

# Scenari d'ascolto e analisi trasformazionale: David Lewin e l'approccio fenomenologico all'Analisi musicale

*Antonio Grande*

## **Abstract**

La figura di David Lewin, finissimo e lungimirante teorico musicale, nonché analista e compositore, ha un ruolo non secondario, e ancora molto da indagare, nella costruzione di una sottile fenomenologia della musica nascosta al disotto dei suoi formalismi matematici. Nel nostro rapportarci alla musica è divenuta celebre la sua distinzione tra un'attitudine "cartesiana" (come l'ha chiamata) e una trasformazionale. Quest'ultima viene studiata con gli strumenti della matematica dei gruppi, un approccio che consente a Lewin di leggere le strutture operative della composizione musicale come delle azioni più che delle relazioni, e il nostro coglierle (all'ascolto) come forme di un agire intenzionale che ci colloca "dentro" la musica più che "di fronte" ad essa. L'articolo riprende, in forma discorsiva, alcuni nodi teorici sollevati da Lewin sviluppandone gli aspetti fenomenologici, in un continuo confronto con l'analisi musicale declinata in senso neo-riemanniano. A sua volta l'analisi da questa indagine, proprio per la prospettiva trasformazionale in cui si pone, è indotta a riflettere su se stessa ridefinendosi come disciplina. Rinunciando a puntare verso forme ultime di "spiegazione" teorica, essa si dispone ad accogliere una pluralità di sensi, diventando uno strumento di apertura di possibili e molteplici scenari d'ascolto.

Uno dei problemi più sentiti dell'analisi musicale è una sua prevalente disposizione a rilevare gli aspetti statici degli eventi musicali, con scarsa presa sulla natura dinamica dell'esperienza d'ascolto. Il testo musicale viene per lo

---



più indagato con il tipico atteggiamento dell'osservazione scientifica: si coglie la presenza di una certa sequenza di accordi, di un incremento di dinamiche, di una famiglia di classi d'altezza, ecc. mettendo in evidenza delle relazioni fra i vari oggetti o insiemi di oggetti selezionati. Ma per lo più l'analista si posiziona *fuori* dal contesto; è un osservatore terzo che rileva dei semplici dati e li interpreta secondo le richieste di una teoria. L'atteggiamento dell'analista è quello di chi immagina che gli eventi musicali gli scorrano davanti come in un film, in uno spazio suscettibile di misurazioni: qui c'è il motivo *a*, lì il *b*, qui c'è una modulazione, lì il tema ritorna una 5a sopra, ecc.

La questione, ben nota, è stata sollevata in più occasioni e da varie angolazioni, ma spesso rimanendo sul generico, senza porsi in una prospettiva più ampia e di portata filosofica. Vorrei partire invece, per questa mia relazione, dal pensiero di un teorico americano, David Lewin che, negli ultimi decenni del secolo scorso, ha indagato un approccio analitico in senso (a suo dire) fenomenologico. Lewin ha colto nell'analisi musicale convenzionale un'impostazione che ha definito di tipo “cartesiano”, basata cioè su una tendenza a immaginare uno spazio di note che è «“là fuori”, lontano dai nostri corpi»<sup>1</sup>. Nel valutare la relazione tra due oggetti sonori (*s* e *t*) egli si è posta invece la domanda, divenuta giustamente famosa: «se io sono ad *s* e voglio andare a *t*, che particolare gesto dovrei eseguire per arrivarvi»<sup>2</sup>? Insomma: invece di pensare un intervallo come una distanza, su un piano misurativo, ha voluto concepire quella distanza come una possibile *azione* da intraprendere per coprirlo. Da un lato abbiamo un atteggiamento *passivo*, quantomeno di non coinvolgimento del soggetto che si interroga sull'intervallo; dall'altro abbiamo un atteggiamento *attivo*, un processo di spostamento o, meglio, di *trasformazione* che mi porta a ristrutturare il mio contesto in funzione del raggiungimento di un obiettivo, di un traguardo<sup>3</sup>.

Potremmo mettere la questione in questi altri termini. Una mattina d'estate voglio fare una certa passeggiata in montagna per raggiungere un rifugio, così

---

<sup>1</sup> David LEWIN, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York, Oxford U.P., 2007, p. 159 [d'ora in avanti *GMIT*]. Nel corso del testo faremo riferimento all'edizione del 2007, ma la prima edizione è del 1987.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> In senso stretto, Lewin non punta a *sostituire* la convenzionale posizione cartesiana con un'attitudine di tipo trasformazionale. Il suo obiettivo è piuttosto quello di portare consapevolezza su questi differenti approcci che egli ha inteso come due aspetti di uno stesso fenomeno (*GMIT*, 1987, p. 160). In ciò la sua riflessione è essenzialmente di tipo filosofico.

chiedo all'albergatore – che è un esperto del territorio – qualche informazione sulla distanza da percorrere. Lui ha due modi per rispondermi: potrebbe dirmi che sono nove chilometri, oppure “ti ci vogliono quattro ore di cammino”. Nel primo caso ha usato, nella metafora di Lewin, un atteggiamento *cartesiano* che ha implicato una valutazione oggettiva della distanza. Nel secondo, espressione di un'attitudine cosiddetta “trasformazionale”, mi ha coinvolto in un gesto che mi riguarda personalmente (il “ti ci vogliono”) e in cui lo spazio da percorrere, ricondotto alla mia azione di camminare e raggiungere l'obiettivo, si colora di conseguenza.

La prima sistemazione ufficiale di questo approccio, di impianto fenomenologico, risale al 1987 con un testo in cui Lewin usa un formalismo matematico assai serrato. Egli definisce in modo rigoroso dei sistemi generalizzati di intervalli<sup>4</sup> (i GIS), che esprimono una collezione di “azioni”, istituendo formalmente dei gruppi algebrici<sup>5</sup>. È interessante rilevare che, da una certa prospettiva, la notazione matematica, invece di confinarlo in una condizione di astrattezza, lo sollecita con interessanti intuizioni. Ramon Satyendra, in una bella immagine che usa per spiegare ai non matematici i concetti di *spazio* (di oggetti) e di *gruppo* presenti nella teoria di Lewin, ci invita a pensare che entrambi si riferiscono a insiemi di oggetti, ma di specie diversa. È come se nel primo (lo spazio) ci fossero dei *nomi*, mentre nel secondo (nel gruppo) dei *verbi* che esprimono delle azioni. I nomi si riferiscono a note, durate, accordi, sonorità ecc., mentre i verbi alle azioni di trasportare, di invertire, in senso lato di trasformare, ecc<sup>6</sup>. Ritornando alla nostra passeggiata in montagna, potrei dire che da *s* a *t* c'è una 6a minore (approccio cartesiano), oppure che, partendo da *s*, mi ci vuole un certo tipo di lavoro trasformativo per arrivare a *t* (attitudine trasformazionale). Sono forme in apparenza equivalenti per dire una stessa cosa, ma implicano due sistemi di riferimento (due Mondi) com-

<sup>4</sup> Negli esempi seguenti, per semplificare, mi riferirò ad intervalli tra note, ma il concetto può estendersi ad altri parametri musicali (durate, attacchi del suono, timbri, ecc.).

<sup>5</sup> Va messo in chiaro che il GIS non rappresenta ancora l'approdo teorico in senso fenomenologica della teoria di Lewin. È tuttavia una tappa necessaria per fare chiarezza e portare al giusto grado di consapevolezza il percorso verso un approccio di tipo trasformazionale. Come si diceva nella nota 3, entrambe le prospettive verranno comunque mantenute.

<sup>6</sup> Ramon SATYENDRA, *An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory*, in «Journal of Music Theory», 48-1, 2004, p. 101.

pletamente diversi. Cosa esprime quel “lavoro trasformativo” o, più semplicemente, quella *trasformazione*<sup>7</sup> da *s* a *t*? Affrontiamo questo argomento con alcune riflessioni che coinvolgono direttamente i paradigmi dell'analisi musicale.

### Scenari d'ascolto

Un'attenzione rivolta al modo con cui “vedo” una certa cosa dalla mia particolare prospettiva, è implicitamente presente nel pensiero di Hugo Riemann, un teorico tedesco vissuto a cavallo tra l'800 e il 900. Il suo concetto di *funzione armonica* è un po' diverso da quello che pian piano si è venuto formando nel 900. Noi oggi pensiamo alla funzione di un accordo nel quadro di una catena di ruoli sintattici presenti nel suo percorso verso la tonica. Ad esempio una sottodominante va verso la dominante che, a sua volta, si muove verso la tonica. Per Riemann invece, il concetto di funzione riguarda il singolo accordo, non una progressione<sup>8</sup>. In tale prospettiva – che deriva dalle sue idee sulle forme immaginative con cui, sul piano logico, ci rappresentiamo la musica<sup>9</sup> – un accordo ci offre un suo particolare *stato* nei confronti della tonica. Sviluppando il concetto, potremmo dire che è quella posizione dalla quale la

---

<sup>7</sup> Il termine *trasformazione* non è preso a caso, ma va inteso nella sua precisa accezione matematica. Senza scendere in discussioni formali, l'approccio di Lewin poggia essenzialmente sulla teoria dei gruppi, intesi come gruppi di trasformazioni, ossia come famiglie di funzioni che agiscono sopra famiglie di oggetti. Egli vuole descrivere come certi elementi di uno spazio possano trasformarsi rimanendo ancora elementi di quello spazio. In linguaggio un po' più formale, diremo che l'analisi trasformazionale cerca di interpretare una traiettoria di enti musicali  $s_0, s_1, \dots, s_n$  (che potrebbero essere accordi, tonalità, o altro) come prodotta dall'applicazione di trasformazioni  $g_1, g_2, \dots, g_n$ , tutte appartenenti ad un *gruppo*  $G$  e tali per cui  $g_i(s_{i-1}) = s_i$ , ossia ogni elemento  $s_i$  è il risultato della combinazione di un certo  $s_{i-1}$  con un certo  $g_i$ . Questa prospettiva - ed è l'aspetto filosoficamente rilevante - tende a superare l'idea statica di una relazione tra oggetti, sostituendola con un'idea dinamica in cui uno si trasforma nell'altro per effetto di una certa azione.

