



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica

Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2019 – Numero XXIII (1)



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Marco Gatto (caporedattore)

Nicola Di Stefano

Filippo Focosi

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertoni, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaelders, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Il legame emotivo con lo strumento musicale. Una ricerca con adolescenti allievi di scuole di musica.

Paolo Bozzato

Analogia e omologia nell'analisi interartistica: accostamenti ricettivi e processi creativi

Francesco Spampinato

On this side of the composing hut. Narrativity and compositional process in the fifth movement of Mahler's Tenth Symphony

Angelo Pinto

Franz Schubert - una lettura della sonata D 959

Roberto Russo

Recensione a Arnaldo Morelli, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*

Matteo Chiellino

Recensione a Luca Della Libera, *La Musica Sacra Romana di Alessandro Scarlatti*

Domenico Passarelli

Il legame emotivo con lo strumento musicale. Una ricerca con adolescenti allievi di scuole di musica.

Paolo Bozzato

Abstract

È stato ancora poco studiato, nell'ambito della psicologia della musica, il rapporto che musicisti e studenti di musica hanno con il proprio strumento musicale. L'articolo presenta un contributo di ricerca che analizza, in una prospettiva psicologica, il legame emotivo instaurato da un campione di 58 adolescenti, allievi di scuole di musica classica, con lo strumento musicale. Si tratta di un gruppo composto da 37 femmine e 21 maschi, con un'età compresa tra gli 11 e i 17 anni, residenti in Lombardia, che suonano da almeno due anni alcuni dei principali strumenti dell'orchestra sinfonica moderna. Dall'analisi del contenuto, attraverso il software Atlas.ti, di componimenti scritti sul rapporto con il proprio strumento musicale è emersa una grande varietà di stati emotivi vissuti dagli adolescenti che testimoniano l'intensità emotiva di tale rapporto. Tali vissuti dipendono in parte dal brano suonato, in parte dall'autovalutazione della propria performance e ancora dall'azione stessa del suonare che genera, nella maggior parte dei casi, emozioni positive. Per la maggioranza degli intervistati lo strumento musicale non è un semplice oggetto, ma è percepito come un *altro da sé* significativo, con funzioni utili per la crescita e il benessere psicologico e relazionale. Personificato in un amico, compagno o confidente consente di sentirsi meno soli e di superare, grazie al suo aiuto, fatiche e difficoltà connesse alla crescita. La musica che nasce dal rapporto tra sé e questo *alter ego* consente di esprimere se stessi, le proprie emozioni, ma anche di evadere dalla realtà, di comunicare con gli altri quello che non si riesce a dire in altro modo e, infi-



ne, di sentirsi meglio in caso di difficoltà o problemi personali. Il legame emotivo istaurato con il proprio strumento musicale è risultato essere dunque intimo, coinvolgente e anche importante per la crescita e lo sviluppo del Sé.

Parole chiave: psicologia, strumenti musicali, adolescenza, sviluppo psicologico, emozioni.

Abstract

In music psychology, the relationship between musicians or music students and their musical instrument has not been much investigated. The present study addresses the emotional connection of a sample of 58 adolescent classical music students with their musical instruments. The group was composed of 37 girls and 21 boys, aged between 11 and 17, living in Lombardy (Italy), with at least two years of music experience. A great variety of emotional states emerged from the content analysis of the students' essays on the relationship with the musical instrument, which was carried out using Atlas.ti. These account for the emotional intensity of this type of connection. Emotions evoked depend on the piece they are playing, on the self-evaluation of their musical performance, and on the act of playing itself, which leads, in most cases, to positive feelings. Results suggest that the musical instrument is perceived not as a mere object but as something *other than the self*, thus having useful functions both for the psychological and relational well-being of the adolescents. In this sense, music produced by the relationship between the self and the alter ego (i.e. musical instrument) is a way to express emotions, to realize the self, and, at the same time, a way to escape from reality, a different way to communicate and to feel better when experiencing psychological sufferings. In conclusion, the study confirms that the emotional connection with one's musical instrument is intimate, absorbing and fundamental for the development of the self.

Keywords: psychology, musical instruments, adolescence, psychological development, emotions.

1. Premesse teoriche

Negli ultimi trent'anni, la psicologia della musica ha affrontato in modo ampio e articolato l'apprendimento e lo sviluppo delle competenze musicali (Hargraeves, 1986; Deliège e Sloboda, 1996; Hallam, Cross e Thaut, 2016), ma ancora esigui sono i contributi che hanno approfondito il rapporto emotivo instaurato dai musicisti o allievi di scuole di musica con il loro strumento musicale.

A tale proposito, il filone di ricerca che ha ricevuto finora maggiore attenzione riguarda i criteri di scelta da parte di bambini o adolescenti dello strumento, confrontando in particolare le preferenze di maschi e femmine. Sono state appurate alcune differenze (O'Neill e Boultona, 1996; Mackay, 2004; Hallam, Rogers e Creech, 2008) che però sono andate assottigliandosi con il passare degli anni (Abeles, 2009). Mentre bambine e ragazze preferiscono suonare strumenti di piccole dimensioni (come flauti, violini e clarinetti), i maschi prediligono tamburi, trombe e tromboni. Le ragioni di questa differente scelta non sono ancora chiare, ma le ricerche hanno documentato il maggior peso degli stereotipi di genere assimilati nella propria cultura di appartenenza e il minor peso degli effetti dell'immagine che l'individuo ha di sé, delle qualità estetiche dello strumento o delle difficoltà a suonarlo e, infine, dell'influenza dei genitori (Mackay, 2004).

Le altre domande che i ricercatori si sono posti riguardano il tentativo di definire e caratterizzare la relazione musicista-strumento e l'influenza che essa può avere sulla performance musicale, sull'espressività della comunicazione musicale nel suo complesso e sull'ansia da prestazione. Christine Robinson (1999), partendo da una prospettiva psicoanalitica, considera la relazione tra musicista e strumento così intima da poter essere paragonata alla relazione di attaccamento tra madre e bambino. Chi studia musica trascorre ore ed ore da solo con il proprio strumento esercitandosi, mantenendo una concentrazione costante su di esso e, di conseguenza, entrando in un rapporto intimo con tale oggetto. Grazie all'intimità di questo rapporto, l'allievo sarà in grado di interpretare in modo unico un pezzo musicale e di conseguenza – conclude l'autrice – la relazione diadica musicista-strumento influenza potentemente la performance musicale. Nijs, Lesaffre e Leman (2009) ritengono che ogni riflessione teorica sul rapporto tra musicista e il suo strumento debba partire dal considerare questo oggetto come un'estensione naturale

del corpo del musicista. Tale esperienza è comune e naturale in chi suona e la sua consapevolezza è considerata la base dell'espressività della comunicazione musicale. Simoens e Tervaniemi (2013) hanno intervistato, per mezzo di un questionario, 116 studenti di musica e 204 professionisti (l'83% di musica classica), al fine di scoprire il grado di identificazione con il proprio strumento musicale per porlo in relazione a variabili psicologiche come la fiducia in sé e l'ansia da prestazione. Il risultato più significativo è che oltre metà del campione considerava lo strumento come un'estensione di sé e ciò era correlato ad alti livelli di fiducia in sé e a bassi livelli di ansia da prestazione. Questo ha condotto gli autori a concludere che una stretta relazione con il proprio strumento musicale può essere considerata un indice di benessere psicologico.

2. Obiettivi e ipotesi

L'indagine qui presentata si inserisce all'interno di un più articolato progetto di ricerca che intende studiare la musica nella prospettiva della psicologia dello sviluppo (Bozzato e Segrada, 2017). In particolare, questo studio si propone di esplorare in un campione di adolescenti, allievi di scuole di musica classica, il legame emotivo instaurato con il proprio strumento musicale. Partendo dalle riflessioni provenienti dalla letteratura psicologica sopra esposte, ci aspettiamo che tale rapporto sia vissuto in modo significativo e intenso dalla maggior parte degli adolescenti che suonano uno strumento musicale. Ci attendiamo, inoltre, che sia vissuta un'ampia gamma di emozioni mentre si suona e che prevalgano le emozioni positive legate al benessere psicologico e relazionale (gioia, felicità, soddisfazione, serenità, sollievo, ecc.). Riteniamo che difficilmente lo strumento sia percepito e definito come un semplice oggetto. In una prospettiva evolutiva, ipotizziamo che, proprio in virtù della sua intensità emotiva, il rapporto con lo strumento possa essere percepito da molti adolescenti come utile alla propria crescita psicologica e un supporto nei momenti di difficoltà.

3. Metodologia

3.1 Campione

Il campione è costituito da 58 adolescenti, con un'età compresa tra gli 11 e i 17 anni (37 F, 21 M, età media: 14,38; dev.st.: 1,76), frequentanti da almeno due anni due scuole di musica della città di Varese. L'estrazione socio-culturale delle famiglie degli adolescenti, desunta dalle professioni dei genitori, è medio-alta. Gli strumenti suonati sono (tra parentesi si indica il numero di soggetti): violino (10), pianoforte (10), chitarra (7), sassofono (6), violoncello (6), viola (5), clarinetto (4), tromba (4), contrabbasso (2), oboe (2) e flauto traverso (2).

Il campione rientra in quello stadio evolutivo che Sloboda (1988) definisce *dell'educazione musicale e acquisizione di abilità*, che segue quello dell'*acculturazione*, continua nell'età adulta e prevede lo sviluppo di una gran varietà di abilità, come l'esecuzione strumentale e vocale, l'analisi uditiva, la composizione e la direzione. Nei termini della teoria di Hargreaves (1986), invece, il nostro campione si situa nella *fase del sistema di regole* in cui diventa ormai stabile l'uso accurato delle convenzioni usate nella musica (le note e altri segni scritti) e la loro "mente musicale" permette di ascoltare e apprezzare una grande varietà di stili musicali, molto di più di quello che possano fare i bambini nella precedente *fase schematica*. Tutti gli adolescenti hanno ricevuto il consenso a partecipare alla ricerca dalle loro famiglie e dalla loro scuola di musica.

3.2 Strumento

Prima dello svolgimento di una lezione di musica, ai partecipanti è stato chiesto da un loro insegnante di produrre un componimento scritto, anonimo e che non sarebbe stato valutato, finalizzato alla raccolta di dati di ricerca, con la seguente consegna: “*Descrivi, nello spazio massimo di una pagina di foglio a protocollo, il rapporto che hai con lo strumento musicale che suoni abitualmente. Cosa rappresenta per te? Quali emozioni vivi quando lo suoni? Ti capita di aver voglia di suonarlo anche se non devi esercitarti o fare le prove? Hai mai desiderato di suonarlo in un momento in cui non l’avevi*

con te?".¹ Non sono stati prefissati limiti di tempo per il completamento dell'elaborato, ma tutti gli intervistati hanno terminato nel giro di un'ora.

3.3 Metodologia di analisi dei dati

La metodologia di analisi dei dati ha previsto tre fasi distinte. In primo luogo, due valutatori indipendenti (laureati in scienze umane) hanno individuato tutte le frasi con un senso compiuto che sono state indicate come "unità di testo" (UT). In totale sono state individuate 582 frasi, con una media di 9,34 UT per componimento. In secondo luogo, le diverse UT sono state classificate secondo l'argomento discusso attraverso l'attribuzione di specifici codici per mezzo del software Atlas.ti (Muhr, 1994; 1997) che consente di effettuare un'analisi qualitativa del contenuto di testi scritti. Sono state, inoltre, conteggiate le parole-chiave utilizzate dagli studenti per descrivere le emozioni provate mentre suonano. In terzo luogo, attraverso un ulteriore lavoro di codifica, è stato creato un gruppo di categorie capaci di racchiudere tutte le diverse espressioni usate dagli intervistati per descrivere il rapporto con il proprio strumento musicale.

Mediante l'indice K di Cohen (1960) è stato calcolato l'accordo tra i due codificatori per le diverse operazioni di codifica che è risultato essere compreso tra 0,78 e 0,86. I disaccordi tra i due valutatori sono stati tutti risolti tramite una discussione.

4. Risultati

4.1 Argomenti affrontati nei componimenti

La tabella 1 mostra la frequenza dei diversi argomenti rispetto al totale. Il valore del Chi-quadrato dimostra che la distribuzione delle frequenze ottenute non è dovuta al caso.

Argomento	N° di UT	Percentuale
Descrizione di stati emotivi	110	20,3%
Legame con lo strumento	108	19,9%

¹ Si ringrazia per la preziosa collaborazione alla raccolta dei dati il Civico Liceo Musicale di Varese "Riccardo Malipiero" (diretto dal Maestro Marco Aceti) e la "Scuola di musica Suzuki" dell'Associazione Immaginarte di Varese (diretta dal Maestro Carlo Taffuri).

Contestualizzazione spazio-temporale del suonare	63	11,6%
Quando lo strumento non è con me	61	11,3%
Il piacere: suono per divertirmi	50	9,2%
Funzioni della musica per il soggetto	43	7,9%
Quando si suona lo strumento: effetti su di sé	32	5,9%
Il dovere: suono per esercitarmi	24	4,4%
Quando si suona lo strumento: effetti sugli altri	22	4,1%
Futuro: sogni e progetti	17	3,1%
Altro	12	2,3%
Totale	542	100%

$$\chi^2 = 235,71; \text{gdl} = 10; p < .001.$$

Tab. 1: Categorie di argomenti affrontati nei componimenti

Una parte significativa dei componimenti che abbiamo raccolto riguarda la descrizione delle emozioni provate mentre si suona (20,3% UT sul totale delle frasi di senso compiuto) e il rapporto instaurato con il proprio strumento musicale (19,9%). I ragazzi, interpretando correttamente la consegna, hanno dunque voluto dare enfasi nei loro scritti alle emozioni provate durante l'esecuzione di brani musicali e alla descrizione del loro legame con lo strumento.

Minore attenzione è stata impiegata per descrivere il contesto spazio-temporale in cui suonano (11,6%): oltre la scuola di musica compare la propria casa (e in particolare la propria camera), la casa di parenti e amici, il contesto delle feste. L'11,3% delle UT raccontano invece, come si sentono gli intervistati quando non hanno lo strumento con sé. A questo proposito, il vissuto di gran lunga prevalente nel campione è di mancanza e nostalgia: "*Quando sono a scuola il pianoforte mi manca e vorrei suonarlo*", "*Quando sono in vacanza il ricordo del clarinetto mi infonde un po' di malinconia*", "*Ci sono vacanze in cui non mi viene in mente di suonare, altre invece è come se mi mancasse qualcosa*". Questi vissuti conducono addirittura a mettere in atto strategie compensatorie, suggerendo già in questo modo un forte legame come lo strumento: "*Se non ho con me il violino, ma mi viene voglia*

di suonarlo, succede una cosa imbarazzante: comincio a muovere la mano sinistra come se stessi suonando". Questa descrizione ricorda quello che Freud (1900; 1901) chiama "processo di pensiero primario" che porta ad allucinare l'oggetto del desiderio nel momento in cui esso non è immediatamente disponibile. Tipico del neonato e del bambino piccolo, perdura nel corso dello sviluppo psicologico e nell'adulto, anche se già durante l'infanzia ad esso si aggiunge il "processo di pensiero secondario" che punta a soddisfare i propri desideri con oggetti reali appropriati e in un momento opportuno.

Un altro dato interessante si riferisce alla motivazione. Il rapporto con lo strumento musicale va al di là del fatto di doversi esercitare e di stare frequentando una scuola di musica. La percentuale di UT riferite al suonare per piacere e divertimento (per l'esattezza 9,2%) supera quella delle frasi che rimandano al suonare per dovere, ossia per fare esercitazioni legate alla scuola (4,4%).

Il 5,9% delle UT riguarda gli effetti psicologici su di sé quando si suona lo strumento, sempre positivi, come si evince, per esempio, dalle seguenti frasi: *"Ogni volta che suono mi sento libero, felice, con la testa libera da ogni pensiero negativo"*, *"Mi capita spesso di sfogarmi suonando il mio strumento, risollevare il mio umore o semplicemente divertirmi grazie alla musica"*, *"Mentre suono mi tranquillizzo"*, *"Suonare lo strumento mi fa capire quanto io valga"*. In linea con i risultati dello studio di Simoens e Tervaniemi (2013), anche nel nostro campione è presente l'idea che il legame con il proprio strumento musicale abbia effetti positivi sulla sfera emotiva e sull'autostima.

Il 4,1% delle UT descrive il rapporto che viene istaurato con gli altri mentre si suona: *"Per me l'oboe è un mezzo per trasmettere sensazioni a chi ascolta, è come un modo di comunicare senza usare la voce"*, *"La musica che suono è un mezzo per esprimere quello che non riesco a dire con le parole"*, *"Suonare lo strumento mi ha permesso di fare nuovi amici"*. Anche in questo caso le narrazioni convergono nell'evidenziare gli effetti positivi del suonare uno strumento musicale sulle relazioni con gli altri. La musica crea legami con altre persone, genera emozioni non solo in se stessi ma anche negli altri ed è un canale per comunicare quando non si riesce a farlo in altro modo.

Il 7,9% delle UT descrive le funzioni della musica, mentre il 3,1% di esse si riferisce ai propri sogni e alle prospettive legate alla musica. Come prevedibile, alcuni allievi delle scuole di musica sognano di entrare in Conservatorio e di diventare un giorno musicisti professionisti. Il 2,3% delle UT hanno toccato altri argomenti che non è stato possibile includere nelle categorie precedenti e, comunque, poco frequenti nei componimenti. Anche la categoria "funzioni attribuite alla musica" rafforza i risultati precedentemente descritti, in quanto dalle UT emerge la funzione della musica legata al benessere psicologico: "[...] *come se la musica avesse la capacità di farmi trovare la quiete dopo la tempesta, cioè il grande disordine che a volte regna dentro di me*", "*Ascoltare la musica e suonare mi dà quasi l'impressione di risolvere i miei problemi, mi regala emozioni così intime e personali da non essere descrivibili*", "*La musica mi fa entrare in un mondo dove tutte le preoccupazioni sono escluse. Se sono triste mi tira su di morale, se sono preoccupata mi fa calmare*".

4.2 La descrizione degli stati emotivi

Per analizzare gli stati emotivi provati mentre si suona e narrati dal campione, abbiamo conteggiato e raggruppato in categorie le parole-chiave utilizzate nei componimenti riferite a sentimenti ed emozioni. I risultati sono riportati nella tabella 2.

Stato emotivo	N soggetti	Percentuale	N di volte	Media
Felicità, gioia, allegria, contentezza	53	27,5%	58	1,09
Soddisfazione, appagamento	17	8,8%	17	1
Tristezza, malinconia	14	7,2%	15	1,07
Senso di libertà/liberazione	12	6,2%	16	1,33
Divertimento	10	5,2%	11	1,10
Rabbia, collera	10	5,2%	12	1,20
Rilassamento, spensieratezza	9	4,7%	10	1,11
Piacere	8	4,1%	8	1
Ansia, agitazione	8	4,1%	8	1
Passione	6	3,1%	6	1
Tranquillità, pace	6	3,1%	6	1
Orgoglio, fierezza	5	2,6%	5	1
Altre emozioni nega-	5	2,6%	5	1

tive (ambivalenza, tormento, frustrazione, insicurezza, sconforto)				
Serenità	4	2,1%	4	1
Sollievo	4	2,1%	4	1
Euforia, entusiasmo	3	1,5%	3	1
Fatica	3	1,5%	3	1
Paura	3	1,5%	5	1,6
Altre emozioni positive (commozione, dolcezza, amore)	3	1,5%	3	1
Stupore	2	1,0%	2	1
Speranza	2	1,0%	2	1
Tensione	2	1,0%	2	1
Noia	2	1,0%	2	1
Senso di colpa, rimorso	2	1,0%	2	1

Tab. 2: Parole-chiave riferite agli stati emotivi citate nei componimenti

Come si può notare dalla tabella 2, lo stato emotivo prevalente mentre si suona è rappresentato dal polo felicità-gioia-allegria-contentezza. Se si raggruppano le diverse categorie di emozioni con una tonalità positiva si osserva che sono state citate dal 71,4% dei soggetti, mentre quelle negative solamente dal 28,6%. La musica è in grado di far sperimentare nel musicista un senso di libertà o liberazione (citata dal 6,2% dei soggetti), divertimento (5,2%), rilassamento e spensieratezza (4,7%), piacere (4,1%), tranquillità e pace (3,1%), serenità (2,1%), sollievo (2,1%), euforia ed entusiasmo (1,5%), fino a commozione, dolcezze e amore (1,5%). Il 3% cita la “passione” per descrivere ciò che la musica rappresenta per lui o per lei. Altre emozioni positive vengono riferite nei componimenti non tanto alla musica in sé, quanto alle proprie competenze nella performance musicale. Quando un allievo riesce ad eseguire un brano musicale in modo appropriato sperimenta soddisfazione o appagamento (8,8%) oppure orgoglio e fierezza (2,6%). Due soggetti raccontano lo stupore per essere riusciti a suonare un brano difficile, mentre altri due hanno citato la speranza di riuscire, con perseveranza, ad eseguirlo con maggior successo in futuro. La tristezza, che compare nei componimenti del 7,2% degli intervistati, viene riferita a brani musicali ma-

linconici che quando vengono suonati fanno provare questa emozione anche in chi suona, in una sorta di rispecchiamento tra lo stato emotivo del compositore del pezzo musicale e quello del musicista che lo interpreta. La rabbia viene citata da 10 soggetti (5,2%) e viene legata a due diverse cause. In primo luogo, al fatto di non riuscire a suonare come si vorrebbe. Sappiamo, infatti, che raggiungere una soddisfacente performance musicale richiede anni di apprendimento ed esercizi, generando inevitabilmente fatica, tormento, insicurezza, frustrazione e sconforto, ambivalenza verso lo strumento musicale, come ci hanno raccontato diversi intervistati. Uno di essi ha confessato: "*A volte mi arrabbio così tanto che vorrei buttare lo strumento dalla finestra*". In secondo luogo, la rabbia è una delle emozioni che spinge i ragazzi a prendere in mano il proprio strumento e a sfogarsi suonando, rilevando un sollievo dalla tensione emotiva dopo averlo fatto. L'ansia e l'agitazione prima di concerti, saggi o esami di musica viene citata solo dal 4,1% degli adolescenti, la paura dall'1,5% e la tensione dall'1%. Sebbene siano emozioni solitamente diffuse in tali occasioni, non sono in realtà così presenti quando gli allievi delle scuole di musica pensano, si rappresentano nella mente e descrivono le emozioni legate al suonare. Questo probabilmente si spiega perché tipicamente i musicisti accettano un certo grado di ansia di prestazione come parte integrante della loro *performance*, sentendo di poter mantenere un certo controllo (Kenny e Osborne, 2006; Roland, 1994). Una percentuale molto ridotta di soggetti (1%) cita la noia legata a compiti ed esercitazioni, e altri (sempre l'1%) il senso di colpa e il rimorso per aver dovuto trascurare altre attività, talvolta più piacevoli, per esercitarsi a suonare.

4.3 Il rapporto con il proprio strumento musicale

Attraverso l'analisi dei componimenti è stato possibile evidenziare le varie rappresentazioni mentali dello strumento musicale da parte dei soggetti ed esplorare come viene percepito il legame emotivo con questo oggetto. Come si può osservare dalla tabella 3, le UT dei soggetti riferite a questo argomento hanno comportato la creazione di ben 16 categorie.

Rappresentazione dello strumento musicale	N soggetti	Percentuale	N di volte	Media
Mezzo per esprimere sé e le proprie emozioni	16	12,4%	17	1,06

Oggetto speciale	15	11,6%	17	1,13
Amico	14	10,8%	14	1
Mezzo per evadere dalla realtà	14	10,8%	15	1,07
Compagno nella crescita	13	10,8%	13	1
Figura di attaccamento	10	7,7%	11	1,10
Mezzo per sfogarsi	9	7%	10	1,11
Compagno di avventura e di viaggi	7	5,4%	8	1,14
Una parte di sé	6	4,6%	6	1
Persona ("lo sento vivo")	5	3,9%	5	1
Confidente	3	2,3%	3	1
Un oggetto prezioso	3	2,3%	3	1
Un membro della propria famiglia	2	1,5%	2	1
Mezzo che permette di essere se stessi	2	1,5%	2	1
Altro (una parte della propria vita, una "specie" di amante, gioco, territorio da esplorare, guerriero, divinità, arte pura, un'attività, un peso)	9	7%	9	1
<i>Solo</i> uno strumento musicale	1	1%	1	1

Tab. 3: Categorie ricavate dalle descrizioni del legame con lo strumento musicale

Ad eccezione di un solo soggetto, tutti gli altri hanno attribuito al proprio strumento musicale significati (anche più di uno) che vanno oltre la sua natura di "semplice" oggetto paragonabile a molti altri che vengono utilizzati nella vita quotidiana, senza alcun investimento affettivo. A differenza di quanto sostenuto da Nijs, Lesaffre e Leman (2009), nel nostro campione di adolescenti solo una minoranza considera lo strumento una parte di sé o un'estensione del proprio corpo (4,6%), la maggior parte degli intervistati lo percepisce come *altro da sé* e – come vedremo – un "altro da sé" significativo. Se per un intervistato esso è addirittura paragonabile a una divinità, mol-

to significativo il fatto che il 44,4% degli adolescenti lo personifica in un'entità umana, con diverse connotazioni ma tutte positive. Innanzitutto come un amico (10,8%), un compagno nella crescita (10,8%) e poi una figura di attaccamento (7,7%). Quest'ultima categoria è stata creata dai codificatori per raggruppare UT quali "*Il mio strumento musicale c'è sempre con me, non mi abbandonerà mai*", "*Non potrei mai staccarmi da lui, ne sentirei troppo la mancanza*", "*Per me è come un rifugio da tutto e da tutti e con esso mi sento sicuro*". Queste descrizioni ci hanno fatto immediatamente pensare alla teoria dell'attaccamento di Bowlby (1968) che postula la tendenza innata da parte del neonato e del bambino a ricercare la vicinanza protettiva di un adulto che si prenda cura di lui e che rappresenta, durante la crescita, una "base sicura" (Bowlby, 1988) da cui partire per esplorare il mondo e a cui tornare in caso di necessità. I processi di attaccamento si manifestano poi lungo tutto l'arco della vita, assumendo forme diverse rispetto all'attaccamento infantile, e sono diventati un paradigma interpretativo delle relazioni umane (Parkes, Hinde e Marris, 1991). Siamo consapevoli che l'attaccamento con la madre (o con una sua figura sostitutiva) di cui parla Bowlby non sia del tutto paragonabile all'attaccamento ad un oggetto come uno strumento musicale. Tra una persona e un oggetto non può certamente esistere una relazione dinamica reciproca che preveda un sistema comportamentale complesso come quello teorizzato da Bowlby. Tuttavia, in linea con quanto affermato da Robinson (1999), è possibile che una persona si senta legata ad un oggetto quando quest'ultimo venga investito affettivamente, soprattutto se attraverso i processi immaginativi lo percepisce come una persona reale. Non a caso, il 3,9% dei partecipanti alla nostra ricerca ha descritto lo strumento musicale come una persona, alcuni specificando addirittura "*lo sento vivo*". C'è chi lo percepisce come un "*compagno di avventure e di viaggi*" (5,4%) perché accompagna il suo possessore durante i viaggi per i concerti in Italia e all'estero, un "*confidente*" (2,3%), un "*membro della propria famiglia*" (1,5%), addirittura un "*una specie di amante*" (1%) per l'intimità percepita nel rapporto e un "*guerriero*" (1%) per le sfide vissute insieme. Lo strumento musicale viene percepito dalla maggior parte del campione come un *altro da sé* significativo, con il quale viene stabilito, attraverso la mediazione dell'immaginazione (Singer e Singer, 1990), uno straordinario rapporto emotivo. La lettura dei componimenti mostra chiaramente che gli adole-

scenti sono consapevoli della dimensione immaginaria implicita nella descrizione di tale rapporto. Per certi versi il modo in cui viene descritto lo strumento musicale in questi componimenti ricorda le descrizioni e le funzioni del compagno immaginario dell'infanzia, oggetto di numerosi studi (Vostrovsky, 1895; Watkins, 1986; Singer e Singer, 1990; Gleason, 2017). Gli autori di queste ricerche evidenziano l'utilità per la crescita e lo sviluppo del Sé di questi personaggi di fantasia durante l'infanzia. Allo stesso modo, i dati in nostro possesso sembrano suggerire che per molti degli adolescenti intervistati lo strumento musicale venga vissuto come una preziosa risorsa per la crescita. Sappiamo, infatti, che preadolescenza e adolescenza sono fasi di profonde trasformazioni che avvengono sul piano fisico e psicologico, ma anche relazionale e sociale (Bozzato, 2017). L'adolescente si trova ad osservare continui mutamenti nel corpo, si costruisce gradualmente una nuova immagine di Sé utilizzando anche i nuovi strumenti di pensiero che ha a disposizione, modifica le proprie relazioni con i genitori, privilegiando i rapporti con i pari che sono vissute però non prive di rischi per via della paura di non piacere e di essere rifiutati. Continuare a svolgere con passione e interesse una stessa attività, la musica, suonando il medesimo strumento, aiuta probabilmente a vincere qualche insicurezza, a sentirsi rassicurati, meno soli, mentre si cerca di adattarsi alle nuove richieste che provengono dal mondo degli adulti e da quello dei pari. I risultati qualitativi corroborano l'ipotesi che vede gli strumenti musicali come un aiuto e un supporto nella crescita e nello sviluppo del Sé. Citiamo testualmente le parole di un intervistato: *"Per me è come un amico con cui posso confidarmi, sfogarmi ed esprimere tutti i miei sentimenti. Il mio strumento infatti è sempre pronto ad ascoltarmi e non pretende nulla in cambio, se non la mia completa fiducia in lui."* Una ragazza ci racconta della presenza costante del suo strumento: *"Per me il violoncello è un compagno nel viaggio della vita che ha un nome e un'identità. Il primo violoncello che ho affittato l'avevo chiamato Ricciolo e lo immaginavo come un bambino. Quello che uso adesso l'ho chiamato Ombra, una ragazza amica che mi segue misteriosamente"*. Un altro studente ci fa percepire questo intimo rapporto con il suo violoncello attraverso le sue parole: *"Il mio strumento è sicuramente un compagno di avventure e un amico: sta con me a lezione, ai saggi, a casa a fianco al letto e proprio co-*

me un fratello non ti abbandona mai e ti rimane fedele. Spesso riesce a percepire e capire cosa ho dentro meglio delle persone."

