive, particularly the 'motto' motive (mm. 1–2) [Xavier Hascher, 2016]. The tactical compositional techniques were further developed in the first movement of the 'Great'

Symphony; the integration is generated through the recycles of the principal motive (m. 7), and the entire movement is 'framed' by the opening theme as a 'rotational' strategy of 'Introduction-and-Coda Frame' [Hepokoski and Darcy, 2006] or the 'monumental and "teleological" forms' (Dahlhaus: 1989) that the integration of the sonata-form movements is realized through repetitions and in a linear dimension. Such an underlying concept does seem to share with the 'twin' formal thesis lying in the Sonata Theory: 'rotational form' complimented with 'teleological genesis' (or *telos*), as generated in the secondary theme group in the 'Great' (D. 944/i) and the Quintet (D. 956/i). Indeed, the Quintet shares the similar formal outline of not only the secondary theme group of the 'Great' but also the two mature songs, 'Der Wanderer an den Mond' (D. 870) and 'Fisherweise' (D. 881). The reference to the songs would enable to search for a possible underlying hermeneutic context that contributes to shaping the overall framework of the lengthy secondary theme group in Schubert's mature sonata form. This would in turn reveal the assertion that, Tovey criticizes, Schubert's 'discursive development' weakens and lengthens the sonata form is in fact logical in light of Schubertian 'circular wandering' [Adorno, 1928], and the research of this paper might attempt to find a consensus between the hermeneutics and formal analysis, the scholarly movement that tends to be diversified.

REFERENCES

- Hascher, X. (2016). Narrative Dislocations in the First Movement of Schubert's "Unfinished" Symphony. In Lorraine Bryne Bodley and Julian Horton (eds.). *Rethinking Schubert*. Oxford University Press, pp. 128–143.

- Hepokoski, J. & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata Forms*. Oxford University Press.
- Hyland, A. M. (2023). *Schubert's String Quartets: The Teleology of Lyric Form*. Cambridge University Press.
- Mak, S. Y. (2015). Felix Salzer's "Sonata Form in Franz Schubert" (1928): An English Translation and Edition with Critical Commentary. *Theory and Practice*, (40), pp. 1–121.

www.tmpol.it: un sito per la musica antica

Luigi Lera

Conservatorio "B. Marcello" (Venezia)

La questione sulla legittimità di trascrivere in battute il repertorio polifonico che spazia dalle origini (XI secolo) a tutto il Rinascimento (primi anni del XVII secolo) è stata sollevata da più di cento anni ma è sempre rimasta sospesa per mancanza di una soluzione soddisfacente e condivisibile. Gli editori adottano ancora la scrittura in battute giustificandola in qualità di soluzione più semplice e più praticabile; da una parte riconoscono che rappresenta una semplice convenzione più adatta alle scarse competenze degli esecutori moderni che alla reale natura delle composizioni musicali, dall'altra usano modificarla inserendo isolate battute con un tempo in più oppure lasciano che l'accordo conclusivo caschi sul tempo debole. Soluzioni anche più fantasiose possono essere adottate a seconda degli stili musicali che sono oggetto di trascrizione e della loro collocazione storica e cronologica.

In realtà la divisione in battute non ha portato gli esecutori moderni verso una reale comprensione delle musiche scritte prima del Seicento. Le esecuzioni concertistiche e discografiche adottano ancora tempi a dir poco sonnolenti e il repertorio, anche quello degli autori più prestigiosi, non riesce a guadagnarsi un posto nel panorama del concertismo. Perfino il centenario di un autore come Josquin non è riuscito a produrre nessuno spostamento significativo in questo quadro.

Il fatto è che la divisione in battute non è indifferente oppure neutrale nei confronti della musica polifonica: la distribuzione delle stanghette è stata adottata nel Seicento per indicare un aspetto assai significativo della composizione musicale, vale a dire la coordinazione del movimento armonico con l'andamento ritmico. La melodia si fa carico del gioco degli accordi in modo da mettere in evidenza le nuove funzioni di tonica, dominante, sottodominante e i relativi collegamenti; allo stesso modo le battute si occupano di rendere evidenti e percepibili gli schemi in base a cui il compositore sta costruendo la sua musica.

Il compositore medievale e rinascimentale, molto semplicemente, non conosce ancora questi schemi. Lì sta anzi elaborando, vale a dire mettendo alla prova frase per frase e episodio per episodio: la struttura della sua musica si rinnova in continuazione a ciascuna frase del testo. È stata esplorata la strada di produrre una partitura del tutto priva di stanghette ma anche questa soluzione si è rivelata sterile: la partitura è appunto una grafia in cui le parti separate vengono unite insieme nell'intento di coordinare i loro significati armonici, per cui non può esimersi dall'orientare l'occhio del lettore proprio verso questi significati. Il delicato compito di decidere quali sono le funzioni armoniche che svolgono un ruolo significativo nella musica di un dato periodo e di un dato autore ricade per intero sulle spalle del revisore ed è per questo che la trascrizione della musica antica è uno dei settori più insidiosi e delicati di tutta la musicologia.

Il sito www.tmpol.it offre oltre cinquecento e cinquanta esempi, spalmati su oltre cinque secoli di repertorio, di trascrizioni musicali. Si propone come un utile supporto per una prossima

generazione di editori, nonché di esecutori, che voglia dedicarsi utilmente al mondo della musica antica.

Ostinato Treatment in Holst's Double Concerto

Alison McFarland

Louisiana State University

Many of Gustav Holst's works depend heavily upon repeated motives and ostinatos. These repeated ideas vary greatly between works, and can be melodic or rhythmic, subtle or obvious; one example of the latter is the famous 5/4 rhythmic ostinato in "Mars" from *The Planets*.

Another rhythmic ostinato can be seen as an early precursor of minimalistic practices. This is his *Double Concerto* (1929), particularly the 3rd movement, "Variations on a ground."

The first solo violin, closely followed by the second, starts with the ostinato, an off-balance bouncy motive, and they alternate playing it, in 2/2 and 3/4, until the rest of the orchestra comes in. Holst maintains the succession of pitches and rhythms when switching to 3/4 meter, placing accents on downbeats. These new accents conflict with the previous accentuation in 2/2, creating the rhythmic hiccup that characterizes this motive.

The ostinato is present, in one or the other of the violins or in the orchestra, as new ideas are introduced around it. Additional meters appear: 5/4, 7/4, and 6/8, which contribute to the irregular feeling of the ostinato. After 90 seconds, the orchestra takes it over in Holstian emphatic rhythms, while the violins filigree around it. Just before the three-minute halfway mark, the ostinato is suddenly shortened and loses its first neighbor note, displacing the accent. Shortly after, it gains a different neighbor note. The two solo violins then exchange slightly varied versions of the motive: this treatment of the motive is reminiscent of the minimalistic phase process. But unlike early American minimalism, Holst subjects the ostinato motive to richer harmony through modulation. Eventually, the motive, treated only in the violins, is reduced to its opening neighbor figure. A few moments later, it seems to dissolve: the two violins play together, and each has just the opening neighbor motive. By the time only one minute remains in the movement, the solo violins seem to have given up and wandered away. The ostinato seems irretrievably lost, only to reappear quietly in the timpani, and the orchestra comes in to finally reassert it and the movement ends.

The subtitle of this work, "Variations on a ground," is a particularly English way of denoting an ostinato, yet this is far from typical ostinato treatment. The dissolution and final restatement of the motive in the last part of the work can also be heard as something anticipating minimalistic process.

This work straddles several styles but reflects few influences. The harmony ranges from diatonicism to some of the more advanced harmony reminiscent of Bartok's violin duets. But on the whole, this work sounds like Holst and no one else. Holst has found a unique way of handling an ostinato. Yet the treatment of the ostinato, its variations, disassembling, and restatement, stands apart from contemporary composers' uses of motive and ostinato. Even though it dates from 1929, it suggests an aesthetic that will reach its full potential in the movement of minimalism.

Holst in Proportion: Egdon Heath

Mark McFarland
Georgia State University

The issue of influence on Holst is difficult to trace. Matthews writes that Holst found his own way without undue influence from others. In a rare acknowledgement, however, Holst admitted Stravinsky's importance to him after he heard an unknown work by the Russian composer. This influence is heard most obviously in the echoes of the opening of *Petrushka*, with its flute melody and its alternating accordion-like chords, found in "The Dance of the Marionette," of the *Japanese Suite*. Yet analysis of *Egdon Heath*, the work that Holst considered as his most perfectly realized composition, reveals a formal technique associated most strongly with two of his contemporaries, Debussy and Bartók, and a harmonic technique associated with Debussy and Stravinsky.

Like other works of the 20th century, *Egdon Heath* is a proportional work whose form is partly determined by the golden section (GS). Both Debussy and Bartók used GS in the structure of their works. Holst could have done the same on his own, but it seems much more likely that he heard the ratio featured in works by his famous contemporaries and used it himself. In *Egdon Heath*, there is a GS spiral that is found at 0.382, (the negative GS) and again at 0.235, the positive GS of the previous GS's complementary length. These moments coincide with the introduction of the second and third main themes of the work. Further, from the entrances of the two subsidiary themes to the end of the work, Holst marks each GS distance with the final entries of the first and second main themes. Holst's use of GS in this work is idiosyncratic, and the only feature that favors either Debussy or Bartók as his influence is Holst's melodic use of the tetrachord (0 1 6 7) which recalls the Hungarian composer's frequent use of this set-class.

Holst's influence in terms of the harmonic organization in the work is equally difficult to pin down. The themes of *Egdon Heath* are either diatonic or octatonic and the two scales are frequently juxtaposed. In fact, this work is reminiscent of the Russian tradition of "Leitharmony" in stage works, which characterized mortal characters with diatonic music and supernatural characters with "chromatic" music, either whole-tone or octatonic. There are two composers who pointedly used the opposition between diatonic and octatonic in the years before 1927: Stravinsky and Debussy. This scalar opposition is used in both *The Firebird* and *Petrushka*. Further, Debussy, who met Stravinsky after his arrival in Paris, adopted this harmonic opposition in several of his works, most notably the second book of piano preludes and the ballet *Jeux*, all works we can assume Holst had heard. It seems more likely that Holst would have learned this technique from Stravinsky to whose influence he had already admitted. This study has argued that both Stravinsky and Debussy influenced Holst in a very specific way in his masterpiece *Egdon Heath*, so perhaps we no longer have to say that the British composer kept his influences to himself.

REFERENCES

- Howat, R. (1983). *Debussy in Proportion*. Cambridge, Cambridge University Press.
Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London, Kahn & Averill.
McFarland, M. (2024). *The Musical Relationship between Claude Debussy and Igor Stravinsky*. Rochester (N.Y.), University of Rochester Press.
Phillips, M. E. (2019). Rethinking the Role of the Golden Section in Music and Music Scholarship. *Creativity Research Journal*, 31(4), pp. 419-427.

Taruskin, R. (1985). Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle'. *Journal of the American Musicological Society*, 38(1), pp. 72-142.

Per una cronologia dei madrigali trecenteschi di Bartolino da Padova

Maddalena Menegardi
Università di Padova

Il presente contributo propone un'analisi dello stile compositivo dei madrigali trecenteschi composti da Bartolino da Padova che permette di identificare un momento di svolta nella produzione del compositore. In particolare, si osserva un gusto musicale "arcaico" nei lavori realizzati in prossimità della metà del Trecento, mentre emerge uno stile maggiormente innovativo nelle composizioni a ridosso del XV secolo.

Della biografia di Bartolino da Padova restano poche informazioni note: per quanto riguarda il periodo di attività, nonostante alcune sue composizioni siano state riferite a inizio Quattrocento, lo stile del musicista e gli indicatori di cronologia presenti nei suoi lavori farebbero pensare a una produzione che si aggira più intorno alla metà e alla fine del Trecento. Già Petrobelli aveva tentato di datare la produzione madrigalistica di Bartolino sulla base dei riferimenti testuali a eventi documentabili e a figure storiche; tuttavia, un accertamento riguardo le datazioni può essere svolto in maniera significativa facendo riferimento allo stile musicale e a come il compositore adatti le linee melodiche al significato testuale. Sulla base dei nessi testuali, Petrobelli faceva risalire *Imperial sedendo* al 1401, *La douce çere* tra il 1395 e il 1405 e *Quel sol che nutrica* tra il 1383 e il 1389 (Petrobelli 1968); si tratta di date che si avvicinano alla fine del secolo e che possono essere corroborate, grazie all'analisi musicale, in virtù dell'elaboratezza delle linee polifoniche. Viceversa, *Alba colomba*, *La fiera testa* e *Le aurate chiome*, che rappresentano i tre lavori più tradizionali dal punto di vista compositivo, sono stati datati da Petrobelli rispettivamente al 1388, 1388-1389 e 1380 (Petrobelli 1968). Anche in questo caso le proposte di datazione possono giovare di un'analisi dello stile compositivo.

Col presente paper, attraverso l'analisi compositiva di detti madrigali, si vogliono pertanto evidenziare le soluzioni interessanti adottate da Bartolino per far aderire la struttura testuale, la ritmica e la sintassi alla composizione musicale. In alcuni casi, il contenuto dei madrigali è chiaramente messo in luce da alcuni accorgimenti compositivi, come le entrate sfalsate delle voci, le particolari *dispositio* e *amplificatio* di singoli termini o di interi costrutti testuali (Dessi 2019). Non si può parlare propriamente di due diversi periodi nella produzione di Bartolino, ma un'attenta analisi compositiva permette di evidenziare come, a partire dagli anni '90 del Trecento, ci sia una maggiore ricercatezza nello stile di scrittura. È plausibile, dunque, che ci siano stati da un lato una presa di consapevolezza da parte del musicista e dall'altro un possibile avvicinamento alla complessità della cosiddetta *ars subtilior*, sviluppatasi proprio alla fine del XIV secolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti

Sq – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo-Palatino 87

FP – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichiano 26

Lo – London, The British Library, MS Add. 29987

Pit – Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds it. 568

SL – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211 R – Paris, Bibliothèque Nationale, MS n. a. fr. 6771
Lucca – Lucca, Archivio di Stato, MS 184
ModA – Modena, Biblioteca Estense, MS α.M.5.24

Bibliografia

- Calvia, A. (2021). Editing Trecento: alcune riflessioni sull'analisi delle varianti musicali. *Philomusica on-line*, 20(1), pp. 33-65.
- Dessi, P. (2019). I madrigali di Bartolino da Padova. Lessico naturalistico e livelli di significazione. In Giovanni Catapano & Onorato Grassi (ed.), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*. Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 155-172.
- Lannutti, M. S. (2015). Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba». In Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti (ed.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*. Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 45-92.
- Petrobelli, P. (1968). Some dates for Bartolino da Padova. In Harold Stone Powers (ed.), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*. Princeton, Princeton University Press, pp. 85- 112.

The Questioning Accompanist: The Challenging Task of the Piano in Hugo Wolf's Lieder

Marina Mezzina

Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

According to Lawrence Kramer, Hugo Wolf occupies a unique position in the canon of classical music: he is the only composer whose fame rests entirely on his Lieder. Despite his high reputation, he initially received little critical attention, which avoided analytical, in-depth criticism and instead generated what we might call 'the Wolf legend'. Recent studies, such as those by Deborah Stein, have highlighted techniques of extended tonality, while those by Susan Youens and Amanda Glauert have focused on the sometimes conflictual interplay between music and poetry.

Both Stein's and Kramer's essays, as well as those of Youens and Glauert, mention the piano accompaniment as a crucial factor in understanding Wolf's response to textual prompts. The importance of this aspect is evident in what I define as Wolf's "questioning shift": Wolf transcends the expressive ideal of Lied composition, which aims at a correspondence between text and music. This ideal, already undermined in the works of Schubert and Schumann by a musical response to the text complicated by the use of divergent structures (Gallotti & Mezzina, 2023), is often integrated in Wolf's Lieder by a marked separation of roles between voice and piano.

This "unprecedented independence of vocal line and accompaniment" (Stein, 1985) seeks to uncover the entire truth of the text: not only the truth the text reveals but also the truth it hides, even from itself. Wolf uses the voice to assert the truth known by the narrator, but the questioning subject represented by the piano part provides unexpected and often unwelcome insights.

This paper aims to bridge the gap between the acknowledgment of this significant issue and the lack of comprehensive, in-depth analysis. I will examine selected songs from the *Italienisches Liederbuch* that share common characteristics and show how their accompaniments "enact" the conflict between the piano and vocal parts.

A certain fixity of an accompaniment formula throughout the song, and the consequent issues arising from the performative interaction between accompaniment and vocal expressiveness, are aspects common to many songs in the *Italienisches Liederbuch*. This interaction inevitably creates tension and bends the more or less rigid rhythmic motion of the piano towards the vocal inflections.

This tension is sometimes so dramatic that it affects deeper aspects, involving two components of the total “musical persona” (Cone, 1974) in a conflict that undermines the common use of harmonic progressions to the point of structural discrepancy between the two parts.

In particular, two songs will be examined: “Auch kleine Dinge” and “Mein Liebster singt am Haus”, which share a common accompaniment pattern of repeated formulas but exhibit very different degrees of conflict. In the second of the two songs analysed, the gap between the two possible narratives (both the “voice persona” and the “piano persona”) is completely irreconcilable.

Awareness of these tensions confronts the pianist with interpretative choices that question not only the expressive decisions to be made in seemingly repetitive music (Llorens & Martínez, 2024), but also their role as an “actor” in a performance practice that usually relegates them to the background, if not musically, then at least scenically.

REFERENCES

- Gallotti, C. & Mezzina, M. (2023), *Journeys through Romantic Music: Towards an Expressive Approach to Musical Structure*, SMA Colloquium 4 May 2023, <https://www.sma.ac.uk/2023/04/marina-mezzina-catello-gallotti/>
- Kramer, L. (1996). “Hugo Wolf: Subjectivity in the Fin-de-Siècle Lied.” In Rufus Hallmark (ed.), *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York, Schirmer Books, pp. 186-217.
- Llorens, A. & Martínez-Escamilla, C. (2024), In the Quest for Variety: Analysis of Performances of the Prelude from Bach’s Cello Suite no. 4, BWV 1011. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 24(1), 2024, pp. 93-148.
- Stein, D. J. (1985). *Hugo Wolf’s Lieder and Extensions of Tonality*. Ann Arbor, UMI Research Press.
- Youens, S. (2004). Tradition and Innovation: The Lieder of Hugo Wolf. In James Parsons (ed.), *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 204-222.

Parafrasi e trascrizione nella versione per voce e pianoforte di The Housatonic at Stockbridge di Charles Ives. Un esempio di stratificazione di procedimenti di rielaborazione

Francesca Mignogna
Aix-Marseille Université

Charles E. Ives (1874-1954), tra i compositori dell'inizio del XX secolo, si distingue per l'impiego estensivo di musiche preesistenti e canti popolari nelle sue composizioni. Lo studio di Burkholder (1995) ha identificato quattordici modalità distinte di riutilizzo di materiale musicale preesistente nell'opera di Ives, tra cui il collage, la citazione, la trascrizione e varie forme di parafrasi. Una di queste modalità, la parafrasi estesa, è definita da Burkholder come un procedimento in cui « la melodia di un'intera opera o sezione è parafrasata da una melodia esistente » (Burkholder, 1995, p. 7). Un esempio significativo di impiego di tale procedimento è *The Housatonic at Stockbridge*, il terzo dei tre pezzi per orchestra del ciclo *Three Places in New England*, composto da Ives tra il 1908 e il 1914. Tale

composizione, per la quale Ives fu ispirato da una passeggiata lungo le rive del fiume Housatonic in Massachusetts, si basa sulla parafrasi di quattro diversi inni, tra cui in particolare *Dornance* di Isaac B. Woodbury.