<sup>8</sup> Per KOPP – *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge U.P., 2002, p. 99 – il termine allude all'identità dell'accordo “in relazione alla tonica”, ossia come si pone rispetto ad essa. Cfr. anche Steven RINGS, *Tonality and Transformation*, Oxford U.P., 2011, p. 116.

<sup>9</sup> Si pensi soprattutto a Hugo RIEMANN, *Ideen zu einer “Lehre von den Tonvorstellungen”*, «JbP», 1914-1915, 21/22. Per H. BESSELER, «la teoria delle rappresentazioni sonore riemanniana è propriamente una fenomenologia della musica», in *L'ascolto musicale nell'età moderna*, a cura di A. Serravezza, Bologna, il Mulino, 1993, p. 28. Per un inquadramento storico cfr. A. MAZZONI, *La musica nella prima estetica fenomenologica*, «il Saggiatore musicale», 9-1/2, 2002, pp. 137-150.

tonica ci appare in quel modo, come se, nel risuonare di quell'accordo, si instaurasse un campo prospettico che ci permette di cogliere della tonica quella particolare “vista”. Per fare un esempio: la Sottodominante non è un valore sintattico che spinge verso una Dominante, in un percorso che dovrà raggiungere la tonica, ma esprime il suo singolare rapporto con la tonica, il suo modo di “vederla”, che è diverso da come può farlo la Dominante.

Ora è chiaro che potremmo sostituire, all'espressione “vista sulla tonica”, un mio potenziale gesto atto al raggiungimento di quel traguardo. Va ricordato infatti che da una prospettiva fenomenologica il “modo di guardare a” implica una forma di strutturazione del mondo, seppur locale e momentanea. E a quella struttura, innescata da un certo modo di sentire, si lega indissolubilmente un comportamento<sup>10</sup>. Ricadiamo quindi in quell'idea di trasformazione che prima si è cercato di spiegare. Da queste ed altre intuizioni di Riemann (non sempre coerenti tra loro) – e sulla scia di una loro rilettura da parte di Lewin – una corrente della *Music Theory* americana, negli anni 80/90 del Novecento, si è mossa per inaugurare un nuovo modo di concepire le relazioni accordali, secondo una teoria che non a caso viene detta neo-riemanniana<sup>11</sup>. In pratica, per offrire una lettura delle successioni armoniche neutra rispetto a possibili centri tonali – più consona quindi di quella classica per studiare le opere di autori del secondo 800 (pensiamo a Liszt o Wagner, ma si può risalire indietro fino a Schubert) – i neo-riemanniani propongono una serie di relazioni tra accordi basate sulla massima efficienza nella condotta delle voci: un movimento di uno o due semitoni al massimo, in molti casi di una sola nota delle tre di ciascuna triade. Scavalcando le più tradizionali relazioni di To-

---

<sup>10</sup> Merlau-Ponty discute con molta chiarezza il legame indissolubile tra l'aspetto percettivo e quello motorio. Il blu, scrive, «è ciò che sollecita in me un certo modo di guardare, ciò che si lascia tastare da un movimento definito del mio sguardo» in *Fenomenologia della percezione*, 3a ed., Milano, Bompiani, 2005 (1945), p. 287. In tal senso il blu non esiste fuori di me, riassumendosi piuttosto in quel “certo modo di guardare”, in quel modo di “tastare” da parte del mio sguardo.

<sup>11</sup> La teoria neo-riemanniana «è una sotto-disciplina della teoria trasformativa» di Lewin (Edward GOLLIN, *Neo-Riemannian Theory*, in «ZGMTH», 2/2–3, 2005). In senso stretto essa si rivolge alle sole triadi, laddove la teoria trasformativa è generalizzata (e anche, formalmente, meno esigente). Presto però vi è stata un'integrazione delle collezioni di cardinalità superiore a tre (come le Settime). In studi più recenti i neo-riemanniani si sono occupati anche di intercardinalità, un tema matematicamente più delicato e inizialmente escluso da Lewin (cfr. Callender, Hook, Rockwell, per citarne alcuni).

---

nica, Dominante o Sottodominante, essi ne individuano in particolare tre, dotate di particolari proprietà gruppali: la **R**, che sta per Relativa, dove – date due triadi – le due note comuni che formano la 3a Maggiore rimangono comuni, mentre l'altra si muove di grado (DoM - Lam); la **P**, che sta per Parallela, dove rimane ferma la 5a mentre si muove la 3a di semitono (DoM - Dom); e infine la **L**, che sta per *Leittonwechsel*, un termine che indica un passaggio accordale dove rimane ferma la 3a minore, mentre l'altra voce si muove di semitono sulla sensibile, che in tedesco è *Leitton* (DoM - Mim). Formalmente, per fare un esempio, con **R** si avrà:

$$(\text{DoM})(\mathbf{R}) = (\text{Lam}) \quad (1)$$

Nei termini che abbiamo prima discusso, **R** può definirsi quell'azione che, applicata al primo accordo, produce il secondo. Oppure: il passaggio dal primo accordo al secondo si realizza “nel modo di **R**”, non importa quale possa essere la tonica. I neo-riemanniani hanno sostituito un precedente principio *gravitazionale* – quello dell'armonia classica, dove la Tonica era il sole e gli altri accordi i suoi satelliti – con uno *trasformazionale*, in cui in primo piano è ormai la trasformazione che subisce il primo accordo per mutarsi nell'altro. Nella notazione di (1), DoM è l'oggetto di uno spazio, mentre **R** è il membro di un gruppo di trasformazioni che agisce su di lui. Mi piace leggere allora la relazione come si è fatto prima: DoM “vede” Lam tramite **R**, nel senso che **R** riassume quel particolare *lavoro di trasformazione* che porta il primo accordo a diventare il secondo. Non si registra una semplice distanza (in questo caso una 3a minore), né un rapporto *I – VI* (che ipotizza una tonica in Do Magg.), quanto piuttosto un'azione o una previsione di azione. Meglio ancora: il percorso, come semplice spazio, viene sostituito dall'azione necessaria per realizzarlo. Torniamo, insomma, al “ti ci vogliono quattro ore di cammino”, che mette me e quel traguardo (il rifugio sul monte) in un contesto di cui io stesso sono parte.

Fermiamoci un po' a riflettere su quanto si è detto. Emergono infatti alcuni importanti punti che modificano le nostre convenzionali credenze. Una è il profilarsi di un concetto di spazio che possiede delle indubbie marche fenomenologiche. Invece di pensare a una distanza oggettiva, lo spazio si definisce a partire da un'azione (sia pure quello virtuale su una mappa di suoni). Diventa, più precisamente, la “portata” di un'azione. Ma poiché dietro queste

azioni si profila un traguardo, che si colora proprio del lavoro trasformazionale necessario per raggiungerlo, ogni “percorso” diventa “un fare”, ossia un comportamento che, sul piano musicale, può declinarsi come una questione di ascolto. In altre parole, se dico  $(DoM)(D)=(FaM)^{12}$ , quel **D** qualifica più che un percorso spaziale, un'avventura uditiva che è il mio muovermi nello spazio simbolico dei suoni, il mio *abitarlo*: il particolare colore cui allude quell'azione che si etichetta con **D**<sup>13</sup>. Ecco perché nella teoria trasformazionale gli schemi analitici sono essenzialmente schemi di possibili ascolti.

### Un ascolto qualitativo

Una domanda che sempre dovrebbe porsi chi si occupa di analisi musicale è: come sento questo passaggio? come sento questo accordo? Dietro queste innocenti domande si nascondono problemi di natura assai più grande. In ossequio ad un paradigma scientifico che invade un po' tutti i settori del sapere, l'analisi musicale si è attrezzata per lo più a cogliere aspetti strutturali della musica e meno quelli che coinvolgono la nostra presa percettiva e il nostro campo di esperienza. Sicché anche quando si è occupata di ascolto, lo ha fatto privilegiando l'arco di un'intera struttura, su medio e lungo raggio, non valorizzando ciò che io ho chiamato la “portata” (limitata e necessariamente provvisoria) di un singolo gesto intenzionale. Ad esempio, l'approccio *schenkeriano* – senza dubbio il più diffuso ed apprezzato, a livello internazionale, nella comunità scientifica teorico-analitica – non si può dire che non abbia rapporti con l'ascolto. Anzi, uno dei suoi punti di forza è proprio l'ipotesi che la struttura musicale rifletta, in modo isomorfo, i modi stessi della nostra cognizione musicale. Ha però determinato una serie di conseguenze, nel senso che ci ha stimolato (e sicuramente anche un po' *forzato*) a sentire in un certo modo: una visione monocentrica della tonalità, un arco sincronico che tutto abbraccia, un'ipotesi di struttura gerarchica con preferenza accordata per i livelli più profondi a scapito di quelli di superficie, un'enfasi su un (presunto)

<sup>12</sup> Nel senso di Lewin (*GMIT*, cit.), l'etichetta DOM, ossia dominante (che qui per comodità indico con **D**), non allude alla trasformazione di Do Magg. nella sua Dominante Sol, ma al fatto che l'accordo iniziale (Do Magg.) diventa la Dominante *di qualcosa*. Questo qualcosa è il risultato dell'operazione **D**: nel nostro caso il “risultato” è Fa.