Tornando alle descrizioni dello strumento musicale da parte degli intervistati, abbiamo rilevato che il 12,4% lo percepisce come un "mezzo esprimere sé e le proprie emozioni", considerandolo un facilitatore per comunicare all'esterno di sé la propria identità personale ("*chi si è veramente*", per usare le parole di un ragazzo) e i propri vissuti. Due ulteriori soggetti hanno voluto poi enfatizzare l'espressione del proprio vero sé, tralasciando le emozioni. A questa funzione ne viene affiancata un'altra dal 10,8% dei soggetti del campione, ossia un "mezzo per evadere dalla realtà". È nota al senso comune, prima ancora che nella letteratura psicologica e musicologica (Hallam, Cross e Thaut, 2016; Sloboda, 1988) la capacità della musica di provocare emozioni così intense da far perdere il contatto con il presente per immergersi in mondi immaginari. Lievemente inferiore la percentuale di coloro che lo considera un "mezzo per sfogarsi" (7%), ossia per liberarsi delle tensioni emotive, in accordo con quanto si diceva nel paragrafo precedente a proposito della rabbia (citata però solo dal 5,2% degli intervistati). Dall'11,6% dei soggetti del campione, lo strumento musicale è definito "un oggetto speciale" per le sue potenti funzioni, come quelle di far sperimentare emozioni intime e grandi e di far mutare il proprio stato emotivo mentre si suona. Il 2,3% lo definisce, invece, un "*oggetto prezioso*" perché consente di vivere la propria passione più grande, la musica, e viene visto come un elemento indispensabile per il sogno di diventare un musicista. Ulteriori definizioni dello strumento musicale, uniche nel nostro campione, includono rappresentazioni semplici e generiche (un'attività, un gioco per il proprio divertimento, una parte della propria vita, un "*peso*" per chi sta ancora comprendendo se ama davvero la musica), fino a rappresentazioni più complesse e astratte ("*un territorio da esplorare*", "*arte pura*").

5. Conclusioni

Con questo studio ci siamo proposti di indagare attraverso la narrazione scritta il rapporto instaurato da giovani allievi di scuole di musica con il proprio strumento musicale. L'analisi dei componimenti del nostro campione ci conduce a concludere che tale rapporto sia vissuto, nella maggior parte

dei casi, in modo significativo e intenso. Questo consente di confermare i dati provenienti dalla letteratura psicologica (Robinson, 1999; Nijs, Lesaffre e Leman, 2009; Simoens e Tervaniemi, 2013). Il dato più innovativo proveniente dalla nostra ricerca riguarda il fatto che per gran parte degli adolescenti intervistati, lo strumento è percepito come "altro da sé", con funzioni utili per la crescita e il benessere psicologico e relazionale. Esso, infatti, diventa per molti adolescenti un *alter ego* immaginario che ascolta, consiglia, da cui ci si sente conosciuti, osservati e con cui si entra in confidenza. Ciò permette di sentirsi meno soli e di superare, grazie al suo supporto, fatiche e difficoltà connesse alla crescita. Molti hanno esplicitato l'attaccamento emotivo che provano per lo strumento, vissuto come un amico, un compagno o un confidente e a cui viene addirittura assegnato un nome proprio. Gli intervistati hanno anche messo in luce le funzioni positive del rapporto con questo oggetto particolare. La musica che nasce dall'unione tra *sé* e questo *altro da sé* consente di esprimere meglio se stessi, le proprie emozioni (spesso irruenti a quest'età), ma anche di evadere dalla realtà, di comunicare con gli altri quello che non si riesce a dire in altro modo e, infine, di sentirsi meglio in caso di difficoltà o problemi emotivi.

Questo studio ci ha permesso di raggiungere anche ulteriori obiettivi, come mettere in luce che gli allievi di musica provano un'ampia e complessa gamma di emozioni quando suonano che dipendono in parte dal brano suonato, in parte dall'autovalutazione della propria performance, e ancora dall'azione stessa del suonare che genera, nella maggior parte dei casi, emozioni positive di felicità, allegria e contentezza. Questo risultato è in linea con la letteratura scientifica, la quale ha già fornito evidenze sui potenti effetti emozionali dei brani musicali e sulla vasta gamma di stati emotivi suscitati dalla musica (Zentner, Grandjean e Scherer, 2008; Scherer, 2010). Gli intervistati hanno anche voluto raccontarci che suonano spesso per puro piacere, non solo per fare le esercitazioni assegnate dai loro docenti. Inoltre, hanno testimoniato che il desiderio di suonare può sopraggiungere in qualunque momento e, quando non hanno lo strumento con sé (ad esempio perché impegnati a scuola o in vacanza) molti avvertono una struggente emozione di nostalgia. Anch'essa può essere interpretata come il segnale di un legame intimo e stretto con il *proprio* strumento musicale, al pari della man-

canza che si prova per una persona o un luogo a cui si è particolarmente affezionati.

Riteniamo, tuttavia, opportuno segnalare alcune limitazioni della nostra ricerca, riguardanti in particolare la selezione del campione. Sarebbe importante replicare l'indagine con campioni più numerosi ed equilibrati rispetto al genere dei soggetti e alla provenienza geografica. Sarebbe anche interessante esplorare l'effetto delle diverse età sulle frequenze alle categorie di risposta.

Nonostante questi limiti, riteniamo che la nostra indagine abbia fornito un contributo significativo all'esplorazione del rapporto che lega gli allievi delle scuole di musica al loro strumento musicale. Se è vero che gli strumenti musicali sono una risorsa importante per la crescita e lo sviluppo del Sé, un confronto tra adolescenti musicisti e non musicisti potrebbe ulteriormente confermare questa nostra tesi. Concludiamo augurandoci che nuove ricerche consentano di comprendere meglio e di approfondire il rapporto didattico musicista-strumento musicale, nelle diverse età della vita, utilizzando i nostri risultati come una delle basi di partenza.

Riferimenti bibliografici

Abeles H. (2009). Are musical instrument gender associations changing?

Journal of Research in Music Education, 57 (2), p. 127-139. DOI:

<https://doi.org/10.1177/0022429409335878>.

Bowlby J. (1969). *Attachment and loss. I. Attachment*, Hogarth Press,

Londra (trad. it *Attaccamento e perdita. I. L'attaccamento alla madre*, Boringhieri, Torino, 1972).

Bowlby J. (1988). *A secure base. Clinical applications of attachment theory*, Londra: Routledge (trad. it. *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, Milano: Cortina, 1989).

Bozzato P. (2017). *A scuola con la mente e il cuore. Educazione socio-affettiva in preadolescenza*. Varese: Macchione.

Bozzato P., Segrada H. (2017). Comunicare con la musica. Una ricerca sull'insegnamento musicale. *Expressio*, 1, p. 173-197.

- Cohen J. (1960). A coefficient of agreement for nominal scales. *Educational and Psychological Measurement*, 20 (1), p. 37-46. DOI: <https://doi.org/10.1177/001316446002000104>.
- Deliège I., Sloboda J. (1996). *Musical beginnings: origins and development of musical competence*, Oxford: Oxford University Press.
- Freud (1900). *Die Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Deuticke (trad. it. *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011).
- Freud (1901). *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Berlin: Erstdruck (trad. it. *Psicopatologia della vita quotidiana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012).
- Gleason T.R. (2017). The psychological significance of play with imaginary companions in early childhood. *Learning & Behavior*, 45 (4), p. 432-440. DOI: <https://doi.org/10.3758/s13420-017-0284-z>.
- Hallam S., Cross I, Thaut M., eds. (2016). *The Oxford handbook of music psychology. Second edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Hallam S., Rogers L., Creech A. (2008). Gender differences in musical instrument choice. *International Journal of Music Education*, 26 (1), p. 7-19. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761407085646>.
- Hargreaves D.J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenny D.T., Osborne M.S. (2006). Music performance anxiety: New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, 2 (2-3), 103-112.
- Mackay R. (2004). The effects of gender on children's musical instruments choices: a review of the literature. In: Hutchinson N.L., ed. *Graduate Student Symposium. Selected Papers*, Vol. 2., 2003-2004, Kingston, Ont. Canada: Faculty of Education, Queen's University.
- Muhr T. (1994). *Atlas.ti computer aided text interpretation and theory building. User's manual*. Berlin: Scientific Software Development.
- Muhr, T. (1997). *Visual qualitative data analysis management model building in education research and business. User's manual and reference. New version 4.1 designed for Windows 95 and Windows NT*. Berlin: Scientific Software Development.

Nijs L., Lesaffre M., Leman M. (2009). The musical instrument as a natural extension of the musician. *Proceedings of the Fifth Conference of Interdisciplinary Musicology*, p. 120-134.

O'Neill S.A., Boultona M.J. (1996). Boys' and girls' preferences for musical instruments: A Function of Gender? *Psychology of Music*, 24 (2), p. 171-183, DOI: <https://doi.org/10.1177/0305735696242009>.

Parkes C.M., Hinde-Stevenson J., Marris P., eds. (1991). *Attachment across the life cycle*. London: Routledge (trad. it. *L' attaccamento nel ciclo della vita*. Roma: Il Pensiero Scientifico, 2009).

Robinson C. (1999). The instrument as an expression of a musician's internal world. *Psychodynamic counselling*, 5.4, 443-452.

Roland, D. (1994). How Professional Performers Manage Performance Anxiety. *Research Studies in Music Education*, 2 (1), 25–35. DOI: <https://doi.org/10.1177/1321103X9400200105>.

Scherer K.R. (2004). Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?, *Journal of New Music Research*, 33(3), 239-251. DOI: 10.1080/0929821042000317822.

Simoens V.L., Tervaniemi, M. (2013). Musician–instrument relationship as a candidate index for professional well-being in musicians. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7 (2), 171-180. DOI: <http://dx.doi.org/10.1037/a0030164>.

Sloboda J.A. (1988). *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press (trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitiva della musica*. Bologna: Il Mulino).

Singer D.G., Singer J.L. (1990). *The House of Make-Believe. Children's Play and the Developing Imagination*. Harvard, Mass.: Harvard University Press (trad. it. *Nel regno del possibile. Gioco infantile, creatività e sviluppo dell'immaginazione*. Firenze: Giunti, 1995).

Vostrovsky C. (1895). A study of imaginary companions. *Education*, 15, p. 383-398.

Watkins M. (1986). *Invisible guests: the development of imaginal dialogues*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.

Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8 (4), 494-521. DOI: 10.1037/1528-3542.8.4.494.

Analogia e omologia nell'analisi interartistica: accostamenti ricettivi e processi creativi

Francesco Spampinato

GREAM (Groupe de Recherche Expérimentales sur l'Acte Musical, Université de Strasbourg) - ACCRA (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques, EA 3402, Univ. de Strasbourg)

Abstract

Questo testo propone di utilizzare le due nozioni di analogia e omologia come chiave per la comprensione di alcune dimensioni della ricezione delle opere d'arte. Viene qui studiato, in particolare, il fenomeno degli accostamenti interartistici non giustificati dalla conoscenza del contesto storico-culturale di produzione. Si riconoscono qui i vari tipi di omologie possibili fra opere di ambiti artistici diversi e le varie fasi della morfogenesi espressiva che le ha originate, per poi presentare un modello omologico dell'immaginario interartistico che tenga conto tanto degli archetipi quanto dei processi di costituzione del senso.

Keywords: ricezione, interartistico, analogia, omologia, immaginario

Abstract

This text proposes to use the two notions of analogy and homology as a key to understand some dimensions of the reception of works of art. It is studied here, in particular, the phenomenon of inter-artistic evocations not justified by the knowledge of the historical and cultural context of production. We recognize the various types of possible homologies between works of different artistic fields and the various phases of the expressive morphogenesis that originated them. And then, we present a homological model of the inter-artistic imaginary that takes into account both the archetypes and the processes of constitution of the sense.



Keywords: reception, inter-artistic, analogy, homology, imaginary

Il nostro modo di leggere la storia della musica e di interpretare le opere che la costellano è solito oltrepassare le frontiere che separano tradizionalmente le arti per accostare, ad esempio, una sinfonia di Beethoven a una tela di Friedrich, un preludio di Debussy a una poesia di Verlaine o una realizzazione sonora di Cage a una visiva di Duchamp. Di che tipo di associazioni si tratta, ci si è spesso chiesti, e cosa le giustifica? Le risposte più comuni a questa domanda sottolineano come ci si trovi di fronte a prodotti di una stessa epoca storica, caratterizzata da uno “spirito” comune, un’estetica unica o comunque comparabile, un modo simile di concepire l’arte, l’uomo, il mondo e le relazioni fra questi elementi. Ci si può anche spingere più in là per ritrovare parentele fra tecniche di produzione adoperate in diversi ambiti artistici, fra concezioni formali comuni o ricorrenze di soggetti rappresentati o temi evocati. Come procede allora lo studio di queste parentele? Quali dimensioni dei fenomeni artistici sono messe al centro dei vari approcci analitici possibili? Non è nostra intenzione proporre qui l’ennesimo “sistema delle arti”, né fare una classificazione dei vari metodi dell’analisi interartistica, quanto piuttosto riflettere su una dimensione precisa del fenomeno degli accostamenti ricettivi suggerendo una coppia di concetti come chiave di lettura: il binomio *analogia/omologia*. Osserveremo quindi, in un primo momento, i significati di questi termini e le origini del binomio come criterio di analisi delle somiglianze, concentrandoci sulle sue applicazioni nel campo delle scienze umane e della ricerca interartistica in particolare. Cercheremo poi di mostrare, nell’ultima parte di questo testo, i vantaggi dell’approccio omologico e di un modello che integri, come proponiamo qui, analogia e omologia, per un’analisi interartistica capace di mettere in relazione accostamenti ricettivi e processi creativi.

1. Dall’analogia formale al comune archetipo

Nel suo volume su musica e impressionismo, Michel Fleury riconosce come uno dei procedimenti più comuni di associazione interartistica quello fondato sull’*analogia*: “confrontando una composizione pittorica con una composizione musicale si individueranno le eventuali similitudini formali

che esse presentano”;¹ lo studio di tali paralleli consentirà la definizione di concetti interartistici come “romanticismo”, “classicismo”, “impressionismo”.² Anche Jean-Yves Bosseur, fra i tanti che potremmo qui citare, nel riferirsi agli studi su musica e arti visive, afferma che le relazioni evocate più spesso “restano dell’ordine dell’analogico”.³ Praticato in maniera più o meno cosciente, questo modo di procedere è infatti estremamente comune nella storia dell’arte, della letteratura, della musica... In termini più generali, siamo di fronte a un classico funzionamento della cognizione umana, quello che costruisce *categorie* d’esperienza attraverso il reperimento di *similarità formali*. Il funzionamento per analogia della conoscenza umana è stato evidenziato sin dall’antichità. Nel pensiero greco, la nozione di “analogia” aveva un’origine matematica, e ἀναλογίζομαι significava “calcolo proporzionalmente”. Il legame profondo fra matematica e filosofia ha facilitato il passaggio di questo concetto verso altri ambiti del sapere: nella *Metafisica*, Aristotele afferma infatti che l’essere si intuisce attraverso “rapporti analogici”.⁴ Per estensione, l’analogia ha cominciato ad essere riferita altresì al procedimento di costruzione di nessi di similitudine. Sempre in Aristotele, creare similitudini è un modo di funzionare del pensiero che permette di ampliare la conoscenza. Se la metafora si fonda sull’esistenza di analogie,⁵ è proprio nel capire metafore che scopriamo le similitudini fra le cose e allarghiamo le nostre conoscenze.⁶ Numerosi studi hanno, nel corso dei secoli, approfondito questo tema, fino ad un recente lavoro di Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander, che possiamo qui citare a titolo di esempio.⁷ Questi autori hanno ribadito ancora una volta infatti il ruolo centrale dell’analogia nel pensiero umano: alla base dell’attività mentale di categorizzazione, il riconoscimento di somiglianze per analogia sarebbe ciò che caratterizza più profondamente l’essere umano in quanto fondamento di ogni sua attività men-

¹ Michel FLEURY, *L’impressionnisme et la musique*, Parigi, Fayard 1996, p. 19.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Jean-Yves BOSSEUR, *Musiques et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Parigi, Minerve 2006, p. 7.

⁴ ARISTOTELE, *Metafisica*, XIV, 1093b, 19.

⁵ ARISTOTELE, *Retorica*, III, 2, 1405a, 10.

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, XXII, 1459a, 8.

⁷ Douglas R. HOFSTADTER, Emmanuel SANDER, *L’analogie. Cœur de la pensée*, Parigi, Odile Jacob 2013 (ed. orig. *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Books 2013).

tale, sarebbe nientemeno che “lo slancio vitale che fa battere il cuore del pensiero”.⁸ Niente di sorprendente dunque nel trovare questo meccanismo anche alla base dei processi che osserviamo qui, cioè delle associazioni fra opere appartenenti a mondi artistici diversi.

Ma cosa è oggetto, potremmo chiederci, delle operazioni di categorizzazione e d’istituzione di rapporti analogici? Le forme percepibili o i rinvii semantici di tali forme? In termini semiotici, il piano dell’“espressione” o quello del “contenuto”?⁹ Un’identità di contenuto in espressioni diverse si dà nel caso della *traduzione* da una lingua all’altra. Vari studiosi hanno esaminato le cosiddette relazioni “intersemiotiche” per verificare la possibilità di traduzione di “segni” e “testi” fra un sistema semiotico e l’altro.¹⁰ Nei fenomeni che osserviamo qui, tuttavia, non è presente alcun intento traduttivo, non si può parlare di un’opera “sorgente” da tradurre in un linguaggio artistico di “destinazione”. Non si può nemmeno parlare del fenomeno che Siglind Bruhn ha chiamato “ekphrasis musicale”, cioè la trasformazione intenzionale, da parte di un compositore, di contenuto e forma di un’opera non musicale in un’opera musicale: una “transmedializzazione”.¹¹ Certo non è escluso che un fruitore possa sentire un preludio di Debussy come una traduzione musicale (o ekphrasis, descrizione, imitazione, rappresentazione, illustrazione...) accettabile di alcuni versi di Baudelaire o Verlaine. Ma non è escluso neanche che un fruitore possa sentire lo stesso preludio, indipendentemente dalle intenzioni dell’autore di quella musica, come immaginati-

⁸ *Ibid.*, p. 25 (traduzione nostra).

⁹ Cf. Louis HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968. Facendo riferimento a Hjelmslev, Georges Molinié suggerito di elaborare una “trans-semiotica delle arti” che studierebbe le comuni “sostanze del contenuto” (“Le champ stylistique”, *L’Information Grammaticale*, 70, 1996, pp. 21-24).

¹⁰ Per un confronto fra i concetti di “trasmutazione” (Jakobson), “transduzione” (Hjelmslev), “intersemioticità” (Greimas), “trasposizione” (Bettetini), “inter-traducibilità” (Fabri), vedi Nicola DUSI, “Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, in *Versus*, n. 85/86/87, 2000, pp. 3-54. Più in generale, sulla traduzione da un’arte all’altra, si veda, fra l’altro, l’intero numero della rivista curato da Nicola Dusi e Siri Nergaard, *Sulla traduzione intersemiotica*, *Versus*, n. 85/86/87, 2000 e il volume *Musique et arts plastiques. La traduction d’un art par l’autre*, a cura di Michèle Barbe, Parigi, L’Harmattan 2011.

¹¹ Siglind BRUHN, “Vers une théorie de l’ekphrasis musicale”, in Márta Grabócz (a cura di), *Sens et signification en musique*, Parigi, Hermann, 2007, pp. 155-176; *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press 2000.

vamente vicino ad un quadro del Beato Angelico, nell'evocare lo stesso *immaginario*, né visivo né musicale, né specificamente storico o geografico, ma animato comunque da quelli che potremmo chiamare gli stessi *archetipi umani*. Gli studi filosofici, antropologici e semiotici sull'immaginario permettono allora di oltrepassare i vincoli del contesto storico-biografico di produzione delle opere per ritrovare contiguità antropologiche che possono riemergere in fase fruitiva.

Un altro vincolo che può rivelarsi limitante consiste nel fatto che tanto la ricerca di similitudini per stabilire analogie quanto lo studio della traducibilità intersemiotica hanno per oggetto, nella maggior parte dei casi, delle *opere finite* (dei “testi”, in termini semiotici) e trascurano le dinamiche dei processi creativi che, dallo spunto iniziale, hanno dato origine alle varie tappe di realizzazione dell'opera. Non si tratta qui di ritornare a un approccio storico-biografico e ad una genetica delle opere, ma di osservare come un fruitore, nel condividere certi orizzonti di senso con l'autore, sia in grado di cogliere (ma anche ricostruire o reinventare, in certi casi) il percorso che porta da un'intenzione espressiva alla sua realizzazione, da un archetipo alla sua esplicitazione in forme percepibili. Il nesso fra ricezione e produzione che è qui osservato non è dunque quello che si fonda sul riconoscimento di riferimenti socio-culturali e sulla ricostruzione dei contesti storico-geografici, ma quello che ha radici nella sopracitata dimensione antropologica dell'immaginario.

Un modello semio-antropologico degli accostamenti interartistici dovrebbe quindi mettere al centro queste due dimensioni essenziali, cioè i percorsi fruitivi e i processi creativi. L'ipotesi che qui formuliamo è che, accanto ad un approccio – più diffuso – centrato sullo studio delle analogie fra opere, un altro approccio – meno comune – che possiamo riconoscere come “omologico” permetta di superare i limiti riscontrati e di completare l'analisi delle possibili relazioni interartistiche integrando le dinamiche produttive e ricettive e rintracciando i percorsi lungo i quali un immaginario archetipico non specificamente artistico adotta linguaggi, materie e tecniche specifiche nel prendere forma. Così facendo, introduciamo l'asse analogia/omologia come parametro chiave, trasversale, nella definizione dei metodi di indagine adottati. Ma cosa significa esattamente adottare un approccio

omologico come alternativo o complementare ad un approccio analogico? È qui opportuno definire questi termini.

2. Analogia e omologia: tra biologia e semiotica

Al fine di comprendere meglio il significato della coppia analogia/omologia e determinare, fra le tante accezioni attribuite a queste due nozioni nel corso della storia, quelle che più potranno servirci in fase di elaborazione di un modello teorico, sarà utile tracciare qui brevemente il percorso di questo binomio fra scienze naturali e scienze umane. Con l'intento di distinguere differenti tipi di similarità, è stata innanzitutto la biologia comparata ad aver formulato, accanto al concetto di analogia, quello di omologia. Mentre l'analogia indica, sin da Aristotele,¹² due organi diversi in animali differenti che hanno però la stessa funzione e presentano spesso somiglianze adattive apparenti, l'omologia, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è la relazione fra due caratteri di animali differenti ereditati da un antenato comune e che non presentano necessariamente funzioni comuni né somiglianze reciproche.¹³ Per esempio, il braccio dell'uomo, la zampa del gatto, la pinna della balena e l'ala del pipistrello sono omologhi, in quanto hanno origini comuni nonostante abbiano funzioni e sembianze molto diverse. Si tratta di origini filogenetiche che si rivelano anche nell'ontogenesi, dato che l'omologia si manifesta nella comune origine embrionale, oltre che nelle corrispondenze di tratti del DNA. L'ala dell'uccello e quella dell'insetto sono invece solo analoghe perché, pur permettendo entrambe di volare, non hanno origini comuni nell'evoluzione delle specie.¹⁴ Se dunque l'omologia è una forma di divergenza evolutiva, l'analogia è una forma di convergenza. Questa accezione, che possiamo chiamare “genetica”, di omologia è apparsa

¹² ARISTOTELE, *Sulle parti degli animali*.

¹³ Cfr. Stefano GIAIMO e Alessandro MINELLI, “Omologia e analogia”, in *Filosofia e scienze della vita. Un'analisi dei fondamenti della biologia e della biomedicina*, a cura di Giovanni Boniolo e Stefano Giaimo, Milano, Bruno Mondadori Editore 2008, pp. 91-112.

¹⁴ La relazione d'analogia non indica, in biologia comparata, una somiglianza apparente, ma un'identità di funzione, anche se tale identità di funzione può implicare somiglianze adattive. La relazione di somiglianza fra caratteri che non hanno alcun antenato comune è detta invece “omoplasia”. È questo il vero antonimo del concetto di omologia. *Ibid.*, p. 106-107.

col diffondersi delle teorie evolucionistiche darwiniane, ma prima di allora circolava già un'altra accezione, “strutturale” o “morfologica”, impiegata per riferirsi a identità e corrispondenze fra due strutture anatomiche in animali diversi indipendentemente da forme e funzioni e teorizzata per la prima volta in modo chiaro dall'anatomista inglese Richard Owen nel 1843.¹⁵ Per esempio, lo scheletro di braccio, zampa, pinna e ala presentano molte differenze, ma le connessioni e la posizione relativa degli elementi che li compongono permettono di vedere queste strutture come esemplari di un'unica struttura-archetipo, considerata come un'idea astratta, storica, e permettono di riconoscere come ossa omologhe quelle a cui si attribuisce lo stesso nome nonostante differenze di funzione e aspetto: ulna, radio, omero ecc. Le due accezioni, genetica e strutturale, hanno continuato a coesistere e intrecciarsi in vario modo nel corso degli ultimi due secoli.¹⁶

Il passaggio della nozione di omologia dalle scienze naturali alle scienze umane si fa strada già fra la fine dell'Ottocento e la prima parte del Novecento, quando due studiosi che esaminano i funzionamenti del linguaggio, con percorsi diversi, ma entrambi con interessi nel campo della biologia, cercano di distinguere similarità superficiali da similarità profonde. La prima è Victoria Welby, che riconosce nell'omologia una forma di analogia “più forte”, capace di svolgere un ruolo determinante nella conoscenza e nell'invenzione.¹⁷ Il secondo è Michail Bachtin, che descrive la specificità della parola letteraria rispetto alla parola ordinaria rintracciando punti di contatto non tanto come somiglianze apparenti, ma a livello profondo, sul piano genetico e strutturale.¹⁸ Per un uso sistematico del termine, bisogna

¹⁵ Richard OWEN, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Londra, Longman, Brown, Green e Longmans 1843.

¹⁶ Cfr. la classificazione proposta da Gunter P. Wagner in omologia “storica”, “morfologica” e “biologica” (“The biological homology concept”, *Annual Reviews in Ecology and Systematics*, 20, 1989, pp. 51-69; “The origin of morphological characters and the biological basis of homology”, *Evolution*, 43, 1989, pp. 1157-1171).

¹⁷ Cfr. Susan PETRILLI, “Senso e analogia nel metalinguaggio di Victoria Welby”, *Idee. Genesi del senso*, 13-15, 1990, pp. 71-78.

¹⁸ Cfr. il saggio “La parola nella vita e la parola nella poesia” (1926), firmato da Vološinov, membro del circolo filosofico bachtiniano, ma spesso attribuito allo stesso Bachtin. *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, Milano, Bompiani 2014, pp. 271-333. Vedi anche Susan PETRILLI, “Comunicazione e alterità”, introduzione a Thomas Sebeok, *Come comunicano gli animali che non parlano*, a cura di Susan Petrilli, Bari, Edizioni del sud 1998, pp. 7-22.

però attendere gli anni Sessanta, quando la linguistica strutturale si appoggia sull’accezione appunto “strutturale” dell’omologia e si serve di questa nozione per riferirsi ad una corrispondenza punto per punto fra strutture soggiacenti al discorso.¹⁹ Per Roland Barthes, ad esempio, la relazione fra l’organizzazione della frase e quella del discorso²⁰ o l’organizzazione dei piani del significato e del significante²¹ sono di tipo omologico e non analogico. Fra “mito” e “rito”, poi, secondo Claude Lévi-Strauss, vi è una relazione di omologia, cioè una “corrispondenza ordinata”²² fra opposizioni binarie di termini nei due campi. L’accezione genetica si intreccia a quella strutturale quando si fa allusione a una funzione espressiva: due sistemi sono allora omologhi quando l’uno è visto come generato dall’altro (come suo effetto, manifestazione, trasformazione, espressione...) o entrambi come derivati da un’origine comune. Per Erwin Panofsky gli schemi del pensiero scolastico sono all’origine dei principi architettonici delle cattedrali gotiche, nel senso che l’interiorizzazione del pensiero tomistico si esprime, fra l’altro, attraverso l’architettura gotica, e questi due piani sono omologhi.²³ Nella sua postfazione alla traduzione francese del volume in cui Panofsky affronta questi temi, Pierre Bourdieu aggiunge un terzo elemento, ipotizzando che tanto l’architettura quanto la filosofia scolastica siano espressione di un unico *habitus* mentale e culturale del tempo.²⁴ Similmente, nella sua “sociologia del romanzo”, Lucien Goldmann vede le strutture simboliche come espressione delle strutture sociali. Grazie alla relazione di omologia, fra questi due universi, è possibile così per lui conciliare un’autonomia relativa con un rapporto di determinazione reciproca.²⁵ Nel campo degli studi

¹⁹ Cf. Olivier ROUEFF, “Homologie”, in Anthony Glinoe e Denis Saint-Amand (a cura di), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/155-homologie>, consultato il 17 agosto 2016.

²⁰ Roland BARTHES, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.

²¹ Roland BARTHES, “Éléments de sémiologie”, *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135.

²² Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Parigi, Pion 1958, p. 257.

²³ Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951, Parigi, Minuit 1967.

²⁴ Pierre BOURDIEU, “Postface”, in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit 1967.