Nel 1921, Ives rivisitò questa composizione, realizzandone una versione per pianoforte e voce, pubblicata nel 1922 nel ciclo di canzoni *114 Songs*. Il testo utilizzato è una poesia di Robert Underwood Johnson del 1896, *Ode to the Housatonic at Stockbridge*, un estratto della quale era stato stampato nella partitura della versione orchestrale della composizione. Sebbene meno nota e studiata rispetto alla versione orchestrale, la trascrizione per pianoforte e voce di *The Housatonic at Stockbridge* costituisce un caso di studio prezioso per l'analisi dei procedimenti di imprestito e riscrittura, poiché presenta una stratificazione di questi processi: al procedimento di parafrasi estesa impiegato nella versione orchestrale si sovrappone quello di trascrizione operato dal compositore stesso nel 1921. Questo procedimento di trascrizione è inoltre singolare poiché invertito rispetto alla prassi comune dell'epoca, in cui composizioni per voce e pianoforte venivano sovente utilizzate come modello per movimenti sinfonici più ampi.

Diversi musicologi e compositori, tra cui Luciano Berio, hanno osservato come le rielaborazioni di un pezzo musicale possano mettere in evidenza qualità strutturali e processi che un'analisi teorica potrebbe talvolta trascurare. La pratica della trascrizione in particolare, intesa come rielaborazione di un'opera in un mezzo strumentale diverso da quello originario, ha la capacità

di « portare alla luce e intensificare, nell'immagine ricomposta, aspetti che rimanevano latenti [nella prima versione dell'opera] » (Packer, 2018, p. 72).

In questo studio, attraverso un'analisi comparativa delle due versioni di *The Housatonic at Stockbridge*, mostreremo come le dimensioni del processo formativo dell'opera e il procedimento di parafrasi siano resi accessibili, ricreati e amplificati attraverso il procedimento di trascrizione. L'indagine mostrerà inoltre come lo studio della duplice operazione di rielaborazione permetta di evidenziare gli elementi strutturali del procedimento compositivo dell'opera oggetto di questo studio e di rivelare ulteriori sfaccettature della visione compositiva di Ives.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Burkholder, J. P. (1995). *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven, Yale University Press.
- Frayne, R. M (1992). *An analysis of partitions and strata in Charles Ives's "Three Places in New England"*. University of Ottawa.
- Kirkpatrick, J. (1991), éd., *Charles E. Ives: Memos*. New York, W.W. Norton & Co.
- Packer, M. (2018). *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Universidade de São Paulo.
- Szendy, P. (2001). *Arrangements, dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris, IRCAM, Hermann.

Azioni di ricerca e riscoperta sul compositore Robert Kahn: elementi stilistici ed esecutivi nella musica da camera attraverso il Trio op. 45

Sara Moro¹, David Greiner²

¹Conservatorio “L. Perosi” (Campobasso)

²Conservatorio “G. Martucci” (Salerno)

Robert Kahn è stato un compositore, didatta e pianista tedesco, di origini ebraiche, vissuto a cavallo tra il XIX e XX secolo in Germania e, dopo l'esilio forzato, in Inghilterra. Kahn è per la sua epoca una personalità di rilievo ed intrattiene diverse frequentazioni illustri sia con altri compositori, tra cui J. Brahms, che con interpreti d'eccezione, come C. Schumann, J. Joachim e R. Mühlfeld.

I ritrovamenti musicologici insieme all'impegno degli eredi hanno consentito, negli ultimi anni, lo sviluppo di una crescente curiosità artistica ed interpretativa. L'analisi della produzione cameristica kahniana ed in particolare del Trio op. 45 per pianoforte, clarinetto (o violino) e violoncello ci consente di mostrare sfaccettature stilistiche ed interpretativo-esecutive dell'autore.

Il Trio op. 45, composto a Berlino nel 1905, è diviso in tre movimenti. L'analisi formale del primo movimento permette di apprezzare la concezione strutturale tradizionalistica del brano. L'*Allegro*, scritto in forma-sonata, è calato in un ambiente tardoromantico per le scelte coloristiche e timbriche. Un inizio tetico ed affermativo – con il primo gruppo tematico, asimmetrico, affidato alla linea del clarinetto – definisce l'avvio dell'esposizione. Lo sviluppo è denso di cromatismi e di movimenti in canone tra le parti del discorso musicale, il tutto proposto in ambiti armonici lontani. La continua elaborazione del materiale musicale necessita di un discernimento chiaro, funzionale alla concertazione cameristica. La ripresa, con coda finale, chiude quasi in dissolvenza e lontananza l'intero movimento. Il secondo movimento – *Allegretto quasi Andantino. Poco più animato. Tempo I* – ricalca la struttura del Lied, sia nella forma che nella vocalità spianata ed intima del tema. Una sezione centrale, in uno stretto sincopato, crea un momento di agitazione e rottura che contrasta e rafforza ancor più il ritorno dell'elemento iniziale. Il terzo movimento – *Presto. Meno mosso. Presto molto* – è ampio ed enigmatico. Strutturalmente viene ripresa la forma-sonata che, contaminata da ripetizioni ricorsive di elementi tematici, muta in un rondò-sonata. Si manifesta un concatenarsi di temi che si creano per elaborazioni successive di piccole cellule tematiche generative, dando un senso di ciclicità generale all'intero Trio. Momenti di sospensione dati dalle pause, da sezioni introduttive dal carattere novecentesco e da aree che necessitano di ampie libertà agogiche rendono il movimento vivace e frizzante. La coda finale, virtuosistica e vittoriosa, sancisce la fine dell'intero brano.

Il Trio op. 45 rappresenta una sfida della ricerca in ambito cameristico in termini di: (i) ampliamento del repertorio verso mete artisticamente valide e raffinate, (ii) analisi di un approccio interpretativo nuovo del materiale musicale per la definizione di una prassi esecutiva ancora da sviluppare. L'analisi puntuale del Trio permette anche di evidenziare velate citazioni e richiami a specifiche composizioni brahmsiane.

Lo studio delle composizioni di Robert Kahn pone l'attenzione su testi musicali che uniscono elementi della tradizione germanica alla complessità del cambiamento di un'epoca. Il tutto attraverso uno stile chiaro e spontaneo, basato intrinsecamente su cantabilità e ricercatezza contrappuntistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Fahl, S. (1998). *Tradition der Natürlichkeit. Zu Biographie, Lyrikvertonungen und Kammermusik des spätromantischen Klassizisten Robert Kahn*, Sinzig, Studio Verlag (Berliner Musik Studien, 15).
- Moro, S. (2023). *Da quella coppa di champagne alla disgregazione: il Trio op. 45 di Robert Kahn (Berlino, 1905)*, thesis of II level Academic Diploma in Chamber Music, Conservatorio “N. Piccinni” di Bari.
- Kahn, R. (1947). Memories of Brahms (trans. Day, J.). *Music & Letters*, 28(2), pp. 101-107.
- Laugwitz, B. (1986). Robert Kahn, ein vergessener Mannheimer Komponist mit unveröffentlichten Erinnerungen von Kahn an Johannes Brahms. *Sonderdruck aus der Zeitschrift Mannheimer Hefte*, pp. 15-28.
- Website on the composer Robert Kahn, created by Steffen Fahl: <https://robert-kahn.de/en/>

Exploring harmonic species through pitch-class set generic analysis in György Kurtág's *12 Microludes for string quartet*: *Hommage à Mihály András*.

Penelope Papagiannopoulou
National and Kapodistrian University of Athens

György Kurtág is widely regarded as a prominent figure in contemporary music. His music is known for the concise and aphoristic nature of his short pieces. The *12 Microludes for string quartet* op. 13, composed in 1978, exemplifies Kurtág's musical language and incorporates the compositional techniques and form that remain characteristic of his work to this day, whether instrumental or vocal. Many of the 12 short pieces, part of Kurtág's Op. 13, typically do not exceed one minute in duration, reminiscent of a post-Webernian style.

Despite its modern character and the emphasis on manipulating timbre through extended instrumental techniques, the composition also reflects references to the past. The reference is evident not only in the formal structure of the individual pieces and the work as a whole, but also in the harmonic content and the overall organization of preludes based on the twelve notes of the chromatic scale.

The following paper delves into how unity and differentiation are achieved within these small pieces through an analysis of their formal organization and harmonic structure. It also explores the role of the resulting diatonicity in the harmonic structure, using Forte's pitch-class set genera as an objective frame of reference to identify the operational constituents of harmony in each case. The significance of pitch-class set genera in delineating the palindromic arch form of the work is crucial, as the emerging from the analysis generic structure aligns with motivic and thematic elements.

The analysis commences with the segmentation of the musical surface and the identification of the role of the central pitch in each case. For instance, in *Microlude No 11*, the surface comprises six pitch-class sets, with the central pitch Bb serving as one of the axial pitches, the other being the central pitch of the subsequent piece.

[illegible]

An example of the generic analysis is presented in the following table:

	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G10	G11	G12
3-4								X		x		
4-3						X						
4-4								X				
4-27		x	x									x
5-2					x	x	x	X				
5-3					x	x	x	X				
5-35											X	x
7		1	1		2	3	2	4		1	1	1
Squo		.022	.033		.098	.095	.063	.139		.034	.049	.031
						1		4			1	

The table illustrates our exploration of the composition's structure and emphasizes the prevalence of the atonal genus G8, as well as the presence of diatonic elements (Genus G11- “dia”) and chromatic elements (G6-“semichroma”). The paper concludes by comparing the results of the analyses and integrating all analytical comments on the composition's form, timbre, and texture. Ultimately, the paper raises the question of whether the composer's intentions include post-modern elements.

REFERENCES

- Forte, A. (1988). Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. *Journal of Music Theory*, 32(2), pp. 187-270.
- Gates, B. (2013). A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera. *Music Analysis*, 32(1), pp. 80-153.
- Heydarbeygi, R. (2017). *Interval Cycles in György Kurtág's Post-Dodecaphonic Late Music Post-Dodecaphonic Late Music*. PhD diss., City University of New York.
- Varga, B. A. (2009). *György Kurtág: Three interviews and Ligeti homages*. New York, University of Rochester Press.
- Williams, A. (2001). Kurtág, Modernity, Modernisms. *Contemporary Music Review*, 20(2), pp. 51-69.

Franco Oppo e la Sonoristica: Nuove forme sonore dalla Polonia

Francesco Paradiso
Conservatorio "Luca Marenzio" (Darfo-Brescia)

Nel 1963 Franco Oppo (1935 – 2016) ottiene una «borsa di studio di cinque mesi del Governo pol.[polacco] per un corso di perf. [perfezionamento] di composizione [...]». Oltre al corso del Prof. Piotr Perkowski [egli] segue un periodo di pratica allo studio sperimentale di Musica Elettronica di Radio Varsavia e nel prossimo anno accademico [1965-66, ndr.] si propone di continuare uno studio teorico sperimentale sui rapporti aritmetici nell'uso dei suoni Sinusoidali». Nel 1965 Franco Oppo rientra a Cagliari per insegnare.

Lo scopo della relazione è considerare il rapporto fra il «complesso linguaggio sonoro di Oppo», fra il 1960 e il '70, e la teoria e tecnica sonoristica di Józef Michał Chomiński; dimostrare il collegamento fra «lo sviluppo di procedimenti aleatori e la ricerca di una nuova dimensione timbrica» nella musica del compositore sardo e lo «studio delle nuove forme usate dai compositori polacchi contemporanei con riferimento al sistema grafico»; analizzare i riferimenti estetici del Trio per violino, cello e pianoforte (1968) collocandolo nel percorso artistico di Franco Oppo e nel contesto di un gruppo di opere conservate presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Franco Oppo: Epitaffio e Don Chisciotte (1963); Ciò che ho scritto (1964); Concerto, per violoncello e orchestra (1964); Dzieci (1966); Trio, (1968); Cinque pezzi per pianoforte (1970).

La «sonoristica» è voce creata dal musicologo polacco Józef Michał Chomiński (1906-1994) che pone al centro dello suo studio la «teoria sonoristica» (teoria sonorystyczna) e la «tecnica sonoristica» (technika sonorystyczna). Nel 1961, Chomiński la definisce: «un nuovo ramo del sapere che ha per oggetto la tecnica del suono [della musica del XX secolo]». I «Fondamenti di sonologia musicale» (1976 - 1978) e i postulati della «Teoria della sonologia musicale» (1983) descrivono l'attività compositiva dell'avanguardia musicale polacca del secondo '900. Negli anni '60, la «tecnica del puro suono» (technika czysto brzmieniowa) insieme al «sistema grafico», la notazione, divennero il contributo più importante della musica polacca allo sviluppo moderno del linguaggio musicale configurandosi come scuola polacca di composizione. I compositori della "Generazione 1933" - Krzysztof Penderecki, Henryk Gorecki, Wojciech Kilar, Witold Lutosławski, Juliusz Luciuk, Bogusław Schöffner, ecc. - formarono la cosiddetta Scuola polacca di composizione anni '60 (Polska szkoła kompozytorska lat. 60). Il raffronto fra la «Sonoristica» di Józef Chomiński e la «Tecnica del suono» di Franco Oppo, l'analisi sonoristica del Trio e la valutazione delle opere di quel periodo, intendono dimostrare che la tecnica oggetto della formazione sistematica del compositore cagliaritano è la tecnica sonoristica. La sonoristica rappresenta la risposta concreta di un gruppo di compositori all'eccessiva intellettualità della serialità e delle sue procedure tecniche, ed alla complessiva decomposizione dello sviluppo musicale della scuola di Darmstadt. Nelle impasses della trasformazione della musica del '900, «Franco Oppo ha scelto il suono» e le opere del compositore segnalate in questo studio possono interpretarsi come la testimonianza di un sonorismo italiano che con la teoria sonoristica di Józef Chomiński rappresentano un posizione estetica da riscoprire, analizzare e interpretare in modo nuovo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bristiger, M. (1970), *sonorismo e strutturalismo*. In *Collage 9, Annuario di nuova musica e arti visive contemporanee*, S. F. Flaccovio, Palermo.

- Chomiński, J. (1968). *Muzyka Polski Ludowej* [The music of the Polish People's Republic]. PWM, Kraków.
- Giglio, C. & Oppo, F. (2011). *Nuova musica dalla Sardegna*. L'EPOS, Palermo.
- Granat, Z. (2009). *Rediscovering "sonoristics". A groundbreaking theory from the margins of musicology*. Music's Intellectual History.
- Lindstedt, I. (2010). *Sonorystyka, w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [Sonoristics, on the themes of 20th century compositional technique], Ed. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

“Gar zu Rococo” – Virtuosity and Emotion in Liszt’s transcriptions of Beethoven’s *Adelaide*

Arabella Pare^{1,2}

¹Orpheus Institute, ²Hochschule für Musik Karlsruhe

The intensity of Liszt's musical relationship with Beethoven was reflected in the diversity of his transcriptions. The monumental piano transcriptions of the symphonies are contrasted with intimate miniatures drawn from the lieder. Among these, the transcription of Beethoven's *Adelaide* appears to be a special case. Liszt demanded that Matthison's poem text should not be printed in the piano transcription, as it was "too rococo". The transcription provides insights into Liszt's compositional and musical ideas regarding genre and instrumentation, and refines the perception of his image of Beethoven.

Liszt's transcriptions and, more generally, his engagement with the works of other composers provide a valuable and hitherto neglected glimpse of artistic practice and interpretational priorities in the 19th Century. They may be viewed as subjective portraits of well-known works, from which modernity has distanced itself by virtue of its reception of differing historicities.

The concert-analysis is intended to shed light on the diversity of Liszt's *Adelaide* resonances, as he produced no fewer than three different transcriptions of the song. The first version (1839) was followed shortly afterwards (1840) by a version with an opulent cadenza, which the mature Liszt omitted in the last version (1875/1876). The transition, or translation, from the *Lied* to the transcriptions reveals an astonishing connection. It relates the variable virtuosic elements of the piano writing to the interpretation of the absent text.

Liszt's textual understanding is in turn based on the finding of emotional expressiveness through musical and technical intensity. In essence, elements of performative and specifically pianistic virtuosity are implemented in order to translate not only the diastematic content of the original *Lied*, but to enable the emotional and perhaps even the narrative content of the *Lied* as a whole to be absorbed into a purely instrumental and pianistic context. Through a close reading of the three versions of the transcription and the choice to insert a cadenza at the point of formal transition within the original *Lied* form, it is possible to extrapolate a Lisztian interpretation of a song by Beethoven which remains well-known today and to draw broader conclusions regarding the positioning of Beethoven as a composer across forty years of the mid to late 19th Century.

Seen in this light, Liszt's approaches to Beethoven are transcriptions in the deepest sense of the word, as they correspond to his desire to transfer not only the musical lyricism but also the genuinely literary content of the text to the solo piano.

REFERENCES

- Kregor, J. (2008). Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements. *The Musical Quarterly*, 91(3/4), pp. 200–239.
- Newman, W. S. (1972). Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas'. *The Musical Quarterly*, 58(2), pp. 185–209.
- Roberge, M.-A. (1993). From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. *Notes*, 49(3), pp. 925–36, doi:10.2307/898925.
- Walker, A. (1987). *Franz Liszt*. Cornell University Press.
- Walker, A. (1991). Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, 75(4), pp. 248–62.

Cirrus Light: ambiguità e chiarezza nella musica di Jonathan Harvey

Marcela Pavia

Agon Acustica Informatica Musica

Cirrus Light di Jonathan Harvey è una breve composizione per clarinetto solo in Sib, composta durante l'ultimo anno di vita del compositore.¹ Fa parte del limitato gruppo di composizioni per strumento solo (senza elettronica) scritte dal compositore durante la sua vita. Le opere di Harvey, nel suo insieme, si caratterizzano per presentare una grande varietà di tecniche compositive intrinsecamente collegate alla sua estetica, incentrata sulla spiritualità. Diverse riflessioni sono presenti in letteratura relative al rapporto fra le sue tecniche compositive e la Spiritualità: dallo Spettralismo² al dualismo Armonia/Timbro³ passando per il Serialismo, i *Symmetrical Harmonic Fields* e le *Melodic Chains*⁴. Il punto focale della sua pratica compositiva però, è la ricerca dell'ambiguità e questa non è altro che lo strumento per esprimere il contenuto spirituale della sua musica:

“... the most important property of spiritual music, or even good music, is that it is ambiguous, or that it is perceived as ambiguous.”⁵

Questo lavoro intende individuare, attraverso l'analisi, le ambiguità insite in *Cirrus Light*, opera apparentemente chiara nella segmentazione e nella gestaltica definizione dei contenuti ricorrenti dei segmenti.

“The starting point for *Cirrus Light* was the long hours sitting in my wheelchair gazing at the summer sky. The cirrus clouds, which are so high, well formed and slow changing, were often illuminated by a beautiful light. The clarinet searches the sky for them” (J. Harvey)

Dopo una descrizione di carattere generale si procederà alla segmentazione (tenendo conto delle continuità/discontinuità dei diversi parametri),⁶ all'analisi comparativa e fenomenologica⁷ rendendo conto della preminenza o meno di alcuni parametri nella percezione globale o puntuale delle diverse unità.