<sup>13</sup> Scrive RINGS (*Tonality and Transformation*, cit., p. 105): «sentire una certa armonia come Dominante, significa performare mentalmente la trasformazione di Dominante, collegando quell'armonia ad una tonica intesa tramite **D**».

piano uditivo di lungo raggio che incorpora ogni strategia locale. Nel suo impianto, l'ultima parola riguarda l'assetto generale del pezzo, svuotato del tempo, ed è da quello che acquistano senso i singoli eventi di superficie. Ciò però si scontra con molte evidenze, prima fra tutte il fatto che la nostra esperienza di ascolto ha una natura processuale basata su continue ristrutturazioni del contesto percettivo, e in cui la memoria (di breve periodo) del passato si relaziona con stati di attesa (il futuro), in un *menage* strettamente interconnesso. Catturare questo incessante lavoro di rimodulazione dei contesti è una grande sfida dell'analisi musicale, e ciò si accompagna con la necessità di riqualificare la rilevanza dei livelli di superficie della struttura. Ma questo significa spostare drasticamente la prospettiva. Si indebolisce una visione gerarchica, troppo orientata in senso strutturalistico, e si assegna il giusto peso alla continua e incessante *negoziatio* che si gioca, momento dopo momento, nell'incontro con gli eventi percettivi. Ogni tassello è buono per la costruzione di un contesto e, a sua volta, ogni contesto, corrispondente ad una finestra percettiva piuttosto stretta, influenza (anche in più modi) come un certo evento viene colto: il *sensu* che gli assegniamo.

Che due o più espressioni possano riferirsi allo stesso oggetto (poniamo un accordo), ma avere differenti sensi è centrale nella teoria trasformazionale<sup>14</sup>, ed è proprio quello che porta a pluralizzare le possibilità della comunicazione musicale. Si tratta di un'importante svolta rispetto alle teorie che sono di tipo esclusivo e che puntano a far emergere un unico significato (quello che è compatibile con le proprie premesse). Cosa esprime questo “sensu”? ha una natura circoscritta e tutta mentale o, invece, rimane investito di un'intenzionalità più estesa e coinvolgente? Questo diventa un problema di difficile soluzione quando si tratta di muoversi dalla pura teoria alle applicazioni analitiche. Proprio per riferirmi a quest'ultime, richiamerò qui il lavoro teorico di Steven Rings che ha incrociato due parametri misurativi per riferirsi ai suoni della scala musicale: a) quello che attiene alla loro natura acustica, sia pure con la correzione dell'equivalenza d'8a; e b) quello che fa

---

<sup>14</sup> Sulle implicazioni filosofiche di questo concetto, rimando a Brian KANE, *Excavating Lewin's Phenomenology*, in «Music Theory Spectrum», 33-1, 2011, pp. 27-36, per il quale Lewin si sarebbe avvicinato al pensiero di Husserl e di Frege tramite alcuni esponenti della cosiddetta fenomenologia della West Coast. In particolare da Izchak Miller e Hubert Dreyfus.

riferimento ai cosiddetti *qualia*, ossia – nell'approccio di Rings – quel particolare modo di sentire i suoni una volta che li contestualizziamo nel campo prospettico generato da una certa tonalità. Nel primo caso parleremo di *pc* (*pitch-class*), riferendoci a ciò che in psicoacustica si chiama valore di *chroma*; nel secondo caso si parlerà di *sd* (ossia *scale-degree*), nel senso che una certa nota può “suonare” come 3a, come 5a, come sensibile, e così via.

Nello svolgersi del brano può accadere che un certo suono o accordo possa iscriversi in contesti (tonali) variabili, con due o più interpretazioni possibili. Il seguito del brano, in genere, ci chiarisce il senso più adeguato. Non si deve però pensare che la concorrenza fra diversi scenari semplicemente posponga, ad un tempo successivo, l'assegnazione del senso “vero” ad un certo evento musicale. Piuttosto la mia percezione di quell'evento sarà proprio funzione della complessità del contesto di cui è parte, ciò che crea una sorta di *densità* comunicativa che ha un valore estetico di per sé. La percezione (estetica) di quell'evento non si realizza, cioè, nel momento preciso in cui ho ristretto il campo delle possibilità a quella più verosimile – nel qual caso essa sarebbe un mero prodotto finito, l'esito finale, sia pure di un processo. Su questa impostazione, che qui stiamo mettendo in dubbio, si basano invece le teorie generative applicate alla musica dove, a partire da una serie di regole, che afferiscono ad un codice pregresso e pre-conosciuto dell'ascoltatore, assegniamo l'etichetta più corretta ad una certa operazione cognitiva (ad esempio: come raggruppare certe note, dove far partire l'armonia cadenzale, e così via). Più interessante è invece ritenere che la mia percezione sia il *campo strategico* percorso (o richiesto) affinché si produca un senso (e ciò implica il tempo), non l'esito finale di quel percorso.

Pensando ad una strutturazione dello spazio introdotta e formalizzata da Lewin, il GIS (*Generalized Interval System*), Rings realizza una mappatura bidimensionale dove agiscono i due parametri di *sd* e *pc*, sopra descritti. Diventa così possibile ricostruire visivamente il gioco delle prospettive generate da un certo passaggio musicale. L'evento, invece di coincidere con un punto, si rappresenta con un'area, trasmettendoci così l'idea di una più generale apertura di senso che lo caratterizza. In quella mappa non c'è solo un dato grezzo, riconducibile all'acustica, ma il nostro modo di sentirlo, ossia di collocarlo *strategicamente* entro un contesto sostenibile: in pratica diventiamo co-protagonisti di quell'evento e, più in generale, di una strategia comunicativa.

Un esempio chiarirà l'approccio. Nello schema di Fig. 1, sul lato orizzontale, troviamo il parametro *sd*, dove i numeri sono seguiti dal simbolo <sup>^</sup> che individua i gradi della scala (sentiti). In verticale vediamo invece il parametro *pc* della mappa. Dovrebbero esserci 12 elementi, corrispondenti alle 12 note della scala cromatica, ma poiché una certa area non viene utilizzata, sono state omesse 4 pitch classes (da 5 a 8). Le altezze 10 e 11 sono indicate rispettivamente con le lettere *t* (ten) ed *e* (eleven).

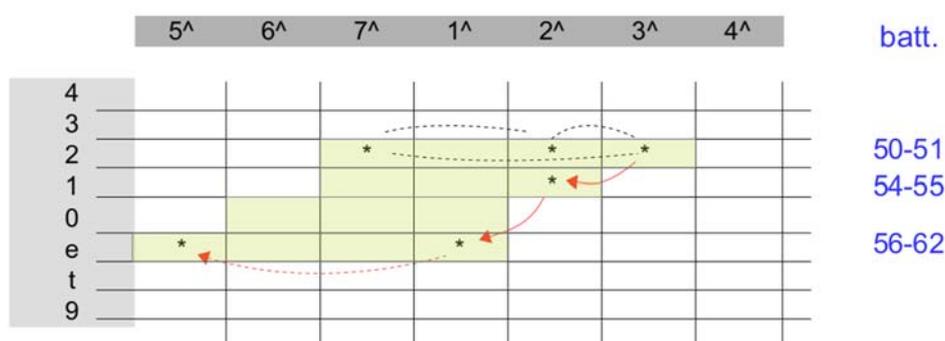


Fig. 1 – GIS *sd/pc* del finale del Lied *Der Doppelgänger* di Schubert

Più in dettaglio, il grafico si riferisce alle ultime 12 battute del Lied di Schubert, *Der Doppelgänger*, su testo di Heine (Fig. 2), tipico esempio di quel concetto di *Mehrdeutigkeit* (pluralità di significati) assai caro alla teoria musicale romantica<sup>15</sup>. In pratica il tema del “doppio”, cui si riferisce il testo poetico, viene indagato in modi ancora più sottili dalla musica. Il poeta, soffermatosi una notte davanti alla casa dove un tempo viveva la sua amata, scorge un uomo affranto dal dolore. Presto, con sua grande angoscia, riconoscerà in quelle sembianze se stesso<sup>16</sup>. La musica mette in campo una serie di espedienti per moltiplicare più sensi associati allo stesso oggetto. Analizzeremo solo un piccolo tassello di tutta la costruzione: la mano destra del pianoforte, parte superiore, delle bb. 50-62.

Il *do##* di batt. 50 viene percepito come sensibile della tonalità di *Re# min*, già presente dalla b. 47. Nell'interazione della coppia *sd/pc* ciò si esprime

<sup>15</sup> Janna K. SASLAW & James P. WALSH, *Musical Invariance as a Cognitive Structure: “Multiple Meaning” in the Early Nineteenth-Century*, in Ian Bent (edited by), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge U. P., 1996, pp. 211 – 232.