²⁵ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Parigi, Gallimard, 1964. “Questo studio permetterà di effettuare dei raggruppamenti provvisori di scritti a partire dai quali si tratterà di ricercare nella vita intellettuale, politica, sociale ed economica, dei raggruppa-

sull'immaginario, Gilbert Durand ha precisato la differenza fra il procedimento analogico e quello omologico riconoscendo in quest'ultimo uno strumento per l'analisi di immagini che convergono per formare "costellazioni": "l'analogia procede riconoscendo una similitudine tra rapporti differenti quanto ai loro termini, mentre la convergenza ritrova costellazioni d'immagini, simili termine a termine in regioni differenti di pensiero".²⁶ Tali costellazioni d'immagini sono sviluppi e variazioni di un tema archetipico, riconducibile ad un'"immagine motoria".²⁷

Uno sguardo più approfondito dedichiamo qui alla riflessione socio-semiotica sviluppata negli anni Settanta da Ferruccio Rossi-Landi sul "metodo omologico" come contrapposto al "metodo analogico",²⁸ in quanto su questa base teorica elaboreremo il nostro modello di morfogenesi dell'immaginario interartistico nel prossimo paragrafo. Il metodo omologico, per Rossi-Landi, applicato alla comparazione di "artefatti" umani, cioè ai risultati di un lavoro di produzione che può essere tanto materiale quanto immateriale, permette di andare oltre il separatismo delle scienze per rinvenire, nella fattispecie, somiglianze profonde fra strutture linguistiche e strutture socio-economiche. Qui l'omologia è al tempo stesso logico-strutturale e storico-genetica. Se l'analogia consiste infatti nell'individuare somiglianze fra gli artefatti considerati come entità finite, come essi si danno ai nostri sensi, in modo immediato e superficiale, l'omologia reperisce invece somiglianze nei processi di formazione degli artefatti, si interessa alla loro genesi e alla loro costituzione, ne considera le strutture nel loro divenire. L'analogia opera allora "a valle" della produzione, individuando somiglianze estrinseche, fino al caso estremo di analogia che è l'isomorfismo, che spinge la similarità fino all'identità. L'omologia lavora invece "a monte" della produzione e rivela connessioni non apparenti:

L'analogia è simiglianza, diretta simiglianza fra oggetti qualsiasi, isolati e tenuti immobili; la simiglianza viene qui rivelata a

menti sociali strutturati, nei quali si potrà integrare, in quanto elementi parziali, le opere studiate stabilendo, fra esse e l'insieme, delle relazioni intelligibili e, nei casi più favorevoli, delle omologie", p. 352 (traduzione nostra).

²⁶ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Bordas, 1969, ed. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo 2009, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁸ Ferruccio ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani 1972.

posteriori, secondo un qualche criterio contingentemente messo in opera. L'analogia riunisce dunque provvisoriamente ciò che è diviso, o almeno ciò che non è unito necessariamente, sovrapponendo a due oggetti qualsiasi un terzo elemento a essi estraneo; ed è appunto questo terzo elemento, quello che serve a rilevare la somiglianza. L'omologia mostra invece che ciò che si presentava, o abitualmente si presenta come diviso, è in realtà unito geneticamente. Con due brevi formule: l'analogia è sovrapposizione dell'uno al due; l'omologia è riconducimento del due all'uno.²⁹

Come evidenzia Augusto Ponzio, l'omologia di Rossi-Landi si fonda su quella forma di ragionamento che C.S. Peirce chiamava abduzione, riconducibile al ragionamento ipotetico-deduttivo, in quanto “capace di individuare rapporti non previsti nel sapere dato” (poiché instaura legami fra ambiti del sapere considerati separati e stabilisce leggi non reperibili all'interno dei saperi stessi).³⁰ Così formulato, inoltre, il metodo omologico è generalizzabile a tutti i fenomeni segnici. Rossi-Landi non esita infatti a estendere le sue considerazioni sull'omologia fra lavoro materiale e lavoro linguistico a tutti i sistemi segnici verbali e non verbali, fra cui non esistono più divisioni naturali:

L'uomo si sviluppa lavorando; anzi, ancor prima di svilupparsi *come uomo, diventa tale* per la prima volta in quanto si mette a lavorare. In questo divenire esprime se stesso *in, con, su* materiali diversi, che condizionano le tecniche dell'oggettivazione e in questo senso dan luogo a prodotti diversi. Ma il lavoro è unitario. La cosa può esser colta a un livello elementare – anche oggi che abbiamo tanta storia alle spalle e disponiamo di una moltitudine di sistemi segnici di ogni tipo – nei casi in cui si dia scelta fra due diversi codici per esprimere o “consegnare” (far pervenire) la stessa cosa. Il poeta esprime il suo amore in una lirica, il pittore in un quadro, il calzaiolo confezionando un paio di scarpe stupende per la sua bella, lo sportivo portandola a sciare con sé. Le stesse cose, o cose molto simili, possono esser det-

²⁹ *Ibid.*, p. 293.

³⁰ Augusto PONZIO, *Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rossi-Landi*, Milano, Mimesis 2008, p. 28.

te a parole, coi gesti, con gli oggetti, con vari tipi di silenzio, comportandosi in varie maniere.³¹

Sarebbe di scarsa utilità, in questo caso, studiare le somiglianze fra la lirica, il quadro, gli sci e le scarpe. Più utile si rivelerà esaminare le comunanze nel modo in cui agiscono il poeta, il pittore, lo sportivo e il calzolaio animati da uno stesso sentimento e da un unico bisogno espressivo e comunicativo. Si noterà che tali artefatti hanno per coloro che li producono la stessa *funzione*, quella di esprimere lo stesso sentimento. Il confronto poi fra i *comportamenti* produttivi adottati dai soggetti sarà quindi più proficuo del confronto fra gli *oggetti* da essi prodotti, e il “*come si fa*” sarà più pertinente del “*cosa si fa*”. La contrapposizione fra approccio analogico e omologico può essere sintetizzata nella seguente tabella:

Approccio analogico	Approccio omologico
Si fonda sul separatismo disciplinare	Si fonda su di un sapere interdisciplinare, globale (le sue leggi non sono reperibili nei singoli saperi ma vengono da un orizzonte più ampio)
Fondato sulle specializzazioni	Sgradito agli “specialisti”
Considera gli artefatti come entità finite	Considera gli artefatti nei loro processi di formazione, nel loro divenire
Studia somiglianze apparenti e identità di forma	Studia corrispondenze di strutture profonde
Descrive le somiglianze	Spiega le origini delle somiglianze
Isola gli elementi per analizzarli	Mostra che ciò che sembra separato è in realtà unito
Si serve del ragionamento deduttivo e induttivo	Si serve del ragionamento abduttivo, fondato sulla formulazione di ipotesi
Considera i differenti sistemi segnici come separati	Riconosce la continuità fra i sistemi segnici (è il non-verbale a fornire il modello per la comprensione del verbale e non viceversa)

Figura 1. *Confronto fra approccio analogico e approccio omologico*

Un’applicazione del metodo omologico di Rossi-Landi alla semiotica della musica si riscontra negli anni Settanta nei lavori di Gino Stefani. Nell’analizzare il modo in cui si costruisce l’*inizio* di varie pagine musicali

³¹ Ferruccio ROSSI-LANDI, «Omologia della riproduzione sociale », *Ideologie*, 5, 16-17, 1971, p. 60.

di diverse epoche storiche, Stefani nota che i sistemi del discorso, della cerimonia e della musica possono essere considerati come omologhi e che un'omologia funzionale accomuna gli esordi retorici, le entrate cerimoniali e gli incipit musicali (comuni funzioni fatiche, conative e referenziali).³² Per uno studio sistematico degli inizi musicali, conclude Stefani, è necessaria dunque una "Ipotesi Omologica Generale sul modo in cui il lavoro umano inizia le diverse produzioni".³³ Nei suoi studi più recenti sui vissuti sinestesi del'ascolto musicale, cioè sulle metafore che evocano tutte le modalità sensoriali a seguito di una stimolazione unicamente uditiva, Stefani formula l'"ipotesi omologica della sinestesia", secondo la quale "la sinestesia sarebbe la manifestazione variegata e molteplice di superficie, la proliferazione inesauribile di metafore sensoriali intesa a esprimere un vissuto profondo, globale, certamente emotivo".³⁴ Si riprende qui in termini semiotici un'idea, quella dell'origine dei sensi da un'unica sorgente, formulata già in passato da vari autori, evidenzia Stefani, a partire da Goethe. Ritroviamo qui un'accezione che potremmo chiamare "genetico-funzionale" dell'omologia: le manifestazioni di un unico "vissuto profondo" in tutte le modalità sensoriali sarebbero omologhe in quanto condividerebbero un'origine comune in un'esperienza "globale" e rispetto alla quale svolgerebbero la stessa funzione espressiva e comunicativa. Proseguendo in questa direzione di ricerca, Gino Stefani e Stefania Guerra Lisi hanno sviluppato un modello semiotico in grado di leggere le esperienze artistiche alla luce del ruolo svolto dall'intersensorialità nell'ontogenesi e nella filogenesi degli esseri viventi.³⁵ Secondo tale modello il *corpo* può essere visto come "dispositivo sinestesi-co", in quanto "generatore di sinestesia".³⁶ La sinestesia è qui considerata non come comunemente intesa, cioè il percepire simultaneamente uno stesso oggetto attraverso sensi diversi,³⁷ ma come "capacità innata, involontaria

³² Gino STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio 1976, pp. 79-103.

³³ *Ibid.*, p. 103.

³⁴ Gino STEFANI, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi 1998, p. 51.

³⁵ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Sinestesia: struttura che connette linguaggi e comportamenti*, Milano, FrancoAngeli 2016.

³⁶ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla 2010, p. 71.

³⁷ Per una storia del concetto di sinestesia, si veda Marco MAZZEO, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet 2005.

e inestinguibile in tutti gli esseri umani, di vivere simultaneamente diverse *sensazioni* alla stimolazione di una qualunque di esse” e come “dispositivo psicofisiologico in virtù del quale una qualunque rappresentazione sensoriale può rinviare a una data *emozione* attraverso altre rappresentazioni sensoriali”.³⁸ L’origine di tale capacità umana si colloca, per questi autori, nelle esperienze della vita prenatale che precedono la separazione delle modalità sensoriali, in cui, a partire dal dialogo madre-feto, attraverso onde di pressione sulla pelle e scambi chimici, si forma un “codice di sfumature affettive”, costituito da “memorie autoplastiche” che il corpo conserverà e sarà sempre in grado di riattivare in “emersioni intersensoriali”.³⁹ Gli accostamenti interartistici che propongono Guerra Lisi e Stefani si fondano così sul reperimento di omologie genetico-funzionali, in quanto non si limitano a confrontare le forme apparentemente simili in opere d’arte diverse, ma riconoscono in esse l’espressione degli stessi vissuti corporei ed emotivi che si situano a monte della loro produzione e riconoscono i comportamenti umani che svolgono le stesse funzioni espressive e comunicative lasciando tracce in materiali diversi e secondo “linguaggi preferenziali” diversi.⁴⁰ Questo processo che porta dall’“emozione profonda” e dal vissuto corporeo alle produzioni di manifestazioni esterne è detto qui di “articolazione”, cioè di messa in forma progressiva a partire da un contenuto “inarticolato”, inespriabile in quanto tale. Le diverse manifestazioni sono considerate invece come “tracce” di comportamenti comunicativi ed espressivi, il cui legame con il vissuto profondo è quindi, secondo le categorie segniche di C. S. Peirce, di tipo *indicale* e non iconico né simbolico.

Proseguendo queste riflessioni, nelle nostre analisi dell’*immaginario gestuale d’ascolto*, da noi battezzate “analisi metakinetiche”, abbiamo elaborato un approccio all’ascolto musicale che cerchi di rivelare il modo in cui le

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 72. Nel passare da un linguaggio all’altro, non si effettuano “traduzioni” ma “trasduzioni”, non si tratta cioè di un processo simile a quello di chi, traducendo, ricostituisce in un’altra lingua una formulazione equivalente alla prima, ma di qualcosa di dinamico come la trasduzione, cioè il processo di trasformazione di energia da una forma all’altra (da meccanica a elettrica, ecc.).

⁴⁰ Da Rossi-Landi a Guerra Lisi e Stefani, passando da una socio-semiotica a una semiotica psico-fisiologica, si passa così dal concetto del “lavorare” a quello del “fare creativo”, dai concetti di “produzione” e di “lavoro” a quello di “comportamento”.

forme delle opere studiate si originano omologicamente dagli *archetipi* di un immaginario propriocettivo. Tali archetipi, iscritti nel soggetto come “memorie del corpo”,⁴¹ sono quelli che abbiamo proposto di chiamare “archeosegni”,⁴² cioè “preinterpretanti”⁴³ stratificati in un “archeocorpo”⁴⁴ sempre operante al di là del nostro corpo attuale. Nel nostro modello della “Metakinesis musicale”, la genetica dell’immaginario musicale gestuale è quindi trattata come una “genetica omologica”,⁴⁵ che ricerca le radici comuni a percezione uditiva e propriocezione. Tali radici, gli archeosegni corporei, possono essere descritte attraverso due elementi: il “profilo delle modulazioni del tono muscolare” (PMTM, che applica alla propriocezione in concetto di “forma vitale dinamica” di Daniel Stern⁴⁶) e il “pattern motorio” (PM, come raggruppamento coerente di quelli che Mark Johnson chiama “schemi incarnati”⁴⁷). Gli stessi archeosegni gestuali – come quelli da noi analizzati, per esempio, la carezza, il dondolamento, la spinta... – sono all’origine di molteplici manifestazioni artistiche in vari contesti ed epoche storiche. Un esempio concreto, che qui ci limiteremo ad accennare,⁴⁸ è quello degli *sti-*

⁴¹ Cf. Francesco SPAMPINATO, “L’initiation d’Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical”, in Grazia GIACCO, Francesco SPAMPINATO, Jean VION-DURY (a cura di), *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*, Parigi, L’Harmattan 2013, pp. 29-50.

⁴² Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l’écoute musicale*, Paris, L’Harmattan 2015, pp. 130-143.

⁴³ Cf. Eero TARASTI, *Signs of music. A guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2002 ; *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 2000.

⁴⁴ Bernard VECCHIONE, “Fictions d’incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l’esthétique musicale de Gino Stefani”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato (a cura di), *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Helsinki, Umweb 2009, p. 260 [259-292].

⁴⁵ Il modello della genetica dell’immaginario metakinetic (GHIMK, “genèse homologique de l’imaginaire métakinétique”) è descritto in Francesco Spampinato, *Les incarnations du son*, op. cit., pp. 151-158.

⁴⁶ Daniel STERN, *Le forme vitali. Psicologia, psicoterapia, sviluppo ed espressione artistica dell’esperienza dinamica*, Milano, Cortina 2011 (*Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, New York, Oxford University Press 2010).

⁴⁷ Mark JOHNSON, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press 1987.

⁴⁸ Per maggiori dettagli su questa ricerca, si veda *Debussy et l’imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l’expérience musicale*, PhD, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2006; “Les patterns corporels de l’expérience musicale: nouvelles perspectives pour l’étude des rapports interartistiques”, in Alessandro ARBO (a cura di), *Perspectives de l’esthétique musicale*, Parigi, L’Harmattan 2007, pp. 305-315;

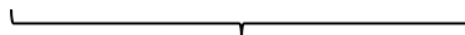
lemi (cioè gli elementi di stile) di matrice gestuale nella musica di Claude Debussy, compositore spesso associato alla pittura e alla letteratura del suo tempo, in una dialettica di impressionismo e simbolismo. Lo studio delle omologie gestuali interartistiche è stato applicato qui alle relazioni fra Debussy e tre artisti più o meno coevi, provenienti da contesti molto diversi: Claude Monet, Dante Gabriel Rossetti e Giovanni Pascoli. Una tabella sintetizzerà i risultati delle nostre analisi mettendo in evidenza gli archetipi dell'immaginario gestuale sui quali si fondano gli stilemi che abbiamo individuato in questi autori (fig. 2). Se osservate attraverso il modello dell'estetica psico-fisiologica di Guerra Lisi e Stefani,⁴⁹ queste espressioni, pur realizzandone una serie di varianti, riattivano un'unica memoria del corpo, un archetipo di origine prenatale, acquisito nelle prime fasi della vita intrauterina e caratterizzato da: moto dondolante, percezione di una continuità di sfumature fra due poli, lasciarsi andare, piacere passivo, contenimento rassicurante, avvolgente ecc. Si tratta di quella che Jacques Fontanille chiamerebbe un'"impronta" sepolta nella carne, frutto di una marcatura sensoriomotoria.⁵⁰

"Corps, synesthésie, homologie: Debussy, entre impressionnisme et symbolisme", in M. Barbe (a cura di), *Musique et arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre*, Parigi, L'Harmattan, 2011, pp. 87-99. Altre ricerche attualmente in atto riprendono ed estendono la nostra riflessione sull'utilità dello studio delle omologie gestuali applicandolo alla pedagogia interartistica. È quanto mostrato, in particolare, da Sabine Chatelain, "Arts visuels – musique « aller-retour » : analyse des transformations esthétiques dans un projet pédagogique à partir de *Thirthy* de Kandinsky", in Grazia Giacco, John Didier, Francesco Spampinato (a cura di), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*, Lovanio, EME 2017, pp. 77-90.

⁴⁹ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB 1999.

⁵⁰ Jacques FONTANILLE, *Corps et sens*, Parigi, PUF 2011, p. 112.

	Esempi di opere analizzate	PM	PMTM	Esempi di opere analizzate	
Debussy	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Reflets dans l'eau</i> (<i>Images pour piano</i>, I) 	Bilanciamento equilibrato del corpo	Leggero crescendo – sospensione – leggero diminuendo (in ciclo)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le bassin aux nymphéas, harmonie verte</i> • <i>Champ de coquelicots, environs de Giverny</i> 	Monet
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> (<i>Préludes</i>, II) • <i>Cloches à travers les feuilles</i> (<i>Images pour piano</i>, II) 	Gesto di carezza	Sorgere – estendersi – svanire	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Falaise à Varengeville (gorge du Petit-Ailly)</i> • <i>Femme assise sous les saules</i> • <i>Les bords de la Seine, Ile de la Grande-Jatte</i> 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Tema di Mélisande (<i>Pelléas et Mélisande</i>) • <i>C'est l'extase langoureuse</i> (<i>Ariettes oubliées</i>) 	Gesto sinuoso e discendente degli arti superiori	Scorrere – diminuire	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A sea spell</i> • <i>Pia de' Tolomei</i> • <i>Veronica Veronese</i> • <i>The Day dream</i> 	Rossetti
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Quatuor à cordes</i> • <i>Danseuses de Delphes</i> (<i>Préludes</i>, I) 	Oscillazione prolungata del corpo	Slanciato – sospeso – cadente (in ciclo)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La mia sera</i> (<i>Canti di Castelvecchio</i>) • <i>Assiuolo</i> (<i>Myriacae</i>) 	Pascoli



Forme di

DONDOLAMENTO

Figura 2. *Stilemi musicali di Debussy e corrispondenze metakinetiche interartistiche*

3. Verso un modello omologico dell'immaginario interartistico

Secondo la prospettiva di Rossi-Landi e le sue applicazioni al campo della creazione artistica, come quelle di Guerra Lisi e Stefani, adottare un approccio omologico significa dunque intendere il processo di articolazione della forma espressiva come un processo “morfogenetico”, che si radica non tanto nei comuni *esiti* dei processi creativi, ma in comuni *fonti e percorsi* della creatività. Si tratta, come nel caso dell'immaginario corporeo, da noi più specificatamente studiato (e che è per noi la fonte di ogni altro orizzonte immaginativo⁵¹), di comuni immagini ancestrali dell'uomo, che fungono da

⁵¹ Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son, op. cit.*, pp. 160-161.

guida nella genesi progressiva delle opere d'arte, indipendentemente dal medium che le contraddistingue e da tecniche realizzative specifiche. Proponiamo qui un contributo all'elaborazione di un modello che meriterebbe certo di essere sviluppato e messo ulteriormente alla prova, ma che, pur semplificando dei fenomeni complessi, permetta già di riconoscere certi punti di contatto fra i processi creativi di opere appartenenti a diverse forme d'arte (fig. 3).

Un archetipo dell'immaginario incarnato, quello che abbiamo chiamato "archosegno", per esprimersi, elaborerà e modellerà percorsi, modi di fare, strategie dell'operare, intermodali, che chiamiamo "tracciati" dell'espressività corporea, interfacce fra la vita immaginativa interiore e la realtà materiale e umana circostante. Nell'incontrare l'ambiente, le materie, le prassi espressive, le tecniche artistiche, le norme e le situazioni comunicative, tali tracciati si concretizzano in specifici comportamenti espressivi, esperienze produttive, "atti" creativi. Tali atti lasciano "tracce" visibili nelle varie materie, secondo i linguaggi artistici prescelti. Questo processo che, seguendo Anton Ehrenzweig,⁵² abbiamo altrove chiamato di "articolazione"⁵³ è dunque una "morfogenesi espressiva" (dove per "espressione" si intende, in senso goodmaniano, una "esemplificazione metaforica").⁵⁴ L'analisi, dal canto suo, procederà a ritroso, vedendo le opere d'arte e tutte le manifestazioni espressive umane come tracce osservabili di atti compiuti. Questi ultimi sono anch'essi osservabili se si mettono in atto protocolli adatti di osservazione dei processi creativi, altrimenti sono – benché parzialmente – ricostruibili, seguendo un ragionamento abduttivo, attraverso la raccolta di indizi nelle tracce. Negli atti è possibile riconoscere, attraverso inferenze induttive, tracciati espressivi modellizzabili, frutto di un'operazione d'astrazione a partire da esperienze umane ripetute. Degli archetipi dell'immaginario sono poi ipotizzabili come origine di tracciati specifici, come memorie incarnate attorno alle quali si sono sviluppati modi di fare.

⁵² Anton EHRENZWEIG, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*, New York, Braziller, 1965, tr. it., *La psicanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio 1977.

⁵³ Francesco Spampinato, *Les incarnations du son*, op. cit., p. 85.

⁵⁴ "Ciò che è espresso è metaforicamente esemplificato. Ciò che esprime la tristezza è metaforicamente triste", Nelson GOODMAN, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill 1968, tr. it., *I linguaggi dell'arte*, Milano, Est 1998, p. 80.

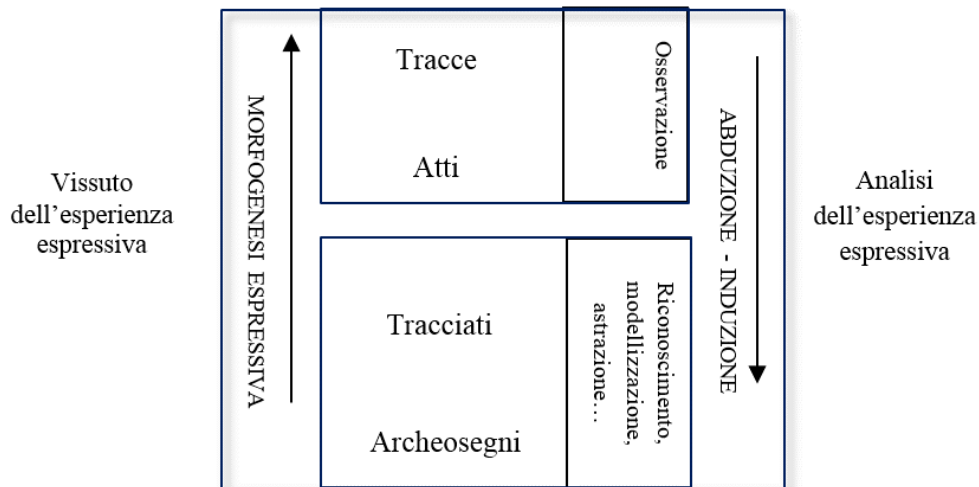


Figura 3. *Analisi della morfogenesi espressiva*

Una prospettiva come questa, che mette in risalto l'importanza dei processi di costituzione della forma, non può non essere accostata alle riflessioni di Luigi Pareyson sull'estetica della formatività,⁵⁵ in cui il filosofo suggerisce di analizzare “l'esperienza estetica” considerando la forma come “un organismo vivente”⁵⁶ e l'artista come “energia formante” e “modo di formare”.⁵⁷ Pareyson, proponendo una visione dinamica della forma, afferma che l'opera è “legge e risultato di un processo di formazione” e che “formare” significa “fare” inventando al tempo stesso il “modo di fare”.⁵⁸ Nel binomio di Pareyson fra “forma formata” e “forma formante” ritroviamo la nostra articolazione in tracce e tracciati, in cui la traccia, come la forma formata, è “memoria”⁵⁹ vivente del suo processo di formazione e il tracciato, come la forma formante, è un “percorso” orientato dal “presagio” della traccia,⁶⁰ mirante a compiere atti che sono un “puro tentare”.⁶¹ Intesa come formatività, la morfogenesi espressiva è applicabile a ogni campo dell'esperienza e an-

⁵⁵ Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Fabbri 1988.

⁵⁶ *Ibid.*, ed. Milano, RCS, 1998, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

che alle esperienze che siamo soliti definire “ricettive”.⁶² In campo semiotico, l’interesse per ciò che precede e permette la formazione del segno si ritrova, fra l’altro, in Eero Tarasti e nella sua “semiotica esistenziale”, in cui il “pre-segno” si colloca prima della formazione e della cristallizzazione dei segni, precedendo così l’“atto-segno” e il “post-segno”.⁶³ Per Bernard Vecchione, tale presegnità è un “vettore potenziale” di segni ed è iscritta già nel *Dasein* e nel suo costituirsi in esperienze.⁶⁴ Sviluppando queste prospettive, dal canto nostro, abbiamo proposto una concezione dinamica del sorgere del segno da una pro-segnità a un’arqueo-segnità, livello, quest’ultimo, in cui si situano le nostre memorie del corpo, gli archeosegni.⁶⁵ Inoltre, come abbiamo sottolineato nel nostro modello di Metakinesis musicale,⁶⁶ la nozione di traccia, mai fine a se stessa ma sempre rinviante alla sua origine (in quanto ogni traccia è sempre traccia *di qualcosa*), permette di spostare il centro delle operazioni analitiche dall’oggetto-opera (o “testo”) al *processo esperienziale* che l’ha originata, passando così dall’analisi di oggetti all’*analisi di esperienze*.⁶⁷

Tornando ai fenomeni interartistici, possiamo osservare che questo modello di morfogenesi espressiva permette la costituzione di un modello omologico di analisi interartistica in cui gli accostamenti ricettivi si giustificano come risposte a esperienze espressive. Riprendendo qui il concetto di “genetica intermediale” di Vecchione (secondo il quale un’opera “monomediale” si origina da “figure di senso” in cui operano “di concerto” varie dimensioni mediali)⁶⁸ e accostandolo al già citato modello omologico della sinestesia di Guerra Lisi e Stefani, possiamo leggere l’esperienza sinestesica – cioè la sollecitazione, reale o metaforica, di tutte le modalità sensoriali a partire da

⁶² Pareyson parla di artisticità di ogni atto formativo (*ibid.*, p. 63), compresa la conoscenza sensibile (p. 11) e l’interpretazione (p. 183).

⁶³ Cf. Eero TARASTI, *Signs of music, op. cit.; Existential semiotics, op. cit.*

⁶⁴ Bernard VECCHIONE, « L’hermeneia silencieuse du musical », Bernard Vecchione, Christian Hauer (éds), *Le sens langagier du musical. Semiosis et hermenéia*, Paris, L’Harmattan 2009, p. 281.

⁶⁵ Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son, op. cit.*, p. 133.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 105-108.

⁶⁸ Bernard VECCHIONE, “Anthropologie culturelle, *story-telling* et génétique intermédiaire”, communication à la “Deuxième rencontre internationale sur la narratologie et les arts” (L’art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques, transmédiatiques), 5 décembre 2013.

uno stimolo monomediale, come una traccia artistica – come una forma di *attualizzazione di contenuti intermediali potenzializzati* nell’opera.⁶⁹ La traccia contiene cioè in potenza il dispiegamento multisensoriale che il fruitore è chiamato a mettere in atto. È proprio il carattere intermediale di tracciati e archeosegni che consente di ritrovare gli stessi archetipi gestuali in opere d’arte di natura diversa. L’analisi interartistica si configurerà così non come un puro riconoscimento di analogie formali, ma come un *reperimento di omologie morfogenetiche* fra opere considerate come tracce di comportamenti espressivi fondati sugli stessi archetipi dell’immaginario. Il *fattore di omologia* fra due tracce artistiche potrà situarsi a due livelli del processo morfogenetico: in un comune archeosegno, in un comune tracciato o in entrambi.⁷⁰ Secondo la tipologia segnica di C. S. Peirce, le omologie morfogenetiche sono casi di doppia indicità,⁷¹ o meglio di quella che potremmo chiamare “coindicitalità”, in quanto un’unica causa produce due effetti diversi. Ciò è valido anche in fase di ricezione, quando, ad esempio, un’esperienza uditiva e una visiva sono all’origine di un unico tipo di esplicazione attraverso simili metafore verbali. I vettori di coindicitalità qui si invertono: due cause diverse convergono verso un comune effetto.

Nel distinguere esperienze produttive e ricettive, si potranno riconoscere, di conseguenza, omologie *poietiche* ed *estesiche*.⁷² Per esempio, fra

⁶⁹ Per le nozioni di “potenzializzazione” e “attualizzazione” applicate alle arti, cf. Bernard VECCHIONE, *La Réalité musicale. Éléments d’épistémologie musicologique*, Thèse pour le doctorat d’État, Paris 1985, t. II, Quarta parte, “Questions de morphodynamique et de morphogénèse”, pp. 472-578.

⁷⁰ Nello studiare quelli che chiama « processi di spostamento omologico sulle arti », Georges Molinié ha proposto una doppia articolazione della trans-semiotica che va in una direzione simile a quella qui proposta : una « trans-semiotica patetica » (che analizzerebbe come è trattato un determinato affetto « attraverso le varie determinazioni dei diversi piani dei vari materiali semiotici ») e una « trans-semiotica stilistica » (che individuerrebbe gli stilemi trans-semiotici che caratterizzano una determinata « inflessione stilistica »), “Le champ stylistique”, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹ È il segno indicale ad esprimere la relazione di causa-effetto, secondo la tipologia segnica di C. S. Peirce, e non il segno iconico, che esprime la somiglianza, né quello simbolico, di tipo convenzionale e arbitrario.