L'analisi intende dimostrare che *Cirrus light* rappresenta un momento significativo nell'ambito delle opere di Harvey in quanto agente primario della disambiguazione e che, proprio per questo, rende ancora più interessanti le ambiguità presenti.

Si spera con questo lavoro di gettare luce su quest'opera e accendere l'interesse verso i lavori degli ultimi anni di Harvey, figura cruciale del secondo Novecento:

“Although Jonathan Harvey (1939–2012) is recognized as one of the most prominent British composers, his compositions have not received the deserved attention from music scholars” (L. Emmery)

¹ Nel 2012 Harvey, affetto da Neural Motor Disease, fu assistito dal compositore Edmund Finnis per *Cirrus Light* e *Fanfare* e da Ed Hughes per *PLainsongs for Peace and Light*.

² Candida Felice, *Spectral Thinking as a spiritual search...und electronics ist auch dabei: Jonathan Harvey's Tombeau de Messiaen, String Quartet n° 4 and Speakings*, in Rivista Nuove Musiche n° 3, Pisa University Press, 2017.

³ Marcela Pavia, *Tombeau de Messiaen ovvero del dualismo Armonia/Timbro* in Rivista Nuove Musiche n° 3, Pisa University Press, 2017

⁴ Juri Seo, *Jonathan Harvey's String Quartets* in Rivista Nuove Musiche n° 3, Pisa University Press, 2017.

⁵ Jonathan Harvey, *Spiritual Music* in Contemporary Music and Spirituality, Routledge, 2016.

⁶ Fabio Cifarielli-Ciardi, *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, in Rivista di Filosofia, 2013

⁷ Francisco Kropfl, Maria del Carmen Aguilar, *Introducción a las nuevas técnicas de análisis musical*, Departamento Musica, Sonido e Imagen, Centro Cultural Buenos Aires, 1989.

Ricomporre il paesaggio sonoro: valori e bisogni dell'era post-digitale come fattori organizzativi nella percezione del Genius Loci

Dario Piccoli

Conservatorio "L. D'Annunzio" (Pescara)

Premessa

Il concetto di "paesaggio sonoro", introdotto negli anni '70 dal compositore Raymond Murray Schafer, si è rivelato cruciale per la comprensione e la descrizione dell'ambiente acustico che ci circonda. In un contesto globale caratterizzato da rapidi cambiamenti tecnologici e sociali, l'identità acustica di un luogo assume un ruolo sempre più significativo nella percezione e nella definizione degli spazi urbani e naturali. Christian Norberg-Schulz sosteneva che ogni luogo, caratterizzato dal suo paesaggio peculiare, possiede un'impronta sonora distintiva che ne delinea l'identità e ne incarna il Genius Loci, ovvero lo spirito intrinseco che lo anima. Nell'era post-digitale, la riscoperta del Genius Loci si presenta una sfida ardua a causa del sovraccarico di informazioni acustiche, dei cambiamenti ambientali e della scarsa educazione sonora, creando un ostacolo significativo alla percezione dei suoni distintivi dei luoghi.

Obiettivo dello studio è comprendere come i valori e le esigenze dell'era post-digitale incidano sulla percezione del Genius Loci, alla luce delle profonde trasformazioni che caratterizzano gli attuali paesaggi sonori. Lo smarrimento che affligge gli individui odierni deriva dall'incapacità di decifrare i segnali distintivi di un luogo e di associarli ad un'identità ben definita. Tale fenomeno riflette la perdita di leggibilità dei paesaggi post-industriali, caratterizzati da una "difficoltà nel riconoscere e organizzare le loro componenti in un sistema coerente" (Kevin Lynch, 2009).

Gli obiettivi della ricerca sono:

- esplorare l'influenza delle tecnologie digitali sulla nostra percezione del Genius Loci nell'ambito urbano, indagando se tali tecnologie tendano ad alterare o rafforzare questo legame.
- individuare le metodologie più idonee per analizzare e governare le suddette trasformazioni, superando la visione convenzionale di paesaggio sonoro.

- svelare e comprovare l'influenza dei valori e delle esigenze dell'era post-digitale sull'organizzazione e la composizione del paesaggio sonoro.

Metodologie

Attraverso un approccio multidisciplinare che integra analisi quantitativa e qualitativa, questo studio impiegherà metodi di indagine sul campo come il field recording, le soundwalks, interviste e questionari d'ascolto per raccogliere dati sui bisogni sonori delle comunità post-digitali. Le moderne tecnologie di registrazione e analisi del suono saranno utilizzate per studiare le caratteristiche acustiche, mentre l'analisi dei dati mediante algoritmi di intelligenza artificiale permetterà di identificare pattern e tendenze utili a informare nuove strategie per la gestione e la composizione del paesaggio sonoro.

Il lavoro si baserà su una revisione critica della letteratura sul Genius Loci acustico e sui paesaggi sonori post-digitali, esaminando le principali teorie e metodologie nel campo dei Sound Studies, con particolare attenzione alle dinamiche di trasformazione indotte dalle tecnologie digitali sull'ecologia acustica e l'identità urbana.

Conclusioni

I risultati della ricerca forniranno una nuova prospettiva sull'identità acustica dei luoghi, proponendo strategie per la progettazione urbana, la valorizzazione del patrimonio culturale e la composizione artistica del paesaggio sonoro, in linea con i valori e i bisogni delle comunità post-digitali. Attraverso questo studio, ci si propone di offrire un prezioso contributo alla comprensione delle dinamiche sonore nei contesti urbani odierni. Tale obiettivo verrà perseguito attraverso la promozione di nuove prospettive teoriche e pratiche per i compositori di paesaggi sonori e i professionisti affini, incentivando la creatività e l'innovazione metodologica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa.
- Murray Schaefer, R. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books.
- Ford, D. R., & Sasaki M. (2021). *Listening like a postdigital human: The politics of knowledge and noise*. In M. Savin-Baden (Ed.), *Postdigital Humans: Transitions, transformations, and transcendence*. Springer.
- Jandrić, P., Mackenzie, A. & Knox, J. (2023). *Postdigital Research, Genealogies, Challenges, and Future Perspectives*. Springer.
- Sterne, J. (2012). *The Sound Studies Reader*. Routledge.

Prospettive analitiche per *Bachianas Brasileiras* n. 4 di Heitor Villa-Lobos

Elisabetta Piras^{1,2}

¹Conservatorio "G. Cantelli" (Novara), ²Università di Bologna

Il presente contributo intende incentrare una riflessione analitica su alcuni peculiari aspetti di *Bachianas Brasileiras* n.4 di Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

L'opera fa parte del *corpus* delle 9 *Bachianas Brasileiras*, composizioni estremamente differenti tra loro, a partire dall'organico di ciascuna, ma accomunate esplicitamente dalla convivenza dell'ispirazione 'neoclassica' rappresentata dal riferimento diretto alla musica di Bach, manifesto in vari modi, *in primis* con citazioni testuali di opere, con la vocazione popolare, chiaramente rappresentata dalla musica brasiliana (Dudeque, 2022). Si possono considerare le *Bachianas Brasileiras* tra le più celebri composizioni del corposo catalogo del compositore brasiliano, oltre a essere tra le più eseguite; nonostante ciò si nota una sostanziale lacuna di contributi analitici su queste opere, mentre abbondano gli studi dedicati agli aspetti biografici legati alla genesi delle stesse. Le *Bachianas Brasileiras*, infatti, appartengono a un periodo maturo della produzione compositiva di Villa-Lobos (1930-1945), nevralgico per il suo impegno artistico, organizzativo e politico (Béhague, 2023).

Bachianas Brasileiras n. 4, nello specifico, è stata composta tra il 1930 e il 1941; si compone di quattro pezzi, per pianoforte solo, che - come le altre *Bachianas Brasileiras* hanno due titoli, uno riconducibile alla "tradizione" bachiana, e uno di matrice popolare brasiliana:

- 1) Prelúdio - Introdução (1941)
- 2) Coral - Canto do Sertão (1941)
- 3) Ária - Cantiga (1935)
- 4) Dansa - Miudinho (1930)

Di *Bachianas Brasileiras* n. 4 esiste inoltre una trascrizione per orchestra dello stesso Villa-Lobos, datata 1941.

L'analisi proposta ha l'obiettivo di definire con quali strategie compositive Villa-Lobos coniuga e disgiunge il riferimento esplicito della musica di Bach con la musica popolare brasiliana, e se queste strategie influiscono in modo pregnante nella dimensione della forma, e dello stile delle composizioni.

Al fine di indagare il complesso meccanismo intertestuale presente in *Bachianas Brasileiras* n.4, oltre che di operare nella stessa una definizione coerente di stile in relazione a questo meccanismo, si è scelto come strumento analitico il sistema psico-acustico delle attese proposto da Leonard B. Meyer (1956; 1997).

A prescindere dalla finalità della teoria immediatamente correlabile al tema dell'emozione e del significato in musica, la teoria offre un apparato efficace per l'indagine sul processo musicale, quindi anche sulla convivenza di diversi referenti in una stessa intenzione compositiva, in quanto offre la possibilità di analizzare il brano musicale in un'ottica di contrasti tra ciò che è atteso dal fruitore e ciò che realmente la musica restituisce.

Partendo dalle riflessioni dello stesso Meyer sull'esecuzione musicale, i risultati dell'analisi sulla partitura portano a correlare l'intenzione compositiva di Villa-Lobos con quelle che possono essere le intuizioni esecutive maggiormente coerenti con lo stile individuato. A questo fine, e considerando la versione pianistica di *Bachianas Brasileiras* n. 4, l'analisi è supportata dal costante confronto con la trascrizione per orchestra dell'opera, dal confronto di diverse esecuzioni pianistiche, e, non ultimo, dallo studio ragionato e dalla performance del brano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Béhague, G. (2023). *Villa-Lobos, Heitor*, in Grove Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29373>
- Dudeque, N. (2022). *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras. Intertextuality and stylization*. New York: Routledge.
- Meyer, L. B. (1992). *Emozione e significato nella musica*. Bologna: Il Mulino (ed. orig. 1956, *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press).

Meyer, L. B. (1997). *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Chicago: Chicago University Press.

La danza dell'Alfiere. Bandiere, musiche e ritualità nel cono d'ombra del folklore.

Angelo Plaitano

In Italia esistono numerosi eventi pubblici durante i quali è possibile assistere al gioco delle bandiere. Gli sbandieratori, altrimenti detti alfieri, con i loro vessilli colorati, riempiono le piazze durante le celebrazioni o i festeggiamenti della collettività. Alcune di queste manifestazioni conservano una connotazione folklorica, del tutto lontana dalle dinamiche della rievocazione. In questi rituali, spesso legati a festività religiose, la musica e gli strumenti tradizionali sono elementi che caratterizzano fortemente la performance. Allo stato attuale, escludendo lo studio di Roberto De Simone sulla funzione dei Fujenti per la Madonna dell'Arco¹ e una citazione della 'Nzegna fatta dall'antropologo ed etnocoereologo Giuseppe Michele Gala,² non risultano altri studi o pubblicazioni a riguardo. Il presente contributo ha per oggetto le pratiche del ballo della 'Nzegna di Teramo (TE), della battitura della 'Nzegna di Carovigno (BR), del rito della bandiera di Olevano sul Tusciano (SA), e del gioco della 'Nzegna di Falerone (FM). Seguendo il *fil rouge* della ritualità coreutica musicale di questi eventi, se ne delineeranno le linee essenziali attraverso l'analisi e il confronto dei miti fondativi, delle prassi e degli strumenti musicali, della rappresentazione iconografica delle bandiere e dei movimenti degli alfieri con le trascrizioni del materiale sonoro. In conclusione, sarà possibile illustrare quanto, nelle manifestazioni rituali maggiormente formalizzate, la musica costituisca un elemento rilevante e una precisa marca sonora e identitaria.

¹ Per un ascolto audio si faccia riferimento alla pubblicazione di Roberto De Simone, *Son sei sorelle. Ritualità e canti della tradizione in Campania*, Roma, Squilibri, 2010, inoltre si può leggere il contributo inserito all'interno dell'Archivio Sonoro Campania, consultabile all'indirizzo <http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-campania/fondo-roberto-de-simone/le-registrazioni-sul-campo/22-la-funzione-dei-fujenti-il-rito-dei-devoti-della-madonna-dell-arco.html> visitato il 24 giugno 2024.

² Giuseppe Michele Gala, *A passo lento l'Italia entrò in ballo. Dai balli locali alle identificazioni nazionali: andata e ritorno*, atti del convegno "Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia", svolto il 14 e 15 ottobre 2011, pubblicato a cura di Eugenio Imbriani dall'Università del Salento.

“Raccomando ai giovani il decoro dei sacri tempi”: la denuncia di Francesco Ricupero nel trattato “Studio di Musica” sulle prassi musicali degenerate nella Napoli di inizio Ottocento

Eugenio Poli

Fra i tantissimi musicisti e compositori che popolarono Napoli fra secondo Settecento e i primi anni dell'Ottocento vi è la figura di Francesco Ricupero. Egli studiò presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini e lavorò come fagottista e oboista in complessi strumentali di primo piano della città partenopea, quali la Cappella Reale, il Tesoro di San Gennaro e il Teatro di San Carlo. Sebbene egli

abbia lasciato alla posterità una mole enorme di musica manoscritta, sulla sua vita sono state tramandate pochissime informazioni. Si tratta di una di quelle tante figure obliate e dimenticate dal corso della storia. Le fonti primarie sul compositore sono le tre righe dedicate al compositore dal Marchese di Villarosa nella sua opera *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, i pochi manoscritti autografi datati, gli organici e i contratti di lavoro come musicista presso le orchestre di Napoli e qualche carteggio. A fronte però di così poche informazioni sulla biografia e la carriera di Ricupero, vi è una produzione musicale immensa: si conservano più di trecento composizioni manoscritte, di cui due terzi autografi. Ricupero compose Messe, Salmi, Inni, Motetti, Litanie, Invitatori, Lamentazioni, Antifone, Responsori, Cantate sacre e profane, Sonate, un Concerto per flauto, Notturmi e due trattati, ossia *Spiegazione di tutto il meccanismo della musica* e *Studio di Musica*, i quali mostrano nel Ricupero maturo un'attenzione e una volontà paideutica verso le nuove generazioni di musicisti napoletani. Questo contributo vuole approfondire il secondo trattato, ovvero *Studio di Musica* per diverse ragioni. In primis poiché si tratta dell'unico trattato di partimenti datato giunto a noi, ossia al 1803, in secundis perché per molto tempo la musicologia ha sostenuto che il trattato dei partimenti di Fedele Fenaroli fosse l'unico metodo teorico sui partimenti autografo, ma tale affermazione si scontra con il testimone firmato dal Ricupero. Inoltre poiché vi sono ampi spazi teorici in cui egli espone la propria visione della musica e dei suoi utilizzi, affrontando il tema dell'educazione musicale dei giovani e criticando le prassi che si stavano andando a consolidare nei primi anni dell'Ottocento in un sistema che oggi noi reputiamo eccellente ma che, agli occhi di un anziano compositore cresciuto sotto la scuola Settecentesca, appariva già degenerato. Le pagine di Ricupero sono interessanti per ricostruire e per conoscere abitudini, prassi e usi della musica poco ortodossi che vengono criticate sia dal punto di vista accademico che pratico. Attraverso l'analisi dello scritto del compositore, questo contributo vuole mettere in luce il punto di vista di un autore legato al modello Settecentesco che rivela le reali abitudini e pratiche musicali ad inizio Ottocento, permettendoci di riscrivere in parte e di vedere con occhi diversi la grande scuola napoletana all'inizio del XIX secolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Deldonna, A. R. (2021). Music at the court of Maria Carolina and Ferdinando IV in the late eighteenth century. In Paologiovanni Maione (ed.), *I quaderni di San Pietro alla Majella*. Edizioni San Pietro a Majella, Napoli.
- De Rosa, C. A. (1840). *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*. Napoli, Stamperia Reale.
- Di Giacomo, S. (1920). I maestri e i musicisti del Tesoro di S. Gennaro. In *Napoli Nobilissima*. Napoli, Arte Tipografica Napoli, Volume I.
- Marino, M. (2009). La musica sacra nel Settecento a Napoli. In Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione (eds.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*. Napoli, Turchini Edizioni.
- Paraschivescu, N. (2022). *The Partimento of Giovanni Paisiello: Pedagogy and Practice*. Rochester, University of Rochester Press.

Le ‘metamorfosi’ dei Six concertos in four Parts dedicated to John O’Neill di Giuseppe Tartini

Juan Mariano Porta
Conservatorio “Benedetto Marcello” (Venezia)

I *Six concertos in four Parts dedicated to John O Neill Esq.’ compos’d by Signor Tartini, London Printed for Tommaso Mazzinghi by Welcker* nel 1764 circa sono conseguenza dell’attività realizzata a Padova fra gli anni Sessanta e Ottanta del Settecento dall’«Accademia degli Imperterriti». Essa era costituita da alcuni amici e stimatori di Tartini: Anton Bonaventura Sberti e Vincenzo Rota ai violini e il conte Nicola Mussatti al violoncello. Dal *Compendio* di Francesco Fanzago e dalle *Memorie* dello Sberti (1818) emerge che l’Accademia eseguiva i concerti di Tartini in maniera ridotta, in forma di trio o di sonata a quattro. Inoltre, si riporta che tali trascrizioni dette *Metamorfosi fedelissime* – oggi perdute – venivano realizzate da Vincenzo Rota con l’approvazione del compositore stesso, il quale, intorno al 1763-1766 inviò gli abbozzi in Inghilterra per la stampa di Welcker. L’intervento si propone di fare un confronto fra la stampa e le fonti manoscritte attendibili coincidenti con essa con l’obiettivo d’individuare e mettere in evidenza i diversi interventi realizzati per adattare i concerti al nuovo organico e contesto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bombi, A. & Massaro, M. N. (1994). *Tartini. Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino.
- Canale, M. (2010). *I concerti solistici di Giuseppe Tartini. Testimoni, tradizione e catalogo tematico*, Tesi di dottorato, Scuola di Dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi di Padova.
- Fanzago, F. (1798). *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell’abate Vincenzo Rota padovano* [...]. Padova, Conzatti.
- Tartini, G. (1766). *Six concertos in four parts* [...] by Sig.r Tartini, London, Welcker, [GT 1: D22, C6, Bb5, G18, E8, F7].
- Manoscritti: F-Pn, ms. 9794/8, 16-18; I-Pca, D VI 1894/20, 1896/18; I-Pca, D VII 1902/63, 65, 84, 1904/3; I-VEas, Fondo Malaspina, ms. 62/216, 230; US-BEm, It. 829, 868, 884, 892, 914, 945-946.

Lyric Form e «pezzi a mosaico» nell’opera italiana del secondo Ottocento

Ernesto Pulignano
Conservatorio “G. Martucci” (Salerno)

Negli ultimi vent’anni i musicologi si sono dedicati con assiduità allo studio delle forme melodiche nel melodramma ottocentesco: dall’approccio eminentemente formalistico e analitico, l’indagine sulla *lyric form* si è estesa alla correlazione tra strutture poetiche, musicali e teatrali, ai diversi significati dei

modelli di base ('periodo' e *Barform*), alla loro valenza sentimentale e finanche alla loro efficacia 'pedagogica' sullo spettatore-ascoltatore.