<sup>16</sup> «Tu mio sosia, mio pallido amico, perché mimi la mia pena d'amore? che in questo luogo mi ha tormentato così tante notti in un tempo passato?»

come ( $7^{\wedge}, 2$ ), dove  $7^{\wedge}$  è il suono percepito, il 7° grado della scala, mentre 2 è la pitch-class  $do\#\#$  (che equivale, con il temperamento, al *re*). Nella battuta successiva, la medesima nota modifica il suo “mostrarsi”, integrandosi in un nuovo contesto: l'accordo, per un verso, suona come 7a di dominante (leggendo il *mi\#* come *fa*) e in tal caso la nota sotto nostra osservazione sarà indicata con ( $2^{\wedge}, 2$ ). Per altro verso, il medesimo accordo suona come una 6a eccedente di *Si*, in una lettura meno banale della precedente (e per questo forse non considerata subito), e tuttavia possibile. Nel nostro spazio si produce l'etichetta di ( $3^{\wedge}, 2$ ). Il processo si conclude a b. 54 dove finalmente sembra fissarsi l'avventura della nostra nota: scendendo su  $do\#$ , in un accordo di Dominante, dei due ultimi significati si stabilizza il secondo, il ( $3^{\wedge}, 2$ ), con l'affermazione della tonalità di *Si* minore, che è poi quella dell'inizio. La caduta sulla tonica *si*, di b. 56, ricongiunge la melodia del pianoforte con la voce, con un inequivocabile ( $1^{\wedge}, e$ ). Ma c'è un ultimo colpo di scena: il pianoforte, che raccoglie ed espande il *si* su cui si è chiuso il canto, provvede a inquadrarlo in una nuova prospettiva, generata dalla dominante di batt. 60: da ( $1^{\wedge}, e$ ) si passa dunque a ( $5^{\wedge}, e$ ).

The image shows a musical score for Schubert's 'Der Doppelgänger', specifically the final section. It consists of two systems of music. The first system covers measures 48 to 54, and the second system covers measures 53 to 60. The vocal line is written in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Lie . besleid, das mich gequilt auf die . ser Stel . le so man . che Nacht, in al . . ter Zeit ?'. The piano part features dynamic markings of *ff* and *fff*, and the vocal part features dynamic markings of *p* and *pp*. The score shows a complex harmonic progression, including a modulation to D minor in measure 54, and a final cadence in G major in measure 60.

Fig. 2 – F. Schubert, *Der Doppelgänger*, sezione finale

In realtà parlare di un V grado ben definito sull'ultimo accordo è un po' azzardato. Non c'è spazio sufficiente, né troppa convinzione, per giungere ad una chiara percezione di quest'ultimo spostamento di asse tonale. Siamo

spesso condizionati dalla necessità di riempire con etichette “chiare e distinte” i vari eventi musicali. Ciò perché assegniamo un valore negativo a un difetto di definizione, come fosse indice di una mancanza, un vuoto di senso che ci chiama a riempirlo. Ma il senso di questi momenti risiede proprio in quella difficoltà di optare per una o per l'altra ipotesi. Ancora una volta, è il senso come *risultato* che manca, ma non senso come progetto, come stato di cose, che in questo caso diventa un *asintoto*, dove più curve tendono all'infinito senza congiungersi, rimanendo indipendenti. La lezione è che ogni *vista* è sempre parziale e, come nel cubo di Necker, possono sovrapporsi più piani prospettici fra loro indipendenti. Di conseguenza l'analisi musicale diventa lo strumento per un percorso che ci sollecita ad una pluralità di esperienze di *vedere come*<sup>17</sup>.

La Fig. 1 ci permette di cogliere come la semplice discesa di una 3a minore, da *re* (o *do##*) a *si*, coinvolga di fatto un'importante area dello spazio, la cui estensione riflette meglio la complessità della situazione. È vero che abbiamo messo in campo aspetti legati ad una sintassi preesistente (la dominante, la sensibile, ecc.), ma nel contempo abbiamo dovuto porre in essere anche una *strategia momentanea* perché gli accostamenti di 7a, almeno tra le bb. 51 e 52, esulano da un sistema di regole preconfezionato. Schubert ci chiede insomma di entrare nel gioco: il *do##* di batt. 50, come sensibile, ci spinge a salire; la riscrittura dell'accordo ha trasformato la qualità di quella nota in una 7a, che ci spinge a scendere<sup>18</sup>. Anche il *si* finale, che cambia il suo *quale* da 1^ a 5^ (o, quantomeno, è in bilico tra essi), ci produce, ad un primo esame, due stati intenzionali differenti e contrari: il primo di riposo, il secondo di protensione dominantica. Quest'ultima, colorando l'ultimo accordo del brano, risuona senza poter avere un seguito, alludendo a una *strategia* di sospensione fine a se stessa, a un “dopo” (il risuonare della corona e poi lo scemare del suono) in cui la domanda del poeta – “perché mimi le mie

<sup>17</sup> Sul concetto wittgensteiniano di “vedere come”, discusso nelle *Ricerche Filosofiche*, vi è un'ampia letteratura sotto differenti prospettive. Richiamo in questa sede, per le sue forti implicazioni musicali, il volume di Alessandro ARBO, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, 2012.

<sup>18</sup> Lo scendere o il salire, legati a certi gradi della scala, sono l'effetto di abitudini culturali che hanno foggato la nostra *lingua madre* musicale. Possiamo comunque leggere in queste metafore altrettante *azioni* immaginative.

pene d'amore?" – trova nella mancata e impossibile risposta il suo stesso senso.

## **Trasformazioni**

Nella sezione precedente ci siamo soffermati su un aspetto per certi versi preliminare alla teoria trasformazionale. Abbiamo cioè indagato la natura multiforme della nostra percezione, e come in essa siamo di fatto coinvolti in senso costitutivo. Non siamo, cioè, dei semplici decodificatori di segni (qui trovo una Dominante, lì trovo una ripresa tematica, ecc.), ma protagonisti di un campo d'azione in cui il senso delle cose nasce dalla nostra interazione con esse. Esiste sempre, almeno in campo estetico, una *latenza* sistematica di altre “viste” degli oggetti e questo ci induce a supporre (e tentare) sempre nuove configurazioni di senso. Non per giungere più vicini alla verità, ma per esplorare nuove possibilità.

L'aspetto che invece è centrale – ma teoreticamente più complesso – della teoria di cui ci stiamo occupando è proprio lo studio delle *trasformazioni* intese come azioni, come gesti intenzionali. Relativamente alle trasformazioni dell'armonia, Lewin le definisce «ciò che uno fa ad un accordo per ottenere un altro accordo». In musica, poi, abbiamo la complicazione della doppia figura dell'esecutore e dell'ascoltatore, che in genere viene risolta sostenendo che il secondo non è altro che un esecutore potenziale che mappa – in modo analogo, seppure passivo – le sue strutture mentali e i suoi gesti intenzionali per raggiungere uno scopo. L'esecutore realizza quei gesti, l'ascoltatore li vive in modo simbolico.

Ora proprio la condizione particolare dell'ascoltatore ci permette interessanti riflessioni. Ad esempio, come già ho detto, vorrei declinare l'azione di cui parla Lewin nella forma di una particolare “vista” verso un certo target. Nel senso che il target assume un suo particolare colore proprio a partire dalla prospettiva in cui si inserisce e a partire dalla quale io mi *intenzio* verso di esso. Quando prima si parlava dell'espressione “ti ci vogliono quattro ore di cammino”, si intendeva proprio questo: una fase iniziale che si rapporta a quella finale e al lavoro necessario per arrivarci. Ma può anche non trattarsi nell'immediato di un “lavoro”; può essere anche una particolare prospettiva con cui guardo un oggetto. L'ambigua Dominante con cui si chiudeva il Lied

di Schubert prima esaminato risponde a questa posizione: non tanto è una Dominante nel senso sintattico del termine (viene peraltro svuotata del suo oggetto, la tonica), ma uno stato esistenziale. Dobbiamo quindi sintonizzarci non con ciò che l'armonia classica, come codice, definisce dominante – qualcosa che preesiste a chi ascolta –, ma con l'area di sensi che, in quel particolare momento, quella dominante ci dischiude. In senso trasformatore possiamo pensare a tre differenti “viste”, come le chiamo io, che ci “mostrano” un particolare paesaggio: una visione *dall'alto* (come suonano, in genere, le Dominanti), ma anche, in questo caso, una visione *all'indietro* (la sua potenziale tonica è nella battuta precedente). Infine potremmo pensarla come una tonica di Si che si colora di una luminosa 3a maggiore (ricordiamo che il brano è in Si minore). In tal caso la “vista” si conformerebbe ad un *piano zero*. Quale delle tre letture è migliore? Sono tutte legittime, ma in ogni caso nessuna esiste di per sé in quanto ciascuna attende un ascoltatore che la porti in vita, che ci metta “del suo”, che le infonda quella fiducia necessaria per renderla credibile. Da qui il ruolo “creativo” che può svolgere l'analisi musicale, capace di farsi da *facilitatore* per spianare e favorire nuovi scenari che siano percettivamente sostenibili, differenti visioni da giocare; un tema che affronterò nell'ultima parte di queste mie riflessioni.