⁷² La distinzione fra poietico ed estesico ha per noi soprattutto una salienza sociologica (riferimento a situazioni sociali distinte in produttive e ricettive in determinate società) e una praticità analitica (uso di metodi e categorie specifiche), ma non corrisponde ad un reale dualismo dell’esperienza, in quanto ogni esperienza è sempre simultaneamente produttiva e ricettiva rispetto al suo ambiente, cioè profondamente “simprassica”. Cfr. Francesco SPAMPINATO, “Percorsi del senso in musica”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato

un'esperienza musicale e una pittorica, si presenteranno i tipi seguenti di omologie, sintetizzati nella fig. 4:

1) *omologie poietiche*: la realizzazione di una musica e quella un quadro possono essere forme di produzione diverse, fondate su tecniche diverse che si applicano a materie diverse, dando origine a opere difficilmente comparabili, ma possono fondarsi su di un unico archetipo gestuale o essere realizzate secondo un unico tracciato creativo. Per esempio, il vissuto di “leggerezza” si fonda su di una memoria corporea profonda e può esprimersi in diverse arti, alle quali si applicheranno strategie come il “togliere peso”, il “sospendere”, il “far vibrare”, lo “svuotare”... L'analisi, necessariamente interdisciplinare, si appoggerà allora su di un'antropologia dell'immaginario, da un lato, e su di una genetica interartistica, dall'altro.

2) *omologie poietico-estesiche* (o estesico-poietiche): comporre una musica può esprimere lo stesso archetipo gestuale sentito in un quadro osservato dal compositore (o, viceversa, si può esprimere visivamente l'archetipo gestuale attivato all'ascolto di una musica), la musica non sarà simile al quadro, né tenterà di tradurne un aspetto da un linguaggio artistico ad un altro, ma darà forma, secondo strategie che possono essere simili, ma con atti diversi, “musicali”, al vissuto corporeo e mentale di chi osserva il quadro. Si potrebbe parlare qui di una sorta di “ekphrasis omologica”, in cui la “transmedializzazione” fra opere è vista non come trasformazione di stili, forme e contenuti,⁷³ ma come morfogenesi a partire da un archetipo immaginativo comune.

3) *omologie estesiche*: il sentire, da parte di un fruitore, una musica e un quadro come attivanti lo stesso archetipo gestuale o come realizzazioni delle stesse strategie espressive; non saranno qui riconosciute come simili le rispettive forme, ma saranno sentite le due forme, quella sonora e quella visi-

(a cura di), *La coscienza di Gino*, *op. cit.*, p. 52. Come evidenziato da Salvatore Tedesco, il concetto di omologia permette non solo di abbracciare una visione dinamica della forma, ma anche di riconoscere l'unità profonda di agire e percepire: “un concetto fondamentale per una considerazione dinamica della forma vivente, come quella cui mira un'estetica che non intenda limitarsi a indagare sull'atteggiamento estetico e sulle produzioni artistiche, ma sappia tematizzare in senso più comprensivo la questione (eminentemente propria della tradizione *morfologica*) dell'unità dell'agire e del percepire come configurazione estetica del vivente” (Salvatore TEDESCO, “La costruzione del concetto di omologia e i vincoli materiali della forma”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, p. 27).

⁷³ Siglind BRUHN, “Vers une théorie de l'ekphrasis musicale”, *op. cit.*, p. 156.

va, come tracce possibili di un unico archeosegno o di un unico tracciato. Per esempio, una delle esperienze da noi condotte con gruppi di ascolto ci ha permesso di notare che la percezione di una tela di Claude Monet del 1878, *Le printemps à travers les branches*, e l’ascolto delle prime misure di *Noctuelles* dai *Miroires* per pianoforte di Maurice Ravel suscitano nel fruitore un comune senso di “leggerezza vibrante” (con l’evocazione del gesto di chi soppesa manualmente una sostanza lieve e sfuggente), ottenuto attraverso simili strategie di “frammentazione” e “sospensione” della materia (sonora o cromatica).⁷⁴

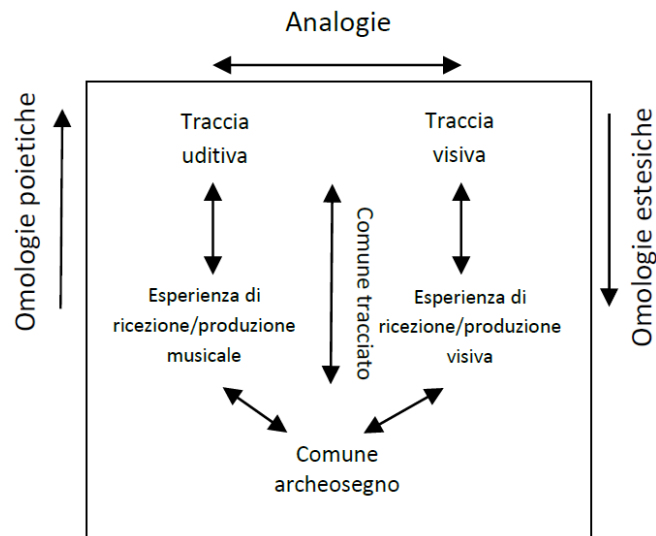


Figura 4. *Tipologia delle relazioni omologiche musica-pittura*

L’analisi omologica non esclude qui l’approccio analogico – con il confronto fra tracce (opere finite) e il reperimento di similarità formali attraverso operazioni di categorizzazione –, ma lo integra e lo arricchisce aprendo a dimensioni esperienziali dinamiche e complesse. Tale modello, da noi applicato allo studio delle immagini gestuali nelle relazioni fra musica, pittura e poesia, si presta inoltre ad un’estensione ad altre forme d’arte, come

⁷⁴ Si tratta di esperienze di ascolto e verbalizzazione realizzate con vari gruppi di studenti del Master di MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi (Università di Roma Tor Vergata), secondo il metodo elaborato da Gino Stefani (*Musica: dall’esperienza alla teoria*, op. cit., p. 26-37). I nostri risultati sono presentati nel paragrafo “Diffusivité et agglutination: de Monet à Ravel” della nostra tesi di dottorato, *Debussy et l’imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l’expérience musicale*, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2006, pp. 322-335.

l'architettura, il teatro, la danza, il cinema... e ad altri orizzonti immaginativi, diversi da quello propriocettivo, nei quali è possibile identificare altri archeosegni e altri tracciati. Se, nei nostri lavori, ci siamo concentrati sullo studio dell'immaginario corporeo è perché riteniamo che questo si situi a monte di ogni produzione di senso, che sia la matrice stessa della semiosi, il suo "substrato".⁷⁵

4. Conclusione

La storia della coppia concettuale analogia/omologia mostra, come hanno recentemente sottolineato anche Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco, "la capacità pervasiva di costruire relazioni tra i diversi oggetti della conoscenza e, cosa ancor più interessante, la possibilità di raggiungere una sintesi concettuale fra approcci metodologici differenti".⁷⁶ Formulata dapprima, come abbiamo visto, nel campo delle scienze naturali e applicata in seguito allo studio dei processi di produzione e di espressione umana, la polarità analogia/omologia merita dunque di essere inserita fra i parametri che definiscono i modi in cui si operano accostamenti interartistici e i metodi con cui si analizzano tali accostamenti, con l'intento di favorire una maggiore presa di coscienza delle diverse posture analitiche adottabili di fronte alle somiglianze fra esperienze artistiche originate da – o originanti – opere di natura diversa. In questo orizzonte, situandosi fra gli approcci che accordano all'omologia un ruolo centrale, il modello della morfogenesi dell'immaginario interartistico qui proposto intende fornire dei punti di riferimento per riconoscere e definire le parentele su cui si basano gli accostamenti fra opere. Intesa anche in senso genetico e non esclusivamente strutturale, l'omologia permette infatti di problematizzare le operazioni di associazione interartistica mettendo in relazione l'opera e la sua genesi, l'esperienza produttiva e quella ricettiva, l'esperienza mediale e quella intermediale, l'archetipo antropologico e le sue esplicitazioni attraverso precisi atti produttivi o ricettivi. Dall'idea di un'analogia come cuore pulsante del

⁷⁵ Il corpo è il « substrato della semiosi », secondo Jacques Fontanille, *Corps et sens, op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ Andrea PINOTTI, Salvatore TEDESCO, "Introduzione", *Rivista di estetica*, 62, numero intitolato "Omologia e analogia", 2016, p. 3.

pensiero interartistico, si passa quindi ad una più complessa dialettica analogia/omologia, vista sia come anima e processo vitale delle esperienze interartistiche – e, più in generale, intermediali –, sia come modello di lettura e di analisi di tali esperienze.

Bibliografia

- ARISTOTELE, *Opere*, a cura di G. Giannantoni, 4 voll., Laterza, 1973.
- BARBE, Michèle, (a cura di), *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, Parigi, L'Harmattan 2011.
- BARTHES, Roland, "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135.
- BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.
- BOSSEUR, Jean-Yves *Musiques et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Parigi, Minerve 2006.
- BOURDIEU, Pierre, "Postface", in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit, 1967.
- BRUHN, Siglind, "Vers une théorie de l'ekphrasis musicale", in Márta GRABÓCZ (a cura di), *Sens et signification en musique*, Parigi, Hermann 2007, pp. 155-176.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Bordas 1969 (ed. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 2009).
- DUSI, Nicola, "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", in *Versus*, n. 85/86/87, 2000, pp. 3-54.
- DUSI, Nicola, NERGAARD, Siri (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, *Versus*, n. 85/86/87, 2000
- EHRENZWEIG, Anton, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*, New York, Braziller 1965 (tr. it., *La psicanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio 1977).
- FLEURY, Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Parigi, Fayard 1996.
- FONTANILLE, Jacques, *Corps et sens*, Parigi, PUF 2011.

- GIACCO, Grazia, DIDIER, John, SPAMPINATO, Francesco (a cura di), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*, Lovanio, EME 2017.
- GIAIMO, Stefano, MINELLI, Alessandro, “Omologia e analogia”, in *Filosofia e scienze della vita. Un’analisi dei fondamenti della biologia e della biomedicina*, a cura di Giovanni Boniolo e Stefano Giaimo, Milano, Bruno Mondadori 2008, pp. 91-112.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Parigi, Gallimard 1964.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merril 1968 (tr. it., *I linguaggi dell’arte*, Milano, Il Saggiatore 1998).
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB 1999.
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla 2010.
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Sinestesia: struttura che connette linguaggi e comportamenti*, Milano, Franco Angeli 2016.
- HJELMSLEV, Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- HOFSTADTER Douglas R., SANDER Emmanuel, *L’analogie. Cœur de la pensée*, Parigi, Odile Jacob 2013 (ed. orig. *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Books 2013).
- JOHNSON, Mark, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Parigi, Pion 1958.
- MAZZEO, Marco, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet 2005.
- MOLINIÉ, Georges “Le champ stylistique”, *L’Information Grammaticale*, 70, 1996, pp. 21-24.
- OWEN, Richard, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Londra, Longman, Brown, Green e Longmans 1843.
- PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit 1967.

- PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Fabbri 1988.
- PETRILLI, Susan, “Comunicazione e alterità”, introduzione a Thomas Sebeok, *Come comunicano gli animali che non parlano*, a cura di Susan Petrilli, Bari, Edizioni del sud 1998, pp. 7-22.
- PETRILLI, Susan, “Senso e analogia nel metalinguaggio di Victoria Welby”, *Idee. Genesi del senso*, 13-15, 1990, pp. 71-78.
- PINOTTI, Andrea, TEDESCO, Salvatore, “Introduzione”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, pp. 3-4.
- PONZIO, Augusto (a cura di), *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, Milano, Bompiani 2014.
- PONZIO, Augusto, *Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rosi-Landi*, Milano, Mimesis 2008.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, «Omologia della riproduzione sociale», *Ideologie*, 5, 16-17, 1971, p. 43-103.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani 1972.
- ROUEFF, Olivier, “Homologie”, in Anthony Glinoe e Denis Saint-Amand (a cura di), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/155-homologie>, consultato il 17 agosto 2016.
- SPAMPINATO, Francesco “L’initiation d’Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical”, in GIACCO, Grazia, SPAMPINATO, Francesco, VION-DURY, Jean (a cura di), *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*, Parigi, L’Harmattan 2013, pp. 29-50.
- SPAMPINATO, Francesco, “Corps, synesthésie, homologie: Debussy, entre impressionnisme et symbolisme”, in M. Barbe (a cura di), *Musique et arts plastiques: la traduction d’un art par l’autre*, Parigi, L’Harmattan, 2011, pp. 87-99.
- SPAMPINATO, Francesco, “Les patterns corporels de l’expérience musicale: nouvelles perspectives pour l’étude des rapports interartistiques”, in A. Arbo (a cura di), *Perspectives de l’esthétique musicale*, Parigi, L’Harmattan 2007, pp. 305-315.
- SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l’écoute musicale*, Paris, L’Harmattan 2015.

- STEFANI, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio 1976, pp. 79-103.
- STEFANI, Gino, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi 1998.
- STERN, Daniel, *Le forme vitali. Psicologia, psicoterapia, sviluppo ed espressione artistica dell'esperienza dinamica*, Milano, Raffaello Cortina 2011 (ed. or. *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, New York, Oxford University Press 2010).
- TARASTI, Eero, *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 2000.
- TARASTI, Eero, *Signs of music. A guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter 2002.
- TEDESCO, Salvatore “La costruzione del concetto di omologia e i vincoli materiali della forma”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, pp. 27-39.
- VECCHIONE, Bernard, “Anthropologie culturelle, *story-telling* et génétique intermédiaire”, communication à la “Deuxième rencontre internationale sur la narratologie et les arts” (*L'art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques, trans-médiatiques*), 5 décembre 2013.
- VECCHIONE, Bernard, “Fictions d'incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l'esthétique musicale de Gino Stefani”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato (a cura di), *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Helsinki, Umweb 2009, pp. 259-292.
- VECCHIONE, Bernard, «L'hermeneia silencieuse du musical», Bernard Vecchione, Christian Hauer (éds), *Le sens langagier du musical. Semiosis et hermenéia*, Paris, L'Harmattan 2009, p. 251-287.
- VECCHIONE, Bernard, *La Réalité musicale. Éléments d'épistémologie musicologique*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris 1985.
- WAGNER, Gunter P., “The biological homology concept”, *Annual Reviews in Ecology and Systematics*, 20, 1989, pp. 51-69.
- WAGNER, Gunter P., “The origin of morphological characters and the biological basis of homology”, *Evolution*, 43, 1989, pp. 1157-1171.

On this side of the composing hut. Narrativity and compositional process in the fifth movement of Mahler's Tenth Symphony

Angelo Pinto

Abstract

In che modo la musica di Mahler, nel suo processo compositivo, può essere considerata alla stregua di un romanzo dai punti di vista strutturale ed ermeneutico? Sin da quando Theodor W. Adorno pubblicò *Eine Musikalische Physiognomik* ('*Mahler. Una fisiognomica musicale*', 1960), è diventato luogo comune discutere la musica di Gustav Mahler in termini narratologici: cioè, cercare nella sua musica delle analogie strutturali con la narrativa tramite l'approccio della 'narratologia musicale'. Tuttavia, gli scritti in questo campo non prestano sufficiente attenzione alla dimensione autoriale di come il compositore costruisce il suo 'romanzo' in musica durante il processo compositivo, dato che essi sono perlopiù focalizzati solo sulla versione finale dell'opera musicale.

Nel percorso analitico presentato in quest'articolo, io suggerisco che negli schizzi e la bozza rimastici del quinto movimento dell'incompiuta Decima Sinfonia di Mahler si possano trovare tracce di una strategia narrativa che io definisco 'narrativizzazione' e che esse costituiscano elementi essenziali dell'ermeneutica di questo movimento. Inoltre, dall'esito finale della mia analisi sembra che il compositore, per il tramite di questo processo compositivo narrativizzante, abbia voluto rappresentare nel movimento un processo di scrittura, in un gioco meta-referenziale tra un 'interno' e un 'esterno' di quella che io definisco 'la sua casetta mentale di composizione'.

Parole chiave: Mahler, narratività, processo compositivo.



Abstract

In what way Mahler's music, in its compositional process, can be regarded as a novel, both from a structural and hermeneutic point of view? Ever since Theodor W. Adorno published *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik* ('Mahler. A Musical Physiognomy' 1960), it has been commonplace to discuss the music of Gustav Mahler in narratological terms: that is, to search his music for structural analogies with narrative using the approaches of 'musical narratology'. However, writings of this field do not give enough attention on the authorial dimension of how composer constructs his musical 'novel' through the compositional process given that they are focused only on the work's final version.

In the analytic pathway displayed in this article, I suggest that in the extant sketches and draft of the fifth movement of the unfinished Mahler's Tenth Symphony are detectable markers of a narrative strategy I call 'narrativisation' and that they become essential attributes of the hermeneutics of the movement. As a result, my analytic pathway suggests that the composer by his narrativising compositional process wanted to represent in the movement a process of writing, in a meta-referential play between an 'inside' and an 'outside' of what I define 'his mental composing hut'.¹

Keywords: Mahler, narrativity, compositional process

Introduction

In what way Mahler's music, in its compositional process, can be regarded as a novel, both from a structural and hermeneutic point of view? Ever since Theodor W. Adorno published the essay '*Roman*' ('Novel') within the book *Mahler: Eine Musikalische Physiognomik* (1960), it has been commonplace to discuss the music of Gustav Mahler in narratological terms: that is, to search his music for structural analogies with narrative us-

¹ This article is an extract from a larger piece of a Ph.D. dissertation on Mahler's *Tenth Symphony* I have submitted at the time of writing this article. The introduction and sections 1 and 2 rework (also by borrowing text) pp. 1-7 of my previous article (Pinto, 2017). I wish to thank Robert Samuels, Ben Winters for their valuable suggestions, Frans Bouwman and Jörg Rothkamm, and the Musiksammlung of the Austrian National Library for their kind permission to use in my articles materials whose they hold the copyright.

ing the approaches of ‘musical narratology’. However, writings of this field do not give enough attention on the authorial dimension of how composer constructs his musical ‘novel’ through the compositional process given that they are focused only on the work’s final version.

Nevertheless, literature about Mahler’s compositional process suggests us that Mahler’s music can be considered a work in progress, in the authorial sense suggested by many literary studies: in the same that the modernist writers they consider often continued to revise their works extensively, Mahler’s compositional process was also an iterative one. So James Zychowicz (1988, p. 12) observes that Mahler was used to adding ‘*Retuschen*’ (‘retouches’) to the final versions of his works, even after publication. Most of these *Retuschen* seem to come from the exigencies of performance, but sometimes they can be linked to some ‘narrative’ or programmatic intent, as happens in the second movement of the Second Symphony, according to Hefling (1988). In another and more significant sense, the well-known modernist internal fragmentation and apparent inconsistency of Mahler’s symphonies, make us suspect that they can have an intrinsically unfinished in-progress nature, and their hermeneutics cannot be limited to the works final version but should include also preparatory sketches and draft. Consequently, this kind of approach, never yet attempted in Mahler scholarship, seems to me to be one of the most useful ways to understand the hermeneutic of Mahler’s music narrativity. Without this view, then, I can say by using an imaginative language, we can see only the tip of an iceberg of the phenomenon and not the submerged part that could explain much of enigmas of modernism of Mahler’s music.

In the analytic pathway displayed in what follows, I suggest that in the extant sketches and draft of the fifth movement of Mahler’s Tenth Symphony are detectable markers of a narrative strategy I call ‘narrativisation’ and that they become essential attributes of the hermeneutics of the movement. In the first part of this article, in section 1 I will define the terms, respectively, of ‘voice’ and ‘time’ and in section 2 those of ‘narrativity’ and ‘narrativisation’, in section 3 I present the heuristic apparatus of my analysis which is presented in the second part of the article, in sections 3, 4, 5 and 6. As a result, my analytic pathway suggests in the conclusions (section 7) that the composer by his narrativising compositional process wanted to repre-

sent in the movement a process of writing, in a meta-referential play between an ‘inside’ and an ‘outside’ of what I define ‘his mental composing hut’.

First Part: Theoretical Terms

1. Time’ and ‘Voice’ in Mahler's Musical Narrativity

Two of the terms, borrowed from narratology, recurring most frequently in relation to Mahler's music, are ‘time’ and ‘voice’. These mean, respectively, the persona (an external or internal narrator) who is speaking in a given narrative, and all temporal relations between the ‘story’, or ‘what is told’ in terms of the chronological order of a narrative’s events, and ‘discourse’, or ‘how it is told’ in terms of the actual unfolding of the events in the text, which may not conform to chronological order.

The starting point of reflection on the dimension of ‘time’ in Mahler’s music is Adorno (1960/1992, pp. 60–81) in his masterful monograph *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik* (*Mahler. A Musical Physiology*). In this book, Adorno considers Mahler’s searching for an alternative temporal order—the novelistic—to that of classical sonata form (1960/1992, p. 63). The reception of Adorno’s ground-breaking comparison of Mahler’s music with the novel has continued upon other conceptual grounds—mainly semiotics and narratology—which are obviously distinct from Adorno’s philosophical apparatus. From this perspective, the second point of comparison in music is the distinction in literary narratology between the ‘story’ and the ‘discourse’.

In line with this distinction, Vera Micznik’ (2001) proposes what can be considered one the most convincing model of musical narrativity in terms of theoretical credibility and analytical validation. She asks: ‘What are the conditions under which we need to invoke narrativity in our analyses, or under which our “narrative impulse” is stronger?’ (2001, p. 198). Her answer is that this listener's ‘narrative impulse’ is triggered not only, as Jean Jacques Nattiez (1990, pp. 240–257) thinks, by extra-textual factors (e.g. titles, programmes, composer's inspiration) but also by special textual narrative-like qualities of the music itself. If, due to its denotative weakness, mu-

sic cannot be narrative in the most complete and intelligible way of an actual novel or tale, it can still possess musical features which place it somewhere on a spectrum of greater or lesser musical ‘degree of narrativity’.² To identify these special narrative-like features she transposes some narrative concepts, taken or adapted from narratology, into the realm of music by grouping them into the two above narratological categories of ‘story’ and ‘discourse’. Under the heading ‘story’ she abstracts, on a paradigmatic plane, the musical unities which are comparable to narrative events and analyses their meanings ‘from the simplest to the more complex—from explicit to implicit—semiotic levels (morphological, syntactic and semantic) as a demonstration of what makes them [comparable to] “events”’ (Micznik, 2001, p. 199).

Micznik does not really propose or borrow an explicit definition of musical ‘events’, but rather, implicitly refers to a very common definition of them in terms of narrative’s fundamental unities articulated by a ‘change of state’, whose marker is a verb tense (see, for example, Michael Scheffel, 2001). From Micznik’s theorising, I argue that another semiotic function compensates in music, at least partially, for the lack of a verb tense. In fact, a comparison to ‘events’ of musical units (cells motives, themes, and so forth) is possible when they have autonomous connotative semantic content, determined primarily by self-referential and intertextual meanings. More than by the primary parameters that refer to a self-referential semiotic system determined by tonal conventions, the semantic content, in a piece with a high degree of narrativity, is conveyed by less conventionalised secondary parameters.³ These refer to the more basic, general patterns of ‘processes of accumulation, velocity, dissolution, [and] disorientation’ (Micznik 2001, p. 226). In my terms, the secondary parameters refer, more directly, to an extra-musical world and thus are more comparable than the primary parame-

² Micznik’s scalar conception of narrativity could be traced back to White (1980, p. 5–27, see section 2 of this chapter for further references to this theory), and Prince (1982)

³ Micznik’s distinction between primary and secondary parameters is based on Subotnik (1981, pp. 84–85) and Leonard Meyer (1989). By following Meyer (1989, pp. 14–16) Micznik considers primary parameters ‘syntactic’ ‘because they depend on syntactic constraints (melody, rhythm, harmony)’ (Micznik 2001, p. 200), and secondary parameters, ‘statistical’ ‘because they can have only a “statistical” characterization (dynamic level, tempo, texture, timbre, rate of activity, register, etc.’ (Micznik 2001, p. 200).

ters, but without their denotative precision, to the referentiality of the events of verbal narrativity.

The articulation of these semantically autonomous units ('events') in their syntagmatic discursive sequence during the piece is the dominion of Micznik's dimension of 'discourse'. In this category, she examines 'the particular mode of unfolding (the presentation) of these events within the "musical formal discourse" of the respective movements and the capabilities of the "discourse" itself to produce meanings through 'gestural connotations' and through "temporal manipulations"' (Micznik 2001, p. 199) and through 'discursive syntax and functions. These are analogous to roles and a hierarchy of events narrated in a plot theorised by Roland Barthes as 'narrative functions' (Barthes 1977, pp. 93–97). The 'gestural connotations' are described in terms of 'musical gestures which are homologous to structures or processes from other [extra-musical] domains of reality, often realized musically through secondary parameters [...] thus replacing the tonal goal-orientated plots' (Micznik, 2001, p. 226). Moreover, gestural connotations overshadow the tonal plot, accounting for Rose Subotnik's 'series of analogous structures, what seem to be other autonomous layers of meaning' (Micznik 2001, pp. 226–227). I add that in the management of discursive teleology, in a piece having a high degree of narrativity, often these structures assume a leading role which is comparable to that of tonal goal-orientated plots. They do this by determining an overall 'gestural plot', to which the other discursive narrative-like features described in this section contribute.

'Temporal discursive processes' are equivalent to Gérard Genette's narratological dimensions (Genette 1972/1980, pp. 33–160) and they produce narrative meanings by 'duration', 'frequency', 'speed' and 'order'. Within this dimension Micznik takes account of the discrepancy in Mahler's music 'between the discourse as presented in the musical text and an "ideal" temporal discursive scheme (which could consist of older formal models, generic schemes or an expected expressive pattern)' (Micznik, 2001, p. 236) and/or the temporal scheme established at the beginning of the piece. So, for 'duration', in Mahler's Ninth Symphony she notes 'a gradual increase in the time-span between the two themes during the [first] movement' (Micznik, 2001, p. 236). In regard to 'frequency' and 'speed' she remarks that

‘Mahler’s use of variable tempos, and thus the great number of pauses, accelerations and decelerations, constantly affects the unfolding of events in the freedom of their “speed”, which renders the discourse more gestural, connotative of non-musical, more universal concepts’ (Micznik, 2001, p. 236). In regard to ‘order’ she remarks upon ‘the tension between the potential traditional ordering expected from the functioning of events in a first movement sonata form and the rules established by the specific events’ (Micznik, 2001, p. 236).

In musicology, the term ‘voice’ has been advanced some distance since Adorno in his book on Mahler, where he was the first to pinpoint an *extra-textual* level of the act of making music—considered as potentially comparable to a narrative—in a communicative context. ‘Even where the musical process seems to say I, its correlative, analogous to the latent objective first person of the literary narrative, is divided by the gulf of the aesthetic from the person who wrote the phrase’ (Adorno, 1960/1992, p. 24). The reception of Adorno’s ground-breaking theorisation remains essential for continuing a vigorous discussion of a possible narrative agency in music though upon other conceptual grounds—mainly semiotics and narratology—which are obviously distinct from Adorno’s philosophical apparatus. In this discussion, some authors seem to credit the idea that morphological discontinuities and a high gestural physiognomy of musical ideas can play a key role in their personification by the listener. Indeed, in this process a further step seems necessary, that of attributing this voice (otherwise impersonal) to someone (for example a narrator) who performs the action of telling. This doubtlessly may be problematic, given the weakness of referential–denotative meaning in music.

In this trend of musicology, the narrative theory is often an essential comparative term so it is worth considering Genette’s theory (1972/1980, pp. 212–262). Here the voice (or narrator) is defined by its narrative level and by the relationship with the story it is telling. In relation to the narrative level, the voice can be ‘extradiegetic’ or ‘intradiegetic’ if it is respectively external or internal to the story it is telling. In relation to the relationship with the story, it is telling the voice can be ‘hetero-’ or ‘homodiegetic’ if it is, respectively absent or present in the story itself as a character of the story it is telling.

An echo of this theory is maybe present in Edward T. Cone's 'The Composer's Voice' (1974). In this essay he asks 'If music is a language, then who is speaking?' (1974, p. 1). He goes on to consider the multidimensional perspective of the different possible narrative or dramatic voices (also termed 'personae' and 'agents' by him) and he argues that in music it is the composer who speaks, but he must always be distinguished from the actual composer, like a literary alter-ego (Cone, 1974, p. 84). Again, the composer does not speak directly, but via the proxy of different roles, who are the implied personae involved (like characters in a narrative). These 'personae' can be easily identified in opera or vocal music thanks to the verbal text: respectively they are the opera characters, and the vocal parts and/or those suggested by the poetic text (in Cone's example of Schubert's *Erlkönig*, within the text there are the narrator, the father, the son and the Elf-King).