Dopo il 1850 Verdi, alla ricerca di un arco melodico "lungo" e dinamico — consono a un modello di aria non più unidimensionale dal punto di vista affettivo — plasma ed estende le componenti della *lyric form* in base alle esigenze del testo verbale e del dramma; a tal fine ricorre di volta in volta alla reiterazione di moduli per delineare uno stato ossessivo; alla dilatazione della frase di mezzo («Pace, pace, mio Dio» ne include due, corrispondenti alle strofe che chiariscono il senso della sventura che ha colpito Leonora); alla giustapposizione di più *lyric forms*, ciascuna corrispondente a uno stato emotivo («Ritorna vincitor» allinea, dopo il *parlante* iniziale, tre periodi consecutivi — i primi due dedicati ai due distinti legami affettivi di Aida, nei confronti del padre e dell'amante — che sfociano in altrettante *Barform* interlocutorie, e una ulteriore *lyric form* composta da un periodo e da un'autentica *Barform*).

Nelle opere dei giovani compositori attivi nell'ultimo decennio del secolo, l'accostamento di più idee melodiche si osserva nei cosiddetti «pezzi a mosaico» o «arie composite»: le singole componenti, che non si limitano a tratteggiare il vissuto interiore dei personaggi, si articolano secondo le immagini evocate nel testo e gli effetti indotti negli altri personaggi in scena, come nell'*Improvviso* di Chénier; oppure in base agli artifici retorici, come nel 'dialogo poetico' di Rodolfo nell'ultimo atto della *Bohème* di Leoncavallo. In questi casi, l'analisi della melodia deve tener conto non solo dei singoli ingredienti formali, perlopiù disposti liberamente e in modo asimmetrico, ma anche del ruolo svolto dall'orchestra, dai motivi conduttori, dalla 'descrizione sonora' di situazioni e parole; ciò anche in assoli riconducibili a schemi *standard* come la *Romanza* di Santuzza, dove il costrutto melodico dipinge realisticamente l'angoscia arrecata dal tradimento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bianconi, L. (2008). La forma musicale come scuola dei sentimenti. In *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, pp. 85-120.
- Huebner, S. (1992). Lyric Form in "Ottocento" Opera. *Journal of the Royal Music Association*, 117, pp. 123-147.
- Pagannone, G. (1997). Aspetti della melodia verdiana. 'Periodo' e 'Barform' a confront. *Studi verdiani*, 12, p. 48-66.
- Pagannone, G. (2004). Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto 'barform'. In *Studi pucciniani*, III: «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini. Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001*, a c. di V. Bernardoni, M. Girardi, A. Groos. Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, pp. 201-23.
- Senici, E. (2004). Words and Music. In *The Cambridge Companion to Verdi*, a c. di S. L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 88-110 e 287-89.

Costruzione e decostruzione strutturale in "Emunah" di Ursula Caporali

Carla Rebora, Maria Teresa Pizzulli
Conservatorio "G. Verdi" (Torino)

Ursula Caporali, compositrice italo-australiana, ha coltivato sin da bambina varie discipline: musica, danza, pittura e fisica. Deceduta a soli 51 anni a Sidney, ci ha lasciato oltre 50 opere. L'amore per le scienze, oltre che per le arti, le hanno permesso di brevettare un particolarissimo pedale, HDP

(Harmonic Device Pedal) che imita il *digeridoo* e produce un suono simile al “flautando”. Per la progettazione, Ursula si è avvalsa della tecnica “*flageolet*”, nome di uno strumento a fiato francese della famiglia dei flauti.

“Il metodo che ho usato per sviluppare il mio linguaggio musicale è stato costruire una solida struttura e poi decostruirla. Questo approccio è simile a quello che viene usato dagli scultori che agiscono togliendo il materiale esterno, sottraendo i residui per svelare la forma, il finale delicato oggetto dell'arte musicale.”

Ursula Caporali scrive queste parole nell'abstract della sua tesi di dottorato del 2014 “*Deconstructing the structure*” dove pone come focus il suo metodo compositivo basato sulla costruzione e la successiva decostruzione dell'opera musicale. Lo studio ha come oggetto l'ultima opera della Caporali “*Emunah*”: opera pianistica del 2021, scritta sul letto di morte che verrà eseguita in prima assoluta nella sessione Performance del Convegno.

Attraverso la *developing variation* e l'analisi per l'esecuzione, lo studio dimostra come il binomio costruzione e decostruzione strutturale descritto dalla Caporali, sia comune a tre piani paralleli e integrati: composizione, analisi e performance. Grazie a questo approccio, alcuni risultati analitici si dimostrano direttamente applicabili al campo performativo rivelando altresì le caratteristiche del metodo compositivo della Caporali.

In particolare, le conclusioni saranno concentrate sul caso della *Cadenza* contenuta in “*Emunah*”. La *Cadenza* risulta un *exemplum* di costruzione e decostruzione dell'atto compositivo, della ricerca analitica e del risultato performativo.

Sempre nell'abstract della sua tesi di dottorato, la Caporali pone l'accento sull'importanza delle suggestioni extramusicali che risultano alla base dell'atto compositivo: *“L'idea di avere qualcosa dall'esterno - eventi extra-musicali, artefatti o nozioni che suggeriscono ragioni, regole e strutture con cui comporre - è per me affascinante ed essenziale rispetto alla mia natura di compositrice. Queste varie fonti di ispirazione sono per lo più esterne alla musica stessa”*.

Queste considerazioni riecheggiano nella legenda di “*Emunah*”, parola ebraica che significa fede, ovvero pieno affidamento in Dio. *“L'emunah è ciò che ci incoraggia a perseverare di fronte alle avversità, alle delusioni e alle perdite. Quando la paura e l'oscurità assalgono la mente e attanagliano il cuore, emunah è il filo della speranza che trascende la ragione. Emunah ci permette di prevalere sul male e di avere pace. Emunah è vittoria”*. L'opera porta la dedica di Silvia Lentini. Maria Teresa Pizzulli ne venne a conoscenza quando contattò Ursula Caporali per inserirla nel suo libro “*Compositrici tra vita, arte e spiritualità*” edito da Magister. Le due musiciste stabilirono da subito un legame, non solo musicale, ma intimamente spirituale e Ursula Caporali donò il manoscritto e l'ultima stesura di *Emunah* a Maria Teresa chiedendole di eseguirla. *Emunah* risulta essere il testamento spirituale di Ursula Caporali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Caporali, U. (2013). *Deconstructing the structure*. Sidney Conservatory of Music, University of Sidney. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/11819?show=full>
- Pizzulli, M.T. (2022). *Compositrici tra vita, arte e spiritualità*. Editore Magister, Matera, pp. 127-129.
- Sirman, B. (2006). *Developing Variations. An Analytical and Historical Perspective*. Uppsala: Uppsala universitet. Institutionen för musikvetenskap.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.

Tra Tradizione e Innovazione: Un'Analisi de "Il Violino Spagnolo" di Luis de Pablo

Francesco Riccardi
Conservatorio "N. Piccinni" (Bari)

La composizione "Il Violino Spagnolo" (1988) di Luis de Pablo rappresenta un esempio affascinante del dialogo complesso tra elementi musicali tradizionali spagnoli e tecniche avanguardistiche contemporanee. Quest'opera, dedicata al violinista Irvine Arditti per i primi due movimenti e a Elliott Carter per il movimento finale, esplora a fondo le potenzialità espressive e tecniche del violino, attingendo indirettamente alla ricca eredità della musica spagnola.

L'approccio di de Pablo in "Il Violino Spagnolo" si caratterizza per una sofisticata reinterpretazione degli elementi tradizionali piuttosto che per citazioni o imitazioni dirette di temi folcloristici. Evocando l'essenza delle tradizioni musicali spagnole, in particolare attraverso la discendenza virtuosistica di compositori come Pablo de Sarasate e Fritz Kreisler, de Pablo integra queste influenze in un linguaggio musicale moderno che risuoni con le sensibilità contemporanee, grazie anche all'uso raffinato delle tecniche violinistiche che fungono da ponte tra passato e presente. Ad esempio, l'impiego frequente delle scale virtuosistiche, del trillo, della quarta corda, del pizzicato (che spesso richiama le qualità ritmiche e percussive della musica per chitarra spagnola), degli accenti, degli accordi, sono tutti elementi in comune con i compositori poc'anzi citati.

Altro aspetto significativo dello stile compositivo in quest'opera è l'uso delle note pedale: mantenendo una singola nota, de Pablo crea una base armonica stabile che consente un'estesa esplorazione intervallare attraverso il movimento della linea melodica superiore ad essa. Questa tecnica, presente nel primo e nel terzo movimento, funge da *Leitmotiv*, offrendo coerenza tematica e unità strutturale all'intera opera.

"Il Violino Spagnolo" presenta tecniche estese, come suonare "sul ponticello", l'utilizzo della sordina, l'impiego frequente del pizzicato, l'uso del "col legno". Tutte queste tecniche contribuiscono all'esplorazione di timbri non convenzionali in associazione all'esecuzione di intervalli anche dissonanti. Queste scelte evidenziano l'impegno del compositore nel superare i confini del suono dello strumento, mantenendo al contempo una connessione con le sue radici storiche.

L'integrazione di elementi come pattern ritmici complessi e accentuazioni che arricchiscono l'opera con un sapore distintamente spagnolo senza ricorrere, come precedentemente detto, a citazioni folcloristiche dirette, è evidente in tutto "Il Violino Spagnolo". Questo permette al compositore di onorare la sua eredità culturale avanzando al contempo un discorso musicale contemporaneo.

In conclusione, "Il Violino Spagnolo" di Luis de Pablo rappresenta una sintesi magistrale di tradizione e innovazione. Attraverso la lente della modernità, de Pablo reinterpreta l'eredità musicale spagnola creando un'opera che è sia un tributo che una deviazione dai suoi antecedenti storici. Il presente abstract mette in luce le complessità tecniche della composizione e le sue implicazioni culturali più ampie, dimostrando come la musica di de Pablo navighi il delicato equilibrio tra conservazione della tradizione e promozione dell'innovazione musicale. Tale approccio non solo arricchisce il repertorio violinistico, ma offre anche una narrazione avvincente di continuità culturale e trasformazione.

Quest'analisi mira dunque a far luce sulla natura molteplice del lavoro di de Pablo, sottolineandone l'importanza nel contesto della musica contemporanea e il suo potenziale per ispirare ulteriori esplorazioni accademiche e pratiche performative.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- De Pablo, L. Intervista con Bruno Serrou. *Musique Mémoires*, Institut National de l'Audiovisuel, <https://entretiens.ina.fr/musiques-memoires/Pablo/luis-de-pablo>.
- Balosso-Bardin, C., et al. (2018). The Secret of the Bagpipes: Controlling the Bag. Techniques, Skill and Musicality. *The Galpin Society Journal*, 71, pp. 189–206. www.jstor.org/stable/45200928. Accessed 28 Apr. 2024.
- Botstein, L. (2008). Elliott Carter: An Appreciation. *The Musical Quarterly*, 91(3/4), pp. 151–57. <http://www.jstor.org/stable/20534530>. Accessed 30 Apr. 2024.
- Istel, E. & Baker, T. (1926). Manuel de Falla: A Study. *The Musical Quarterly*, 12(4), pp. 497–525. <http://www.jstor.org/stable/738336>. Accessed 29 Apr. 2024.
- Murphy, S. (1968). Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgueado Performance. *The Galpin Society Journal*, 21, pp. 24-32. <https://doi.org/10.2307/841425>

Russian Music in Terms of Vincent d'Indy: Revisiting the Problem of Franco-Russian Musical Relations

Elena Rovenko
Strasbourg University

In contrast to most French composers, who, ranging from Berlioz to Messiaen, considered Russian music to be a field of rich experimentation and were influenced heavily by it, for Vincent d'Indy the Russian school appeared to be:

- a secondary phenomenon exhausted its possibilities early on (the “degeneration” of the true style of The Mighty Five in Glazunov's work [Indy 1933, 323]) or
- an example of what he termed “monstrous modernism” [Indy 2021, 568-572] (late Rimsky-Korsakov, Stravinsky rank with Richard Strauss [Buch 2006, 26]), which needs to be surmounted and serves as an object of a stylistic parody (d'Indy's *La légende de Saint Christophe*, the Second and the Third Symphonies [Buch 2006, 23]).

Never investigated, the untypicality of Vincent d'Indy's case defines an original aspect of French-Russian musical correspondences and, therefore, stands in need of theoretical conceptualising, which is our aim.

The subject matter of our study is two-pronged:

- d'Indy's theoretical reflections resulted in his texts, which require terminological analysis with consideration of the context of the particular era;
- d'Indy's scores, in which he assumed a stylistic dialogue with Russian composers that formed a kind of intertext, demand a complex of methods exploring the phenomenon of intertextuality in music (those of L.Kramer, A.Kolassa, P.F. de Castro etc.), along with approaches and observations concerning d'Indy's stylistic techniques (treated by d'Indy's disciples A.Serieyx, Guy de Lioncourt, as well as S.Huebner, S.Keym, G.Saint Arroman, J.Fulcher, J.Ross, J.Pasler, E.Buch, V.Anger, K.Ellis).

The main outputs:

1. Historically, d'Indy paradoxically constitutes the accidental emergence of the Russian School, legitimately considering its appearance from Glinka, but not taking into account the previous stage which synthesised Italian, German and French influences (A.-E.-M.Grétry's operas, staged in Moscow,

which should have been especially interesting to d'Indy, given his conscious references to the vocal style of the composer).

2. The essence, and at the same time, the cause of d'Indy's peculiar opinion contained in his evident twofold-oriented view on the history of music: *Ars Gallica* and Wagner's drama. Therefore, d'Indy is interested not in the original discoveries of Russian musicians, but those that have correlates in these branches of the European tradition.

- *harmony*: observing the use of the whole-tone scale (Glinka's *Ruslan and Lyudmila*, Dargomyzhsky's *The Stone Guest*; Indy 1950, 248, 250, 251) as a derivative of Berlioz's overture to *Les Francs-juges* (although Glinka was hardly aware of this music) and as a correlate of later innovations of d'Indy himself and Debussy; the most innovative harmonic techniques of The Mighty Five are not considered;

- *the structure of the artistic whole*: selective analysis of symphonies (Indy 1933, 157-159, 195-197) and operas (Rimsky-Korsakov's *May Night*, Moussorgsky's *Boris Godunov*; Indy 1950, 252-257) in order to find in them a leitmotif technique or one resembling it (compositional rhymes);

- *orchestration*: explanation of the skill of Russian musicians (without investigating specific solutions) by influence of Berlioz's *Le Traité d'instrumentation* (which is only partially true, due to conscious re-instrumentation of scores by the composers of The Five after the development of the technique of brass chromatic instruments and their abandoning Berlioz's ideas, see Rimsky-Korsakov's *My Musical Life*; Rimsky-Korsakov 1923, 31-32, 66);

- *the vocal technique*: a contraposition a real French prosody to "a singsong word" (Dargomyzhsky, Mussorgsky) (Indy 1950, 253), which is deemed to be a dubious achievement in comparison with the achievements of Franck's School.

REFERENCES

- Buch, E. (2006). Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale: *Sinfonia Brevis de bello gallico*. In : *Vincent d'Indy et son temps*. Sous la direction de Manuela Schwartz; avec la collaboration de Myriam Chimènes. Liège: Editions Mardaga, pp. 21-36.
- D'Indy, V. (1933). *Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie*. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie.
- D'Indy, V. (1950). *Cours de composition musicale. Troisième livre*. Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand et Cie.
- D'Indy, V. (2021). *Écrits de Vincent d'Indy: Volume 2 (1904–1918)*. Rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman. Arles: Editions Actes Sud / Palazzetto Bru Zane.
- Rimsky-Korsakov, N. (1923) *My Musical Life*. Translated by Yofe Yehudah. New York: A.A. Knopf.

Teaching the Etudes Op. 42 By E. Rautavaara

Elisa Rumici
Hochschule für Musik Freiburg

This project aims to explore the Etudes Op. 42 (1969) by the Finnish composer Einojuhani Rautavaara (1928-2016) from a pedagogical perspective, with the purpose of identifying the technical and performance skills they develop, the challenges they present and the best methodologies to learn them.

Through this project, I intend to explore a repertoire that is still relatively uncommon in traditional study programs and that can help students familiarize with modern music due to the accessibility of its language, based on the integration of innovative and traditional elements. Researching and teaching the Etudes Op. 42 will also lead to a rediscovery of Rautavaara's piano music as a whole and to an expansion of the traditionally performed repertoire. Furthermore, by adopting a multidisciplinary approach that integrates analysis, pedagogy, and teaching experience, I aim to demonstrate how artistic practice, pedagogy and theoretical analysis can mutually enhance one another. This approach not only fosters a deeper understanding of the score but also highlights the essential roles of musicologists, educators, and performers within the music and research field.

This project is conducted with an approach based on artistic research, integrating the theoretical learning of the Etudes with direct experience in performing and teaching them. Study sessions, teaching sessions, and public performances have been filmed and analyzed through an autoethnographic process. The data obtained has been integrated with the results of interviews conducted with students, who evaluated, among other aspects, the most effective practice methods used. Based on this data, a detailed practice guide has been created to assist students in the process of learning and interpreting these pieces, partially following the model of the study edition of Chopin's Etudes op. 10 and op. 25 by Cortot. This practice guide offers a comprehensive commentary that highlights the main characteristics and challenges of each étude. It includes preparatory exercises, practice suggestions, insights into the difficulty of the pieces, the piano techniques they help develop, and performance tips. Additionally, the preparatory exercises are not only described in detail but also demonstrated in short video clips included in the commentary. At the conference, the presentation will include excerpts from lessons, demonstrations of preparatory exercises, and performances of selected études. This will highlight the relationship between analytical and practical aspects of execution and teaching, showcasing the strong connection between artistic practice, pedagogy, performance, and musicology, an open process where each activity affects and is affected by the others.

This project has been conducted following the principles of autoethnography, as outlined in "Autoethnography: An Overview" by Ellis, Adams, and Bochner, whereas the reflection on the interconnection between analysis, performance, and pedagogy is based on various essays such as "Applying Score Analysis to a Rehearsal Pedagogy of Expressive Performance" by Byo. The exploration of Rautavaara and his studies is based on various publications, among them Lee's "Pedagogy and Artistry in Select Twentieth-Century Piano Etudes" and "Bilateral Keyboard Symmetry in the Music of Einojuhani Rautavaara" by Brandon.