Spostiamoci per ora su un altro Lied di Schubert, *Auf dem Flusse*, dalla raccolta dei *Winterreise* (1827), su testo di Wilhelm Müller<sup>19</sup>. Il poeta si confronta con le acque di un torrente che si presenta in bilico tra la natura fluente e irrequieta che aveva un tempo e l'immobile coltre di ghiaccio che ora lo ricopre. Nella parte finale il narratore si chiede però se, proprio come il suo cuore, quel ghiaccio non nasconda e trattenga un “profondo” che rimane turbolento e irruento. A batt. 9, l'inizio che pareva tranquillo viene rotto da una modulazione, in *pianissimo*, di grande effetto per via dell'immediatezza con cui si presenta: il *si* della Dominante, mutatosi in *la#*, produce uno spostamento da *mi* minore a *re#* minore. Letto sul nostro spazio *sd/pc*, il (5<sup>^</sup>, 11) si trasforma in (5<sup>^</sup>, 10): il *quale* della nota si conserva, a fronte di un movimento di semitono sul lato *pc*. Il medesimo senso qualitativo della nota (che invece, *acusticamente*, si modifica) può leggersi come il rimanere affacciato del poeta

<sup>19</sup> LEWIN dedica a questo Lied un lungo articolo (*Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song*, in «19th-Century Music», 6-1, 1982, pp. 47-59), sebbene da una prospettiva non ancora trasformatore.

su due mondi paralleli e simbiotici: il suo “cuore” (*Herz*) e il fiume (*Fluss*). Sul piano armonico, l'analisi tradizionale rilevarebbe in questo passaggio l'accostamento di due Dominanti, quella di mi minore, la tonalità iniziale, e quella di re# minore, nella quale si entra<sup>20</sup>. Sul piano trasformativo il passaggio implica invece un'operazione che i neo-riemanniani definiscono **L**, che prima abbiamo spiegato. In pratica due note su tre (la 3a minore) rimangono ferme, mentre la fondamentale scivola di semitono verso il basso. Possiamo leggere questa relazione come un particolare gesto intenzionale. In linguaggio metaforico **L** potrebbe essere quella situazione in cui, svoltando l'angolo, ci si presenta un lato suggestivo di una piazzetta, che “ci si offre” con una particolare luce e una singolare prospettiva dei suoi edifici. L'inaspettata “vista” di quella piazzetta è anche la “portata” di una possibile azione con cui ci apprestiamo a raggiungerla. Vorrei proporre di pensare la relazione tra i due accordi – che sbrigativamente definiamo le due Dominanti – come qualcosa che non ci rimanda all'ordine della sintassi, ma ad un certo modo con cui noi esperiamo la loro presenza. Non sono dunque i due accordi come oggetti ad interessarci, ma la *qualità del gesto* con cui noi avvertiamo, intenzionalmente, il loro confrontarsi. Che è come dire: la loro specificità, il loro “suonare”.

Poco più avanti, nella 5a strofa del medesimo Lied (da b. 41), il canto si assesta intorno a un ricorrente *re#* che assume numerosi stati, ma ora il quadro è rovesciato. Come indica la Fig. 3a, le varie occorrenze passano da  $(7^{\wedge}, 3)$  a  $(1^{\wedge}, 3)$ , a  $(5^{\wedge}, 3)$ , per poi tornare a  $(7^{\wedge}, 3)$ . Nello spazio d'azione degli *intervalli* (considerando cioè i reciproci posizionamenti e non le singole note) esse non si riducono al ribattere della medesima nota. Al contrario, incrociandosi con le differenti prospettive tonali in cui si integrano, si producono intervalli *qualitativi* differenti. Sono del tipo  $(n, 0)$  dove la componente *qualia* cambia (differenti valori di  $n$ ), mentre quella *pc* rimane immutata. Ossia, nella fattispecie,  $(2^{\wedge}, 0)$ ,  $(5^{\wedge}, 0)$ ,  $(3^{\wedge}, 0)$ .

I vari momenti estendono in modo paradossale l'orizzonte di senso di una sola nota. Tuttavia, in questa analisi rimaniamo ancora sul lato misurativo degli intervalli, anche se in chiave qualitativa. Le frecce della Fig. 3a ci indicano semplicemente una cronologia che riflette lo scorrere temporale. Si noterà che la prima occorrenza di  $(7^{\wedge}, 3)$  presenta una freccia tratteggiata su un

---

<sup>20</sup> La triade è minore ma, poggiando sulla 5a, per l'armonia classica “suona” come *quarta e sesta* di dominante, in quanto sua preparazione.

ipotetico ( $1^{\wedge}, 4$ ) che però è solo una nostra proiezione, in quanto la risoluzione si realizzerà solo più tardi.

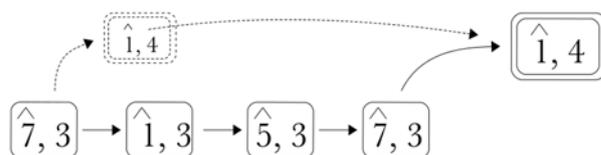
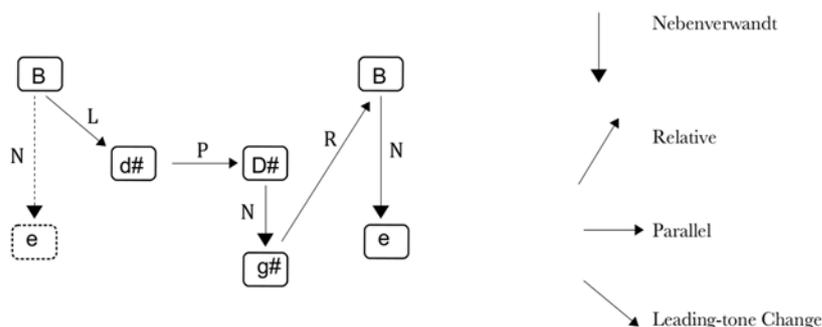
Dobbiamo ancora fare un piccolo passo per cogliere gli aspetti più strettamente trasformativi<sup>21</sup>. Tutto il passaggio a partire dalla 5a strofa è un luogo di strette relazioni neo-riemanniane (Fig. 3b<sup>22</sup>). I vari accordi, nel loro succedersi, sono coinvolti nelle relazioni indicate dalle lettere. Troviamo anche la **N** che è l'iniziale del tedesco *Nebenverwandt* (ossia: “strettamente legato”) con cui si indicano particolari relazioni di 5a<sup>23</sup>.

Il network rappresentato in Fig. 3b assegna un'etichetta ad ogni freccia, ma in questo caso le frecce non indicano più un movimento temporale preciso, bensì un *gesto intenzionale*. La direzione di ogni freccia esprime un'operazione neo-riemanniana particolare, come riportato nella *legenda* alla destra della figura. Possiamo pensare a questo network come uno schema interrelato che ci restituisce una rete di intenzionalità come altrettante prospettive percettive e azioni atte a realizzarne la “portata”. Il network è indifferente ad un centro tonale: ogni cella è inserita in un gioco di “viste” ognuna delle quali è un modo di esprimere un gesto trasformativo. Non c'è quindi una sottodominante che va su una dominante, o una dominante che risolve in tonica, o almeno non è questo l'importante. Scavalchiamo la sintassi ed entriamo in un nuovo mondo dallo *star-gate* dell'analisi trasformativa: ogni triade *agisce* entro una sua posizione prospettica, da cui si aprono delle “viste” singolari. Tornando alla nostra metafora: qua si apre uno squarcio su una piazzetta (questo può essere **R**), là uno spiraglio su un campanile (diciamo **L**), laggiù lo sguardo si incunea lungo il viale alberato (pensiamo a **P**). Così inteso, il nostro network è *un ascolto*, ossia un paesaggio sonoro che ci accoglie e ci convoca, aprendoci degli scenari.

<sup>21</sup> La differenza tra un GIS, che è ancora espressione di un'attitudine cartesiana, e un network trasformativo è descritta formalmente da Lewin con la matematica dei gruppi e dei semi-gruppi. Su questi aspetti, tuttavia, non ci dilungheremo.

<sup>22</sup> Le lettere entro i riquadri seguono la notazione anglosassone, con le maiuscole che indicano una triade maggiore mentre le minuscole una triade minore.

<sup>23</sup> Per semplificare diremo che **N** porta una triade Maggiore su una triade minore una 5a sotto, mentre una triade minore si trasforma in una triade Maggiore una 5a sopra. Sui motivi di questa doppia costruzione, che possono apparire bizzarri, non mi soffermerò in questa sede. Diciamo solo che si ispirano alla cosiddetta visione *dualistica* tipica del pensiero di Riemann.

a) bb. 41-54, trasformazioni sul lato *qualia* del re# al canto

b) bb. 41-54, network di un ascolto neo-Riemanniano

Fig. 3: a) trasformazioni tra le bb. 41-54 *Auf dem Flusse* di Schubert; e b) network dell'intera sezione.

Sul piano logico, possiamo prendere le varie “viste” e usarle in senso astratto, come verbi senza nomi, come una “prosodia” senza parole<sup>24</sup>. Possiamo cioè rimuovere, in un gioco di astrazione, le etichette dentro i nodi, lasciando solo quelle per le frecce<sup>25</sup>. Qui si annida una rivoluzione copernicana nel nostro modo di pensare: sul piano formale, mentre convenzionalmente si parte dai punti *s* e *t* e *poi* si trova un'operazione *r* che li lega, nell'approccio trasformatore la *r* è un precedente logico, che *produce t* se applicata ad *s*. Ossia, «gli oggetti sono derivati dalla trasformazione»<sup>26</sup>. Fuori dal formalismo, tuttavia, a diventare protagonista è l'azione, che è qualcosa di più di una relazione. Occorre cioè pensare a un contesto dinamico dove “accadono” delle cose, non ad una semplice configurazione di oggetti inerti combinati fra loro.

<sup>24</sup> Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa, 2014, p. 30.

<sup>25</sup> Formalmente questa costruzione si chiama grafo.

<sup>26</sup> Michael SICILIANO, *Two Neo-Riemannian Analyses*, in «College Music Symposium», 45, 2005, 81-107, p. 84. Si veda anche Dmitry TYMOCZKO, *A Geometry of Music*, Oxford U.P., 2011 p. 41.