This personification is, however, more difficult in purely instrumental music. In the case study of Berlioz's *Symphonie fantastique* (1974, pp. 81–114), Cone considers symphonic music the realm of the 'experiencing subject'. Here, with the lack of a verbal aid, such as a text to be sung, 'the complete musical persona' can be 'unitary' (in the case of a solo instrument) or represented by 'virtual agents': that is, groups of instruments that, provided that the related musical ideas are highly characterised, assume roles analogous to those of literary characters. Cone's search for signs in the musical text of the central role of the composer ('the composer's voice'), to which the other agents can be traced back, relies upon undeniable features of the text which refer to a historical-poetical/aesthetic context provided by Cone in his essay. In the case of this symphony, that is the composer's *Traité d'instrumentation et orchestration*, his notes to this symphony's first edition, and Berlioz's letters—all documents considered by the musicologist for the sake of the composer's *intention* and *plan*. However, this aspect of Cone's work is not fully developed, requiring a more complete reconstruction of the communicative process he clearly and properly invokes. In this perspective, in fact, an implication of Cone's theory needs to consider the entire compositional process as a part of this communicative act in that performative dimension persuasively outlined by him. As it happens for other pioneering works, Cone's essay has in one sense been masterful in identifying a new perspective, one which has been highly responsive to significant

research developments; on the other hand, however, sometimes he seems to generalise too much in his otherwise brilliant intuitions. For example, the identity of Cone's 'virtual agents' depends almost entirely on the instrumental characters in themselves (for example, the emergence of instruments from the orchestra), which appears too general and trans-historic to be considered narrative- or dramatic-like features, which might be related to the composer's poetics or the aesthetics of his time. These references seem still more necessary for the medium of music, whose semantic content leverages primarily through connotation. The suspicion in such cases is that a narrative (or dramatic) nature of music tends to be regarded by scholars as a trans-historic, totalising *normative system*, as in verbal narrative; instead, however, the realm of music narrativity is, according to Lawrence Kramer (1991, p. 189), a non-normativity (see section 3 of this chapter about deepening this epistemological issue). Another contentious aspect of Cone's essay is its monologic conception that brings the multiple voices conveyed by musical gestures back to a single agency: that of the composer. This is probably adequate for late eighteenth- to early nineteenth-century novels, to which *Symphonie fantastique* is surely comparable. But according to Federico Celestini (2014) and Julian Johnson (2009, pp. 47, 130, 132, 134), Mahler's music seems more akin to Mikhail Bakhtin's 'polyphony' of the late nineteenth-century novel. So 'the deployment of voices in a Mahler song, let alone a symphony, erodes the sense of an implied authorial persona behind the personae of voice and accompaniment' (Johnson 2009, p. 5).

Particularly interesting in my perspective are the notions of voice and agency, developed by Byron Almén (2008). This author demonstrates a theoretical completeness in an organic 'theory of music narrative'—perhaps one of the most complete panorama in this field. In fact, his model combines Eero Tarasti's (1979), Micznik's (2001) and James Liszka's (1989) theories and, from the latter, he borrows two narrative analysis levels, involved with the voice dimension, which he calls 'agential' and 'actantial'. The 'agential' level, adapted from Liszka (1989, p. 120), refers 'to the level of narrative analysis within which musical agents such as theme- or motive-actors are articulated and defined and their morphological, syntactic, and semantic features described' (Almén 2008, p. 229). This corresponds completely to Micznik's 'story' (Almén 2008, p. 224). Almén's actantial level is

the stage of narrative analysis within which musical agents interact—that is, ‘the level at which these units acquire their narrative roles or functions’ (Almén 2008, p. 229), and this level corresponds to Micznik’s ‘discourse’ (Almén 2008, p. 224).

Like other of Micznik’s ‘events’, agents occur when there is articulation of individualisable semantic contents. But Almén is more specific than Micznik in distinguishing events that can be bearers of ‘actoriality’, ‘a discursive category involving semantic units that have acquired the status of anthropomorphised subjects to participate in a narrative trajectory’ (Almén 2008, p. 229). To understand when these units can acquire actoriality, the author quotes Tarasti’s (1994, pp. 161–165) analysis of Chopin’s G-minor *Ballade*. Almén points out that ‘in the actorial analysis [...] Tarasti tracks two parallel trends, the *gradual* supplanting of the waltz theme by the quasi parlando material as the main actor and the *gradual* emergence of hidden connections between the two themes and recitative-like introduction’ (Almén 2009, p. 59; emphasis mine).

In my perspective, what identifies an agent as ‘actor’, other than its disruptive gesturality, is its diachronic, teleological evolution during the piece (as indicated by the italicised word ‘gradual’ in Tarasti’s quote). Another, stronger, marker of an idea’s actoriality may be its participation in a narrative-like gestural plot (see above). A typical marker of this diachronic dimension is also the recurrence of a given ‘actorial’ idea in new forms during the piece. This aspect finds its theoretical codification in Adorno’s definition of Mahler’s ‘variant’, exemplified in his beautiful metaphor about the second movement of the Fifth Symphony’s secondary idea, which is *transformed*, ‘as if, unexpectedly, a previous unregarded person now entered the scene to assist development, as in Balzac and Walter Scott’ (Adorno 1960/1992, p. 71).

I would add that Almén’s terms should be applied not only to the work’s final version, on which his theorising is based, but also to the compositional process, to discern whether there is intentionality by the composer in triggering a listener’s interpretive response, in terms of actoriality, to given musical ideas gesturally connoted. A related task is to understand, on the basis of preparatory materials, if there is an ‘actorial’ teleology across sketches and drafts of such musical ideas—in other words, if there is a

pathway of their ‘actorialisation’ across the compositional process. This task is particularly useful for Mahler’s music, considering that these kinds of ideas sometimes seem to have an ephemeral, sketchy character, coming from some ‘past’ of the writing (a previous stage of the compositional process), which needs to be more clearly identified and explained.

2. Definition of ‘Musical Narrativisation’ and ‘Musical Narrativity’

The following task of my heuristic procedure is to define the terms ‘musical narrativisation’ and ‘musical narrativity’. I will do this from the perspective of the composer’s ‘narrative impulse’, that is a possible narrative strategy across the compositional process whose the previous terms can be markers. But it is necessary previously to discuss the epistemological basis of these concepts. This task is essential to my research, given that the application of musical narratology theories can be contentious, considering the significant areas of disagreement within the scholarship about many issues in this field. In this perspective, in an epistemological falsificationist perspective, is worth considering the most radical objection, which comes from Nattiez, who employs an ontological argument to deny any possibility of music narrative, due to the low referentiality and grammaticality of this art form. Beyond the obviousness of the confutation in the first part of his aphorism (‘Music is not narrative’), of a thesis that is not maintained even by the most extreme music narratologists, the second part of the same statement (‘any description of its formal structures in terms of narrative is nothing but superfluous metaphor’) finds a denial from a possible ‘narrative composer’s impulse’, which becomes an essential element of a ‘historical hermeneutics’ that even this author admits too (Nattiez 2006, pp. 261–271).

If anything, a different epistemological problem ought to be raised. Accepting the relevance and the hermeneutical pertinence of the composer’s ‘narrative impulse’, the discourse on this dimension should be supported through solid validation criteria, which can consent comparing given musical work to narrative on the basis of precise references to its textual features. The heuristic pitfalls increase as one approaches those feature by applying deductively and wholesale a narratological theory conceived for literature—a medium which, compared to music, doubtless has major normativity, ref-

erential functionality and systematic consistency. In these cases, the risk is that the analyst can find narrative assumed like a piece's features, led more by a wholesale application of narratological literary theory to music than by the actual text's evidence, and so overestimate the likeness and underestimate the differences from the linguistic medium. But the realm of musical narrativity, just for leveraging connotative nonconventional devices of secondary parameters, is not normative but rather *disruptive* of codified norms (for example, classical tonal and formal nexuses) Another important aspect to take into account is that for an authorial discourse on 'narrative impulse' to be credible it needs to find in the text numerous agreeing clues of narrativity in different parameters, not isolated narrative-like features. This is to ensure that they belong to composer's planned narrative-like teleology and not to other inspirational aspects that are not ascribable to this purpose. In contrast, few and uncoordinated narrative-like aspects cannot demonstrate with reasonable certainty the 'composer's narrative impulse', but only at most a greater effect in music of 'a general category of the human mind, a competency that involves putting temporal events into a certain order, a syntagmatic continuum' (Tarasti 1994, p. 24) that operates in different human expressions and that finds in the verbal its more common and recognisable cultural practices of novel or tale.

To avoid the pitfalls of a 'totalising' discourse on music narratology, with the fatal aporetic and trans-historic outcomes, this study uses a more controllable heuristic apparatus. In fact, I do not want to consider my discourse on music narrativity in Mahler's Tenth as part of a general semiotic theory (borrowed from literature) of music narrative analytically focused on Mahler's music as a case study. Instead, I start inductively, from the undeniable truth that, given its denotative deficiency, music *cannot narrate* in the most obvious, complete sense of the term, in the way codified cultural practices like a novel or a tale do. From this perspective, however, I admit that musical works, within certain historic-cultural circumstances (Micznik 2001, p. 198) exhibit some degree of morphological, syntactic and semantic and discursive analogies—to be demonstrated, with verbal narrative, in terms not only of similarities but also of differences.

The following step of this legitimation is a logical continuation of the pathway tracked in Micznik's (2001) and Kramer's (1995) essays towards

an authorial dimension of musical narrativity. In particular, Micznik (2001, p. 225) reflects on the genesis and evolution during the compositional process of a motive of the Ninth's first movement. At another point, she speaks of a 'composer's strategy' which is 'highly conventionalised' and 'to a large degree predetermined' in relation to tonality in the classical period (Micznik 2001, p. 220); instead, for 'a late-Romantic composer like Mahler it [this "composer's strategy"] is more likely to present unusual, unexpected discursive "narrative" techniques' (Micznik 2001, p. 220). In Micznik's essay (2001), this aspect clearly relates (again proving Adorno's intuitions analytically) to Mahler's musical narrativity via a *performative, oral* and *improvisatory* musical structural dimension, which in Mahler's style coexists with (and transforms) the sonata form's conventional schemata. Moreover, in this conceptual view, these schemata assume Adorno's 'nominalistic' (Adorno 1960/1992, p. 73) role for sonata form, comparable to the epic's fixed formulas: just as these formulas acted as aids for the memory of oral storytellers, sonata form is an aid for the composer's compositional train of thought. So *improvisatory* and *performative* characteristics have to be added, as attributes of musical narrativity and of its 'composer's impulse', to the abovementioned disruptivity and non-normativity.

From this perspective, as a step further away from Micznik and Lawrence Kramer, I use the term 'narrativisation' to indicate a possible composer's narrative-like strategy— diachronically, the *process*—which may have left its traces across the entire compositional process from sketches and drafts (if they are available) to the final version. Then I use the term 'narrativity'—the *product*—in terms of synchronic traces of the narrativisation in the final text or in the last stage of the existing compositional materials and in sketches and drafts of preparatory materials. The heuristic choices above set my enterprise in a perspective 'narrative interpretation' (according to Micznik's definition, 2001, p. 202), of Mahler's music not as a systematic theory of music semiotics. Nonetheless my approach uses narratological and semiotic tools, but only to realise its hermeneutic scope by searching for cultural historical evidence in the piece's text enlarged to include sketches and drafts. Given that according to Lawrence Kramer musical narrativity is 'performative, in the sense of the term developed by speech-act theory' (Lawrence Kramer 1995, p. 100), my vantage point looks beyond the mere

text (final version and preparatory materials) to include the interactional historical-cultural context surrounding the work.

As with any interpretation, this one is subject to a control horizon, which needs to be based on a critical-historic perspective. To identify this, I use Umberto Eco's theory, from the book *I limiti dell'interpretazione* (Eco, 1990, pp. 34, 103–125). According to this theory, given the impossibility of recovering the immanency of the '*intentio auctoris*' ('author's intention'), situated in a past and lost dimension of the original creative act and its communicative context—an interpretation can be legitimised only as a guesswork of the intention of the 'implied author' the interpreter can infer from text features (Eco's '*intentio operis*'—'intention of the text'). Then a legitimating 'criterion of economy' (Eco 1990, pp. 103–125) in this searching for '*intentio auctoris*' ('author's intention') requires selecting only those text tracts that are linkable with an originating *context* of communication, the cultural environment, as historically reconstructed, in which an artwork originates. I add that this is an aspect of an artistic communicational context which, unlike everyday conversational communication, needs a more or less complex and long-lasting *creative process* which is a scenario of a dense network of relations between the composer and other social actors through more or less shared codes. In this process, it is clear that the preparatory materials also play a non-secondary role in the semiotic theoretical scenario outlined by this author

3. Towards a 'Genetic' Analysis of Mahler's Narrativity

Given the framework outlined in the two previous sections, I can formulate two hypotheses. The first one is that in Mahler's writing process there is a narrative impulse—*narrativisation*—which, as a teleological impetus, runs diachronically through the compositional process from the initial sketches to the final compositional stage of the work. Synchronically, *narrativisation* can leave in the final version (or the draft of the last compositional stage) traces of *narrativity* which, however, are often only the tip of an iceberg of this process. My second hypothesis is that behind this impulse there is a composer's communicative intention (Eco's intention of 'implied author') that can be more fully comprehensible only considering the submerged part of that iceberg, the traces that the *narrativisation* has left in the

sketches and drafts. In other words, if the composer tells us something by narrativisation and narrativity, this something can be inferable only if the preparatory materials are also considered.

To corroborate these hypotheses, I will employ a ‘genetic’ apparatus of narrativity analysis to detect these dimensions along the compositional process of each movement of Mahler’s Tenth. To achieve this goal, this study’s method uses as its main reference Micznik’s theory (2001; see section 1) and, through this, the narrative theory by Genette (1972/1980), in the service of a ‘genetic’ approach with roots in the literary theory of ‘genetic criticism’. Micznik’s approach is well-suited to my research because, in contrast to other theories (such as Nattiez 1990) of musical narratology, avoids the aporetic pitfalls (as I have identified in sections 1 and 3 of this chapter) of ‘totalising’ music narratology theories, which give undue consideration to the narrative nature of music as a normative system. But because Micznik’s approach focuses on the ‘time’ dimension, this theory will be enlarged to include analytic parameters referring to the ‘voice’ dimension. Then, I will then link the analytical outcomes obtained through this ‘genetic’ analysis, following Eco’s line of thought (1990, pp. 34, 103–125), to contextual contingencies concerning the Tenth’s genesis, informed by letters and testimonies and other contextual references.

Unlike Micznik’s method, my apparatus will be applied not only to the final version (or the draft of the last compositional stage) of each movement of the work—as Micznik (2001) does with the first movement of Mahler’s Ninth—but also to all existing preparatory materials. From a comparison between the markers of narrativity detected in the former and in the latter, I will infer a process of narrativisation—the composer’s narrative-like strategy. Then I will focus on a possible overall narrative interpretation of each movement and of the entire symphony by linking the outcomes of these previous levels in a larger context of cultural history this chapter invokes.

To describe more in details my apparatus which will be carried out in Chapters Three to Seven I add that it consists of three stages. In the first stage I will make an analysis of the narrativity of the last stage of the existing compositional materials, using my version of Micznik’s apparatus. This stage is articulated in two phases:

- Micznik's 'story' level (comprising the dimensions of morphology, syntax and semantics): the basic musical ideas of the piece are described in their morphology, syntax and semantics to understand the features that make them comparable to narrative events.

- Micznik's 'discourse' level (comprising the dimensions of Barthesian narrative functions, gestural connotations, and Genettian temporal discursive processes: duration, speed and order): how the unfolding of these events⁴ in musical 'discourse' 'produces additional layers of meaning' (Micznik, 2001, p. 224).

The second stage is the analysis of narrativity across the compositional process. At this stage, for each of the sections of the movement I will analyse sketches and drafts by using the enlarged Micznik apparatus of the first stage. In this phase of my analysis I aim to identify the narrativity of variants and a possible process of *narrativisation*—for example, when there is an increasing degree of narrativity across them.⁵

The third stage is an overall narrative interpretation of each movement and of the entire symphony. During this stage, I will recombine the results of the previous two analytical stages in a hermeneutic overview which aims to identify a possible overall implied composer's narrative intention. More specifically, I will accomplish a further step from the current narratology in Mahler's music. Existing writings in this trend focus almost entirely on the dimension of 'how' the composer 'makes music in the way others narrate' (to quote Adorno's famous aphorism; 1960/1992, p. 63), with insufficient attention to the dimension of 'what' he wanted (or attempted) to narrate with his music. Perhaps this happens because these studies share a theoretical premise that 'it is not that [Mahler's] music wants to narrate' (to quote again the first part of that same Adorno aphorism 1960/1992, p. 63) but that it simply imitates narrative.

⁴ For my definition of the term 'event', see section 1 of this chapter in the discussion of Micznik's theory.

⁵ Some musical units can be qualified as 'events' but remain unchanged across variants. In these cases, evidently, no diachronic process of *narrativisation* is detectable across the variants of these musical units, but, according to Micznik (2001) they are the same markers of narrativity given their morphological, syntactic and semantic autonomy which makes them just 'events', as explained in section 1.

To understand what the implied composer wanted (or attempted) to narrate I will try to identify in the Tenth Genette's 'narration', as 'the act of telling [...] the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place' (Genette, 1972/1980, p. 28). Hence I will search in the text for a possible 'intra'-, 'extra'-, 'hetero'-, and homodiegetic narrator, (as defined in section 1) by his temporal relationship with the story being told, according to Genette's theory. My final aim is to try to identify what in semiotic terms I can define as the overall *signified* pursued by the composer of the *signifiers* determined by the narrativity of chronologically different variants and versions, through the process of narrativisation.

With this purpose, however, it would be disingenuous to suppose that Mahler, with a narrative-like strategy, would have wanted to tell an actual narrative, purposefully imitating the precision and normativity of the verbal medium. This is also testified by Mahler's dismissal of programme music, inferable by the cancelled subtitles of movements of the Second Third and Fourth Symphonies, and by the composer's poetic conception of 'inner program'.⁶ This theme of Mahler's scholarship is vast and controversial, deserving further research. Here, for the sake of my research aim, I can note only that my hypothesis to support in this third stage of analysis is that Mahler's narrativisation in the Tenth, if not explainable in terms of programme music, depicts something more concrete and teleologically articulate than a more general overall 'narrative' teleological plot archetype. Adorno observes that in Mahler's music 'the inwardness of music assimilates the outward, instead of representing, externalizing, the inward' (1960/1992, p. 70). Then, on the basis of the theoretical pathway of this chapter I suspect that in Mahler's Tenth the pieces of outwardness assimilated by the inwardness of his music are disseminated, in narrative-like traces, throughout the entire compositional process, from the initial sketches to the last compositional stage. So after having supported in the previous two stages of my apparatus the hypothesis that the composer really does attempt to narrate, the compositional process can be seen as the scenario of the author's act of narrating—the Genettian whole of the real or fictional

⁶ See Hefling 1988, Donald Mitchell 2002, pp. 187–216.

situation— takes place'. In this third stage, then, my task is to map these narrative-like traces onto an overall narrative interpretation set in relation to a larger cultural context that could have inspired his creative act, according to Eco's epistemological validating parameters (presented in section 2).

Second Part: 'Genetic' analysis of narrativity of the Tenth's Fifth Movement

In the following sections 4 and 5, at the first stage of my apparatus, I will analyse the draft of the last compositional stage, a short score in bifolios (ÖNB Mus. Hs. 41000/9 and ÖNB Mus. Hs. 41000/5).⁷ In section 6, at the second stage of my analytical apparatus, I will consider the only existing preparatory materials, the loose-sheet pages RF51, RF52 and RF53. So by comparing the narrativity of these early variants with the abovementioned draft, I will infer a diachronic process of narrativisation. In section 7, by considering the analytic outcomes of the previous stages I will attempt an overall narrative interpretation of movement to infer the composer's narrative strategy

4. 'Story' Analytic Level

At the paradigmatic level of 'story', there is a great gestural contrast between basic musical ideas which, for this reason, seem even more comparable with narrative events. Moreover, this movement shows a high degree of what I call 'motivic-thematic hybridity'. This means that the events of the movement are composed of semantically non-autonomous basic motivic units which recur autonomously in other events and doubtless this is a feature that enhances that individuality and autonomy of materials which are markers of a high degree of narrativity. As a consequence, the basic musical ideas which can be compared to narrative events have a significant number

⁷ The acronyms refer to the existing manuscript materials of this work: the Ricke facsimile (1967), the reproductions of manuscript pages included in the 'performing edition' by Deryck Cooke (1976) respectively indicated by 'RF' and 'CF'76', both followed by the relevant page number respectively in Arabic and roman numerals), the Austrian National Library's manuscript (having a signature beginning with 'ÖNB')

of common (morpho-syntactically and semantically not autonomous) basic motives. Moreover, due to this hybridity, the motivic-thematic identity of every ‘narrative event’ is conveyed by the prevalence of one of the motives that is also present in other ‘narrative events’. The peculiarity of this movement, however, is that these basic non-autonomous motives are entirely borrowed from other movements. These can be arranged, according to Jörg Rothkamm (2003, pp. 187–188)⁸ into nine motive groups labelled by him with ‘II’, ‘d’ ‘IV’ ‘AII’, ‘a’, ‘III’, ‘I’, ‘b’ ‘AI’ (see Ex. 1, which indicates the most important occurrences of these motive groups).⁹ The motive group IV, is borrowed from the third movement and according to Rothkamm (2003, pp. 145-146), derives from song ‘Erntelied’ by composer’s wife Alma’.¹⁰ In this movement this motive group assumes in its insistent recurrence in this movement a particular structural importance in the management of materials. For this reason, in what follows, I shall refer to them as ‘*Erntelied motive*’. Likewise, a strong structural importance assume also motives from groups I label with ‘j’ (first occurrence at bar 53,¹¹ Ex. 2) and ‘k’ (first occurrence at bars 98–103, Ex. 3).

The above mentioned morpho-syntactic contrast is particularly evident in the movement’s first part (bars 1–83), indicated by the composer by the word ‘*Einleitung*’ (‘introduction’). In fact, here there are two strongly different gesturally and semantically different musical ideas I call ‘*Event a*’ (first presented in bars 1–29, Ex. 4) and ‘*Event b*’ (first presented in bars 30–71, Ex. 5). *Event a* is nonthematic, seeming instead to be introductory (as is appropriate to an ‘*Einleitung*’) in its fragmentary, tentative musical gesture. Steven Coburn, for this reason, has called this section ‘cellular’ (Coburn 2002, p. 236). The backbone of this event is given by secondary

⁸ This author makes, for each movement, a distributional motivic inventory, based on a taxonomic affiliation of motives on the basis of their morphological similarity. This approach works well in my perspectives and corresponds quite with Micznik’s paradigmatic plane of the events (like it happens for this movement) or with their smaller constituent units (like it happens for second third fourth and fifth movements).

⁹ From here on I define them Rothkamm’s motive groups.

¹⁰ ‘Erntelied’ (‘Harvest Song’) from *Vier Lieder* was written by Alma on a text by Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748–1776). The poetry speaks of the awakening of the poet and of luxuriant and prosperous nature.

¹¹ From here on, the ar numbering refers to Mahler-Bouwman 1 (2017 pp. 131–271).

parameters of dynamics and timbre, by a sequence of *sf* drum strokes (bars 1, 9, 24) which are the continuation of the noise-music of the end of the fourth movement. The short motives from Rothkamm's groups II and *d* (Ex. 1) of third movement are also present in this event. In this environment within this section by contrast to its fragmentism, appear the more continuous *Erntelied motive* at bars 12–14¹², 22–24 and 28–29.

¹² From here on, the reader to follow the analysis presented in this chapter can benefit from the table 1.

Finale T. 2 II

Finale T. 8 d

Finale T. 12 IV

Finale T. 315 (erstmals T. 45) AII

Finale T. 87 a

Finale T. 95 III

Finale T. 128 I

Finale T. 269 b

Finale T. 285 AI

Purgatorio T. 11

4. Satz, T. 27

Purgatorio, T. 92

Adagio, T. 16

4. Satz, T. 232

Purgatorio, T. 72

Purgatorio, T. 92

4. Satz, T. 3

Adagio, T. 1

Ex. 1: Rothkamm's motive-groups (taken from Rothkamm, 2003, pp. 187)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [4] 7
Pc2i

51 52 53 54 55 56 57

- 135 -

Ex. 2: motive group j (bar 53) (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.135)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [5] 9
Pc3ii

97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

sempre p

Ex. 3: motive group k, bars 98–103 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.140)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [2] 3
Pc1i

Einleitung

2. Hr. *schnel*

2. Hr. *schnel*

Lan

Ged. Trom

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

etc.

Ex. 4: Event a, bars 1–15 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 131)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [2] 3
Pc1ii

Her

bleibe

Fl.

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

- 132 -

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [2] 3
Pc1iii

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

etc.

Ex. 5: Event b, bars 30–49 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp.132–133)

In contrast to *Event a*, the construction of *Event b*, with the prevalent *Erntelied* motive material, is thematic and fluent; its backbone is given by the primary parameter of melody and its compositional materials display a higher degree of coordination between the parameters. The phrasing tends to be regular, rests are rare, and the melodic gesture is continuous. It seems, contrary to the uncertain gait of *Event a*, to go ahead by itself, pushed teleologically by the *Erntelied* motive in its continuous refrain.⁹⁰ In other words, this motive behaves morphologically as an ‘agent’, and this can be considered another important narrative aspect, according to Almén’s theory (2008, p. 229). These features of fluency and continuity are particularly present in the last and longest occurrence (bars 299–400) of this event, which is also its most extended statement (both in this movement and in the whole symphony).

Another basic musical gesturally autonomous idea is that I call ‘*Event c(a)*’ (first presented at bars 84–97, Ex. 6) that in the part of the manuscript marked ‘Allegro Moderato’, exists morphologically at a halfway point between *Event a* and *Event b*. The prevalence of motives from Rothkamm’s groups II and *d* seems to ascribe this idea to *Event a*; however, these cells are paired with the recurring longer motive. This *Event c(a)* is characterised by a rhythmically feverish continuous movement, borrowed by the third movement, entitled ‘Purgatorio’; for this reason, de La Grange (2008, p. 1523) defines this idea ‘a la Purgatorio’. Moreover, at every occurrence (104, 121, 127, 152), this event reveals its fragmentary life during the movement because it is continually interrupted by ever longer occurrences of *Event b*. It is just this iterative reciprocal contrast which will become the backbone of the gestural plot of the movement (see below).

The reference to other movements happens other than at the minute level of morphologically and semantically non-autonomous basic motives. It happens also at a level of entirely gesturally and semantically autonomous events imported from previous movements. In fact, part of the first movement’s climax (precisely the bars 203–212) is quoted in this movement at bars 275–283 (Ex. 7). I add that if that passage the first movement is a

⁹⁰ Coburn (2002, pp. 240–49), has accurately described the structural function of this continuous refrain of the occurrences during the movement.

shapeless sound mass, it is here more defined by adding the (still) fragmentary melodic attempt given by cells from Rothkamm's motive groups *d* and *II*. Another event borrowed from the first movement is its quasi-atonal intro-refrain I call '*Event x*', here presented in two occurrences framing the above climactic section: at bars 267–274 (Ex. 8) as a reference to bars 188–193 of the first movement, and at bars 284–298 (Ex. 9), borrowing from bars 1–15 of the first movement.

Also, in this movement as in others, smaller events play a special role in the unfolding of the movement, starting from the developmental '*Allegro moderato*'. Two distinct musical ideas that are morpho-syntactically and semantically autonomous occur within *Event b*: '*Event b1*' (bars 119–120, Ex. 10) and '*Event b2*' (bars 125–126, Ex. 11). With the occurrence of *Event c(a)* at bars 121–124, *Event b1* and *Event b2* are an almost integral quotation of bars 107–114 of the third movement. Both *Event b1* and *Event b2* present a unique *Erntelied* motive, emphasised by dynamics ('*fff subito*' and '*ff*', respectively). Other 'narrative events' are *Event d* (bars 175–190, Ex. 12), *Event e* (bars 245–250, Ex. 13), and *Event f* (bars 261–266, Ex. 14) which evidence a transitional syntactical function and are morphologically very hybridised, given the presence of motive groups prevalent in both *Event b* and *Event c(a)*. *Event d* is a build-up followed by a climax borrowed from the fourth movement (bars 432–436).

At the end of *Event d* (bars 175–190), there is a significant repetition of the interval of a seventh presented twice in bars 187–198 which precedes the new occurrence of *Event b* at bar 191. It is expedient to make the listeners wait for the following *Event b* occurrence since they have already heard this interval preceding the arrival of *Event b* at bars 29–30. *Event e*, in addition to being transitional, is interruptive, since it abruptly interrupts the melody of *Event b* at bar 245. It uses motives from four Rothkamm's groups (*k*, *II*, *b*, *d*). Again, in this section, there is the interval of a seventh (bars 148–149) as in *Event d*. Here, however, the return of *Event b* is elided, and what arrives instead is an occurrence of *Event c(a)* in bars 251–260. *Event f* is another build-up that leads to the climactic *Event x* and uses motives from Rothkamm's groups *d*, *II* and also from group *k*. This motif recurs in two places of the section, bars 261–264 and 265–66, in which the second one is interrupted by the coming climatic section.

Allegro moderato

ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [5] 9 Pc3i

84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

This musical score shows a passage for strings and woodwinds. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The woodwind section includes Flute, Clarinet, and Bassoon. The passage spans from bar 84 to bar 96.

etc.

Ex. 6: *Event c(a)*, bars 84–96 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 139)

ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9] 17 Pc7iii

275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286

- 158 -

This musical score shows a passage for strings and woodwinds. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The woodwind section includes Flute, Clarinet, and Bassoon. The passage spans from bar 275 to bar 283. A horn part is also visible, marked 'Hr.'.

Ex. 7: *Event c2* (bars 275–283) borrowed from the first movement (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 158)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [9] 17
Pc7ii

con 8

260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274

- 157 -

Ex. 8: *Event x* (bars 267–274) borrowed from the first movement (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 157)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [9] 17
Pc7iii

275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286

- 158 -

Ex. 9: *Event x* (bars 284–298) borrowed from the first movement (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 157)

iv

Einlage

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [9] 17
Pc7iii

Pe7vi
weiter
Takt 31:

287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298

Ex. 10 (continued): *Event x* (bars 284–298) borrowed from the first movement (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 157)

Zurückhaltend

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [5] 9
Pc3iv

fff sub.

119 120 1

Ex. 10: *Event b1*, bars 119–120 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 142)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [5] 9
Pc3iv

Rit.

125 126

This image shows a close-up of a musical score for Mahler's Symphony No. 5, movement 3, measures 125-126. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked 'Rit.' (Ritardando) and 'ff' (fortissimo). The measures are numbered 125 and 126.

Ex. 11: *Event b2*, bars 125–126 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p. 142)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [6] 11
Pc4iv

170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184

- 146 -

This image shows a larger section of a musical score for Mahler's Symphony No. 5, movement 3, measures 170-184. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked 'ff' (fortissimo). The measures are numbered 170 through 184. A red box highlights the section from measure 175 to 184. The page number '- 146 -' is at the bottom.