Tradizioni in Trasformazione: il Guembri nella Musica contemporanea, un'analisi Etnomusicologica e Compositiva

Andrea Ruocco

Conservatorio "F. A. Bonporti" (Riva del Garda)

Il presente studio si focalizza sull'evoluzione e reinterpretazione del guembri, antico strumento a corde, nella musica contemporanea, partendo dal loro uso tradizionale nella musica gnawa del Maghreb. La ricerca intende esplorare come questi strumenti, tradizionalmente impiegati nei rituali mistici gnawa, vengano integrati e trasformati in contesti musicali diversi, con particolare attenzione alle composizioni di Andrea Ruocco, in cui il guembri interagisce con l'elettronica e un linguaggio musicale più vicino alla musica colta. (LINK per ascolto: Sérénité Sahara (YouTube) e America Forever // Andrea Ruocco)

Dopo una panoramica sulla musica gnawa, con un'analisi delle tecniche esecutive e del simbolismo associato al guembri nei rituali tradizionali, lo studio si concentra su due opere specifiche: "Sérénité Sahara" e "America Forever". Queste composizioni rappresentano un interessante esempio di come il guembri possa essere integrato in nuove forme musicali, creando un dialogo tra tradizione e innovazione. L'esecuzione e poi l'analisi di queste opere metterà in luce le sfide compositive affrontate e le soluzioni adottate, evidenziando il potenziale del guembri come strumento di interconnessione culturale e ponte tra passato e presente.

I risultati della ricerca non solo sottolineano l'importanza del patrimonio musicale del Maghreb, ma aprono anche nuove prospettive per l'esplorazione delle interazioni tra la musica gnawa e altri generi musicali, con un'attenzione particolare alla musica dell'Africa occidentale. In questa prospettiva, futuri studi potrebbero approfondire i legami tra la musica gnawa e i ritmi del Mali, considerando sia le influenze storiche legate alla tratta degli schiavi sia le somiglianze strutturali e ritmiche tra i diversi generi musicali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chouki El Hamel (2013). *Black Morocco: A History of Slavery, Race, and Islam*. Cambridge University Press.
- Turchetti, A. (2015). Un rituale sincretico e polisemico: la lila degli Gnawa marocchini. *Antrocom Journal of Anthropology*, 11(2), pp. 127-154.
- Aidi, H. (2023), Gnawa Mirror: Race, Music, and the "Imperialism of Categories". *International Journal of Middle East Studies*, 55(3), pp. 1–22.
- Ferrari De Nigris, D. (1997). *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*. Genova, Erga Edizioni.
- Baldassarre A. (1986-1987), Semestrale della Società Italiana di Etnomusicologia. Culture Musicali, Quaderni di etnomusicologia, la Casa Usher, Numero doppio Anno V, n. 10 luglio-dicembre 1986 Anno VI, n. 1 gennaio-giugno 1987.

Materiali per un'analisi della Sonata per violoncello solo di B.A. Zimmermann (1960)

Mariano Russo

Università degli Studi di Milano

La Sonata per violoncello solo di B. A. Zimmermann (1960) può essere considerata uno dei capolavori della letteratura violoncellistica della seconda metà del secolo scorso. Si tratta, inoltre, del primo brano scritto dal compositore tedesco espressamente per il virtuoso Siegfried Palm, il quale, da quel momento in poi, diventa il suo esecutore di riferimento per il violoncello. Il lavoro possiede un'enorme intensità espressiva, tanto da indurre Palm a dichiarare di aver compreso per la prima volta – attraverso la *Sonata* – i sentimenti che poi avrebbero portato Zimmermann al suicidio, il 10 agosto del 1970 (Schmidt, 2005).

Il compositore, dopo la realizzazione di ben tre bozze (Brand, Frattegiani, 1991), arriva ad una curiosa suddivisione formale per la versione definitiva della Sonata: cinque movimenti (*Rappresentazione, Fase, Tropi, Spazi e Versetto*) sono a loro volta organizzati in una quantità variabile di frasi (per un totale di 45), numerate e ben isolate graficamente sulla partitura. Il risultato di questa operazione si può pensare come una raccolta di 45 aforismi, da suonare uno dopo l'altro.

Le caratteristiche stilistiche del lavoro si inseriscono armoniosamente all'interno dell'estetica del compositore, escludendo forse la componente eclettico-citazionistica, qui non particolarmente presente (si pensi a quanto avviene nella *Musique pour les soupers du roi Ubu*, ad esempio). Emerge, invece, nella Sonata, il tipico pluralismo del linguaggio di Zimmermann, che spazia dall'utilizzo della serialità (sempre al servizio della musica, però, mai fine a sé stessa) alla scelta di oggetti identificabili e memorizzabili dall'ascoltatore. Anche la forte componente di ispirazione letteraria o comunque extramusicale è presente nell'opera, il cui sottotitolo reca la citazione biblica «...*Et suis spatiis transeunt universa sub caelo*» (Ecclesiaste, III, 1): essa allude all'impossibilità per l'uomo di controllare il proprio destino, mettendo in luce ancora una volta il pessimismo dell'autore.

Sono queste fortunate contrapposizioni a descrivere al meglio la poetica del compositore nato a cavallo tra la generazione di Messiaen e Dallapiccola e quella di Nono, Berio, Boulez e Stockhausen (Alberà 2010): la mia analisi, di tipo compositivo, è volta a mettere in luce tali elementi sulla partitura (prendendo anche in considerazione le bozze preparatorie) e a ragionare sul modo con cui Zimmermann combini e faccia convivere elementi così all'apparenza inconciliabili tra di loro.

Tale contributo andrebbe ad arricchire lo stato dell'arte piuttosto scarno sull'argomento: la figura del compositore tedesco è stata studiata prevalentemente in patria (ad es. Konold 1998), con qualche fortunata eccezione francese (Alberà 2010), mentre esistono varie miscellanee e saggetti analitici – anche in inglese – su una selezione delle sue opere (la musicologia italiana, per ora, non si è interessata all'argomento in modo sistematico). È inoltre da tenere in considerazione l'importante mole di scritti di vario genere realizzati da Zimmermann stesso riguardanti la sua estetica e i suoi lavori, oltre che le più disparate tematiche, dalla critica musicale alla saggistica (racchiusi sempre in Alberà 2010).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alberà, P. (2010). *Bernd Alois Zimmermann. Écrits*, Éditions Contrechamps.
 Brand, U. & Frattegiani Bianchi, A. (1991). Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, vol. 42. *Documenti Bernd Alois Zimmermann*.
 Konold, W. (1998). *Bernd Alois Zimmermann*. Michel de Maule.
 Schmidt, M. (2005). *Capriccio für Siegfried Palm*. ConBrio.
 Zimmermann, B. A. (1961). *Sonata per violoncello solo*. Edizioni Modern.

Transformations and narrativity in the first movement of the Sonata op 10 no. 1 of Ludwig van Beethoven

Jorge Sad Levi

Universidad Nacional de Tres de Febrero

In this article we present a paradigmatic analysis of the 1st Movement of the Sonata Op 10 no. 1 of Ludwig van Beethoven. We intend to relate the multiple transformations of the musical material to the narrative potential that the piece reveals in its temporal development.

The first 8 bars of the work seems to be an equilibrated phrase responding to the classical period structure, however, *niveau neutre* analysis reveals how problematical is to segment it in shorter units.

We have developed two hypothesis for the articulation of the first 8 bars and five hypotheses for the inner segmentation of the 4 first bars.

Ruwet's paradigmatic method allows to systematize the exploration of the different segmentation alternatives, being the most evident and perceptually relevant the less repeated, and paradoxically, the most significative events were derivate from the less intuitive and perceptually relevant segmentations.

The proliferation of different *découpages* of the first eight measures along the piece give the impression that this simple statement composer's departure point was only an excuse to develop a complex formal combinatory.

For example the second theme is clearly an "editing procedure", only identifiable following one of the "less musical" segmentations hypothesis, cutting the second and third measures of the first theme, contradictorily with the perceptual segmentation that appears at first sight/listening in an 8 pulses : 4 pulses ratio.

The image displays a musical score with three staves. The top staff is divided into segments labeled A, B, C, and C'. Segment A is marked with a green line, B with a green line, C with a red line, and C' with a red dashed line. Below the staves, there are two horizontal lines labeled 'S' (blue) and 't' (yellow). The bottom staff shows a melodic line with rhythmic units 'b' (iambic) and 'C' (trochaic) marked below it. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats.

This other segmentation hypothesis allow us to understand the complexity of the theme from the melodic point of view. It is possible to articulate two symmetrical units opposed by their trajectories (gray and red dashed lines) that also are composed by opposite rhythmic units "b", (iambic) versus "C", (trochaic), which can be considered as an augmented inversion of the former.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is divided into segments labeled X, b, b, b, b, C, and C'. Segment X is marked with a gray dashed line, and the subsequent segments are marked with red dashed lines. Below the staves, there are two horizontal lines labeled 'b' (iambic) and 'C' (trochaic). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats.

Finally we intend to relate the transformational journey of the work with narrative categories borrowed by Eero Tarasti existential semiotics.

REFERENCES

Stoianova, I. (1976). Narrativisme, téléologie et invariance dans l' oeuvre musicale. A propos de *Rituel* de Pierre Boulez. *Musique en Jeu*, 17, pp. 15- 31.

- Molino, J. (2009). *Fait Musical Et Sémiologie De La Musique*. In *Le Singe Musicien* edited by Jean-Jacques Nattiez. France: Actes Sud/INA.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie Générale Et Sémiologie*. Collection Musique-Passé Présent. Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Ruwet, N. (1972). *Méthodes D' Analyse En Musicologie*. In *Langage, Musique, Poésie*. Paris, Seuil.
- Tarasti, E. (1989). *Analyse de la terrasse des audiences du clair de lune de Debussy*. *Analyse Musicale*, 3, pp. 67-74.

Schenkerian Analysis as Interpretation: “Forks in the Road” in Different Readings of J.S. Bach's Sarabande from English Suite #2, BWV 807

Stephen Slottow
University of North Texas

Schenkerian analysis used to be criticized on the grounds that its only purpose was to reduce all tonal music to Three Blind Mice. That caricature has largely vanished, but the impression still survives that the method is primarily concerned with very big, broad, abstract motions far removed from the telling details of the musical work. And that is partly true. However, since Schenkerian analysis looks at the whole piece, from the broadest background, through the energy transfers of the middleground and foreground, to the vivid details of the musical surface, it can be useful for delineating fine details within larger structures of harmony, voice leading, and elaboration.

Also, in practice (despite the quasi-scientific gloss put it by Allen Forte), it is highly nuanced, personal, subjective, and flexible--perhaps too much so. A Schenkerian analysis, like a musical performance, presents one interpretation out of many possible interpretations. Different interpretations can be evaluated and compared. Because there are many possible readings, in my opinion it is important to ground a viable reading, not only in the norms of Schenkerian procedure, but also in the norms of common practice on which Schenkerian procedure is based. In particular, I think it important to maintain the integrity of basic grammatical features such as sequences and cadences. In addition, a good analysis of a piece should inform its performance, and vice-versa--the analysis should incorporate or emphasize features that the analyst would bring out in performance.

In this presentation I will compare three different readings of the Sarabande from Bach's English Suite No. 2 in A minor – by myself, Charles Burkhart, and Edward Laufer. Given time restraints, I won't have time to discuss all, or even most, of the differences between these readings, but will focus on a few points or passages, where different interpretations go in different directions.

I'll focus on the following "forks": (1) the very beginning, up to m. 5; (2) the modulation to the mediant (C major) that makes up the second half of the first section; (2) the sequence in mm. 21-25; and (3) the overall harmonic progression of the piece. I will make the following points: first, that a Schenkerian analysis is an interpretation, much as a performance is an interpretation, and that different readings can effect different performances; second, that one of the bases of comparison is how the analysis brings out or obscures prominent normative common-practice features such as cadences and sequences.

REFERENCES

- Burkhart, C. (1995). *Reflections on Schenker: From 'Free Composition' to Free Composition*. Keynote address for the Society for Music Theory annual meeting (New York).
- Cook, N. (1999). *Analysing Performance and Performing Analysis*. In Cook, N. and Everist, M. (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, pp. 239-61.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition*. Translated and edited by Ernst Oster. New York, Longman.
- Schenker, H. (1996). *On Organicism in Sonata Form*. Translated by William Drabkin. In *The Masterwork in Music*, Volume 2, ed. William Drabkin, pp. 23-30. Cambridge, Cambridge University Press.

Il Trattato di Armonia di Pietro Platania: tradizione ed innovazione nella tarda scuola napoletana

Gaetano Stella
Conservatorio di Frosinone

Il compositore e teorico catanese Pietro Platania (1828-1907) fu autore di composizioni operistiche, sacre, cameristiche e sinfoniche come anche di una serie di trattati nell'alveo, in generale, della gloriosa tradizione napoletana e, più in particolare, della tradizione leista. Questa, assorbita da Platania per il tramite del suo maestro Pietro Raimondi, è da Platania declinata ed adattata ad mondo, quello musicale italiano della seconda metà dell'Ottocento, in pieno cambiamento anche per le sempre maggiori influenze della musica e della teoria francese e tedesca.

All'interno di questo particolare contesto, la produzione teorica di Platania tenta una interessantissima conciliazione tra esigenze diverse quali: la difesa della tradizione pedagogica napoletana, percepita come in pericoloso declino; la volontà di innestare le novità provenienti da olttralpe nel solco della tradizione così da rivitalizzarne sia gli aspetti didattici che la produzione musicale; l'affermazione di un proprio personale magistero all'interno della tradizione napoletana del partimento e del contrappunto.

Nella mia relazione intendo in particolar modo soffermarmi sul Trattato di armonia (pubblicato da Ricordi nel 1883 ma iniziato circa dieci anni prima). Sebbene la cornice generale del trattato segua da vicino le 5 classi di regole elencate da Giorgio Sanguinetti nel suo libro *The Art of Partimento* e assai ben visibili nei Partimenti di Fedele Fenaroli, tuttavia sono presenti chiari riferimenti alla teoria armonica francese come anche una volontà sistematica di chiaro stampo positivista. L'opera è divisa in 3 capitoli, due dedicati all'armonia ed uno contrappunto, seguiti da un corso completo di partimenti (gloria e vanto della scuola napoletana). Centrale è nel trattato l'idea che tradizione ed innovazione non siano contrapposte, ma che siano stadi diversi di un percorso dove il nuovo possa continuare ad essere assorbito dalla solida base del vecchio, senza fenomeni di frattura. Soprattutto è da notare come si affermi ancora una sostanziale continuità tra teoria, esercizio, e la pratica musicale corrente non abdicando ancora a quello sciagurato divorzio che da lì a pochi anni avrebbe coinvolto tutte le scuole di composizione. A tal proposito è interessante notare come un maggior uso del cromatismo sia da Platania considerato più dal punto di vista lineare, contrappuntistico che dal punto di vista della teoria armonica. Senza ricorrere ad elaborate costruzioni basate su accordi alterati e risoluzioni eccezionali, è il movimento cromatico delle voci che produce (quasi accidentalmente) sovrapposizioni (accordi) dal sapore 'romantico' i cui fondamenti rimangono però ancorati all'uso del numero come immagine del movimento orizzontale delle voci e non (come nella teoria francese) legati alla teoria dei rivolti e del

basso fondamentale. Esemplici a tal proposito sono infine il partimenti, ancora legati alla pratica tastieristica, considerati al tempo stesso, un mezzo per lo studio dell'armonia e del contrappunto, ma anche della forma (vedi ad es. i partimenti in forma di Romanza o di Studio).

Questo trattato rappresenta quindi un interessante testimonianza di un crepuscolo, quello della scuola napoletana, che anche nei suoi ultimi anni seppe produrre interessanti novità cui corrispose, sul piano della produzione musicale, la formazione e la fioritura dei compositori della giovane scuola.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Platania, P. (1883). *Trattato di armonia seguito da un corso di contrappunto corale al fugato e partimenti analoghi*. Milano, Ricordi.
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento*. Oxford, Oxford University Press.
- Stella, G. (2007). Partimenti in the Age of Romanticism: Raimondi, Platania, and Boucheron. *Journal of Music Theory*, 51(1), pp. 161-186.
- Stella, G. (2009). Le Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala: Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano. *Rivista di analisi e teoria musicale*, 15(1), pp. 116-138.

Structural entropy in religious works of three Slavic composers

Marián Štúň

Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences

Computing entropy in music follows the basic principles of information theory. There are a great number of approaches to entropic analysis which have developed in musicology since the 1950s. In general, they use occurrence probabilities of elements, i.e. tones, to express the average degree of disorder in a musical system. Even though music is, naturally, a processual form of art developing over time as it is performed, in the paper the system is understood as a static, closed arrangement of elements set in a score, similarly to the approaches of Joseph Youngblood (1958), Calvert Bean (1966), Christian Benvenuti (2010) and others. The measurement of disorder, also called information value, is a quality which offers a basis for comparison of various, even quite (stylistically, thematically etc.) different compositions. Moreover, the entropic analysis can be used to quantify a degree of contrast resulting directly from the tone configuration, as proposed by Miroslav Filip (1964). Entropy and a degree of contrast are two mutually generative, yet not necessarily correlating values.

The presented paper focuses on the aforementioned concepts in the context of vocal music of Polish, Ukrainian and Slovak 20th-century composers: Henryk Górecki, Valentyn Silvestrov and Pavol Krška, respectively. The analysed works represent their different approaches to religious texts: while the *Two Songs of Juliusz Słowacki*, op. 48 (1983) demonstrate Górecki's minimalistic style in its most accomplished form, the soundscape of *Four Spiritual Songs* (2005) of Valentyn Silvestrov is characteristically rich, often dissonant yet mostly built on diatonic foundation. Formally and harmonically simplest are the *Eight Chorales* (2010) by Pavol Krška, utilising traditional progressions of functional harmony.

In the presented paper, analytical processes and methodology of entropic analyses of the selected works are introduced. The results and their comparison reflect differences in tone structure of the compositions quantified in terms of entropy as a degree of disorder and contrast.

REFERENCES

- Benvenuti, C. (2010). *Sound, Noise and Entropy - An Essay on Information Theory and Music Creation*. Guildford: University of Surrey.
- Filip, M. (1964). Zákonitosti vývoja harmónie vo svetle základných myšlienok teórie informácie. *Nové cesty hudby*, pp. 216–233.
- Hiller, L. and Bean, C. (1966). Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions. *Journal of Music Theory*, 10(1), pp. 96–137.
- Salter, J. R. (1958). *Chaos in Music: Historical Developments and Applications to Music Theory and Composition*. Greensboro, The University of North Carolina.
- Youngblood, J. E. (1958). Style as Information. *Journal of Music Theory*, 2(1), pp. 24–35.

Tecnologie per l'analisi della musica

Andrea Taroppi

Conservatorio “V. Bellini” (Catania)

Con questo intervento vorrei affrontare il tema della musicologia computazionale (computer aided musicology) o più precisamente degli strumenti che l'informatica può offrire a supporto dell'analisi della musica.

Ad esemplificazione della varie e molteplici possibilità e strategie di indagine, verranno presi in considerazione in particolare due applicativi, mostrando alcuni esempi pratici di utilizzo: *Sonic Visualizer* e *Music21*.