Pensiamo a un esercizio di *ear training* dove insegniamo a uno studente il valore di **R** o di **L**, ossia l'atteggiarsi (o il protendersi<sup>27</sup>) verso qualcosa in un certo modo, il sapore di un *contesto* entro cui calarsi e l'azione, seppur simbolica, che ad esso inerisce. Possiamo addestrare il nostro studente prima lavorando con una etichetta, poi con due, poi con tre, alla fine giocando a ripercorrere (ricostruire?) la Fig. 3b. Di questi gesti senza argomento, che ci ricordano il noto *xRy* di Wittgenstein<sup>28</sup>, Lewin offre una sua lettura nel corso di un'analisi di un brano del Quartetto op. 5 di Webern<sup>29</sup>, come riportato in Fig. 4.

Ogni freccia possiede un'etichetta (che in questa sede non approfondiremo) per una corrispondente azione. Alcune frecce hanno un doppio verso, significando che gli eventi si sovrappongono temporalmente. I nodi allungati alludono invece ad un protrarsi di quell'evento nella sua interazione con gli altri.

Il grafo di Fig. 4 ci restituisce una mappa di azioni intenzionali che rappresentano particolari gesti d'ascolto. Essi risultano tematizzati perché resi indipendenti dai loro argomenti, ossia dai loro confini gestuali. Rings spiega molto bene il senso di un'operazione come questa che può sembrare molto astratta e poco naturale, ma a pensarci bene non lo è, e i musicisti la usano forse tutti i giorni. I grafi infatti (ossia le reti i cui nodi non hanno etichetta) descrivono una relazione in dettaglio «come, per esempio, quando sentiamo che un gesto vocale “salta su di una 3a minore” o che quel pianista sta «arpeggiando una triade – anche se potremmo essere del tutto inconsapevoli di quali note effettive sono implicate»<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Nel primo caso diamo più importanza alla contemplazione dell'azione, nel secondo all'azione in sé, intesa come un moto (che è poi l'accezione di Lewin).

<sup>28</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914 – 1916*, (4.10.1914), in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>29</sup> David LEWIN, *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, in «Perspectives of New Music», 21-1/2, 1982, 312-371, p. 325.

<sup>30</sup> Steven RINGS, *Tonality and Transformation*, cit., p. 118

---

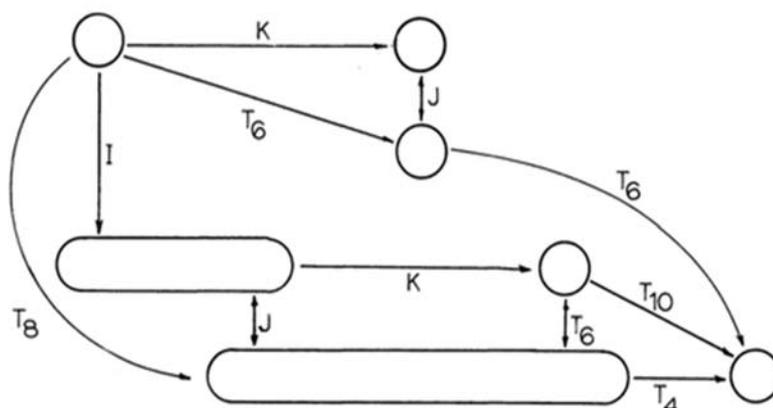


Fig. 4 – Grafo, da Lewin [1982b]

Dire che il cantante, in un certo momento del brano, salta di 3a è un'espressione che non ci appare poi così astratta, anzi è assai comune nel nostro modo di vivere una performance. Forse proprio perché, alla fine, è il gesto che conta, non l'inizio o la fine del percorso. Come se, ritornando alla nostra metafora iniziale, ricordando in futuro la nostra passeggiata, fossimo più soddisfatti della nostra "impresa" nel raggiungere il rifugio, che non del solo esito finale di quell'esperienza. In quella passeggiata è racchiuso un gesto che trascende la meta, non per escluderla, ma per inglobarla<sup>31</sup>.

### Palestra per le orecchie

L'idea di isolare una relazione musicale, privandola dei suoi argomenti ( $I \times R y$ ), può essere letta come una forma di estrema astrazione. Pensiamola, però, come una particolare presa di coscienza: spostare il focus dalle note al gesto, come per dire che la cosa veramente importante è l'esperienza degli eventi in cui siamo co-implicati. Potremmo allora riscrivere una partitura per "notare" i nostri gesti intenzionali che, una volta posti in essere, esemplificano uno scenario d'ascolto. Forse è quello che fanno molti compositori. L'etichetta di ogni gesto potrebbe ricordarci la "portata" di quella trasformazione

<sup>31</sup> Rings, rispondendo ad una critica di Tymoczko a Lewin, sull'intervallo di G-E  $\flat$  che caratterizza la 3a Sinfonia di Beethoven scrive che «gli intervalli in un GIS non sono definiti dai loro punti di inizio e fine, ma dalla relazione che l'ascoltatore o l'analista costruiscono tra quei punti, una relazione che è generalizzabile indipendentemente dai punti in questione» (*Tonality and Transformation*, cit., p. 20).

(ossia il *peso* che è a carico della nostra “apertura” verso quegli eventi), una strategia posta in essere, il “sapore” che vi è associato. Da più parti, ormai, in certa letteratura analitica, si tende a sostituire le etichette di tipo tecnico che descrivono particolari successioni armoniche con il termine generico di ascolto. Il network della Fig. 3b è *un ascolto*, come pure il grafo della Fig. 4. Nei testi di Lewin si discute continuamente la possibilità di percepire o meno una certa trasformazione, e spesso egli racconta esperienze di *auto-training*<sup>32</sup>. La sua analisi vuole essere proprio la narrazione, e soprattutto il supporto, di un'esperienza d'ascolto. È qui che si riformula la disciplina: l'analisi musicale cessa di essere lo strumento tecnico che punta a *spiegare* la musica o a cogliere il *lato giusto* del suo apparire. Essa diventa piuttosto lo strumento di riflessione che apre nuovi scenari (e con esso nuovi oggetti), che spinge a ipotizzare possibili percorsi, a costruire dei contesti capaci, a loro volta, di assegnare senso. Non per scovare ciò che viveva di nascosto e aspettava di essere portato alla luce, bensì per istituire un campo sensato di possibilità, in cui nuovi attori e nuove comparse, d'un tratto, si conquistano la scena (per Wittgenstein, un “balenare dell'aspetto”), oppure i medesimi oggetti si cambiano maschera e salgono o scendono nei ruoli di primo piano<sup>33</sup>. È questo il lato creativo, quasi estetico, dell'analisi musicale. I vari momenti della musica, per via della tipica *densità* del suo linguaggio, ammettono e consentono differenti proiezioni di senso. L'ascolto non è che il susseguirsi di strategie locali capaci di effettuare queste proiezioni, salvo poi verificarle e metterle alla prova. L'analisi può offrire un supporto proprio alla scoperta e alla legittimazione di differenti strategie<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Come quando scrive: «Per sensibilizzare l'orecchio su questi aspetti, raccomando il seguente esercizio che ho usato su me stesso con molta soddisfazione (...)», in David LEWIN, *Musical Form and Transformations. Four Analytical Essays*, Oxford U.P., 2004, p. 42.

<sup>33</sup> «Quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto – scrive Wittgenstein – non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti» (*Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, 1967, p. 278). Sebbene non sia questa la sede per approfondire, va messo in chiaro che l'idea di analisi che stiamo discutendo non persegue i suoi obiettivi tramite forme di spiegazione concettuale “forte”. Essa piuttosto deve limitarsi a suggerire – un “eco di pensiero” – indicando (“mostrando”) un campo di possibilità (“uno stato di cose”) i cui oggetti vengono ad acquistare senso.

<sup>34</sup> «La percezione – scrive Merleau-Ponty – è appunto quell'atto che in un sol tratto crea, con la costellazione dei dati, il senso che li collega – quell'atto che non si limita a scoprire il senso che essi hanno, ma fa sì che abbiano senso» (*Fenomenologia della percezione*, cit., p. 74).

Farò su questo un ultimo esempio da Chopin<sup>35</sup>. Prendiamo il celebre inizio del primo Preludio dell'Op. 28 (Fig. 5).



Fig. 5 – Chopin, Preludio Op, 28 n. 1, bb. 1 - 4

La voce superiore propone, con un'ottava temporalmente sfasata, una linea che da *sol*<sup>4</sup> sale fino a *do*<sup>5</sup>. Da un'ottica schenkeriana si tratta di un percorso di quarta (*Quartzug*) che può essere bene inteso come un gesto intenzionale che ha di mira l'arrivo sul *do*, la tonica del brano. L'esperienza di questo inizio è quella di una posizione sbilanciata, determinata dalla 5a *sol*. Siamo su un gradino, o su un'altura: il 'cadere' per trovare un punto d'appoggio è insito nel suo essere 5a – almeno così le nostre abitudini di ascolto ce la fanno, da sempre, sentire. Ma se il *sol* ci è chiaro, qual è allora il ruolo del *la* che lo segue? Uno studente di armonia, ossequioso delle regole, direbbe che il *la* è una nota di volta perché con questo nome si indica quella fioritura con cui ci si allontana di grado per poi tornare, sempre di grado, sulla nota reale. Ma in questa lettura non c'è partecipazione, non c'è intenzionalità. Piuttosto, ad un primo esame il *la* può essere l'inizio di un *gesto mancato*, con cui proviamo (un paio di volte) come a prendere la rincorsa, prima di slanciarci effettivamente sul *do* e raggiungerlo a batt. 4. Il *do* è laggiù, come meta. È il nostro "rifugio sulla montagna", e noi dobbiamo conquistarlo. Ma abbiamo bisogno di slancio perché tutto intorno a noi freme: è la scrittura di Chopin che ci trasmette questa sensazione. Basta guardare gli strati di suono dove si intrecciano e si confondono potenziali linee indipendenti: un basso, una voce centrale, una superiore, un'ultima voce che si intravede appena sotto il canto. Il tutto è indistinto, a cominciare dalla stessa melodia che viene raddoppiata con un leggero sfasamento temporale, a distanza di ottava. La scrittura di Chopin, tradotta in gesto

<sup>35</sup> Riprendo, per questa analisi, alcuni spunti contenuti in RINGS (2011, cit., pp. 146-147).

sonoro, “esemplifica” l'ansia, ma anche il desiderio. E forse è proprio il desiderio che, come spesso accade, paralizza il gesto: il troppo volere ci fa perdere tempo, e la corsa è rimandata. L'analisi costruisce un senso intorno a quella scrittura.