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [7] 13
Pc5i

185 186 187 188 189 190 191

This image shows a musical score for 'Event d' from Mahler's Symphony No. 6, measures 175 to 190. It features four staves: vocal line, two piano staves, and a bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 12: *Event d*, bars 175–190 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp. 146–147)

Ex. 12 (continued): *Event d*, bars 175–190 (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp. 146–147)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [8] 15
Mahler: 6 spät
Pc6i

239 240 241 242 243 244 245 246 247 248

- 155 -

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [9] 17
Pc7i

249 250 251

This image shows a musical score for 'Event e' from Mahler's Symphony No. 6, measures 245 to 250. It features four staves: vocal line, two piano staves, and a bass line. The key signature is one flat. A red box highlights measures 245-248. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A page number '- 155 -' is visible between the two score images.

Ex. 13: *Event e*, bars 245–250, (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp. 155–156)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [9] 17
Pc7ii

con 8

h c

260 261 262 263 264 265 266 2

Ex. 14: Event *f* (bars 261–266) (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp. 157)

Zurückhaltend

Rit.

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [5] 9
Pc3iv

119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 31

- 142 -

Ex. 15: bars 127–130 at the draft of the last compositional stage (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, pp. 142)

A further aspect of the morphological evolution of the basic motives deserves particular focus here to corroborate their narrative gestural autonomy. This aspect concerns the changes throughout the movement in the method of gesturally inserting semantically non-autonomous motives *j*, *k* and those belonging to Rothkamm's motive groups *b*, *d* II, III into each theme in which they are not prevalent. In other words, I wish to shed light, on the method of inserting into *Event b* of motives of Rothkamm's group *d* (and, to a lesser extent, of groups II, III and *b*), prevalent in *Event a* and *Event c(a)*, and that of inserting into *Event a* and *Event c(a)* of motives, prevalent in and structurally connected with *Event b*—the *Erntelied motive* and motives from groups *j* and *k*. In the expository section of the movement Rothkamm's *d* group cells appear most frequently integrated gesturally in their fragmentary 'natural environment'—the 'cellular' *Event a*—separated by rests or longer notes, emphasising their fragmentary status or in *Event b* at bars 53–54 and 67. In the developmental section (bars 84–266) other than in this 'natural environment' of *Event c(a)*, Rothkamm's *d* group cells are instead inserted into the *Event b* and more often conjoined with II and separated by rests, as a heterophonic disturbance out of context. 'Inserting' this disturbing motive to a pre-existent sketch in the added stave above the four-stave system of the short score (bar 201, fig. 1, in the circle) is a highly significant marker of the composer's strategy. Only in the recapitulatory section (bars 299–400), dominated by *Event b*, are the numerous occurrences of these cells from Rothkamm's *group d* (bars 303, 347, 371, 374, 375, 386 389) completely integrated morphologically into the fluency of *Event b*.

In the exposition section, *Erntelied motive* in the 'opposite' *Event a* is divided by rests integrated gesturally into its fragmentary gestures. When Rothkamm's *group d* cells occur in the development section, they appear gesturally fused (e.g. bars 96–97) (because not separated by rests) into this 'nervous' event. So in this part of the movement, the *Erntelied motive* does not disturb *Event c(a)* but rather irrupt outside of it, in the form of the ever more continuous occurrences of *Event b*. To sum up, motives from Rothkamm's *group d* integrates gesturally with the occurrences of *Event b* in the exposition and recapitulation sections only, but not in the development section. *Erntelied motive* by contrast, seems 'cohesive' and so are always (also in the developmental section) integrated gesturally into *Event a* and *Event*

c(a). Given the above-identified morpho-syntactic autonomous musical ideas, I will now show what makes them semantically autonomous so they can be considered definitely ‘narrative events’.

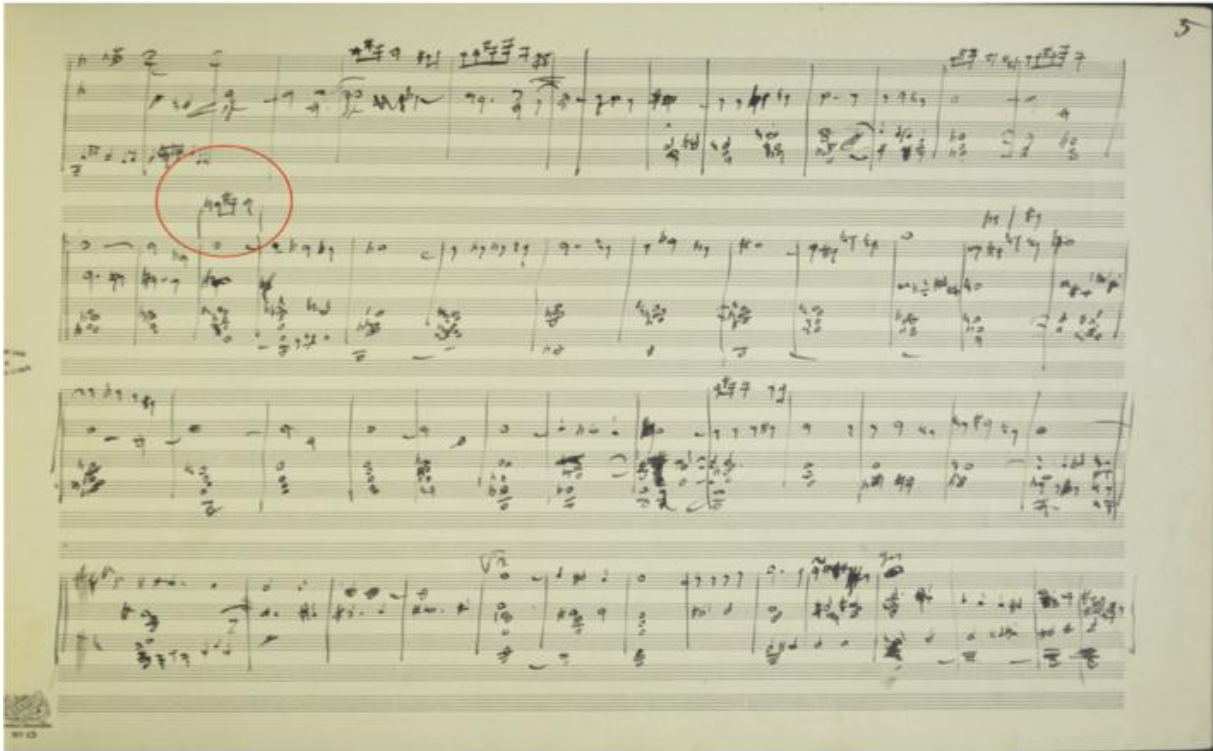


Fig. 1: ÖNB Mus.Hs. 41000/9[7], by kind permission of the owner, the Musiksammlung of the Austrian National Library, Vienna

In general, ‘transfiguration’ and ‘redemption’ are key terms, recurring in the literature on the Tenth Symphony, used to understand the semantics of the movement. According to Rothkamm (2003, p. 193), the initial and repeated drum stroke is a key semantic factor of *Event a*. This is, as above, intended to be the continuation of the fourth movement’s ‘vollständig gedämpfte’. It is a representation of the funeral, a musical gesture that can be linked with the biographic episode of the funeral march of a fireman that Alma and Gustav observed from a Hotel’s window in New York. In particular, according to Rothkamm (2003, p. 193), a musical representation of a funeral procession’s gait is detectable in the fragmented cell groups *d*. Indeed, this section is also ascribable to the conventional fragmentation of a symphony introduction (‘*Einleitung*’); however, there is another, more decisive, fictive-like continuation or *Erfüllung* of a the ‘novel’ of the symphony that was only sketched in the third movement. In it, in fact, Alma’s

‘Erntelied’ motives appear like transient fragments. Here, finally, with the increasing fluency of occurrences of *Event b*, the musical story of the writing of that Lied seems fully told and concluded by another hand—that of Gustav. The late regret to have forbidden Alma’s composing becomes an homage to her, to her Lied—or, to be more precise, to her writing that Lied.⁹¹

As in the second and fourth movement, the two main events, *Event a/c(a)* and *Event b* have motives in common for ‘hybridity’ which in this case makes the passage seem like a cinematic change of sequence. Within the same ideal set depicted by music, the composer goes from ‘outwardness’, out of the window, to ‘inwardness’,⁹² inside the window, to Alma’s image (to use the above biographical anecdote as a metaphor of music). This is the main semantic aspect of the movement (and perhaps of the symphony)—that is, the melodic construction of *Event b*, the revoking of the long-lasting lyrical and melodic memory.⁹³ The relationship between these two dimensions is particularly complex. The ‘subjective’, more abstract inwardness—the musical self and its ‘abstract’ constructive dynamics—fall ever more only on connotative–intertextual meanings: the reference to *Erntelied*’s motive, to a topic of endless melody of Isolde’s *Liebtestod* in the last occurrence of this theme (bars 299–400).⁹⁴ Instead, the ‘objective’ outwardness—the episode of the death of musical self—uses something other than the intertextual reference to funeral music: kinetic and iconic-musical meanings, the pace of the funeral procession, the last breaths of the dying musical self (*Erntelied motive*, bars 12–13, 22–23). The former is more than an assimilation, as I can read it by using Adorno’s terms (1960/1992, p. 50), it

⁹¹ During the composition of the Tenth, between June and September 1910, the composer’s family experienced a dramatic summer. In fact, in those days Mahler discovered the liaison between Alma and the architect Walter Gropius. Obviously, these events caused a severe personal crisis of the composer. So a guilty conscience towards Alma led him to re-evaluate his wife’s compositional talent (see Rothkamm 2003, pp. 30-59). In fact, according to AME (1940/1946 p. 176), on 9 August 1910, Mahler asked Alma for the first time to play for him her songs and he greatly appreciated them and proposed to his wife that they revise them together.

⁹² I have borrowed the concepts of ‘inwardness’ and ‘outwardness’ in Mahler’s music from Adorno as used in the phrase ‘the inwardness of [Mahler’s] music assimilates the outward, instead of representing, externalizing, the inward.’ (Adorno 1960/1992, p. 70).

⁹³ ‘Recovered melody’ is the definition of this theme by Johnson (2009, p. 88).

⁹⁴ This intertextual reading of this finale is ascribable to Floros (1998, p. 256).

teleologically overcomes the latter. From this viewpoint, the main feature of *Event b* in all its occurrences is just that ‘continuity’ of Alma’s Lied, which in Purgatorio and the fourth movement was impeded by the *Weltlauf* of their incessant rhythmic movement. Then the ‘lyrical melody’ (Rothkamm 2003, p. 194) can be a further specifying of the semantics of *Event b*.

The pathways of transfiguration from a suppressed to a revoked ‘subjectivity’⁹⁵ lead back to a well-known topic of constructing musical continuity from fragments, from Haydn’s *Creation* onwards. The sevenths of bar 29 bring the listener from the funereal darkness of *Event a* to the bright *Event b* at bar 30, and in their following occurrences they will keep this role of announcing this *Event b*. The occurrences of this event, on their own, however, have an increasing duration until the longest melodic continuity of the entire symphony, at the end of the movement (81 bars). Here this ‘endless melody’ finally acquires duration, but also completeness in directionality in a parabolic melodic pathway with a climax at bar 352 (*‘grosser Ton’* is the composer’s verbal indication at this bar in the manuscript). But where the completion of the symphony seems to have been achieved, the final gesture of the coda outlines an ideal continuation of the symphony after its final cadence. According to Johnson (2009, pp. 90–91), the empty fifths of bars 398–399 are comparable to the chiming of bells he considers ‘ubiquitous symbols, in Mahler’s music, of calling forth—of opening’ (Johnson 2009, p. 92). He adds, ‘this is a closing, but a closing by the voice, not—as in the *Sixth Symphony*—of the voice’ (Johnson 2009, p. 90). I add that that chiming of bells is preceded by the last occurrence of *Erntelied motive*, so as in the Ninth and *Das Lied von der Erde*, this closure really is a non-closure. It is an incessant, unfinished composer’s voice that ideally can stop after the work he is composing, with the end of its creator’s life.

Less complex than *Event a* and *Event b* are the semantics of the other events of the movement. De La Grange (2008, p. 1523) defines *Event c(a)* ‘a la Purgatorio’ to indicate its rhythmically incessant Purgatorio-like *Perpetuum mobile*. It is because of this event that I use Adornian term of ‘*Weltlauf*’, in its function as the antagonist of *Event b*. *Event b1* and *Event b2*

⁹⁵ ‘What is this incomparable flute melody if not a revocation of the negativity that had apparently all but silenced the lyrical voice and with it the subject?’ (Johnson 2009, p. 88).

keep the semantic content they had in the Purgatorio, in terms of intertextual reference to Alma's *Erntelied*. *Event d*, *Event e*, and *Event f* instead bear a generic character of 'waiting', due to their connective and recapitulatory syntactic function. Remarkable in this movement is the semantic transformation, which is a marker of high degree of narrativity according to Micznik's theory (2001) of each 'event' during the movement. Thus, for example, *Event b* at bars 145–152 and 163–174, manifests a harmonic stability that suggests a strength which could lead back, maybe, to Alma's assertive character, already honoured in a similar way in the first movement of the Sixth Symphony.

The importing of material from other movements (and especially from Purgatorio) may sometimes imply a modification of the previous semantic content as if it were an evolution of a character in the 'story' told along with the movements. So, for example, at bars 127–130 we note the trill accompaniment of 'Purgatorio's bars 89–91, but here there is a chromaticism that corrupts the childish innocence of that 'carousel' music (Ex. 15) of that movement. Another example of this is the *Event x* of the first movement, which is imported in two occurrences, at bars 267–274 and 284–298, before (as in that movement) and after the climax. In the first of these occurrences, *Event x* is 'temporalised' and gesturally included in the climax with a clear key of F sharp major instead of the quasi-atonality of the homologous bars 183–193 of the first movement, where *Event x* is gesturally outside the climax. Above all, here this idea is superimposed on the trumpet note A (the initial of Alma, according to Rothkamm, 2003, p. 108), presented in the first movement only the bars 203–206 of the climax. The listener already knows what happened after this section in the previous movement, so in this new occurrence, the note works as a presentiment of repetition of that catastrophe. The second occurrence of *Event x* is more textual and keeps the meta-referential function it had in that movement before the climax (bars 183–193). In fact, it here serves as the collection of all the basic cells of the symphony (see Chapter Three, section 1) before the liberating effort of the finale of the movement. Also, the climax of the first movement is significantly semantically modified. The above modifications, indicated by Rothkamm (2003, p. 196), compare this to the first movement, making the passage more gesturally concrete, in a vivid fragment of reality that had been in the

shadow of that sound mass of the first movement. But also in this way the passage is made more similar to the referentiality of the events of verbal narrativity as in music's lack of their denotative precision.

In the end, particular attention must be paid to the heterophonic coexistence within the same event of musical elements which, due to their gestural diversity, can lead back to different contents as examples of Bakhtinian novelistic polyphony. This happens at the occurrences of *Event d*, bars 185–186, and *Event b*, (bars 197–198 and 220). Here the content 'notes of derision', so defined by de La Grange (2008, p. 1527), is present with the main contents of these sections, I have labelled, respectively 'waiting' (*Event d*) and 'Erntelied melody' (*Event b*).

5. 'Discourse' Analytic Level

The unfolding of the events of the movement, maybe more than others of the Tenth, shows a narrative logic which is alternative to that traditional and conventional formal canons. Sonata form leaves 'archeological' traces in the last compositional stage that work, like 'ruins from which [Mahler's music] architecture is piled up, much as Norman master builders in southern Italy may have made use of Doric columns' to use the beautiful Adorno metaphorical expression (1960/1992, p. 67). It is, however, quite difficult to find these traces, as Coburn (2002, p. 274) points out, and thus there is debate in the literature on the form of the movement. The elements that favour ascribing the label sonata form are: thematic dualism of *Event a* and *Event b* (Rothkamm 2003, p. 192); the position of the climax, comparable to that of the first movement (Rothkamm 2003, p. 192); the formal resemblance to the first movement already ascribed to a sonata form (Coburn 2002, p. 274); and the developmental nature of the second part (bars 84–266) (Coburn 2002, p. 274). I add to these features, that the movement has a tripartite A-B-A form. The contrary elements: a developmental section (bars 184–285) that introduces new motives (Rothkamm 2003, p. 193); the repetition of only *Event b* in the recapitulatory section (bars 299–400, Rothkamm 2003, p. 193); the enigmatic labelling by the composer of the possible sonata form exposition (bars 1–83) as '*Einleitung*', 'introduction', (Rothkamm 2003, pp. 192–193).

My perspective, however, is different from that of these authors. As I discussed with the previous movements, I ask if the sonata form or other traditional schemata served as a starting or reference point during the compositional process. From my point of view, then, the elements in favour, listed above, can be assumed to be support for this formal reference function in the movement's compositional process. The contrary elements, on the other hand, can be assumed to be clues, to be supported further by this analysis, to a possible process of narrativisation during the compositional process. From this point of view, the huge departures from the sonata form scheme in the movement seem related to the strength of Subotnik's 'analogous structure' (1981, p. 85), a gestural plot that doubles or replaces the conventionalised tonal plot. The main traces of this plot are in the composer's placing of the indication '*Einleitung*' ('introduction') at the beginning of the movement and referring (probably) to the entire first part until bar 83. The literature on Mahler's Tenth has not yet found a convincing explanation for this title. The indication is enigmatic not so much because it includes the entire first-part expository section with both putative themes (*Event a* and *Event b*), instead of referring to a proper introductory movement (like an introductory Adagio of a symphony). Rather, this indication is enigmatic because although the supposed first theme, *Event a*, can be considered morpho-syntactically introductory, due to its cellular fragmentism, from the point of view of semantics, as above, *Event a* is anything but introductory; it is rather the continuation of the tragic epilogue of a 'story' (of the fireman), which has begun to be told in the previous movement. *Event b*, from bar 30, in spite of the fact that the '*Einleitung*' *Event a* also includes it, in its thematic fluency and its becoming a protagonist during the movement, cannot be morpho-syntactically introductory; rather, it is just the musical idea introduced by *Event a*. By using again the autobiographic episode of the fireman as a metaphor of this passage, I can say that the dramatic fragmentariness of *Event a* seems to be represented verbally by the vivid scene of the fireman's funeral observed by Alma and Gustav from the window of the hotel in New York. The meaning of this word '*Einleitung*', therefore, should be not read in the technical sense of a classical slow introductory section in a sonata form movement. Instead, this indication can be explained in terms of a fictive-like presentation of a 'prologue'—the presentation of

two ‘characters’ (*Event a* and *Event b*, ‘antagonist’)—of an intrigue which will be developed in the ‘Allegro moderato’, the putative developmental section (bars 84–266). Using Johnson’s terms (2009, p. 88), I can say that the intrigue of the movement and, on a larger, symphony-wide scale, is the revoking of the ‘subjecting voice’.

This ‘subjecting voice’—*Event b*—is introduced in the *Einleitung* by its antagonist—*Event a*—who seems to engage a severe challenge with it, under the guise of *Event c(a)*, in the central ‘Allegro moderato’. There follows the catastrophe of the climax and *Event x* of the first movement, which functions as a meta-referential recollection of ideas, before the liberating effort of the final part of the movement. Here we note the longer and more fluent occurrence of *Event b* and the disappearance of *Event a* and *Event c(a)*, whose main motive *d* is completely integrated into *Event b*, as above. *Event b* and *Event c(a)* therefore seem to represent two very different worlds: the good and the evil of the symphony. There is the increasing continuity of Alma’s voice stylised in the Lied, as recomposed by Gustav, as represented by the cohesive *Erntelied motive*; and there is the disturbing motive of *Event a*, Rothkamm’s motive groups *d* and II. From another perspective, however, the common motives between *Event b*, *Event a* and *Event c(a)* imply that the latter is not completely externalised outside of the musical self. Rather, in *Event a* that vivid image in the music of ‘musical self’/ fireman’s funeral serves to establish an ‘objective’ distance of telling,

In this narrative plot a particular role is played by epic-like fixed formulas,⁹⁶ by a massive use of refrains across the movement. As with the first movement of the Ninth, according to Micznik’s analysis, these refrains ‘gain a sense of invocation, [and work] together with the improvisatory, oral-tradition quality of theme and with the past-oriented connotations of the materials, suggesting the pastness of events’ (Micznik 2001, p. 224). This happens not only at a more global level of more or less strophic returning of events (see below), but also at the local level of the ubiquitous return of cells and Rothkamm’s motive groups *d* and II and, especially, of the *Erntelied motive*, whose structural importance has been thoroughly identified by Coburn (2002, pp. 243–256). In contrast to other movements, how-

⁹⁶ See Barbara Herrnstein Smith (1968, p. 99).

ever, the temporal, diegetic-like excursions are weaker (see, for example, in the first movement the ‘present’ of the quasi-atonal *Event x* versus the ‘past-oriented’ and nostalgic diatonic *Event a*). Rather, a likeness to a past-oriented narrative is indirectly provided by this refrain. It not only responds to structural need, as indicated by Coburn (2002, pp. 243–256), but as in the first movement also fulfils a paratactic (meta-referential) function of a stylised composer’s compositional difficulty in recollecting ideas to finish the movement and the symphony. This process culminates in the quotation at bars 284–298 of motive *Event x* of the first movement, containing all the basic cells and motives of the symphony. At a more global level, this paratactic function is provided by a strophic construction articulated by the more or less regular strophic returning of events (Table 1). The returns of basic musical ideas, however, is here more complex than in the previous movements and in the first movement of the Ninth, as analysed by Micznik (2001). In that movement there are three themes, but the third one inserts the strophes given by the return of the first two. Instead, *Event c(a)*, from the beginning of the ‘Allegro moderato’ onwards, replaces, in the recurring of strophes, *Event a* from which it morphologically originates.

Having identified the narrative plot of the movement, it is now necessary to find in its possible narrative features identified according to the discursive parameters considered by my apparatus: narrative functions, gestural connotations, temporal discursive parameters: duration, frequency, speed, and order. In relation to narrative functions, *Event a/Event c(a)* and *Event b* can be considered as Barthesian nuclei. This function is achieved by their strong gestural definition, their cyclic and quite regular return, and the fact that they have an agential role of a gestural plot in the ‘epic’ of Mahler’s symphonic gesture. Likewise, *Event c2* (climax), bars 275–283, keeps and even strengthens its function of a nucleus this section had already in the first movement. The first and the second occurrences (bars 267–284 and 284–298) of *Event x* certainly works as catalysers. More complex is the identification of the narrative function of motives *Event b1*, *Event b2* and *Event d*, *Event e* and *Event f*. All these occurrences have an incidental and connective function at a discursive level, which is different to the primary one of the iterative contrasts of *Event c(a)* and *Event b* in the development section. Doubtless, they are quantifiable as catalysers, but not in the same way.

Event b1 and *Event b2* are part of the Purgatorio's quotation of bars 107–112, including the section of bars 121–124 which is a further occurrence of the *Event c(a)*.

Bars nos.	1	30	72	84	98	104	119	121	125	127	145	
	quotation of Purgatorio bars 107–114											
Motives (in brackets motive groups)	<i>Event a</i> (II,d,I V)		<i>Event a</i> (II,d,IV, III,a,b)				<i>Event b1</i> (IV I)	III	<i>Event b2</i> (IV I)			
Themes (in brackets motive groups)		<i>Event b</i> (II, IV, IV j, AII, d)		<i>Event c/a</i> (II,d,IV III,a,b)	<i>Event b</i> (j, b)	<i>Event c(a)</i>		<i>Event c(a)</i>		<i>Event c(a)</i> (I*, IV, III, d, a) *Trill accompaniment from Purgatorio bars 89–91.	<i>Event b</i> (k, d,b)	
Narrative content ('story')	'Exequien-musik'	'Erntelied' 'lyrical'	'Exequien-musik'	'Weltlauf' 'a la Purgatorio'	'Erntelied' 'lyrical'	'Weltlauf', 'a la Purgatorio'	'Erntelied' quotation	'carousel music'	'Erntelied quotation'	'Weltlauf' 'a la Purgatorio' 'more paroximal dance corrupted childish innocence'	'Erntelied' continuity ('Alma's assertive character')	
Narrative function ('Discourse')*	N	N	N (with (with pointed Erntelied motive)	N	N	N	C	N	C	N	N	
Key	minor	D major (bars 30–43) B major (bars 44–58) D major (bars 59–65) B major (bars 66–71)	B major (bars 72–77) D minor (bars 78–84)	D minor					D major			
Sonata Form	Exposition			Development								
Strophe	I		II (no <i>Event b</i>)		III		IV (no <i>Event b</i>)			V		

Table 1: Mahler's Tenth Symphony, fifth movement, overall multi-levelled formal view (according to Micznik, 2001)

*Narrative functions: N= nucleus section, C= catalyser section, S= static section

Bars nos.	152	163	175	191	225
Motives (in brackets motive groups)			<i>Event d</i> Build-up and Climax from mvt. IV (IV, II, d, b IV)		
Themes (in brackets motive groups)	<i>Event c(a)</i> (d, IV)	<i>Event b</i> (k, b)		<i>Event b</i> (IV, II, d,III)	<i>Event b</i> (IV,j, d,b)
Narrative content ('story')	'Weltlauf' 'a la Purgatorio'	'Erntelied'	'waiting' 'occasional notes of derision' (bars 185–186)	longer Erntelied melody 'occasional notes of derision'	longer Erntelied melody
Narrative function ('Discourse')	N	N	C	N	N
Key	D major F major (from 185)			F major	B-major
Sonata form	Development (continued)				
Strophe	VI			VII (no <i>Event c(a)</i>)	VIII (no <i>Event c(a)</i>)

Table 1 (continued): Mahler's Tenth Symphony, fifth movement, overall multi-levelled formal view (according to Micznik, 2001)

Bars nos.	245	251	261	267	275	284	299	381 400
				Quotation I movement I, bars 188–193		Quotation of movement I bars 1–15		
Motives (in brackets motive groups)	<i>Event e</i> (IV, k' II,b,d,I)		<i>Event f</i> (k, d II)	<i>Event x</i> (from movt. 1) (IV, b)	<i>Event c(2)</i> (d)	<i>Event x</i> (AI)		
Themes (in brackets motive groups)		<i>Event c(a)</i> a,d II,III,IV					<i>Event b</i> (IV,j,b, AII, IV,d,)	<i>Event b</i> (a,d, IV)
Narrative content ('story')	'waiting'	'a la Purgatorio'	waiting (double false start)	'human voice searching for identity' 'premonition of catastrophe'	'catastrophe'+ 'exequien musik' Reference to I movement, bars 203–208	'human voice searching for identity'	continuous and complete 'telling' of Alma's theme	
Narrative function ('Discourse')	C	N	C	C	N	S	N	N
Key	D minor			F sharp major	F sharp major/B flat major/D major	Quasi atonal	B flat major F sharp major (bars 315–334) G major (bars 335–346). F sharp major (bars 347–380)	F sharp major
Sonata form	Development (continued)			Climactic section			Recapitulation	Coda
Strophe	VIII (continued)						IX (no <i>Event c(a)</i>)	X (no <i>Event c(a)</i>)

Table 1 (continued): Mahler's Tenth Symphony, fifth movement, overall multi-levelled formal view (according to Micznik, 2001)

Due to their brief duration, they do not have the capability (contrary to the longer, fluent occurrences of *Event b*) to ‘oppose’ *Event c(a)*. Rather, as in that movement, they lead the *Weltlauf* pathway of the occurrence of *Event c(a)* astray before and after them (bars 104–118 and 127–144). A different shade of the catalyser function is seen in *Event d*, *Event e*, and *Event f*, and, in them, a particular role is played by some motives in the *Erntelied motive* and motive group *k*. These sections occur after the iterative contrast of *Event c(a)* and *Event b* has just been established, accompanying them in their connective, discursive function the ‘oppositional’ plot between *Event a* and *Event c(a)*. These sections—*Event d*, *Event e*, and *Event f*—then, constitute an alternative discursive level and, given their hybridity, assume a recapitulatory and transitional function. In Barthesian terms they accelerate, delay, give fresh impetus to the discourse, summarise, anticipate.

Moreover, these three events contain motives characteristic of *Event a/Event c(a)* and *Event b*, and for this reason fill in the narrative space, otherwise wide, between the nuclei—*Event a* and *Event b*. It is significant that in these events motive *k* and the *Erntelied motive* assume an actantial role (according to Almén 2009) to address their discursive function that would otherwise be different. In other words, in these three events those motives (structurally connected with *Event b*) are presented on the one hand in incomplete forms, to cause in the listener the expectation of a more complete occurrence of *Event b*; however, it is just the addition of these anticipatory motives that makes catalysers of those events which otherwise would be mere occurrences of nuclei *Event a* or *Event c(a)*.

In relation to gestural connotations, it is evident that the composer employs a strategy of avoiding a conventional tonal plot and that its formal articulation is conveyed through gestural changes. The passage between the first occurrence of *Event a* and that of *Event b* apparently follows a conventional tonal plot from the starting key, D minor, to its relative major key, D major. But a careful observation of *Event b* tonal trajectory reveals that, really, it is not a same key to articulate this event. In fact, in *Event b* this key is soon left behind for a harmonic round: B major (bars 44–58), D major (bars 59–65), B major (bars 66–71) and occasional short passages in secon-

dary keys. The long duration of *Event b* corresponds to a tonal pathway without a ‘polar’ key return, with a ‘solar’ function of the key of D major.⁹⁷ A tonal ‘indifference’ happens, then, in the following articulation between *Event b* and *Event a* (bars 71–72), which happens without a key change. The progressive tonality of the movement (from D minor to F sharp major), which is based according to Coburn (2002, p. 268) on the relation of thirds and modal interplay, has a break in correspondence with the major gestural change of the movement—the climactic section (bars 267–298). Before this, the tonal train of keys was derailing, having the key of D minor (bars 245–266), which includes three events (*Event e*, *Event c(a)* and *Event f*) and an apparently definite prevailing of *Event c(a)* on *Event b* at bars 261–266. However, the ‘gestural shock’ of the quotations from the first movement—*Event x* at bars 267–274, *Event c2* (climax), at bar 275–283, and *Event x* at bars 284–298 (the composer's ‘grosse Appell’ to his ideas)—reveals as illusory the prevailing of *Event c(a)* (bars 251–260) which sounds as a ‘false’ and early conclusion, in D minor, of the movement. This gestural change can induce the composer to regain, in the extended *Event b* (bars 299–400) in the key of F sharp major, the lost lyrical dimension expressed by the first movement’s first theme (I called ‘*Event a*’), which is in that same key.⁹⁸ But it is just this *Event b* that was awaited by the listener in vain, due to the illusory prevailing of *Event c(a)* at bars 251–260 and the presence of fragments of *Erntelied motive* in *Event d* (bars 175–190.) *motive k* in the occurrence of the *Event e* at bars 245–250 and *motive k* in the occurrence of *Event f* at bars 261–266.