Il primo, orientato all'analisi del documento sonoro (registrazione audio), oltre ad offrire l'occasione di indagare le potenzialità dell'analisi dello spettrogramma, è in grado di effettuare raffinate analisi degli aspetti agogici e dinamici dell'esecuzione sonora, rivelandosi particolarmente utile ad indagare elementi espressivi e della performance; e comunque in tutti quei casi – ma non solo – in cui non è presente una partitura. Da segnalare inoltre la possibilità del programma di effettuare analisi comparate, ad esempio confrontando esecuzioni diverse della stessa opera. *Music21*, Il secondo applicativo preso in considerazione, si presta invece ad un impiego, per così dire, più “tradizionale”, vale a dire all'analisi di una partitura. Più precisamente *Music21* può essere inteso come un insieme di strumenti per la manipolazione e l'analisi di dati musicali codificati in partiture: musicXml, eventi midi, ecc. Integra il programma un nutrito corpus di opere, già convertite in formato compatibile, che comprende fra le altre: i madrigali di Monteverdi, le cantate di Bach, l'opera completa di Chopin o quella di Scott Joplin. Questo, unito alla presenza di strumenti di indagine molto sofisticati, permette di effettuare ricerche anche particolarmente mirate prendendo contemporaneamente in esame un vastissimo numero di composizioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Camilleri, L. (1993). Computational Musicology A Survey on Methodologies and Applications. *Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines*, 29(1/4), Université de Liège.
- Cogan, R. (1984). *New Images of Musical Sound*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Cuthbert, M. & Ariza, C. (2010). Music21: A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data. *International Society for Music Information Retrieval Conference*.
- Meredith David (ed.) (2016), *Computational Music Analysis*, Springer, 2016.

Musical Form of B.A. Zimmermann's Opera *Die Soldaten*: Meanings of the Spheroidal Time

Konstantin Zenkin

Tchaikovsky Moscow State Conservatory

The subject of the analytical study of *Die Soldaten* by B.A. Zimmermann is the musical form of the opera as a whole. The main objective is the author's concept of the "spheroidal time" as applied to various aspects of musical composition. The research methods are determined by the specificity and uniqueness of the subject: since *Die Soldaten* has emerged as a result of the two-century intersectional dialogue between literature and music, it requires an analysis of its genesis (historically comparative method), while the interaction of the theatrical opera narrative with the principles of absolute music requires an appropriate comprehensive, synthesising approach.

The existing studies of Zimmermann's opera are dedicated to its analysis from the point of view of the composer's concepts ("spheroidal time", "pluralism", "total musical theatre"; Gruhn, 1983; Zender, 2010; *Musica* 88, 1988; Helleu, 2010). Also they consider the emergence of the idea and its correspondence with the original source by Lenz (Schmidt, 2010; Henrich, 2013).

The aim and specificity of the present study (in comparison to the previous works on the subject) is to identify the role of the author's concept of "spherical time" in the construction of the musical form of opera. It is supposed to study the genesis of this concept and its new meaning in the texts of Zimmermann, as well as the dialogue with contemporaries, primarily O. Messiaen and K. Stockhausen. From the other side, this goal supposes to research specifics of the music narrative in the opera with its connection to the form.

As a result of the research, it is proposed to characterize the foundations of the musical form of opera: the cyclical nature of the composition, manifested at different levels; the reduction of linear time and narrative (verbal and musical); the openness of the form and – at the same time – its semantic completeness. Special attention is paid to revealing the meaning of the "old" forms used in the opera as factors of a single composition and as a means of transforming the literary narrative (to clarify the concept of "total musical theater"); including comparison with Berg's "Wozzeck" and identification of fundamental differences.

The mentioned results can be significant for the analytical and theoretical thought as regards the enhancement of the contextual framework of the study. They should also be of use in answering the main practical questions: how Zimmermann's music should be perceived and what is the optimal way to stage the opera, since its specificity provides the especially broad field for its theatrical interpretations.

REFERENCES

- Gruhn, W. (1983). Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff. *Archiv für Musikwissenschaft*, 40(4), pp. 287-302.
- Helleu, Laurence, «Les Soldats» de Zimmermann. Une approche scenique. Paris, 2010
- Henrich, H. (2013). *Bernd Alois Zimmermann, Werkverzeichnis*. Akademie der Künste, Berlin und SchöL Verlag, Mainz.
- Musica* 88 (1988). *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann*. Contrechamps.
- Schmidt D. (2010). Lenz e Reverdy-J.B. Metzler Zender Hans. Bernd Alois Zimmermann, 1953. *Neue Zeitschrift für Musik*, 171(6), pp. 58-61.

Twelve-tone evolution, pitch content and “tonal” implications in Webern’s Variation op.30

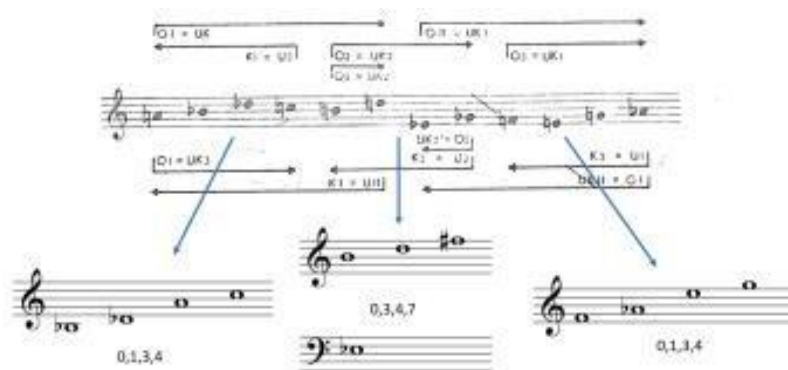
George Zervos

National and Kapodistrian University of Athens

Referring to the vast bibliography concerning Webern's work, we notice that although the features of the work's series, as well as the resulting structures, have been studied and analyzed in detail, the relation of the series used for each work with the final musical result has not been investigated thoroughly. Therefore, the question remains: how can the initial series influence the formal shaping or even the harmonic language used in a given work? Although the answer to such a question seems to be in the affirmative, the degree of influence is not always the same and this is especially demonstrated through Webern's work which is characterized by the composer's basic principle that "The series of twelve notes is not a theme... and therefore I can work much more freely." This way of conceiving the concept of the series overlaps the "musical consequences" of possible hidden qualities of the series, qualities that many times eventually lead the music to follow new paths, as in the case of Variations for orchestra, Op.30. In this particular work, Webern shows a keen awareness of other factors beyond the typical symmetries. The musical surface is organized in a way that emphasizes ‘tonal’ implications originating from the series, which can be identified in the vertical arrangement of its tetrachords. Furthermore, a letter written by the composer to Willi Reich in 1941 provides additional insight into this aspect: “my music... following natural law in its material, as the earlier, preceding forms followed tonality; that's to say, building a tonality, but one that uses the possibilities offered by the nature of sound in a different way, namely on the basis of a system that does " relate only to each other " (as Arnold has put it) the 12 different notes customary in Western music up to now, but doesn't on that account (I should add to clarify things) ignore the rules of order provided by the nature of sound namely the relationship of the overtones to a fundamental. Anyway it's impossible to ignore them, if there is still to be meaningful expression in sound! So: a style, whose material is of that kind, and whose formal construction relates the two possible types of presentation to each other.”

The present paper explores the above features through the: a) Analysis of the series and its properties; b) Comparison with series from other works; c) Demonstration of tonal implications and the composer's intended emphasis on these features; d) Examination of the composer's description of the first variation as a "first subject of the overture, unfolding in full."

The table below illustrates how the tetrachords [0,1,3,4] and [0,3,4,7] of the series are arranged within the musical surface:



REFERENCES

- Bailey, K. (1991). *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. New York, Cambridge University Press.
- Bisciglia, S. (2017). A Quantitative View of Serial Analysis. *Music Theory Spectrum*, 39(1), pp. 109-123.
- Boynton, N. (1995). Formal combination in Webern's Variation op.30. *Music Analysis*, 14(2-3), pp. 193-220.
- Moseley, B. (2018). Cycles in Webern Late Music. *Journal of Music Theory*, 62(2), pp. 165-204.
- Phipps, G. H. (1984). Tonality in Weber's Cantata I. *Music Analysis*, 3(2), pp. 124-158.

Beyond binarism: intercultural strategies for analysis of Samir Odeh Tamimi's compositions *Mansúr* and *Gdadroja*

Petra Zidaric Györek

University of Music and Performing Arts (Graz)

Since 1990 the interaction of contemporary compositional strategies with traditional practices of non Western music has been increasing in the European contemporary music scene. The question of how music material from a different musical culture could be integrated into contemporary music and how this process could be analyzed is the core of many discussions in the last three decades in that field. This paper explores the intercultural analytical strategies, specifically counter-framing methods of music analysis, which will be demonstrated using two compositions by German-Palestinian composer Samir Odeh Tamimi. The mentioned analytical approach is emphasized by Yayoi U. Everett [2021] as the analytical tool for transcending the East-West binaries. Samir Odeh Tamimi achieved interculturality in his compositional language by integrating segments of Middle Eastern traditional Sufistic ritual practice so called *dhikr* ('remembrance') and using specific vocalization *zaghareet*. Both traditional aspects are sonically complex and unique. Odeh Tamimi creates the pieces with a reference to these unique practices but not by imitating them in an "exotic" manner. Instead, he delaminates the whole soundscape and belonging gestures to its micro-nuances, unconventionally transforms them with contemporary compositional techniques, and positions them in a multilayered structure, but without deprivation of crucial cultural components. The structure becomes the main subject of complexity but also the link between the composer's multiple identities. Analysis of both compositions includes a methodological frame of systematic music analysis combined with crucial local cultural perspectives.

REFERENCES

- Everett, Y. U. (2021). From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Music Theory Spectrum*, 43(2), pp. 330-338.
- Utz, C. (2021). *Musical Composition in the Context of Globalization, New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Transcript Publishing.
- Utz, C. (2002). *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Franz Steiner Verlag.

“Beyond the Score”? About the overcoming of the text in musical interpretation

Sara Zurletti
Conservatorio di Messina

The paper develops an analysis of the theoretical position, spread in academic field ever since Cook's successful *Beyond the Score*, that places the performative act in the centre of musical experience. In this research line, the text is considered as a mere “starting point” for the performance and, consequently, the performer is considered as free from duties of faithfulness (Rink, Kivy): the performance, here, is bound to be coherent with itself alone. This perspective, considering the text as “belonging” to the performer, implies to analyse musical interpretations focusing only on the performance itself; this includes, as well, a phenomenological report of what is going on inside the performer, in his own bodily dynamics. This paper will critically face the presumptive possibility to bring the musical experience “beyond the score” and to “liberate” the performer from the text's “authoritarianism”. It also analyses if it really exists something as the so called “page-to-stage paradigm” (Cook), which is supposed to represent a constriction on the performer, and consequently whether the idea of replacing this supposed “page-to-stage paradigm” with a theory focused on performance is really tenable.

The paper also discusses *performance studies*' hostility to the concept of “musical structure”, which was always in the centre, besides of Musical Analysis, of Hermeneutics, of traditional Aesthetics of Music and of Semiotics. In fact, text's structures are not something that can be ignored or “left behind”, as they do keep a precise hypothesis of sense. It may be said, in fact, that the text itself prescribes the way it should be performed, thus imposing limits to the performer's subjectivity (Eco's “*Intentio operis*”).

These traditional theories, with the contribution of an appropriate musical analysis and of a precise philological examination of the text, are acknowledged by this paper as convincing and appropriate to conceptualize musical interpretation, as well as for research purposes. In this line, there is no opposition between “respect of text's structures” and “performer's originality”: these two aspects of musical interpretation, faced in the right way, can coincide.

As for the theoretical references, the paper summons and compares categories from Semiotics (Eco), Hermeneutics (Pareyson, Gadamer), traditional Aesthetics (Adorno, Dahlhaus), and Performance studies themselves (Cook, Rink, Schmalfeldt, Doğantan-Dack, Caruso). The result should be a comparison between “performance studies” concepts and the traditional one of “musical interpretation” (that is the confrontation between score and interpreter). The implications of the paper will also revolve around the theoretical fundamentals of the idea of “artistic research”, recently arrived in Italy at an institutional level (Universities, Conservatories and research associations).

REFERENCES

- Adorno, T. W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Caruso, G. (2022). *La ricerca artistica musicale*. LIM, Lucca.
- Cook, W. (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford University Press, Oxford.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano.

Borio, G., Giuriati, G., Cecchi, A. & Lutz, M. (eds.) (2022). *Investigating Musical Performance*.
Routledge, London and New York.

SESSIONI TEMATICHE

COLERE HEREDITATEM

Antico e contemporaneo: idee e pratiche

La sessione rientra nella serie di appuntamenti di ricerca del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale COLERE HEREDITATEM BETWEEN PEACE, CONFLICTS AND GLOBALCHANGE. A NEW AND OLD CHALLENGE FOR EUROPE (2023-2025). Nello specifico, si concentra sull'ambito di ricerca *Antico e contemporaneo: idee e pratiche*, condiviso da Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, Consiglio Nazionale delle Ricerche e Conservatorio di musica "Giuseppe Martucci" di Salerno. Obiettivo centrale di questa linea di indagine è quello di esplorare le questioni fondamentali legate al patrimonio culturale, attraverso lo studio delle connessioni tra cultura antica e creatività contemporanea.

La ricerca prevede un'analisi approfondita dell'antico e si amplia al contemporaneo per favorire la riflessione condivisa sulle tematiche urgenti del presente, quali la sostenibilità, la decolonizzazione e il ruolo della creatività artistica fondata sull'uso delle tecnologie per la ri-significazione dei beni culturali. L'approccio critico, innovativo e multidisciplinare della ricerca permette di ridefinire il significato e il ruolo del patrimonio culturale nella società contemporanea. La ricerca si sviluppa in particolare attraverso un approccio interdisciplinare, che si articola tra filosofia, storia delle idee, storia dell'arte e pratiche artistiche contemporanee, visive e musicali. Prevede due macroaree di studio dedicate rispettivamente a idee (parole, immagini, suoni dell'antico) e pratiche (significati e azioni del contemporaneo).

L'approfondimento previsto in occasione del XXI Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale a Salerno è dedicato in particolare alla componente musicale e sonora, che sarà oggetto di uno specifico approfondimento da diversi punti di vista.

COLERE HEREDITATEM BETWEEN PEACE, CONFLICTS AND GLOBAL CHANGE.
A NEW AND OLD CHALLENGE FOR EUROPE.

Ragioni e sviluppo di un progetto in corso

Relatrice: Silvia Chiodi

RUOLO E FUNZIONI DELLA MUSICA NELLA CLASSICITA'

Relatore: Giuseppe Girgenti

IL SUONO E LA VOCE NEGLI IMMAGINARI ARTISTICI CONTEMPORANEI DEL
PAESAGGIO

Relatrice: Francesca Pola

OLIVIER MESSIAEN, UNA TEOLOGIA ATTRAVERSO IL SUONO

Relatore: Ciro Longobardi

Colere Hereditatem between peace, conflicts and global change. A new and old challenge for Europe. Ragioni e sviluppo di un progetto in corso

Silvia Chiodi
Consiglio Nazionale delle Ricerche

L'intervento introduce il Progetto di Rilevante Interesse Nazionale COLERE HEREDITATEM BETWEEN PEACE, CONFLICTS AND GLOBAL CHANGE. A NEW AND OLD CHALLENGE FOR EUROPE (2023-25), che mira a costruire un quadro sostenibile di interazione tra ricerca e azioni al fine di rafforzare l'apprezzamento e il rispetto del patrimonio culturale, la consapevolezza dell'interdipendenza tra ambiente naturale, ambiente antropico e patrimonio culturale e la percezione della sua importanza storica e sociale di fronte alla sua vulnerabilità e alle differenze culturali.

Il progetto Colere Hereditatem (CH), traduzione in latino moderno di Cultural Heritage (CH), affronta il tema della cura del patrimonio culturale all'interno delle sfide globali (enunciate negli Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile dell'Agenda ONU 2030 e nell'Accordo sul clima di Parigi), e di problematiche non coinvolgenti tutti i Paesi e le componenti della società (come le memorie contestate, le rivendicazioni del contro-patrimonio nelle proteste Black Lives Matter).

La polisemia del lemma latino colo (insieme ad hereditas), da cui etimologicamente deriva la locuzione Colere (Hereditatem), conserva ordinatamente ciò che conta nel progetto. Colere ha molte polarità in sé: ciò che è naturale e ciò che è artificiale; ciò che è universalmente umano e ciò che è particolare, ciò che è religioso e ciò che è secolare. Tensione, interconnessione, dialettica tra i significati e i rispettivi ambiti di studio: questi aspetti della ricerca verranno indagati attraverso un approccio olistico-integrato grazie allo sforzo congiunto di studiosi con formazione accademica diversa.

In questo contesto di riferimento, incentrato sulle culture del Mediterraneo, l'intervento si focalizza sugli immaginari simbolici e le funzioni della musica nel vicino oriente antico. Sulla scorta delle cognizioni così acquisite, la complessità storica della fenomenologia musicale potrà essere indagata da una specola altrettanto privilegiata che feconda qual è la tradizione biblica, luogo di convergenza delle istanze semitiche (la Vorlage ebraica) e dell'orientamento culturale greco (la traduzione della Septuaginta e il Nuovo Testamento). Delineandosi il profilo per cui la musica è Voce del divino ed espressione dell'ineffabile, si renderà possibile cogliere in tutte le sue iridescenze il portato concettuale del paradigma orfico-pitagorico (greco ma di chiare ascendenze vicinoorientali) per cui alla musica pertiene un valore conoscitivo cosmico e trascendente: la musica dei pianeti. In ultimo verrà così valorizzato il valore identitario esercitato dalle espressioni musicali nei principali riti orgiastici penetrati dall'Oriente in Grecia e poi a Roma.

Il patrimonio artistico-musicale rappresenta un'importante forma di espressione identitaria, in cui suono e immagine divengono strumenti di resistenza e autodeterminazione. Nel contesto mediterraneo ciò si manifesta attraverso una ricca varietà di espressioni musicali e artistiche che riflettono le influenze e differenze culturali, storiche e politiche delle comunità che lo popolano. Nei secoli, le tradizioni sonore e visuali delle culture mediterranee si sono sviluppate anche con l'obiettivo di celebrare queste differenze, sfidare le mentalità coloniali e decostruire stereotipi radicati. Il presente contributo si propone di esplorare le intersezioni tra musica e immagine e il loro ruolo nella definizione identitaria nel contesto Mediterraneo. Attraverso l'indagine di elementi iconografici e sonori si cercherà di definire come questi contribuiscono, dal passato sino all'età contemporanea, alla lotta all'oppressione culturale.

REFERENCES

- S. Chiodi, Le concezioni dell'oltretomba presso i sumeri, MEMORIE, 1994.
S. Chiodi, Rapporto cielo, terra ed inferi nel mondo mesopotamico, Studi sul vicino Oriente, 2000.
S. Chiodi, Iraq Project: the Virtual Museum of Baghdad, 2007.
S. Chiodi, M. Mazzei, G. Pettinato, La pietra nera di Nassiriya: in margine alla ricognizione archeologica del CNR nell'Iraq meridionale, Accademia Nazionale dei Lincei, 2007.
S. Chiodi, G. C. Fedeli, Beni culturali e conflitti armati, catastrofi naturali e disastri ambientali: le sfide e i progetti tra guerra, terrorismo, genocidi, criminalità organizzata, ILIESI, 2018.