Tuttavia, nel medesimo passaggio si annida un'altra proiezione in attesa di conferma. Un altro ascolto potrebbe infatti cogliere il *la* non come il primo step di un percorso intenzionale verso il *do*, ma come l'ulteriore componente di un aggregato sonoro di quattro suoni (e non di tre) che, oltre alla triade di *Do*, contiene il *la*, ciò che tecnicamente si chiama “sesta aggiunta”. In questo scenario la sonorità su cui si avverte un indugio (lungo il movimento lineare che conduce a *do*) è più carico, più denso. Non è più un punto, cioè un solo suono (il *sol*) ma qualcosa di più esteso, contenente anche il *la*. Più propriamente, non c'è più un *sol* e un *la* separati, ciascuno con un ruolo gerarchicamente disegnato, ma è ora il *sol-la* come coppia a rappresentare la fase di insorgenza del percorso melodico. A suggerire questo ascolto (a *innescare* questa proiezione) è ancora una volta la scrittura di Chopin: lo sfrangiarsi dell'armonia in tante micro linee, a metà strada tra la *fissione* delle voci (perché si vedono sulla parte e si sentono all'orecchio), e la *fusione*<sup>36</sup> delle stesse in un unico magma sonoro. Analogamente, l'insorgere del canto può sentirsi prendere forma a partire da una nota (il *sol*), *ma anche* da due (il *sol-la*)<sup>37</sup>. L'accordo con 6a aggiunta ci trasmette un senso di maggiore densità che ben si sposa con l'atmosfera sonora di questo inizio, salvo poi, come prima, intraprendere il gesto di movimento verso il *do*. Ma l'intero evento, da questo contesto, proietta ormai altri sensi: si perde forse l'ansia o l'eccesso di desiderio (scompare il gesto mancato) e si guadagna sul lato della magnificenza del suono, della sua complessità e del suo espandersi. Ecco: io sentirei in questo ascolto l'esemplificazione, nel *farsi* della scena uditiva, di qualità energetiche e di forza espansiva. Forse è un invito ad un approccio contemplativo verso la sonorità in quanto tale. Ancora una volta, tutto questo è in stretta relazione con la scrittura di Chopin.

Proviamo a rappresentare questi ascolti con la notazione trasformazionale.

<sup>36</sup> Fissione e fusione sono le due tendenze latenti e in eterno conflitto, come i mitici cavalli di Platone, con cui Albert BREGMAN descrive la percezione della scena uditiva (*Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990).

<sup>37</sup> Metto in corsivo l'articolo *il* per indicare che stiamo parlando di un singolo oggetto.

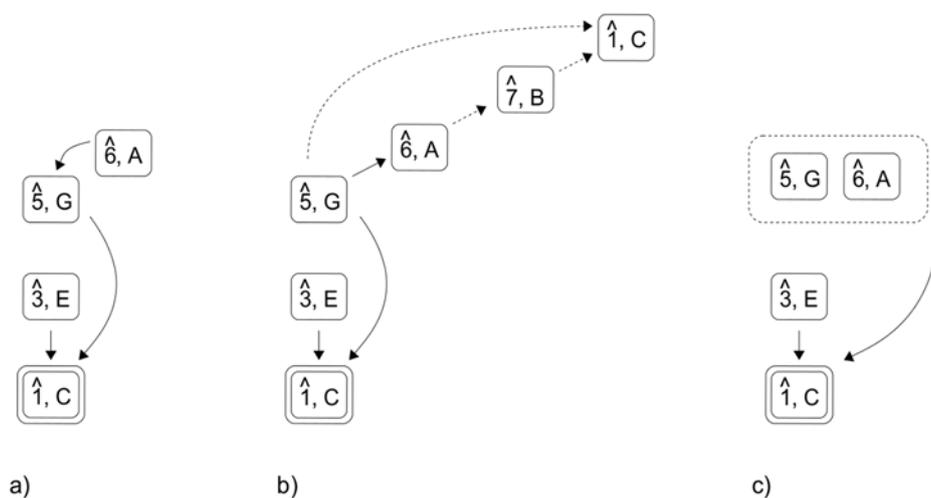


Fig. 6: tre differenti ascolti dell'inizio del Preludio Op. 28 n. 1 di Chopin

Ogni network della Fig. 6 esprime la rete di orientamenti associati alle varie etichette presenti nei nodi. Il nodo della tonica si distingue per avere un doppio bordo. In Fig. 6a abbiamo il caso più banale, dove il *la* suona come una fioritura del *sol*. A sua volta il *sol* non ci appare orientato verso l'alto nel percorso che lo porterà, più avanti, al *do5*, ma è piuttosto in diretto riferimento alla sua fondamentale *do4*. In Fig. 6b, che è forse lo scenario più comune, il *sol* è il punto di partenza per un gesto intenzionale di quarta. In questo caso, dal *la* non si torna indietro, ma piuttosto ci sentiamo spinti in avanti, ed è qui che avvertiamo la sensazione di un gesto mancato, che deve ripetersi tre volte prima di andare a buon fine. Nel caso 6c, infine, la sesta si fonde alla quinta costituendo un unico grande nodo, relazionato solo con la tonica, senza proiettarsi in avanti.

### Per concludere

Come si può immaginare, i vari scenari non sono tutti alla nostra “portata”. Spesso è necessario educare il nostro orecchio e la nostra sensibilità a cogliere quel particolare contesto. Ad esempio lo scenario 6c richiederà un certo *training*, ma alla fine, se raggiungiamo il risultato, potrebbe aprirsi un mondo che prima non esisteva.

È questo forse quello che intendeva Lewin quando parlava di analisi come *atto creativo*. Possiamo ipotizzare casi più complessi di quelli qui discussi, dove l'analisi può aiutarci a costruire scenari uditivi impensati, come altrettante sollecitazioni a *vedere come*. Alla base c'è l'idea che l'ascolto è un'esperienza di contatto con differenti contesti (che formalmente vengono chiamati spazi) entro cui muoverci. L'analisi è lo strumento per prenderne coscienza e lasciare che si attivino le conseguenze concrete di questa operazione. Lewin è sicuro quando scrive che «noi intuiamo molti e numerosi spazi alla volta. Le strutture GIS e i sistemi trasformativi possono aiutarci ad esplorare ciascuna di queste intuizioni e investigare i modi in cui esse interagiscono, sia sul piano logico che all'interno di specifiche composizioni musicali»<sup>38</sup>.

Certo, l'agenda di Lewin, e di quanti sostengono il suo approccio, è molto ambiziosa. Si può eccepire infatti che ne deriva un'ipotesi di ascolto forzato e poco naturale. Nell'inseguire l'idea (di stampo husserliano) che ogni oggetto è il luogo di innumerevoli prospettive, tutte da scoprire<sup>39</sup>, egli di fatto – come osserva Mariam Moshaver – frantuma l'unità fenomenologica che, come “presa” sul Mondo, è indivisibile. Inoltre, continua la studiosa, «nel modello di Lewin non abbiamo abbandonato la nozione di spazio cartesiano (...) lo abbiamo solo moltiplicato»<sup>40</sup>.

È evidente che l'analisi musicale paga il prezzo di essere una disciplina che agisce a ridosso di un testo (la partitura) e di lavorare, anche quando parla

<sup>38</sup> *GMIT*, cit., p. 250.

<sup>39</sup> Va ricordato che a metà Ottocento l'idea di una molteplicità di significati entra nei meccanismi stessi della teoria musicale. Secondo Fétis, l'evoluzione del pensiero musicale – e, diremmo, delle tecniche compositive – passa attraverso una fase unitonica, una transitonica, una pluritonica, per approdare a quella omnitonica, che tuttavia non va intesa (hegelianamente) come stadio finale. E nel luglio del 1832, sulla *Revue Musicale*, Fétis parla dell'armonizzazione sempre diversa della stessa melodia. Data una nota, scrive, occorre saper “trovare delle successioni armoniche tali che questa nota possa essere risolta in tutte le tonalità”. Liszt darà prova di seguire con grande interesse questo indirizzo. Ma il brano che certamente incarna più di tutti, e in modo sorprendente, questa filosofia è il Lied *Ein Ton* (1854) di Peter Cornelius, il 3° del ciclo *Trauer und Trost*, op. 3. È costruito infatti su un'unica nota al canto, il si, in un continuo gioco di armonizzazioni e riflessioni di suono. Per una sua analisi, cfr. Michael BAKER, *Voice Leading Issues in Cornelius's Ein Ton*, in «Dutch Journal of Music Theory», 2011, pp. 124-140.