The movement’s design of duration of the events supports the above gestural plot of opposition between themes *Event B* and *Event c(a)*. After the long-lasting duration of *Event a* and *Event b* in the exposition in the development, there is a reduction of the duration of *Event b* that, challenged by *Event c(a)* is gradually restored through an increasing duration in each of its

⁹⁷ Kofi Agawu (1986, p. 225), in his analysis of the first movement of the Tenth, specifies that, by using Leonard Ratner's (1980, pp. 48–51) terminology, ‘solar’ refers to the [more improvisatory] circular arrangement of keys found chiefly in eighteenth-century concertos and fantasias, while “polar” denotes the [more conventionalized and codified] contrasting arrangement in which the dominant key is set in opposition to its major tonic, as in many sonata-allegro movements’.

⁹⁸ Maybe it is not the case that this first movement’s theme is quoted at bars 315–318.

occurrences. The long-lasting duration of *Event b* in the recapitulation (bars 299–300) seems the marker of its definite prevailing over *Event c(a)*. A peculiar management of the frequency of events also participates in the above plot. The falling of frequency of events after the climactic section seems a marker of the prevailing of *Event b* over theme *Event c(a)*. From this perspective assumes a particular importance, as a marker of a final prevailing of *Event b*, the omitted presentation of *Event c(a)* in strophes IX and X (see Table 1). In this recapitulation the absence of catalysers is also significant because seems a marker of the liquidation of narrative temporal stratification of narrative in the non-narrative conclusion of the movement (on this aspect, see section 4). Also, the speed of events contributes to render the musical ‘discourse’ more unpredictable. Although there are few verbal indications of tempo changes (at bars 84, 119, 125), the implicit temporal changes due to the changes of gesture are numerous.

The discursive order of the events can be read in the light of the above plot. As in the first movement of the Ninth (Micznik 2001, pp. 237–238), in the development (strophe VIII) there is an inversion of the order of the sequence of nuclei established at the beginning of the movement. Here, then, *Event c(a)*, via the catalyser *Event e*, follows *Event b* and not the contrary, just at the moment at which the listener, after the increasing duration of the previous *Event b* occurrences, awaits the final prevailing of *Event b*. This device is made more effective by the catalyser *Event e* and *Event f*, which increase the expectation of *Event b*. In the recapitulation, this long waiting is finally satisfied, not only by the long-lasting duration of *Event b* but also by the omitted presentations of *Event c(a)* and the restoring of the key of the entire symphony, F sharp major.

In the next section, I shall analyse the narrativity of each section of the draft of the last compositional stage by examining the preparatory pages before turning to the analysis of narrativity of the compositional process. This will be done always ‘story’ and ‘discourse’ levels in order to argue the diachronic process of narrativisation, across variants of the compositional process.

6. The Process of Narrativisation in Bars 238–400

According to the compositional page-by-page chronology of the manuscript, there are only two areas of the movement which have just three preparatory pages (RF 51, RF 52, RF 53). A first area includes the portion between the end of ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [7] (numbered by the composer as ‘5’), bar 238, and page ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] (numbered by the composer as ‘6’) whose last bar is 248. In this area we find three variants:

- 1st variant: RF52-ÖNB Mus. Hs. 41000/9[2] with cancelled and discarded bars (Ex. 16), its refinement ÖNB Mus. Hs. 41000/5[8] (Ex. 16) with the cancelled and discarded bars of RF52-ÖNB Mus. Hs. 41000/9[2];
- 2nd variant: RF51-ÖNB Mus. Hs. 41000/9[1] (numbered by the composer as ‘5 1/2’) (Ex. 17 and fig. 2), RF5-ÖNB Mus. Hs. 41000/9[2] (Ex. 16) with the cancelled and discarded bars, ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] (Ex. 16) without the cancelled and discarded bars;
- 3rd variant (at the last compositional stage): ÖNB Mus. Hs. 41000/5[8] (Ex. 16) without the cancelled and discarded bars.

A second area, on page ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9] (numbered by the composer as ‘7’) to ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [12], numbered by the composer as ‘10’ contains two variants.

- 1st variant: ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9], numbered by the composer as ‘7’; with cancelled bars, ÖNB Mus. Hs. 41000/9[4] numbered by the composer as ‘8’, ÖNB Mus. Hs. 41000/9[5];
- 2nd variant (at the last compositional stage): ÖNB Mus. Hs. 41000/5[9] numbered by the composer as ‘7’, RF 53, ÖNB Mus. Hs. 41000/5[10] numbered by the composer as ‘8’, ÖNB Mus. Hs. 41000/5[11] numbered by the composer as ‘9’, Mus. Hs. 41000/5[12] numbered by the composer as ‘10’.

In the next two sections I will present the pieces of evidence which suggest a process of narrativisation of each of these two areas.

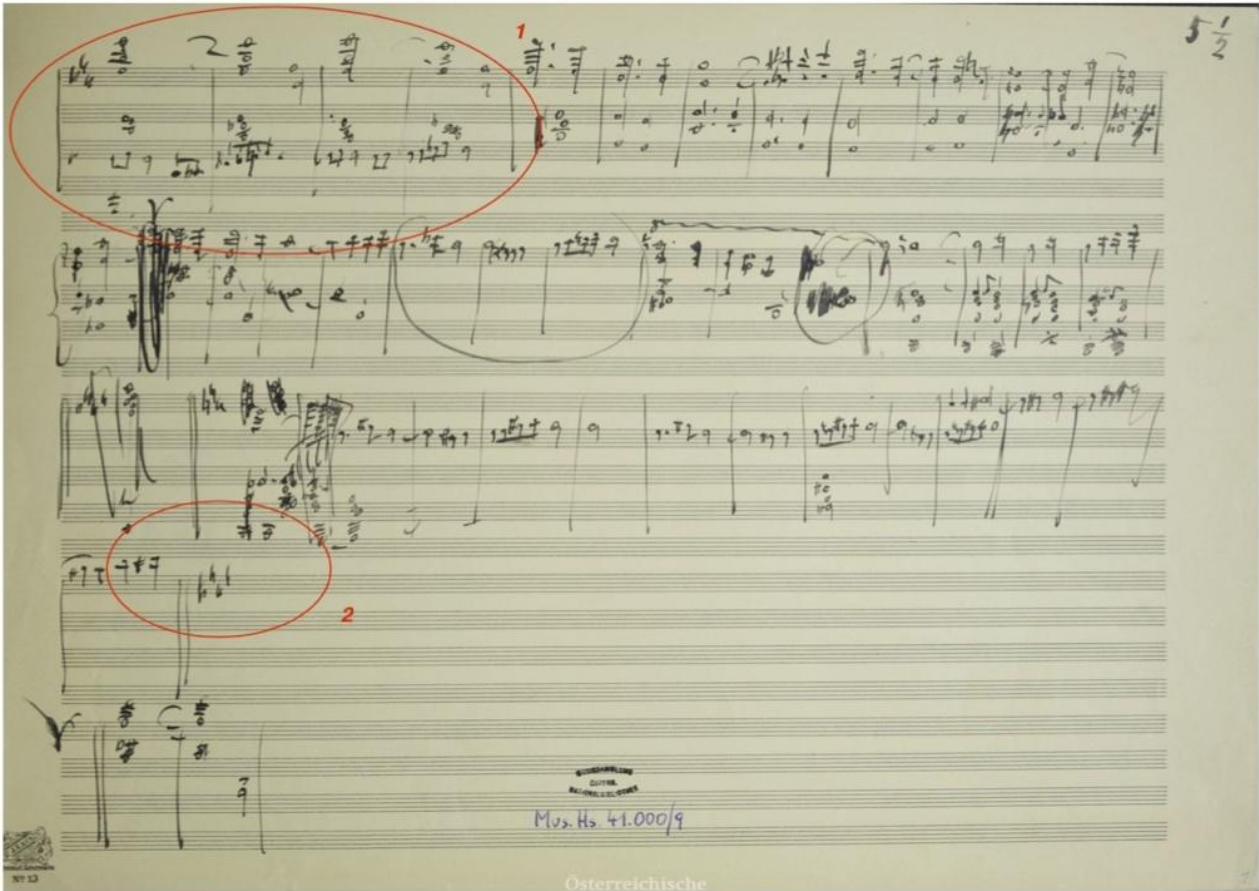


Fig. 2: RF51-ÖNB Mus.Hs. 41000/9[1], by kind permission of the owner, the *Musiksammlung* of the Austrian National Library, Vienna

The image displays a musical score for Mahler's Sixth Symphony, comparing two manuscript versions: RF52i (early) and Pc6i (late). The score is presented in two systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system, labeled "[Einschub]", covers measures 239 to 242. The second system, labeled "[geht weiter ab T. 243]", covers measures 239 to 242. The early version (RF52i) includes a bracketed insertion in measure 239. The late version (Pc6i) shows a different melodic line in measure 242. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ÖNB Mus. Hs. 41000/9 [2] 3
Mahler: 6 früh
RF52i

ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] 15
Mahler: 6 spät
Pc6i

[Einschub]

[geht weiter nächste Seite RF 52i]

[geht weiter ab T. 243]

238au vv ww xx 239 241 242ab 242cd 242ef

239 240 241 242 242a b c d e f

Ex. 16: RF52 -ÖNB Mus.Hs. 41000/9[2] and last compositional stage (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p 152)

The image displays three systems of musical notation for Mahler's Symphony No. 6, first movement. Each system includes a vocal line (soprano) and piano accompaniment (piano and bass). The systems are labeled as follows:

- System 1:** ÖNB Mus. Hs. 41000/9 [2] 3, Mahler: 6 früh, RF52i. The vocal line begins with the syllable 'h' and continues through 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't'. A fermata is placed over the 'i' syllable, and a 'ii' marking is above the staff.
- System 2:** ÖNB Mus. Hs. 41000/9 [2] 3, Mahler: 6 früh, RF52iii. The vocal line continues with 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's'. A fermata is placed over the 'i' syllable, and a 'iv' marking is above the staff.
- System 3:** ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] 15, Pc6i spät. The vocal line continues with 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's'. A fermata is placed over the 'i' syllable, and a 'ii' marking is above the staff.

The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, providing harmonic support for the vocal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, fermatas, and dynamic markings.

Ex. 16 (continued) RF52 -ÖNB Mus.Hs. 41000/9[2] and last compositional stage (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.153)

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [2] 3
Mahler: 6 früh
RF52iv

242i u v w x y z aa bb cc dd ee ff gg

ÖNB Mus. Hs.
41000/5 [8] 15
Pc6iii spät

242i u v w x y z aa bb cc dd ee ff

Ex. 16 (continued): RF52 -ÖNB Mus.Hs. 41000/9[2] and last compositional stage (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.154)

The image displays four systems of musical notation for Mahler's Sixth Symphony. Each system includes a vocal line and piano accompaniment. The first system (measures 239-241) is for the early version (RF52i) and includes the annotation 'es?'. The second system (measures 242xx-243) is for the early version (RF52i) and includes the annotation 'ii'. The third system (measures 242xx-239) is for the late version (Pc6iv) and includes the annotation '[weiter unten]'. The fourth system (measures 239-248) is for the late version (Pc6i) and includes the annotation 'Pc6iv spät'. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Ex. 16 (continued): RF52-ÖNB Mus.Hs. 41000/9[2] and last compositional stage (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.155)

The image displays four systems of musical notation for Mahler's Symphony No. 5, 5 1/2 movement. Each system includes vocal lines and piano accompaniment. The first system (RF51i) features a vocal line with lyrics 'a b c d e f g h i j k l m' and piano accompaniment with a '238 a' marking. The second system (RF51ii) includes a vocal line with lyrics 'n o p q r s t u v w x y z aa bb cc dd ee', a piano accompaniment, and a section labeled '[Einschub]' with a 'v.d.' marking. The third system (RF51iii) has a vocal line with lyrics 'ff ss hh ii jj kk ll mm nn oo pp qq rr ss' and piano accompaniment. The fourth system (RF51iv) shows a vocal line and piano accompaniment without lyrics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

ÖNB Mus. Hs.
41000/9 [1] 1
Mahler: 5½
RF51i

ÖNB Mus. Hs.
41000/9 [1] 1
Mahler: 5½
RF51ii

ÖNB Mus. Hs.
41000/9 [1] 1
Mahler: 5½
RF51iii

ÖNB Mus. Hs.
41000/9 [1] 1
Mahler: 5½
RF51iv

Ex. 17: RF51-ÖNB Mus.Hs. 41000/9[1] (taken from Mahler-Bouwman, 1 2017, p.151)

6.1 The Process of Narrativisation in the First Area

At the analytic level of ‘story’, in relation to morphology and syntax, in the first variant the few changes between the bars of RF 52 and their very similar rewriting in ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8], seem to have no narratological significance. In the second variant, in RF 51, the bars (indicated with 238 e–tt in the Ex. 17) are discarded and so, in a later compositional stage, have no rewriting or refining which can be comparable to them. The bars 245–248 at the beginning of RF51 (fig. 2 in the oval no. 1)⁹⁹ rewritten in ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] (Ex. 16), and the bars 239–242 in RF 52 (Ex. 16), refined at the beginning of ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] (Ex. 16), do not exhibit significant morphological difference. However, some useful indications can be inferred from the chronology of the area in relation to semantics. Many bars of RF51 and RF 52 of both variants refer to *Event b*’s semantic world, given the significant recurrence in them of *Erntelied motive* and motives of groups *j* and *k*, connected structurally with that event *Event b*. In particular, in RF 51 (Ex. 17) bars 238 e–ff present the prevalent group *k* motives. In RF52-ÖNB Mus. Hs. 41000/9[2] (Ex. 16), the first four bars (numbered 238 uu–xx), clearly refer to motive group *j* then bars 239–241 have the prevalence of motives from group *j*, again bars 242a–t have motives from groups *k* and the discarded and cancelled bars 242 a–gg and 242 ee–ff–gg include melodic materials primarily from *Erntelied motive* and motive group *k*. The case of bars 238 gg–tt of RF51 is likewise semantically significant. These bars, with the prevalence of motives from Rothkamm’s groups *b* and II, refer to the topic ‘a la Purgatorio’ of *Event c(a)*, but also the climactic section (bars 267–298). The chords of the section suggest ascribing these bars to the semantics of this latter area. They are a little bit different motivically from that area of the movement, but the gesture of the sound mass given by slurred chords is the same.

More interesting pieces of evidence of narrativity across variants can be detected at ‘discourse’ level. The passage from the first two variants charac-

⁹⁹ Bouwman (1, 2017, 1 p. 151, see Example 17) numbers these bars ‘238 a–d’, considering them as discarded.

terises and refines the movement's plot of the last variant at the last compositional stage. Indeed, the first and second variants lack the narrative strength of the third one, as it is evident by comparing the overall respective gestural pathways of all three variants. In the third variant (see Table 1), after the occurrence of *Event b* in bars 225–244, there follows the catalyser *Event e* in bars 245–250 with the *Erntelied motive* at bars 243–244. *Event e*, on its own, determines the waiting for *Event b*, which is eluded by the nucleus *Event c(a)* (bars 251–260), itself followed by another catalyser (*Event f*, bars 261–266) and again by a climax. After this, the return of *Event b* can be 'liberating', arriving only with the long-lasting return of *Event b* in bars 299–380. In the first variant (Table 2), before this catalyser *Event e* (bars 245–248) in RF 52, then rewritten twice in ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8]) is an extension of *Event b*'s duration, which makes it seem in advance that *Event b* is the winner of the 'challenge' with *Event c(a)*. In the second variant (Table 3), after the early presentation of *Event e* (bars 245–248), at the beginning of RF 51, the return of *Event b* is immediate (bars 238 e–ff of RF 51), and only then does it present *Event c(a)* (RF 51, bars 238 gg–tt). Afterwards, in RF52 there is a return of *Event b* in its variant of motive group *j* of bars 238 uu–xx and bars 239, 241 and 243, rewritten in ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8], and this return of *Event b* is a more obvious marker of the less surprising early prevailing of *Event b*. Only then on this page do we see the catalyser *Event e*, bars 245–248.

Coburn (2002, p. 57) thinks that Mahler may have rethought this entire section, and RF51 may have been his initial attempt at a completely new version. The increasing narrativity during the compositional process, however, seems to put the bars in the loose sheet in a residual position of early discarded ideas, rather than a new starting point for improvement of the movement. This would fit with indications from other narrative discursive parameters. From the point of view of narrative functions (Tables 2 and 3), the discarded sections of pages RF51, RF52 and ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] in the two variants are nuclei: *Event b* in RF 51 RF52 and ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8], and *Event c(a)* (bars 238 gg–tt of RF51). Moreover, in the second variant, this early presentation of *Event b* weakens the elusive effectiveness of the catalyser *Event e* in RF 51 (bars 238 a–d, Ex. 17), given their motives taken from *Event b* (see Table 3).

RF52 - ÖNB Mus. Hs. 4100 0/9[2]	Bars 238 uu- xx A flat ma- jor	bars 239- 241 A flat majo r	242a b-ef D flat ma- jor	242g -m of RF52 i D flat ma- ma- jor	242 n-t of RF52 i D flat ma- ma- jor	242 g-s of RF 52iii A flat ma- jor	242 t-gg of RF 52iv A flat ma- jor	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ÖNB Mus. Hs. 4100 0/5 [8]		bars 239- 242 A flat majo r	242a -f D flat ma- jor?	- - - -	- - - -	242 g-s D flat ma- jor	242 t-ff D flat ma- jor	242g g-jj D flat ma- jor	bars 239- 242 A flat majo r	bars 243- 244 E majo r	Bars 245- 248 D mi- nor
E- vents	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>b</i>	<i>Event</i> <i>e</i>
Nar- rative fun- ction	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	C

Table 2: first variant, bars 238–248

RF51	bars 245– 248	bars 238 e–tt E Flat major	238 gg–tt A flat major				
RF52-ÖNB Mus.Hs. 41000/9[2]				Bars 238 uu– xx A flat major	bars 239– 241 A flat major	bars 243 E major	
ÖNB Mus.Hs. 41000/5 [8]					bars 239– 242 A flat major	bars 243–244 E major	Bars 245– 248 D minor
Events	<i>Event e</i>	<i>Event b</i>	<i>Event c(a)</i>	<i>Event b</i>	<i>Event b</i>	<i>Event b</i>	<i>Event e</i>
Narrative function	C	N	N	N	N	N	C

Table 3: second variant, bars 238–248

Another significant support for this narrative strategy comes from gestural connotations. So, in the last compositional stage it is evident the detachment between the sense of illusory closure given by the return of starting key of D minor, protracted for three events (bars 245–266), and the actual huge gestural variety between them in the passage. The preparatory material proposes another less effective detachment. So in the first variant to be ‘digressive’ is not the gestural plot, but the tonal pathway (see Tables 2 and 3) within one ‘event’ *Event b*. Here, then a formal predictability—of the early return of *Event b* in the second variant, in a pattern which is closer to traditional formal conception—corresponds with a tonal variability. In terms of temporal parameters, it is evident that in the passage from the first variant to the second variant there is a process of reducing the duration of *Event b*. Its elimination in the last compositional draft is an elusive expedient so that the listener can be surprised by prevailing of this *Event b* on *Event c(a)* with the long-lasting occurrence in the recapitulation (bars 299–400).

There is a significant changing of the order of events across the compositional process to improve a narrative effectiveness. So in RF51, at bars 245–248, the catalyser *Event e* (see Table 3) is anticipated at the same place of bars 239–242 which in the last compositional stage (in ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8]) correspond with the end the *Event b*’s occurrence bars 225–244. With this change, the composer better highlights the unexpected occurrence of *Event c(a)*, which inverts the topical pattern followed to that point and eludes the waiting for *Event b* engendered by the sevenths of *Event e*.

6.2 The Process of Narrativisation in the Second Area

The second variant (at the last compositional stage) of this area seems to tell a little bit less about a possible narrative strategy, given that it consists mainly of a transposition from B flat major to F sharp major. Having finished writing a first variant of the conclusion of the movement in B flat major (bars 298–400), the composer came back to page ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9] (Ex. 9), cancelled bars 315–322 and added an insertion sign and the word ‘*Einlage*’ at the end of bar 298 on that page (Ex. 9). From this point, it departs the variant of the last compositional stage. It consists of adding an ‘*Einlage*’ (bars 299–314) — lacking in ÖNB Mus. Hs. 41000/5



[9]—first in RF53 (see the transcription in Bowman 1, 2017, pp. 160–161), and then its definite refining in ÖNB Mus. Hs. 41000/5[10] (see the transcription in Bowman 1, 2017, pp. 160–161). But in this variant Mahler transposes in ÖNB Mus. Hs. 41000/5[10] ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [11], ÖNB Mus. Hs. 41000/5[12], bars 315–400 previously written in in B flat major in RF 53, ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9], ÖNB Mus. Hs. 41000/9[4], ÖNB Mus. Hs. 41000/9[5], in the new key of F sharp major with few and insignificant morphologic changes.

Given this chronology, along with the compositional process, there are no added events or motives coming from different groups, so no ‘narrativisation’ of early sketches is evident. The ‘*Einlage*’ is then inserted inside a very long *Event b* occurrence bars 299–400 (the longest of the movement, without this insert) in the area of the lowest degree of narrativity of the movement, given the little morphological discontinuity. The causal link between the ‘gestural shock’ of the climax and the transposition I have already inferred in section 2 seems confirmed and detailed genetically. in page ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9] Mahler conceived the bars 275–283 (the climax) and also the bars 315–324 of the reprise in the early key of B flat major. Indeed, he probably decided to cancel bars 315–322 and add the word ‘*Einlage*’ ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9] after he realised the insufficient response to the destabilising strength of the climax of the tonal area (B flat major) of bars 315–400 that he had meanwhile written in that page and in RF 53, ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [9], ÖNB Mus. Hs. 41000/9[4], and ÖNB Mus. Hs. 41000/9[5]. It is surprising, however, that in retrospect that ‘gestural shock’ seems the only way to overcome the impasse of the false conclusion of the symphony by the circular return of the starting key of D minor, rather distant in the fifths circle from F sharp major at the end of development (strophe VIII, see Table 1).

Another observation needs to be made to explain the key change across variant of bars 315–400. The transposition circularly connects this final part of the finale neither with the beginning of the movement in D minor (as it happens for the ‘illusory’ finishing of the strophe IX), nor with that of the first movement—the quasi-tonal introduction-refrain *Event x*, which is represented at the end of the climax (bars 284–298) in a meta-referential ‘outside’. Thus, the composer intended to connect the reprise (the conclusion of

the finale) not to the ‘once upon a time’ of the symphony (that is the refrain *Event x*), but to the ‘actual’ beginning of that time—the lyrical first movement of the symphony in the same key. The change of key, along with the compositional process, further improves this sense of *temp retrouve*, which would have been incomplete without the transposition. Precisely because of this nonnarrative absence of major morphological and gestural changes, both at the level of the discursive stream of the version of the last compositional draft and that of the compositional process, this is the marker of the completion of the symphony. Perhaps that romantically redemptive return to the home key of F sharp major makes the whole narrative of the symphony as (long-lasting) incidental, as a teleological necessity to overcome the continuous pitfalls of *Weltlauf*. Only in the framework of that key can the composer give a sense of that gesture of opening identified by Johnson (2009, p. 87): the empty fifths evoking the chiming bells by which Mahler’s subjective lyricism is finally liberated by its repression on which, from my perspective, the entire symphony is built.

7. Conclusions: Overall Narrative Interpretation of the Fifth Movement

At first sight, a narrative interpretation of the fifth movement is made difficult because of its series of apparently contrasting its overall aspects coming from my analysis of the sections 4–6. In one sense, it has the highest degree of narrativity of the symphony, given the high number of events, of small motives which become autonomous during the movement, and of refrains which work as if were epic ‘fixed formulas’, intended as aids for the memory of storyteller (according to Micznik 2001, p. 224). However, the movement also has the longest occurrence of a single ‘event’ in a section—the coda—which is free of other events, and so seems not to be narrative, given the lack in this section of those gestural and semantical contrasts which are markers of a high degree of narrativity. In spite of its incompleteness, then, the movement seems to have a very ‘finished’, consistent teleological plot in a ‘determined by programmatic factors’, according to Jongbloed (1991, p. 144), while at the same time, as claimed by Johnson

(2009, p. 89), the ‘chiming of bells’ of empty fifths makes us think of a continuation of the ‘story’ of the preceding movement.

To reunite these contradictions into a unified idea of the possible ‘implied author’'s overall narrative intention manifested during the compositional process, however, we have only the support of a small number of preliminary manuscript pages which, however, seem to provide clear indications of a narrative direction in the compositional process. This time, we can also count on precise references to it in the letters and poems written to Alma during the conception of the movement. The starting consideration of this enterprise is that this movement, intended as Adornian *Erfüllung* (‘fulfilment’), follows the cyclic symphonic model, traced back to Beethoven’s Ninth, of the last movement as a final teleological recapitulation of the entire piece. Significant for our purpose here is the presence, as in Beethoven’s movement (though with a completely different expressive intent), of musical ideas taken from the previous movements.

As I will suggest in what follows, that the *Erfüllung*, the fifth movement, appears as the final consequence of the numerous narrative premises disseminated in the symphony. To be more precise, this movement leads to the fulfilment (and conclusion) of the ‘novel’ depicted in the previous movements by ‘scriptorial’ narrative features, that is aimed to represent in music a process of writing. We can infer this aspect by observing *Event b* during the movement. The ever-longer occurrences of this theme seem to be intended as a completion of the ‘sketches’—the *Erntelied motive*—disseminated, in an isolated form, here and in the third movement. This is suggested by the fact that this motive assumes a bridging function to link other ideas in a homogenous and fluent melodic flow. *Event b*’s long-lasting continuity, especially notable in the occurrences at the end of the movement (bars 299–380, 381–400), seems an answer to all of the numerous blocks of melodic continuity, impeded by the *Weltlauf* during the entire symphony. This might imply that the listener, like a novel’s reader, can finally follow the continuation of the ‘story’ of that melodic unfolding blocked or delayed during the symphony. This is evident in the progressive continuity of this theme and the teleological prominence given it by the gestural plot and, especially, by the position of the climax (bars 275–283) just before the first long-lasting occurrence of *Event b* (bars 299–400) in the recapitulation. Thus, *Event b*

seems not only an homage to Alma but also to the teleological continuity of the draft versus the non-teleology of sketches, stylised in the isolated presentation of the *Erntelied* motive in the third movement and in this movement. The homage is definitely ‘scriptorial’ as a meta-referential retelling in music of the act of (re)writing that Lied.

Compared to the meta-referential passages of other movements, however, there are some slight but significant differences here. In fact, *Event b*, already at bars 30–71 in the *Einleitung* presents one of its longest occurrences of the movement. In the first and second movement, though, the continuity, respectively, of *Event a* and *Event b(x)* and of Rothkamm’s group III motives was gradual. More specifically, after this long first occurrence of that *Event b* (41 bars), the following occurrences are shorter, though they lengthen increasingly until the ‘liberating’ occurrences of the recapitulation (bars 299–400). In other words, a pathway of progressive extension of the duration of *Event b*’s occurrences starts not at its first occurrence in the *Einleitung*, but only at bar 83 with the ‘Allegro moderato’, which begins a plot of ‘fight’ between the two themes. The immediate continuity of *Event b* occurrences in the *Einleitung* can be explained by regarding this *Event* as a ‘prologue’ that presents two ‘characters’: the fragmentary *Event a* (due to the short motives *II* and *d*), and *Event b*, just presented in its characterising feature shown by all its occurrences, continuity.

There is another detail to mention in relation to this area of the movement: there are no meta-referential markers as with the first movement’s motive *Event x* which in its quasi-atonalism seems to represent ‘a present tense’ which contrasts with the ‘past tense’ of the old-fashioned more diatonic first theme.¹ As a consequence, in the fifth movement nothing indicates different temporal levels of *Event a* and *Event b*, but there is a ‘spatial’ indicator, as suggested by the fireman anecdote, that if it is not the inspirational origin and so the ‘programme’ of the *Einleitung* it can at least be understood as a metaphorical explanation of the passage. As per section 4, then, the death march can be taken as ‘outside’ (out the window of hotel of

¹ About this this interpretation in terms of narrative-like temporal excursions in the first movement of Mahler’s Tenth see Pinto 2017, pp. 33-37.

New York) *Event b* (the homage to Alma, who was close to Gustav on this side of the window in the room of that hotel). But, as ever in Mahler, possible ‘programmes’ can be taken as effects rather than as causes of the inwardness of the music. I can explain my reading of *Event b* as an *inside*, in light of the meta-referential reading above. From this view, the resolution of the conflict between *Event a* and *Event b* in the *Einleitung* happens on a meta-referential scriptorial plane of *Erfüllung*, of morphological and ‘redemptive’² completion of the sketches of Alma’s *Erntelied* from the ‘Purgatorio’ third movement. This means that *on this side* of the window is the ‘scriptorial’ (and compositional) homage to Alma in the mental ‘composing hut’³ of the writing process, a dimension suggested by the composer’s activity of assembling the ‘cohesive’ *Erntelied* motive to make the continuous *Event b*. *Outside the window*, it cannot be that the intertextually different and dramatic world of the funeral of the musical self/fireman—*Event a*—is related to the *Weltlauf* of the following *Event c(a)*, which motorically comes from *Event a*. The linking of these two opposed worlds is given by the *Erntelied* motive occurrences (isolated by rests) of bars 12–14, 22–24. They seem to represent not only the last breaths of the dying fireman but also the border between the sketch-like fragmentary world of *Event a* and the world, announced by these motives and by sevenths, of the continuous, draft-like *Event b*. Moreover, in this outside–inside passage, these motives seem to be interjections that close the ‘theatrical piece’ of the fourth movement,⁴ whose ‘story’ finishes with the initial bars of the fifth movement to lead the listener to the ‘composing hut’.