Ruolo e funzioni della musica nella classicità

Giuseppe Girgenti

Università Vita-Salute San Raffaele (Milano)

Nell'ambito del Work Package 2 - Antico e Contemporaneo: Idee e Pratiche - del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2022) COLERE HEREDITATEM, la relazione si concentra sul contesto antico della classicità, delineando ruolo e funzioni della musica, dall'ambito teatrale a quello rituale. In particolare, intende concentrarsi sul rapporto tra filosofia greca e Cristianesimo, e in particolare sull'influenza del Pitagorismo e del Platonismo, attraverso due categorie ermeneutiche create da Gadamer: la "storia degli effetti" (*Wirkungsgeschichte*) e la "fusione di orizzonti" (*Horizontverschmelzung*). La musica greca nasce in contesto greco antico teatrale e rituale sia nella tragedia sia nella commedia e in generale accompagna la poesia e il verso con il ritmo nel canto. Per questa ragione lo stesso termine "musica" è riconducibile al dono delle Muse, le nove figlie di Zeus e di Mnemosyne (la Memoria), le quali hanno il compito di donare agli uomini tutte le forme di poesia (sacra, epica, tragica, comica, astronomica, amorosa, corale, elegiaca, coreutica). Esiodo nella *Teogonia* ha consacrato i loro nomi e il loro ruolo nell'ispirazione dei poeti e più tardi la scuola pitagorica ha dato un fondamento scientifico-matematico alla musica stessa, legandola all'astronomia, cioè all'armonia delle sfere celesti, e in ultima analisi all'aritmetica e alla geometria: così come l'astronomia è l'espressione della geometria nello spazio cosmico, analogamente la musica è l'espressione dell'aritmetica al tempo fisico; il legame tra numero (*arithmos*) e ritmo (*rhythmos*) non è solo etimologico, ma trova fondamento nel concetto di "misura" (*metron*), basilare in tutta la tradizione sapienziale greca e fondamento matematico di tutte le arti antiche e delle scienze etiche ed estetiche nel pensiero greco. I pitagorici in questo modo hanno dato un fondamento oggettivo e scientifico alla musica, in senso aritmetico-matematico, sottraendola a qualsiasi soggettivismo del gusto. Addirittura essa poteva avere una funzione medica nella cura delle malattie psichiche, infondendo l'equilibrio perduto nell'anima; al pitagorismo antico infatti risale tutta la tradizione della musicoterapia che è stata ripresa anche nel mondo contemporaneo. Queste dottrine musicali e matematiche furono fatte proprie e rielaborate da Platone, il quale nelle sua Accademia codificò quello che poi fu chiamato *quadrevium*, ossia le quattro scienze matematiche (aritmetica, geometria, astronomia e musica) che devono però essere elevate a livello metafisico e congiunte alle discipline linguistiche nel *trivium* (grammatica, retorica e dialettica). In ultima analisi il fondamento di ogni misura è l'Uno trascendente, il Principio Primo di tutto, che Platone fa coincidere con l'Idea del Bene nella *Repubblica* e che i neoplatonici intesero come Dio. Platone nel *Fedro* mantiene l'idea che la musica sia un'ispirazione divina propria dei poeti e dono delle Muse, e la affianca ad altre tre "divine follie", cioè la profezia, che Apollo ispira

alle Sibille, la magia, che Dioniso ispira ai sacerdoti, e l'amore, che Eros ispira ai filosofi e agli amanti. Plotino dirà che gli uomini "divini" sono per l'appunto i filosofi, gli amanti e i musicisti, i tre tipi di uomini che colgono l'armonia attraverso il pensiero, gli occhi e le orecchie. Date queste premesse, è chiaro che la sintesi tra la tradizione platonica e il Cristianesimo fu molto agevole, soprattutto grazie a quegli autori che misero in atto una sistematica edificazione della teologia su base filosofica greca (Origene, Agostino, Boezio, ecc.); questo vale anche per la musica sacra e per gli inni sacri, che adattarono formule e codici greci al linguaggio biblico ed evangelico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- La nuova interpretazione di Platone*, a cura di G. Girgenti, Rusconi, Milano 1998.
Incontri con Hans-Georg Gadamer, a cura di G. Girgenti, Bompiani, Milano 2000.
Platone tra oralità e scrittura, a cura di G. Girgenti, Bompiani, Milano 2001.
G. Girgenti, *Atene e Gerusalemme. Una fusione di orizzonti*, Il Prato, Padova 2011.
G. Girgenti, *Umano, poco umano. Esercizi spirituali contro l'intelligenza artificiale*, con M. Crippa, Piemme-Mondadori, Milano 2024.
G. Girgenti, *Il Centesimo Tallero. 1. La Radice e la Sorgente; 2. Il Frutto e il Succo*, Il Prato, Padova 2024.

Il suono e la voce negli immaginari artistici contemporanei del paesaggio

Francesca Pola

Università Vita-Salute San Raffaele (Milano)

Nell'ambito del Work Package 2 - Antico e Contemporaneo: Idee e Pratiche - del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2022) COLERE HEREDITATEM, l'intervento intende concentrarsi sul ruolo della componente sonora e vocale nella ricerca artistica visiva contemporanea, con particolare attenzione alle pratiche legate agli ambiti della performance, della installazione, della multimedialità e della interattività. Saranno presentate esperienze diversificate nell'impiego degli aspetti acustici, che esemplificano diverse declinazioni immaginali contemporanee del paesaggio, cercando di mettere in luce il rapporto tra suono e voce da un lato ed immagine e fisicità dell'esperienza dall'altro.

Prendendo le mosse da un inquadramento di strategie artistiche intermediali legate al paesaggio contemporaneo come forma, punto di vista ed esperienza, che intendono ridefinire gli orizzonti ecologici di significato nella relazione tra natura e cultura, si intende delineare una visione del paesaggio come luogo dell'incontro tra territori e patrimoni culturali materiali e immateriali, incentrando la trattazione sugli aspetti sonori. Fulcro della trattazione sarà la connessione radicale tra immagine, suono e paesaggio che si ritrova come presenza ricorrente nell'orizzonte creativo del collettivo artistico Studio Azzurro, una della più significative esperienze internazionali che con il proprio procedere creativo, teorico e pratico insieme, ha contribuito in modo decisivo alle riflessioni sulla identità insieme ambientale e tecnologica delle coordinate presenti e future dell'immaginazione umana.

La relazione che lega il plesso composito costituito da musica / suono / vocalità da un lato e immagine elettronica in movimento, spazialità e relazione con l'osservatore dall'altro fa parte di quella esigenza di realtà che guida sin dagli esordi la creatività di Studio Azzurro, e lo ha inserito tra gli interlocutori decisivi in un più ampio dibattito sempre più attuale e presente sul rapporto creativo tra gli

ambiti del visuale, dell'acustico e del tecnologico, per il suo aver precocemente affrontato questioni oggi centrali nelle riflessioni sul ruolo di questa relazione nell'era digitale, quali ad esempio la distinzione e conversazione tra voce umana e voce della macchina, tra affettività primariamente autentica e sinteticamente indotta, tra l'unicità della voce individuale e la pluralità delle forze sociali e culturali che la modellano.

In questo senso il suono, nel lavoro di Studio Azzurro, è sempre stato un suono umanisticamente connotato e relazionato, costantemente riferito all'interlocuzione con chi ascolta ed esperisce l'opera, e ha dato vita a immaginari artistici contemporanei del paesaggio che si sono nutriti delle ricorrenti e diversificate collaborazioni con compositori contemporanei, così come della presenza della vocalità come materia viva e presente: nella fisicità precipuamente umana del suono espresso, ma anche come linguaggio articolato, nel senso e significato della parola interpretata, e come oralità, nella cultura testimoniale e gestuale della narrazione. In una intenzionale e non univoca pluralità di declinazioni, sostanziata nelle diverse occasioni e modalità di presentazione delle singole opere, dove il suono è volta a volta evento, medium, ricerca dell'altro. Secondo una visione umanistica ed ecologica della tecnologia, che vede la dimensione insieme materiale e immateriale del suono, nella sua costitutiva ambiguità, quale affermazione di presenza e identità, ma anche chiave del nostro vivere sociale e materia stessa del nostro discorso ecologico e culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- R. Calabretto, *La musica, i suoni, i rumori. I paesaggi sonori di Studio Azzurro*, in V. Valentini (a cura di), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano 2017, pp. 39-85.
- T. Leddi, A. Morelli, S. Scarani, *Il suono sensibile*, in F. Cirifino, E. Giardina Papa, P. Rosa (a cura di), *Studio Azzurro. Musei di narrazione / Museums as narration*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2011, pp. 200-201.
- N. Neumark, R. Gibson, T. van Leeuwen, *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, The MIT Press, Cambridge 2010.
- Pola F. *Le vocalità sensibili di Studio Azzurro*, FATA MORGANA, n. 47, agosto 2022, pp. 122-137.
- C. Tomeo (a cura di), *Sonic Arts. Tra esperienza percettiva e ascolto attivo*, Castelvecchi, Roma 2019.

Olivier Messiaen: una teologia attraverso il suono

Ciro Longobardi

Conservatorio "G. Martucci" (Salerno)

Nell'ambito del Work Package 2 - Antico e Contemporaneo: Idee e Pratiche - del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2022) COLERE HEREDITATEM, questo studio si propone di indagare la relazione tra filosofia medievale e creatività musicale moderna e contemporanea. Il focus è sul rapporto tra la musica pianistica (*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) e la trattatistica (*Technique de man language musicale, Traité*) del grande compositore francese Olivier Messiaen e la filosofia (*Summa Theologiae*) di Tommaso d'Aquino.

Nel programma di sala salisburghese per la sua unica opera lirica, *Saint François d'Assise*, in conversazione con Jean-Christophe Marti, Messiaen afferma: "Ho letto molti teologi, ma ritorno sempre a S. Tommaso d'Aquino, il più moderno e il più ricco di tutti". Secondo Vincent P. Benitez "Messiaen si è sforzato di allineare la sua estetica compositiva alle dottrine tomistiche...con la convinzione che

una musica teologicamente orientata deve essere estremamente varia. Come Tommaso d'Aquino, Messiaen crede che Dio sia semplice e gioioso, e che la verità cristiana può essere ritrovata nelle fonti più improbabili. Nella sua teologia del suono, non esita a giustapporre il canto degli uccelli, elementi estremo-orientali, la ritmica greca e indiana, i modi, la serialità, elementi tonali, affiancando così la sintesi filosofica di opere e insegnamenti cristiani, greci, islamici ed ebraici dell'Aquinate.”

Partendo dalla letteratura analitica e musicologica esistente, e con l'aiuto dei numerosi scritti dello stesso compositore, è possibile rintracciare relazioni precise tra tecniche compositive messiaeniche e concetti tomistici. Si citano a titolo di esempio, i ritmi non retrogradabili (*rythmes non rétrogradables*) vale a dire ritmi che restano identici anche se letti in senso retrogrado, come simbolo dell'immutabilità di Dio; la tecnica dell'espansione asimmetrica (*agrandissement asymétrique*) come simbolo della crescita spirituale dell'uomo. Tali relazioni si intrecciano con il valore simbolico riscontrabile nell'uso dei modi a trasposizione limitata, dei ritmi greci e hindu, del canto gregoriano, del canto degli uccelli, come evidenziato da Andrew Shenton.

La conclusione di questo studio coincide con la chiusura del PRIN COHE nell'ottobre del 2025. Obiettivo finale, dopo aver esaminato nel dettaglio le relazioni teologico-compositive che abbiamo esemplificato sopra, è la creazione di una mappa sonora delle simbologie che pervadono il capolavoro pianistico *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), con l'aiuto della *Technique de mon langage musical* pubblicata nello stesso anno, e del *Traité*, pubblicato nel 1994. Tale mappa intende privilegiare la dimensione dell'ascolto attraverso l'uso estensivo di esempi musicali appositamente registrati. La relazione prevista per ottobre 2024 si propone come tappa intermedia in vista del completamento dello studio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balmer, Yves & Lacote, Thomas & Murry, Christopher Brent. *Le modèle et l'invention: Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon: Symétrie, 2017.
- Benitez, Vincent P. Messiaen and Aquinas in AA.VV. *Messiaen the Theologian*, edited by Andrew Shenton, New York: Taylor & Francis, 2016.
- Bruhn, Siglind. *Les Visions d'Olivier Messiaen*, Paris: L'Harmattan, 2008.
- Hill, Peter & Simeone, Nigel. *Olivier Messiaen*, New Haven - Yale University Press, 2005.
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc, 1944.
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris: Leduc, 1994.
- Shendon, Andrew. *Olivier Messiaen's System of signs*, New York: Routledge, 2016.

Inediti e avanguardie Beethoveniane

Presentiamo riflessioni e analisi sulle esperienze da noi svolte nel corso degli ultimi anni sulla ricerca di lavori inediti o raramente eseguiti di Ludwig van Beethoven, dove permane la convinta esigenza da parte del compositore di Bonn, presente anche nei lavori più noti, di perseguire nuovi orizzonti compositivi con caratteristiche, anche, di ‘avanguardie sperimentali’. Infatti, per quanto possa sembrare strano esistono ancora scritti di Beethoven che sono rimasti, diciamo, nei cassetti della storia, in qualche fascicolo di archivio. Opere forse mai eseguite o eseguite solo qualche volta. Spesso, infatti, risulta incerto il luogo dell’eventuale esecuzione e altrettanto spesso tali possibili esecuzioni sembrano non aver lasciato riscontri. È sorprendente per chiunque, tanto più per tutti coloro che si interessano da tempo di musica, sapere che l’Autore più eseguito al mondo, con il suo vasto e immortale repertorio, possa, ancora oggi, regalarci ulteriori emozioni. Con il progetto ‘La ricerca diventa arte’ si è cominciato a tracciare un percorso ricognitivo con il chiaro intento di colmare tali vuoti, sia in ambito storico-filologico che tecnico-musicale. Le esperienze realizzate sono state caratterizzate dall’adattamento, dall’orchestrazione, dalla rielaborazione timbrica ed espressiva dei lavori emersi dalla ricerca per un ensemble da camera con formazione variabile. L’obiettivo prefisso è quello di una produzione che sfrutta la specificità tecnico-esecutiva di una unità di insieme di solisti, per offrire ‘prospettive espressive’ innovative o comunque ‘altre’ dell’opera originale, confermando, con rigore, l’impianto compositivo originario.

DAI VALZER ALLA GROSSE FUGE

Relatore: Giovanni Claudio Traversi

UNV. 16 OUVERTURE PER UN “MACBETH” DI H. J. COLLIN; OPERA INCOMPIUTA. (GIÀ BIAMONTI 454)

Relatrice: Erminia Nigro

IL SESTO CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA DI L. V. BEETHOVEN

Relatrice: Sara Moro

Dai Valzer alla *Grosse Fuge*

Giovanni Claudio Traversi
Fondazione Accademia Ducale

Nella lungimirante attività compositiva di Ludwig van Beethoven il confronto tra i molteplici passaggi logico espressivi che si sono succeduti presentano una straordinaria, ampia e libera capacità espositiva, una ricerca che consentisse di andare oltre i limiti definiti, oltrepassare tutte le possibilità.

Il confronto fra i Valzer inediti 'WoO 16b' scritti nel 1806 e la *Grosse Fuge* è una delle proposte concretizzatesi nell'ambito di un concerto tenuto nel corso di questo anno. La piacevole semplicità dei valzer e la infinita articolazione della *Grosse Fuge*, convivono come un '*unicum*' nel pensiero compositivo di Beethoven, come se ciò fosse possibile e più che altro voluta e gradita.

Il primo riferimento a questi valzer è la pubblicità delle due edizioni del 1806 di Rudolph Werckmeister di Berlino 1806. Le copie di questa edizione non sono state ancora rintracciate. Tuttavia nel volume 15a dell'Haslinger-Rudolphinische Sammlung A-Wgm esistono dodici valzer per 2 flauti, due corni (ad libitum) ed archi (e nella riduzione per due violini e basso), a nome Beethoven.

Pur avendo un impianto che riprende la struttura del minuetto, non sembrano composizioni destinate a far parte di sinfonie, dato la struttura orchestrale con cui sono state scritte.

La nostra proposta realizzata è stata quella di aver esteso la struttura orchestrale originale, per piccola orchestra, inserendo i legni mancanti (oboe, clarinetto e fagotto), gli archi mancanti (viola e contrabbasso) e il timpano.

I primi due valzer sono riadattamenti dei terzi tempi delle prime due sinfonie. Gli altri presentano una ampia diversità tematica con richiami a volte popolari a volte di semplice mondanità.

La Grande Fuga, come è noto, è un caposaldo. È il Beethoven degli ultimissimi tempi. Sordo, solo, con un pessimo rapporto con il suo pubblico e con qualche problema economico di troppo, ma che continuava a scrivere caparbiamente come voleva.

L'idea? Riteniamo che sia la convinzione che la musica, o meglio il governo del suono, sia la capacità di saper far convivere tutte le possibilità.

Usare le strutture compositive ordinarie e note per includere uno sviluppo narrativo che dissolve le regole date.

L'analisi degli sviluppi armonici si 'disinteressano' di rigide correlazioni della tonalità presentando cromatismi che richiamano una idea di atonalità, due mondi ritenuti inconciliabili.

Poi c'è il tema, se possiamo così definirlo. Troviamo un inciso di quattro note che non hanno alcun riferimento tonale. Le note sono legate tra loro della natura degli intervalli che li generano: semitono, nove semitoni, semitono. Il primo inciso è: sol, sol#, fa, mi, in cui la prima e l'ultima nota generano una sesta maggiore.

L'inciso si modifica, genera soggetti, controsoggetti, episodi, diventa un accordo tonale oppure di disgrega, se non addirittura si divide. Alla fine le quattro note, non sono altro che l'accordo di Sib, dopo aver attraversato tutte le possibilità sonore, perseguitate tutte le possibili emozioni.

L'orchestrazione non è un mero raddoppio del quartetto ma una continua 'esplosione' degli elementi della fuga alla ricerca di timbricità che esaltano gli elementi stessi.

Unv. 16 Overture per un “Macbeth” di H. J. Collin; opera incompiuta. (Già Biamonti 454)

Erminia Nigro
Fondazione Accademia Ducale

Dal Nottebohm sappiamo che nel 1808, o forse anche prima, Beethoven aveva preso accordi con H. J. von Collin per un libretto dal Macbeth di Shakespeare. Il poeta scrisse il primo atto, non andò oltre la metà dell'atto successivo perché, secondo quanto riportato da Matteo von Collin in una nota aggiunta alla raccolta delle opere del fratello, l'opera *minacciava di diventare troppo truce*.

In un foglio conservato nella biblioteca reale di Berlino si trova un abbozzo musicale, riportato dal Nottebohm: *non può non riferirsi al coro delle streghe con il quale incominciava il libretto di Collin ed è seguito immediatamente dagli abbozzi per il largo del Trio per pianoforte, violino e violoncello opera 70 numero 1. Il testo dell'accordo era il seguente: (Waldige Gebirgsgend. Die ganze Bühne erfüllt sich mit Wolken. Die Hexen kommen auf Adlern, Greifen in der Luft geflogen). Atto primo (zona di montagna boscosa. Tutta la scena si riempie di nuvole. Le streghe vengono volando a cavallo di aquile e grifoni)*. Nelle sue “Memorie”, l'attore H. Anschütz parla di una conversazione con Beethoven nell'estate del 1822, sulla messa in musica di “Macbeth”, anche se non si trattava del progetto operistico del 1808, ma di una musica di scena per la tragedia di Shakespeare.