<sup>40</sup> Miryam MOSHAVER, *Telos and Temporality: Phenomenology and the Experience of Time in Lewin's Study of Perception*, in «Journal of the American Musicological Society», 65-1, 2012, pp. 179-214, p. 202.

di ascolto, su una replica “fissata” di un’esperienza altrimenti effimera e passeggera. Tuttavia dobbiamo apprezzare lo sforzo di voler valorizzare gli aspetti fluidi e *strategici* di quella esperienza; già questo è un notevole passo avanti. Interessante è la posizione da cui si guarda al pezzo musicale, senza una pianificazione preventiva e totale della sua struttura, come invece fa, ad esempio, l’approccio schenkeriano<sup>41</sup>. I dubbi sulla difficoltà di precisare con maggior chiarezza alcuni aspetti metodologici dell’analisi trasformazionale – ad esempio cosa vuol dire essere *dentro* la musica, o come precisare l’azione che sarebbe coinvolta nell’esperienza d’ascolto – derivano dalla difficoltà di conciliare paradigmi di pensiero e metodologici che parlano lingue diverse: da un lato l’analisi musicale come disciplina che, per ambire ad uno status di scientificità, deve piegarsi a porre davanti a sé il proprio *oggetto*, sostenendo quell’«attitudine cartesiana» che Lewin ha così ben stigmatizzato; dall’altro l’ipotesi di volgere in senso fenomenologico la propria posizione di analisti. Si è detto che l’ascolto può ricevere input positivi dalla pratica analitica intesa in senso creativo. È ovvio però che al mutare dei paradigmi entro cui costruiamo le nostre teorie, muta anche l’oggetto stesso della nostra indagine. Ciò che l’approccio schenkeriano ci induce ad ascoltare, nella sua presa unica e totale della struttura, non è quanto emerge, ad esempio, da una prospettiva neo-riemanniana. Non solo perché si rendono pertinenti aspetti diversi, ma in quanto i (supposti) medesimi eventi diventano altra cosa, integrandosi nel nuovo “sistema” che si costituisce<sup>42</sup>. Infatti, lo spazio entro cui prendono

<sup>41</sup> Edward CONE (*Three Ways of Reading a Detective Story or a Brahms Intermezzo*, in «The Georgia Review», 31-3, 1977, pp. 554-574) discute l’ascolto dell’Intermezzo op. 118 n. 1 di Brahms confrontandone le strategie con lo scenario di una *detective story* (Sherlock Holmes). Un ascolto che ammette una pianificazione preventiva dell’arco tonale del pezzo, scrive Cone, offre troppo presto la soluzione ad un brano che vive proprio dell’infinito rimando di ogni soluzione (almeno fino alla fine).

<sup>42</sup> Suzannah Clark discute i diversi ascolti che possono derivare dalle teorie di Schenker e Riemann, ricordando che entrambi «cercarono di addestrare l’orecchio, ma verso cose radicalmente differenti» (Suzannah CLARK, *On the Imagination of Tone in Schubert’s Liedesand (D473), Trost (D523) and Gretchens Bitte (D565)*, in E. Gollin & A. Rehding (edited by), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford U.P., 2011, 294-321, p. 303). Lo stesso Lewin, confrontando la natura dello spazio tonale di Riemann e quella più tradizionale dei “gradi della scala”, osserva due logiche musicali diverse: «gli oggetti e le relazioni musicali che Riemann isola e discute non sono semplicemente i vecchi oggetti e le vecchie relazioni rivestite con nuovi abiti; sono oggetti e relazioni essenzialmente diversi, inglobati in una geometria essenzialmente differente» (*Amfortas’s Prayer to Titirel and the Role of D in “Parsifal”: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C ♭ /B*, in «19th-Century Music», Vol. 7-3, 1984, 336- 349, p. 345).

corpo i percorsi tra quegli oggetti è diverso, e per ciò stesso quegli oggetti mutano il loro essere<sup>43</sup>.

È proprio la nascita di nuove “pertinenze analitiche” l’aspetto interessante e creativo. Questo si dovrà ottenere anche piegando il campo di lavoro verso ambiti meno indagati, primi fra tutti il suono, nella sua accezione materica. Gli strumenti trasformativi, passando per la formalizzazione di spazi d’azione quali sono i GIS, benché usati in prevalenza per lo studio di relazioni intervallari tradizionali, hanno la sufficiente duttilità per impiegarsi anche su grandezze meno convenzionali, ma forse più capaci di catturare altri lati della nostra esperienza d’ascolto.

Come tutti i prodotti geniali, l’opera di Lewin ha dovuto attendere non poco perché se ne comprendessero gli spunti e si aprisse un percorso virtuoso di approfondimento e di messa a punto<sup>44</sup>. Lo spostamento di attenzione dagli oggetti musicali intesi come “cose”, agli eventi che implicano una relazione d’esperienza con l’ascoltatore, alle strategie, ai percorsi piuttosto che ai risultati, sono tutti aspetti che fanno sicuramente crescere l’analisi musicale come disciplina. Da qui occorrerà ripartire.

## **Bibliografia**

ARBO Alessandro, *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*, Hermann, 2012.

BAKER Michael, *Voice Leading Issues in Cornelius’s Ein Ton*, in «Dutch Journal of Music Theory», 2011, pp. 124-140.

BESSELER Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag 1959, tr. it. *L’ascolto musicale nell’età moderna*, a cura di A. Serravezza, Bologna, il Mulino, 1993.

---

<sup>43</sup> Come ha scritto Wittgenstein, parlando della matematica, un certo metodo per risolvere i problemi non è come «un veicolo che ci porta in un luogo, il quale è la nostra autentica meta, comunque poi lo raggiungiamo». Quella nuova via è essa stessa la meta; quella via «è la località nuova, che prima non era ancora data. La nuova via stabilisce un nuovo sistema» (*Osservazioni filosofiche*, a cura di Marino Russo, Einaudi, 1976, p. 143, n. 155).

<sup>44</sup> All’inizio i suoi spunti sono stati raccolti in prevalenza sul lato formale e matematico della disciplina e meno su quello più analitico-musicale. Di recente sono usciti alcuni studi che hanno discusso la figura di Lewin, e della sua teoria, entro una cornice fenomenologica (M. MOSHAVER, *Telos and Temporality*, cit., B. KANE, *Excavating Lewin’s Phenomenology* cit.). Il pensiero di Lewin, infine, si è intrecciato con la ricerca, non meno affascinante, nel campo dell’Intelligenza Artificiale.

- BREGMAN Albert S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CLARK Suzannah, *On the Imagination of Tone in Schubert's Liedesand (D473), Trost (D523) and Gretchens Bitte (D565)*, in E. Gollin & A. Rehding (edited by), *The Oxford Handbook of Neo—Riemannian Music Theories*, Oxford U.P., 2011, pp. 294 - 321.
- CONE Edward, *Three Ways of Reading a Detective Story or a Brahms Intermezzo*, in «The Georgia Review», 31-3, 1977, pp. 554-574.
- GOLLIN Edward, *Neo-Riemannian Theory*, in «ZGMTH», 2/2–3, 2005
- HOOK Julien, *Cross-Type Transformations and the Path Consistency Condition*, «Music Theory Spectrum», 29/1, 2007, pp. 1-40.
- KANE Brian, *Excavating Lewin's Phenomenology*, in «Music Theory Spectrum», 33-1, 2011, pp. 27-3
- KOPP David, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge U.P., 2002.
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa, 2014.
- LEWIN David, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York, Oxford U.P., 2007 (1a. edizione: New Haven, Yale University Press, 1987).
- LEWIN David, *Musical Form and Transformations. Four Analytical Essays*, Oxford U.P., 2004
- LEWIN David, *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in "Parsifal": The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C  $\flat$ /B*, in «19th-Century Music», Vol. 7-3, 1984, pp. 336- 349.
- LEWIN David, *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, in «Perspectives of New Music», 21, n. 1-2, 1982a, pp. 312- 371.
- LEWIN David, *Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song*, in «19th-Century Music», 6-1, 1982b, pp. 47-59.
- MAZZONI Augusto, *La musica nella prima estetica fenomenologica*, «il Saggiatore musicale», 9-1/2, 2002, pp. 137-150.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), 3a ed., Milano, Bompiani, 2005.

MOSHAVER Miryam, *Telos and Temporality: Phenomenology and the Experience of Time in Lewin's Study of Perception*, in «Journal of the American Musicological Society», 65-1, 2012, pp. 179-214.

RIEMANN Hugo, *Ideas for a Study "On Imagination of Tone" (1914)* (vers. Ingl.), «Journal of Music Theory», 36/1, 1992, pp. 81-117 (ed. Orig. *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, «JbP» 21/22, 1914/15).

RINGS Steven, *Tonality and Transformation*, Oxford U.P., 2011.

ROCKWELL Joti, *Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading*, «Music Theory Online», 15/5, 2009.

SASLAW Janna K. & WALSH James P., *Musical Invariance as a Cognitive Structure: "Multiple Meaning" in the Early Nineteenth-Century*, in Ian Bent (edited by), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge U. P., 1996, pp. 211 – 232.

SATYENDRA Ramon, *An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory*, in «Journal of Music Theory», 48-1, 2004, pp. 99 – 141.

SICILIANO Michael, *Two Neo-Riemannian Analyses*, in «College Music Symposium», 45, 2005, pp. 81-107.

TYMOCZKO Dmitry, *A Geometry of Music*, Oxford U.P., 2011.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Quaderni 1914–1916*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1968.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Osservazioni filosofiche*, a cura di Marino Russo, Einaudi, 1976.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, 1967.