In definitiva gli schizzi per il Macbeth sono essenzialmente raggruppati in tre raccolte di abbozzi:

1) una pagina di schizzi che si trova nella Beethoven-Haus “introduzione...Macbeth che si unisce improvvisamente al coro delle streghe”;

2) un album, nella British library contiene schizzi per Macbeth ed un trio chiamato “Geist”. Alcuni studiosi, incluso Gustav Nottebohm, credettero di ravvisare negli abbozzi del trio materiale in diretta relazione col coro delle streghe del Macbeth;

3) un terzo foglio di schizzi, conservato a Berlino, contiene indicazioni per l'azione e tratteggia l'introduzione. Tale versione fu completata nel 2000 da A. W. Holsbergen.

Il lavoro da noi svolto è un adattamento per un ensemble da camera composto da flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno e archi eseguito, secondo la versione di Tigani, in prima assoluta.

La struttura compositiva dell'*Overture* è in tre sezioni:

1) materiale tematico per il Coro delle streghe, che sarebbe dovuto seguire al termine dell'*Overture* stessa ad opera completata;

2) per alcuni commentatori sono presenti i caratteri di Macbeth e Lady Macbeth e di Macduff con le sue truppe suggerite da una pittura musicale della battaglia dove il “legno di Birnham” si muove per attaccare Dunsinane Hill.;

3) si ritorna al materiale tematico del Coro delle streghe.

In un confronto con l'Overture per la tragedia Coriolano di Collin, composta solo un anno prima, ci sono sicuramente delle similitudini come la contrapposizione tra momenti con melodie languide, dolci e scatti repentini ed inquieti, sezioni ricche di eroicità e altre di stasi però possiamo notare come Beethoven in questo brano vada oltre le possibilità già esplorate, osando e superandole.

Il sesto Concerto per pianoforte e orchestra di L. v. Beethoven.

Sara Moro
Fondazione Accademia Ducale

Il frammento di sole 255 battute del primo movimento del Concerto per pianoforte ed orchestra n. 6 in re maggiore di Beethoven è riportato nella catalogazione dello studioso svizzero Hess (Unv. 6 Hess 15). Beethoven – che dell’elaborazione ed esplosione del frammento musicale, dell’*incipit* sempre riconoscibile, tramutato in mille declinazioni, ne fece un paradigma stilistico compositivo – ci conduce verso un percorso di analisi e ricostruzione non troppo impervio.

Del Concerto ci è pervenuto il manoscritto dell’esposizione e di una importante sezione dello sviluppo del solo primo movimento. L’opera di completamento è stata effettuata dapprima da parte dello studioso Nicholas Cook, con prime esecuzioni pubbliche del 1987 all’Università di Hong Kong e al Conservatorio di Shanghai. L’attività di orchestrazione e completamento del primo movimento del Concerto effettuata dal compositore Giovanni Claudio Traversi (con esecuzione pubblica ad aprile 2024), oggetto della presente

proposta, prevede scelte timbriche, formali e stilistiche non sempre omogenee rispetto alla precedente versione di Cook ed è volta al più assoluto rispetto del lascito beethoveniano. Risulta improntata su una ricostruzione fedele del testo musicale disponibile e sulla fluidità narrativa. La creatività di Traversi è manifesta nella sua cadenza pianistica: virtuosistica, a toni lontani, con un cambio netto di atmosfera, mantenendo elementi di richiamo presenti nel movimento.

Il materiale è orchestrato per un ensemble strumentale di 17 elementi e pianoforte solistico. Il concerto, scritto agli inizi del 1815 e riportato già nella dimensione di partitura orchestrale da Beethoven, si apre in modo inconsueto rispetto sia ai concerti precedenti: un visionario e lontano accenno tematico affidato, in piano, di molti strumenti dell’organico strumentale, una lieve immagine sonora di qualcosa che ancora non è stato espresso, di poche battute, che segue ad una sezione di maggior slancio, con un primo momento cadenzale del pianoforte, in crescendo, che permette la vera apertura del discorso musicale. Molte le analogie stilistiche presenti, oltre che per la tonalità solare e luminosa di impianto di re maggiore, con il Concerto per violino e orchestra op. 61 di Beethoven.

Il pianoforte, nel movimento di concerto, gioca e quasi improvvisa, funge da elemento perlato, da sostegno timbrico e a volte ritmico, in contrapposizione e/o supporto al Tutti a seconda delle sezioni, diretto e proiettato verso un pianismo dal sapore romantico, sia in termini tecnici che espressivi. Una scrittura sperimentale, seppure nella semplicità della forma e delle linee proposte, ove, in ambito esecutivo, è vitale un lavoro sulle atmosfere e sonorità da ricreare. Un brano certamente non semplice da classificare poiché si pone in termini interrogativi più che affermativi, in un concetto quasi laboratoriale di pianismo, mai fine a sé stesso, ma spesso in gioco cameristico con gli altri strumenti. Un pianoforte non sempre protagonista ma spesso dialogante ed eloquente, che si muove lungo tutta la tastiera con libertà improvvisativa ed eleganza.

L’enigma sul non completamento del Concerto continuerà a destare la curiosità di studiosi e non, ma certamente la raffinatezza di questa pepita beethoveniana merita momenti di approfondimento, di analisi e di studio per la sua divulgazione scientifica ed esecutiva.



A Edmond,

Il 12 Settembre scorso ci ha lasciato in modo del tutto inaspettato e prematuro il nostro caro amico e collega Edmond Buharaja, titolare delle discipline di Composizione, Analisi, Armonia, Semiotica, Semantica ed Estetica della Musica presso l'Università delle Arti di Tirana.

La sua improvvisa scomparsa ha lasciato tutti noi che lo conoscevamo in uno stato di dolorosa incredulità, non solo perché avrebbe dovuto partecipare a questo Convegno con una relazione dal titolo *Zvezdolikij: l'anteprima stravinskyana dell'atonalità*, ma per il fatto che non potremo più ascoltare le sue profonde e meditate relazioni come anche le proficue ed affascinanti lezioni che teneva al Master in Analisi e Teoria Musicale dell'Università della Calabria.

Ho conosciuto Edmond dalla fine degli anni '80 quando, appena laureato all'allora "Alto Istituto per gli studi delle Arti" (I.L.A. oggi Università delle Arti) a Tirana, era stato nominato docente di Storia della Musica presso il Liceo Artistico di Durazzo, la città che gli diede i natali nel 1963. A quei tempi ero studente presso lo stesso Liceo e ho avuto la fortuna di apprezzare ed approfittare della grande competenza e passione che Edmond offriva a noi studenti, suscitando in noi una coinvolgente curiosità per la sua materia.

Edmond ha dato un prezioso contributo in vari campi degli studi musicali.

Come compositore, la sua *Sinfonia Alpina con Interludio* (1987) è stata apprezzata a livello internazionale; in seguito *Eclissi* e *La metamorfosi del cristallo* sono state eseguite in molte occasioni dal Grupo Instrumental Siglo XX a La Coruña in Spagna.

La sua attività è stata particolarmente densa nell'ambito degli studi di Analisi Musicale, Storia della Musica, Semiotica, Semantica ed Estetica Musicale. Nel 2017 fonda la collana *IUB Instrumente Universitare Bazë* (*Strumenti Universitari di Base*) – *Sezione di Musicologia* dove vengono pubblicati

solo studi monografici e traduzioni di studi in questo campo. Finora sono stati pubblicati i numeri 1 - 6, mentre i numeri 7 – 11 sono in fase di pubblicazione.

Il suo dottorato di ricerca dal titolo *La Storiografia dell'Espressione Musicale in Albania e nella Diaspora (dalle prime testimonianze, fino al XVI secolo)*, consiste in un parallelismo culturale che tocca vari aspetti: estetico, semiotico, semantico e antropologico. Questa colossale opera, costituita da sei volumi, rappresenta l'esempio di una sua forte, originale e profonda determinazione e professionalità. Nel contempo, l'instancabile impegno di Edmond nell'ambito pedagogico come professore all'Università delle Arti di Tirana si estende anche nel Kosovo: l'Istituto Albanologico di Pristina e l'Università di Pejë, dove il suo prezioso lavoro ha contribuito a un ulteriore rinnovamento della ricerca, diventa un valore aggiunto che merita un particolare ricordo e rispetto. Nel 2018 l'Accademia delle Scienze dell'Albania ha pubblicato il suo volume *Niceta di Remesiana e la sua teo-musicosofia nella cultura niceana*. Questa approfondita ricerca monografica è un interessante e coinvolgente intreccio tra tendenze teologiche, produzioni musicali e storia balcanica a cavallo fra IV e V secolo d.C.

La collaborazione oltre decennale di Edmond con il GATM si è espressa non solo nelle sue numerose partecipazioni come relatore ai Convegni Internazionali ma anche nel suo contributo come consulente scientifico e docente al Master di Analisi e Teoria Musicale. La sua traduzione in albanese del libro *Analisi Schenkeriana, per un'interpretazione organica della struttura musicale* di William Drabkin, Susanna Pasticci e Egidio Pozzi, rappresenta tutt'oggi in Albania un punto di riferimento nello studio dell'analisi schenkeriana. Le collaborazioni di Edmond con la Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM) e la Fondazione Istituto Liszt di Bologna sono un'altra prova della profondità e originalità del suo pensiero scientifico. Il suo approfondito studio monografico *L'Integrale polisemismo morfologico* sulla Sonata per pianoforte di Franz Liszt rappresenta un ulteriore esempio di acutezza e profonda conoscenza dei numerosi e complessi ambiti dell'analisi e teoria musicale.

Personalmente sono profondamente grato per tutto ciò che mi ha insegnato, e come epilogo a queste parole, pur con dolore nell'anima e nel cuore, posso affermare con convinzione che ciò che mi hai lasciato in dono, caro Edmond, sarà presente, come il motivo che continua a risuonare nella mente dopo che l'ultima nota si sfuma e le luci si spengono....

Pirro Gjikondi

Master Universitario di I Livello in Analisi e Teoria Musicale Undicesima Edizione A.A. 2024-2025

Il Master ha l'obiettivo di introdurre lo storico e il musicologo, lo studente, l'interprete, il musicista e il didatta ai diversi ambiti della ricerca musicologica di carattere teorico-analitico sviluppando specifiche conoscenze e abilità, fornendo gli strumenti necessari alla realizzazione di esperienze teorico-analitiche approfondite e attivando le competenze per l'elaborazione di testi e articoli qualificati.

Un analogo approfondimento teorico-metodologico è richiesto ai docenti impegnati presso gli attuali Conservatori e Istituti AFAM, non solo per quanto riguarda gli insegnamenti di analisi, teoria e composizione attivati nei Diplomi Accademici di secondo livello ma anche e soprattutto per gli strumentisti nella prospettiva di un rafforzamento dei settori dedicati alla Produzione e alla Ricerca Artistica e per una proficua partecipazione al Terzo Livello dell'offerta formativa (Dottorato di Ricerca).

Nella specializzazione di profili professionali collocabili nella ricerca storico-musicologica, nella scuola e nei settori dell'interpretazione e della composizione musicale, gli obiettivi del Master comprendono:

- lo studio degli aspetti storici e storiografici che hanno caratterizzato la nascita e lo sviluppo della disciplina teorico-analitica;
- l'approfondimento di conoscenze teorico-pratiche relative alla concezione formale e alla scrittura armonico-contrappuntistica modale e tonale;
- lo studio delle principali metodologie analitiche utilizzate nella musica colta occidentale e presenti nella letteratura musicologica internazionale sia dal punto di vista teorico sia attraverso esercitazioni pratiche, stage e seminari;
- lo sviluppo delle conoscenze e l'approfondimento degli studi sul rapporto tra analisi musicale, prassi esecutive e interpretazione musicale;
- lo studio delle metodologie analitiche sviluppate in repertori specifici, quali le avanguardie del Novecento, le tradizioni etniche, il jazz, la musica afroamericana e dell'America Latina, la popular music;
- una introduzione ad alcuni settori specifici della ricerca teorico-analitica quali la semiotica, l'ermeneutica, i cultural studies, le teorie percettive e cognitive, nonché l'indagine sui repertori collegati alle nuove tecnologie informatiche.

Piano didattico - Settori scientifico disciplinari e moduli

L'Offerta formativa del Master si articola secondo due curricula:

1. Discipline e repertori della tradizione colta occidentale
2. Discipline e repertori di tradizione etnica, popolare e afroamericana.

Prima dell'inizio dei singoli corsi i partecipanti iscritti dovranno sottoporre l'elenco delle discipline su cui intendono centrare il loro Piano di Studi a una Commissione composta dal Direttore del Master e da due docenti, che ne valuterà motivazioni, coerenza e realizzabilità. A seconda del Piano di Studi dello studente le discipline prevedono un esame, oppure una prova itinere o una idoneità.

Per l'offerta formativa: <https://www.gatm.it/it/attivita/master-universitario-di-i-livello-in-analisi-e-teoria-musicale-undicesima-edizione-a-a-2024-2025/>

La Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps è un'associazione costituita da studiosi provenienti da università e conservatori italiani e stranieri che si dedicano alla teoria e all'analisi della musica. L'Associazione non ha fini di lucro e ha lo scopo di promuovere in Italia lo sviluppo dell'analisi e della teoria musicale mediante iniziative scientifiche e didattiche, pubblicazioni, seminari, convegni e con la costituzione di gruppi di studio e di corsi per la formazione degli insegnanti. In particolare l'Associazione è interessata a promuovere e attivare collaborazioni, iniziative e progetti specifici riguardanti gli obiettivi statuari con conservatori e istituti AFAM, università, enti pubblici e privati, fondazioni e associazioni in ambito nazionale e internazionale.

L'Associazione è stata fondata nel 1989 da cinque società musicologiche: la Società Italiana di Musicologia (SIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'International Association for the Study of Popular Music (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo individuale. Ogni interessato può diventare membro dell'Associazione versando una quota di iscrizione annuale. Gli iscritti al GATM riceveranno i due numeri della Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM) e avranno accesso gratuito a tutti i numeri arretrati finora pubblicati. Inoltre, potranno partecipare gratuitamente alle varie attività organizzate annualmente dall'associazione (convegni, seminari, incontri di studio) e usufruire di sconti particolari per specifiche iniziative. Infine, la qualità di iscritto dà diritto all'elettorato attivo e passivo e consente la partecipazione ai gruppi di studio e alle commissioni.

La Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM) è diretta da Antonio Grande ed è pubblicata dalla LIM (Libreria Musicale Italiana). Sempre con la LIM il GATM pubblica la collana Manuali d'analisi e teoria musicale per le università e i conservatori e, in collaborazione con la Società Italiana di Musicologia, la collana Repertori Musicali. Storia, Analisi, Interpretazione. Inoltre il GATM pubblica la rivista Analitica. Rivista online di Studi Musicali, diretta da Anna Maria Bordin, Egidio Pozzi e Marco Stassi, qui disponibile.

Dal 2000 l'Associazione organizza il Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale e collabora stabilmente con le più importanti società europee di analisi musicale nella gestione dei Convegni Europei EuroMac. Dal 2014 il GATM organizza presso l'Università della Calabria un Master universitario di I livello in Analisi e Teoria Musicale in collaborazione con università, conservatori, fondazioni e associazioni musicali italiane e dal 2015 aderisce in reciprocità alle iniziative dell'Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia (RAMI).

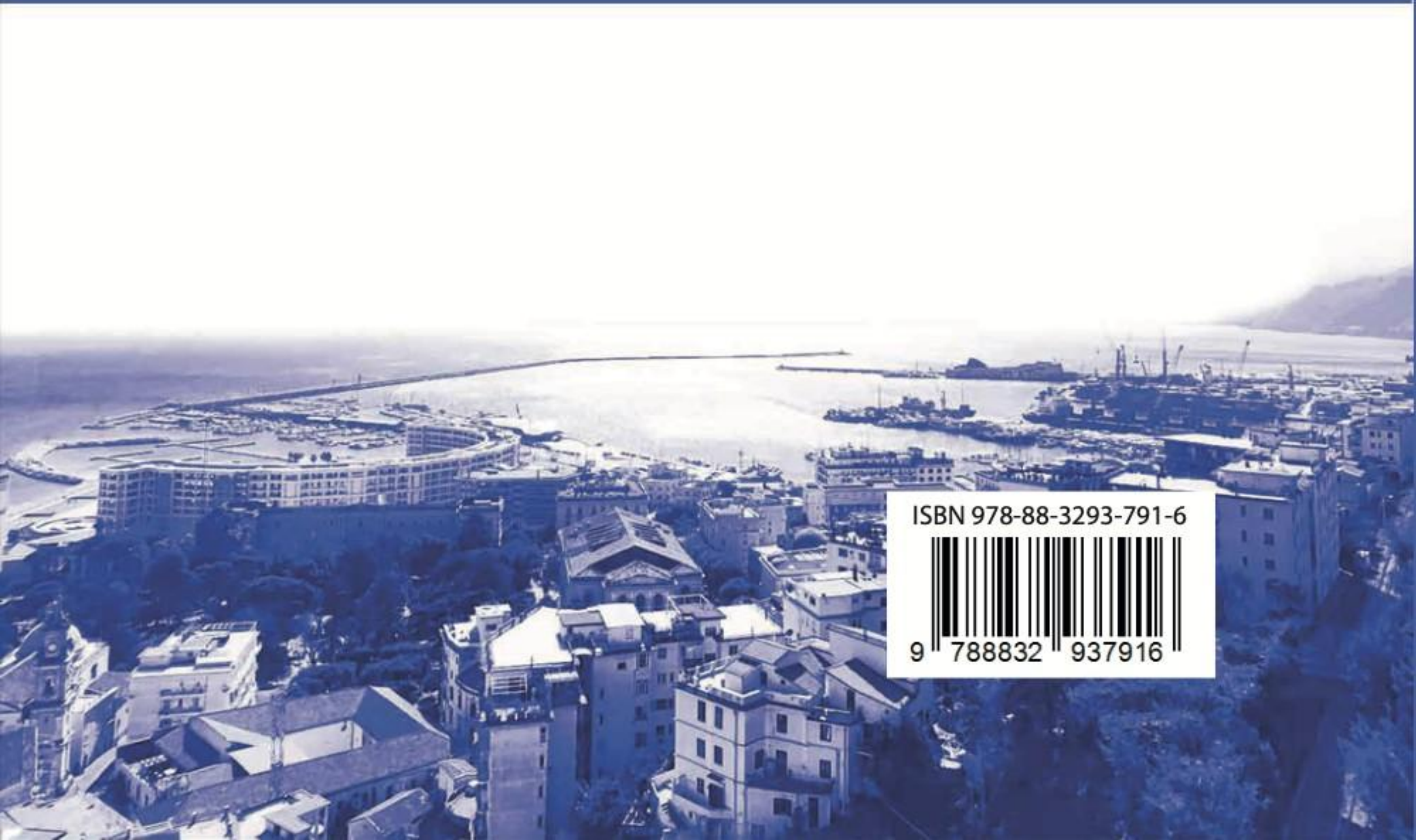
Nel 2022, ai sensi del Decreto legislativo 117 del 2017, e delle norme del Codice civile in tema di associazioni, Il Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM) diviene APS (Associazione di Promozione Sociale) e assume la denominazione "Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps".

Il GATM ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, in via Barberia 4.

Organi dell'associazione

Presidente - Anna Maria Bordin

Consiglio Direttivo - Anna Maria Bordin, Catello Gallotti (vice-presidente), Matteo Farné (segretario), Egidio Pozzi (tesoriere), Gabriele Cecchetti, Marco Targa, Giovanni Vacca.



ISBN 978-88-3293-791-6



9 788832 937916