The end of the developmental section raises another important meta-referential point, whose narrative intentionality can be corroborated by existing preliminary pages. After bar 238, I showed in section 6.1, pages RF51, RF 52 and the cancelled bars of ÖNB Mus. Hs. 41000/5 [8] make

² David Matthews (2007, p. 515), thinks that the bars 112-115 (occurrence of *Erntelied* Event) of the ‘Purgatorio’ contain the ‘seed of redemption’ which will represent in the fifth movement in the passage from *Event a* (bars 1-29) to *Event b* (bars 30-71).

³ The phrase ‘composing hut’ alludes to the hut in Toblach where Mahler composed the Tenth Symphony and other works during the last summer holidays of his life.

⁴ This reading of the fourth movement is contained in Chapter Six of my dissertation mentioned in footnote 1.

Event b prevail in that area of the movement. Instead the discarding of those bars, at the last compositional stage (at bars 261–266) determines the provisory and illusory prevailing of *Event c(a)* in that same area. Again, I pointed out that the ‘gestural shock’ of the following climax (bars 275–283), and the following motive *Event x* (bars 284–298), taken from the first movement, seems to be intended by the composer to resolve that impasse. Considering that the climax, like the remaining part of the movement, is also the transposition from the key of B flat major to F sharp major and according to Rothkamm (2003, p. 55) it was composed after the psychoanalytical session with Freud on 26 August 1910, I infer here that this impasse and its following resolution can be intended as a meta-narrative expedient. This seems to be supported by the placing of motive *Event x* after that impasse, the climax, and before the longest lasting occurrence of *Event b* (bars 299–400). In fact, *Event x* in just that position seems to maintain an introductory, meta-referential function from the first movement in terms of, metaphorically, the ‘quill’ in the composer’s hand, mentioned in the poem to Alma written on 17 August 1910 (GMAB 2004, no. 329), during the conception of the movement. Here this idea *Event x* has an even stronger function of a collection of ideas, of ‘grosse Appel’ to his own ideas just to overcome that impasse. Moreover, to further support the analogy with the first movement, it is significant that *Event x* again introduces a lyrical theme, similar to *Event a* at the beginning of that movement (which, actually, is quoted at bars 315–316 of this movement). The overcoming of that impasse is further explained by that same poem to Alma: ‘*Die Zeit is da, die Feder ist zur Hand/Doch die Gedanken wollen nicht verweilen*’ (‘The time has come, the quill is in my hand—Yet this idea continually eludes me’). These verses cannot, as per de La Grange-Weiss (GMAB 2004, p. 376), refer only to the moment of beginning to write the work, but more specifically to the bars (238–266) of this impasse which, according to Rothkamm’s chronology, the composer was conceiving when writing that poem. It is likely that the stylised compositional impasse is also an expression of the composer’s actual difficulty in finishing the movement, given the credible assumption that in those hard days of marital and personal crises, Mahler might have had difficulties concentrating and collecting his ideas.

In conclusion picking up the pieces of evidence from the previous levels of analysis it seems clear that the Genettian ‘whole of the real or fictional situation in which that action takes place’ (Genette 1972/1980 p. 28) needs to be identified in a dialectics that is more essential to the movement than those contradictions I mentioned earlier: between the dimensions of ‘outside’ and ‘inside’, which work as markers of the ‘narrating’ voice of the composer. This means that, given the abovementioned evidence, one cannot think that the entire ‘narrative’ of the movement comes from a single storyteller who is recounting his act of writing the story. This storyteller, who is *on this side* of the window of the ‘compositing hut’, is also *external* to the story he’s telling. He is ‘extradiegetic’ and ‘heterodiegetic’, in Genette’s terms, because he tells events that are outside (*Event a* and *Event c(a)*) and inside (*Event b*) the ideal threshold of the writing process. Once again, the meta-referential connotative and intertextual play fills in for the lack of referential–denotative resource of verb tenses in indicating the ‘who’ of the narrative act. The narrating voice seems to be alternating inside or outside of the window of the metaphorical ‘compositing hut’ from which the Genettian ‘intradiegetic narrator’ is writing.

Bibliography

Primary sources

Manuscripts of the *Musiksammlung* of the Austrian National Library

ÖNB Mus. Hs. 41000/9

ÖNB Mus. Hs. 41000/5

Editions

CF ’76–CF ’89

Mahler, Gustav. *A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony*.

Ed. Derryck Cooke et al. London: Faber Music, 1976, 1989.

Mahler Bouwman 1, 2, 3

Mahler, Gustav. *Symphony No. 10 (Unfinished), Chronological Transcriptions of the Sketches, Short Scores and Orchestral Drafts*. (Volumes 1, 2, 3). Ed. Frans Bouwman. Den Haag: Donemus, 2017.

Facsimiles

RF

Mahler, Gustav. *X. Symphonie. Faksimile Nach der Handschrift. Herausgegeben von Erwin Ratz. Skizzenblätter zur Zehnten Symphonie*. Ed. Erwin Ratz. München: Verlag Walter Ricke. Meran: Laurin-Verlag, 1967.

Published letters and testimonies

AME

Mahler, Alma, and Gustav Mahler. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert de Lange, 1940.

---. *Memories and Letters*. London: Murray, 1946.

GMAB

Gustav, Mahler. *Gustav Mahler: Letters to His Wife*. Eds. Henry-Louis de La Grange et al. Revised and Transl. by Antony Beaumont. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004

Mahler, Gustav. *Briefe*. Transl. by Herta Blaukopf. Wien: Zsolnay, 1982.

Mahler, Gustav. *Selected letters of Gustav Mahler*. Ed. Knud Martner. London: Faber, 1979

Secondary Sources

Adorno, Theodor W. *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik*. Frankfurt: M: Surhkamp, 1960.

Adorno, Theodor W. *Mahler. A Musical Physiognomy*. Transl. by Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Agawu, Victor Kofi. "Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony". *19th-century music* 9.3 (1986): 222–33.

- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Austin, John Langshaw. Ed. James Opie Urmson. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. Ed. Pam Morris. London: Arnold, 1994.
- . *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Vol. 1. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Barham, Jeremy, ed. *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- . ed. *Perspectives on Gustav Mahler*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Barthes, Roland. “Eléments De Sémiologie”. *Communications* 4.1 (1964): 91–135.
- Barthes, Roland, and Lionel Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”. *New Literary History* (1975): 237–72.
- Barthes, Roland, and Stephen Heath. *Image, Music, Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977.
- Bergquist, Peter. “The First Movement of Mahler's Tenth Symphony: an Analysis and an Examination of the Sketches”. *Music Forum* 5 (1980): 335–394.
- Bernaerts, Lars, and Van Hulle, Dirk. “Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism”. *Poetics Today* 34.3 (2013): 281–326.
- Bouwman, Frans. “Editing Mahler 10: Unfinished Business”. *The Musical Times* 142.1877 (2001): 43–51.
- . “Mahler’s Tenth Symphony: Rediscovered Manuscript Pages, Chronology, Influences, and ‘Performing Versions’”. *Perspectives on Gustav Mahler*. Ed. Jeremy Barham. Burlington: Ashgate publishing Company, 2005. 457–547.
- Carone, Angela. *La Narratologia Musicale: Applicazioni e Prospettive*. Turin: Trauben, 2006.
- Celestini Federico. “Heteroglossia and Hybridity in Gustav Mahler’s Wunderhorn Symphonies”. *EuTropes: The Paradox of European Empire*, Ed. John W. Boyer and Berthold Molden. Chicago: Chicago University Press, 2014. 385–408.

- Coburn, Steven D. "Cyclic and Referential Elements in Mahler's Tenth Symphony". *Naturlaut* 5.2 (2006): 2–19.
- . *Mahler's Tenth Symphony: Form and Genesis*. PhD dissertation New York University, Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2002.
- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Cooper, Barry AR. *Beethoven and the Creative Process*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Darcy, Warren. "Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony". *19th-century Music* 25.1 (2001): 49–74.
- de Biasi, Pierre-Marc. "Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work". *Genetic Criticism. Texts and Avant-texts*. Eds. Michael Groden et. al. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 36–94.
- Debray-Genette, Raymonde "Flaubert's 'A simple heart', or how to make an ending: A study of the manuscripts". *Genetic Criticism. Texts and Avant-texts*. Eds. Deppman, Jed, et al. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 69–95
- de La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler*. Paris: Fayard, 1979.
- de La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler. La Vita, Le Opere*. Transl. by Maurizio Disoteo. Turin: EDT, 2011.
- de La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907–1911)*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Deppman, Jed, et al. eds. *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Eco, Umberto. *I Limiti dell'Interpretazione*. Milan: Bompiani, 1990.
- . *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milan: Bompiani, 1962.
- EGgebrecht, Hans Heinrich. *La Musica di Gustav Mahler*. Transl. by Laura Dallapiccola. Florence: La Nuova Italia, 1994.

- Feder, Georg. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Transl. by Bruce C. Macintyre. New York–London: Hillsdale, 2011.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler. Visionary and Despot*. Zurich: Arche Verlag, 1998.
- . *Gustav Mahler III, Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.
- . *Gustav Mahler: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- Fludernik, Monika. *Towards a Natural Narratology*. London: Routledge, 2002.
- Franklin, Peter. *The Life of Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Genette, Gérard. *Discours du récit, essai de méthode*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Narrative Discourse: An essay in Method*. Transl. by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Gülke Peter. “Review of Ludwig van Beethoven *Kesslersches Skizzenbuch*”. *Die Musikforschung*, 2. 36 (1983): 101–102
- Hall, Patricia, and Friedemann Sallis. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge University Press, 2004.
- Hefling, Stephen E. “Mahler's ‘Todtenfeier’ and the Problem of Program Music”. *19th-Century Music* 12.1 (1988): 27–53.
- . “Variations in nuce: A Study of Mahler Sketches, and a Comment on Sketch Studies.” *Gustav Mahler Kolloquium 1979*. Ed. Rudolf Klein. Kassel: Barenreiter, 1981.
- Johnson, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. New York: Oxford University Press, 2009.
- . “Rehearing Lost Time: Proust and Mahler”. *Romance Studies* 32.2 (2014): 88–98.
- Jongbloed, Jan. “Mahler's Tenth: Order of Composition of its Movements”. *Fragment or Completion? Mahler X Symposium, Selected papers*. Ed. Op de Coul. Rijswijk: Nijgh & Van Ditmar Universitair, 1991. 143–153
- Kaplan, Richard. “The Interaction of Diatonic Collections in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony”. *In Theory Only* 6.1 (1981): 29–39.

- . "Interpreting Surface Harmonic Connections in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony". *In Theory Only Theory Only* 4.2 (1978): 32–44.
- Kinderman, William. "'Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen': Mahler's Rückert Setting and the Aesthetics of Integration in the Fifth Symphony". *The Musical Quarterly* 88.2 (2006): 232–73.
- Kinderman, William, and Jones, Joseph E. eds. *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- . "Musical Narratology: A Theoretical Outline". *Indiana Theory Review* 12 (1991): 141–62.
- Kramer, Richard. *Unfinished Music*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Lambert, Philip. "Ives's Universe". *Ives Studies*. Ed. Philip Lambert. New York: Cambridge University Press, 1997. 233–59.
- Liszka, James Jakob. *Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- McCallum, Peter. "The Process in the Product: Exploratory Transitional Passages in Beethoven's Late Quartet Sketches". *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. Eds. William Kinderman and Joseph E. Jones. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- Matthews, Colin. *Mahler at Work: Aspects of the Creative Process*. PhD dissertation University of Sussex, 1977.
- . "Tempo Relationships in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony, and Two Wrong Notes". *The Musical Times* 151.1910 (2010): 3–8.
- . "The Tenth Symphony". *The Mahler Companion*. Eds. Donald Mitchell, and Andrew Nicholson. New York: Oxford University Press, 2002. 491–507.
- Matthews, David. "Wagner, Lipiner, and the 'Purgatorio'". *The Mahler Companion*. Eds. Donald Mitchell, and Andrew Nicholson. New York: Oxford University Press, 2002. 508–16.
- Maus, Fred Everett. "Music as Narrative". *Indiana theory review* 12 (spring and fall 1991): 1–34

- Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Micznik, Vera. "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler". *Journal of the Royal Musical Association* 126.2 (2001): 193–249.
- . "'Ways of Telling' in Mahler's Music: The Third Symphony as Narrative Text". *Perspectives on Gustav Mahler*. Ed. Jeremy Barham. Burlington: Ashgate publishing Company, 2005. 295–323.
- Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: Songs and symphonies of life and death*. London: Faber & Faber, 1985.
- Mitchell, Donald, and Andrew Nicholson eds. *The Mahler Companion*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Monahan, Seth. *Mahler's Sonata Narratives*. PhD Dissertation University of Yale. 2008. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2008.
- . *Mahler's symphonic sonatas*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Nattiez, Jean-Jacques. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115.2 (1990): 240–57.
- . "Racconto letterario e 'racconto' musicale. A proposito di un'illusione omologica". *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*. Ed. Angela Carone. Turin: Trauben, 2006. 227–274.
- Newcomb, Anthony. "Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement". *Music and Meaning*. Ed. Jennifer Robinson. Ithaca: Cornell University Press, 1997. 131-153.
- . "Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony". *Music and text: Critical Inquiries*. Ed. Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 118–36
- Nikkels, Eveline, Ist Mahlers Zehnte Symphonie ein Lied vom Tode? *Fragment or Completion? Mahler X Symposium: Selected Papers*. Ed. Paul Op de Coul. Rijswijk: Nijgh & Van Ditmar Universitair, 1991. 165-172.
- Op de Coul, Paul ed. *Fragment or Completion? Mahler X Symposium: Selected Papers*. Rijswijk: Nijgh & Van Ditmar Universitair, 1991.
- Painter, Karen ed. *Mahler and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

- Pauset, Eve-Norah. *Marcel Proust et Gustav Mahler: Créateurs Parallèles: L'expression Du Moi Et Du Temps Dans La Littérature Et La Musique Au Début Du XX^e Siècle*. Paris: Editions L'Harmattan, 2007.
- Peattie, Thomas. "In Search of Lost Time: Memory and Mahler's Broken Pastoral". *Mahler and his world*. Ed. Karen Painter. Princeton: Princeton University Press, 2002. 185–198.
- Pinto, Angelo. "Mahler's Search for Lost Time: a 'Genetic' Perspective on Musical Narrativity". *Gli Spazi della Musica* 6.2 (2017): 1-37.
- Prince, Gerald. "Narrative Analysis and Narratology". *New Literary History* 13.2 (1982): 179–88.
- Principe, Quirino. *Mahler: La Musica tra Eros e Thanatos*. Milan: Bompiani, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e Racconto, vol. I*. Milan: Jaca Book, 1986.
- Rothkamm, Jörg. "A Husband and Wife who are both Composers?". *News about Mahler Research* 72 (2017): 7–34.
- . *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption*. Frankfurt am Main: P. Lang, 2003.
- Sallis, Friedemann. *Music Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Samuels, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- . "Mahler within Mahler: Allusion as Quotation, Self-Reference, and Metareference". *Self-Reference in Literature and Other Media*. Bernhart & Werner Wolf eds. Amsterdam: Rodopi, 2010. 33-50.
- . "Narrative Form and Mahler's Musical Thinking". *Nineteenth-century music review* 8.2 (2011): 237–54.
- Scheffel, Michael. "Narrative Constitution". *The Living Handbook of Narratology*.
- Peter Hühn et al. eds. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-constitution>.
- Searle, John R. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge university press, 1969.
- Smith Herrnstein, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

- Specht, Richard. *Gustav Mahler, Nachgelassene Zehnte Symphonie: Einführende Bemerkungen*. Vienna: Zsolnay, 1924.
- Stoll-Knecht, Anna. *The Genesis of Mahler's Seventh Symphony*. PhD dissertation New York University, Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2014.
- Subotnik, Rose Rosengard. "Romantic Music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism, and the Concept of the Semiotic Universe". *On criticizing music: Five philosophical perspectives*. Ed. Kingsley Price. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981. 87–95.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- . *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton, 1979.
- Taruskin, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- White, Hayden. "The value of narrativity in the representation of reality". *Critical inquiry* 7.1 (1980): 5-27.
- . "The narrativization of real events". *Critical Inquiry* 7.4 (1981): 793-798.
- Wolf, Werner, et al. eds. *Metareference across Media: Theory and Case Studies: Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of His Retirement*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Zychowicz, James L. *Sketches and Drafts of Gustav Mahler, 1892–1901: The Sources of The Fourth Symphony. (Volumes I and II)*. PhD dissertation University of Cincinnati, 1988.
- . "Re-evaluating the Sources of Mahler's Music". *Perspectives on Gustav Mahler*. Ed. Jeremy Barham. Burlington. Ashgate Publishing Company, 2005. 457–547.
- . "'They Only Give Rise to Misunderstandings': Mahler's Sketches in Context". *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. Eds. William Kinderman, and Joseph Jones. Rochester: University of Rochester Press, 2009. 151.

Franz Schubert - una lettura della sonata D 959

Roberto Russo

Abstract

Un uomo, un artista eccelso, una vita particolarmente travagliata; e una sonata per pianoforte che sembra essere lo spaccato della sua parabola artistica ed esistenziale. Il 1828 - anno di composizione della D. 959 - è uno dei periodi più prolifici di Franz Schubert, e anche l'anno della sua morte. Con questo capolavoro il musicista disegna un profondo percorso introspettivo fatto di reminiscenze ed intuizioni, lucide indagini e inedite architetture, desolante disperazione ma consapevole accettazione della condizione umana.

Keywords: Schubert, Sonate, Pianoforte, D959

Abstract

A man, an immense artist, a particularly troubled life; and a piano sonata that seems to be a cross-section of his artistic and existential parable. The 1828 - year of composition of the D. 959 - is one of Franz Schubert's most prolific periods of his life and the same year of his death. Through this masterpiece the musician outlines a deep introspective journey made up of reminiscences and intuitions, bright investigations and unprecedented architectures, desolate desperation but conscious acceptance of the human condition

Keywords: Schubert, Sonas, Piano, D959

Scrivere della sonata *D 959* di Franz Schubert è un compito alquanto arduo e laborioso. Entrare in contatto il più profondamente possibile, infatti, con una composizione così monumentale, eterogenea e a tratti anche oscura, implica non solo competenze in area musicale (formali, armoniche, strumentali o storiche che siano), ma anche un notevole impegno in un campo



che definirei più intimo; allargato, cioè, ad un ambito percettivo, comunicativo e finanche psicologico. Solo attraverso una simile indagine sarà possibile tentare un esame approfondito ed *emotivo* all'opera, indagando cioè il rapporto tra personalità del compositore e quella speciale alchimia di elementi ritmici e sonori, dinamici e strutturali che prende forma dalla sua travagliata vicenda umana. Nonostante la complessità di un'esplorazione siffatta, quindi, ritengo questo criterio assolutamente necessario per evitare che un'analisi si limiti a meri elementi tecnici i quali, ancorché imprescindibili, rischiano di ridurre l'approccio conoscitivo di un indiscusso capolavoro a sterili ed aride nozioni sulla sua costruzione.

La sonata *D 959* nasce, insieme ad un folto numero di altri brani, in quell'ultimo anno di vita del compositore austriaco che, proprio perché particolarmente prolifico, nonostante la galoppante malattia che avrebbe posto fine di lì a poco alla sua breve vita, rappresenta uno degli enigmi più affascinanti dell'intera storia della musica. Il numero di composizioni che prendono forma tra il 1827 e il 1828 fa semplicemente gridare al miracolo, almeno quanto il numero di *Lieder* composti durante tutta la sua parabola creativa, e non meno della sua intera, sterminata produzione che, a conti fatti, vede la luce in un periodo non più lungo di una quindicina d'anni.¹ Ugualmente affascinante, e per molti aspetti inattesa, è la vigoria spesso rintracciabile nelle sue ultime opere: da un compositore fortemente debilitato nel corpo e nella mente da una malattia come la sifilide, sarebbe stato normale, infatti, attendersi un'attività creativa non solo altalenante e portata avanti con difficoltà, ma anche costantemente ispirata a pensieri di morte e sofferenza (pur se quella condizione pare concedesse a Schubert inaspettati e prolungati periodi di stabilità e di lucidità mentale). Non che la percezione della morte, come ben sappiamo, non sia regolarmente presente nella sua produzione, caratterizzandola intensamente: tutt'altro! Appare, però, se non altro stupefacente il fatto che, accanto a lavori nettamente intrisi di angoscia, af-

¹ Se confrontato con una media di compositori più longevi di Schubert, questo arco temporale può essere oggettivamente considerato molto breve. Attestazione di un'indole e di una disposizione musicale prodigiose, è frutto di una indiscussa genialità. Basti pensare al dato tra tutti più rilevante: il suo pensiero sinfonico. La precocità con cui Schubert inizia a confrontarsi con esso - poco più che adolescente - fa sì che la composizione dell'intero corpus scritto per orchestra si concluda in un'età alla quale Beethoven aveva appena iniziato il suo altrettanto geniale cammino in questo genere musicale.

flizione e disperazione (i *Lieder* su testi di Heine *D 957* e il ciclo *Winterreise* lo confermano, per non parlare del secondo movimento della stessa sonata in esame) troviamo non rare espressioni di energica affermazione, testimonianza di una forza vitale molto intensa, come nel caso dei primi movimenti delle sonate *D 958* e *D 959* (es. 1 e 2), i cui *incipit* ci appaiono, pur se differenti per ispirazione e atmosfera, senza dubbio vigorosi e robusti, lontani cioè dall'immagine di un uomo sofferente e, oltretutto, dall'indole introvertita e timorosa, tratto caratteriale peraltro confermato da dati biografici e da una folta aneddotica.

Ad onor del vero, nelle sonate di Schubert impianti del genere sono molto frequenti, molto più che in quelle del compositore la cui musica, quasi per antonomasia, è sinonimo di forza, di tenacia e di impeto, per lo meno nell'ambito del periodo classico e preromantico: Ludwig van Beethoven. Se si analizzano, infatti, i temi d'esordio delle 32 sonate per pianoforte del genio di Bonn, ci si rende conto di come solo pochissime composizioni inizino con idee possenti, con attacchi solenni, con ritmi incalzanti e dinamiche energiche. Le sonate *op. 10 n. 1* e *n. 3*, l'*op. 13*, la sonata *Hammerklavier* e l'*op. 111*, appartenenti senza dubbio a questa categoria, rappresentano solo poco più dell'ottava parte di tutta l'opera sonatistica *beethoveniana*.

Allegro

The image shows a musical score for the first movement of Schubert's Sonata D. 958, measures 1-12. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a crescendo leading to a fortissimo (ff) section with triplets.

Es. 1 - F. Schubert - Sonata D. 958, I movimento, mm. 1-12



Es. 2 - F. Schubert - Sonata D. 959, I movimento, mm. 1-6

Nelle sonate per pianoforte di Franz Schubert, invece, riscontriamo la presenza di queste caratteristiche iniziali per lo meno in quattro casi su undici.² Potremmo finanche asserire che le sonate *D 537*, *D 850*, *D 958* e *D 959* (scritte in un periodo di undici anni) esibiscono, per lo meno in apertura, fattezze tipicamente *beethoveniane*, proprio perché intrise di una certa tempestosità. Una particolarità certamente interessante che di frequente sfugge ad un'indagine sul repertorio *schubertiano*, pur se i due compositori risultano così indissolubilmente legati da fattori artistici, biografici e storici, da essere spesso ed inevitabilmente accostati l'un l'altro dalla storiografia musicale.

Sonata D 959 - Primo Movimento (Allegro)

L'*incipit* di una composizione appartenente a quella che viene definita *forma-sonata* corrisponde, con tutto il retaggio filosofico che muove dallo slancio illuminista, ad un'affermazione del sé. Verità ormai ampiamente riconosciuta e condivisa: è il compositore che, attraverso un tema musicale, enuncia la propria identità. Mediante le caratteristiche intrinseche dell'idea sonora e ritmica, delle sue qualità agogiche, della distribuzione nei registri strumentali e di tutte quelle regole afferenti al sistema tonale classico, il musicista dà un'immagine della propria personalità. L'*Allegro* della sonata *D 959* conferma questa regola: la sua enunciazione, scritta nella tonalità di La maggiore (di per sé molto chiara e aperta), appare ferma, sicura e di gran carattere. Essa si muove da un capo all'altro dell'ambito tonale pur mantenendosi saldamente ancorata alla *tonica*, quasi a voler da un lato confermare il

² L'analisi non prende in considerazione le sonate incompiute; tuttavia, se pur queste ultime vi fossero annoverate, l'incidenza delle connotazioni di cui si parla sarebbe comunque molto alta.

costante radicamento al primo grado della tonalità, e dall'altro il desiderio di allontanarsene per esplorare l'ambiente circostante: urgenze e desideri opposti, in costante antitesi, alla base di un contrasto interno molto caratterizzante che sfocerà, già da subito, in una composizione complessa e con aspetti tra loro molto discordanti. La nota *la*, infatti - si parla sempre delle misure d'esordio - è quella più presente; la si trova raddoppiata, triplicata e anche quadruplicata nell'ambito di una stessa battuta e a distanza di diverse *ottave*, all'interno delle quali l'esplorazione tonale è affidata a bicordi presenti parallelamente sia alla mano destra che alla mano sinistra (semplici *terze* che, a partire dal primo accordo, toccano tutti i gradi della scala). Il suo tratto, un vero e proprio gesto audace di autorevolezza, è ricco di fattori al contempo propulsivi e anti-propulsivi: le pause bilanciano, già nella cellula iniziale poi ripetuta, l'azione di spinta proveniente dal ritmo d'impianto, energico ed essenziale; le note lunghe affidate alla mano destra rappresentano un'ancora tonale di straordinaria efficacia, che contrasta l'apparente precarietà della mano sinistra, libera sì di toccare i tasti con vigoria ma anche di lasciarli immediatamente per via degli accenti taglienti, degli staccati e soprattutto dei vuoti di suono. L'effetto di risonanza che deriva dalla combinazione di accordi lunghi e di bassi che vengono sferzati e subito abbandonati è molto particolare e certamente unico nel suo genere. La presentazione, quindi, è decisamente di grande impatto, e l'ascoltatore immagina che questo, a prescindere dalle normali inflessioni espressive tipiche di un brano di così ampio respiro, sarà il tratto dominante dell'intero movimento. Dovrà ricredersi immediatamente, invece, perché tutto ciò, portato avanti nelle prime cinque battute, si scontra subito con qualcosa di inaspettatamente "incerto"; un contraltare che mette in discussione, cioè, l'apparente stabilità della presentazione, mostrando la precarietà di un'idea esteriormente granitica e, insieme, il vero volto di Schubert, oltre che una marcata diversità dal pensiero *beethoveniano*.

L'antinomia tra i due fattori fondanti testé individuati (una sentita, forte identità e, allo stesso tempo, un impulso ad allontanarsene) sfocia, appena poco più in là, in un primo elemento di forte indecisione: nella misura n. 6, la musica di Schubert registra una stasi, prendendo le distanze da quella chiara enunciazione iniziale (es. n. 3). L'insicurezza nell'incedere (che, ad esplorare buona parte della sua produzione, potremmo dire prettamente

schubertiana) e l'incertezza nel dover mantenere un clima marcatamente autoaffermativo sono evidenti per diversi motivi: la nota *la* (che da battuta 1 a battuta 5 è stata ascoltata ben trentatré volte!) è finalmente abbandonata; l'accordo di *dominante* acquista connotati indagatori (del tipo: “è proprio vero ciò che ho fin qui dichiarato?”); su questo accordo di approdo il compositore evita di porre un atteso accento, anticipandolo, invece, su quello precedente proprio per marcarne l'assenza lì dove, forse, avrebbe dovuto essere;³ le successive “risposte” alla misura n. 6 sono particolarmente evasive e per nulla confirmatorie di ciò che sin qui è stato enunciato.



Es. 3 - Sonata D 959, Allegro - m. 6

Il contenuto di questa battuta, dunque, rappresenta un vero punto chiave nell'esposizione del primo tema dell'*Allegro*: in luogo della classica antitesi tra un'affermazione iniziale e la sua esplorazione, in cui i due elementi contrapposti sono ben distinti (come accade, per fare un esempio, nell'enunciazione del primo movimento della sonata *op. 106* di Beethoven, costituita da un'energica formulazione accordale e, subito dopo, dalla sua intima esplorazione cromatica, polifonica e contrappuntistica), qui troviamo una vera e propria mutazione dello spunto affermativo, il quale si trasforma esso stesso in domanda.

Ciò che segue alla misura n. 6 rappresenta, come già detto, un tentativo di risposta al punto interrogativo da essa stessa posto, che si esplicita in tre insiemi di due battute l'uno (misure 7/8, 9/10 e 11/12). Queste presentano un nuovo moto di propulsione-stasi, evidente già visivamente in partitura (es. 4), che richiama quello iniziale pur essendo caratterizzato da elementi musi-

³ Ciò è valido se si prendono in considerazione alcune edizioni stampate in cui sul secondo accordo della battuta n. 5 è presente un segno di *accento*. Questa articolazione, in altre edizioni, sembra invece essere un segno di *diminuendo*, probabilmente modificatosi successivamente in accento per restringimento della misura stampata. In entrambi i casi, comunque, l'accordo della battuta successiva (n. 6) appare meno forte dei due precedenti; pertanto, l'effetto di diminuzione di quantità di suono può essere considerato simile.

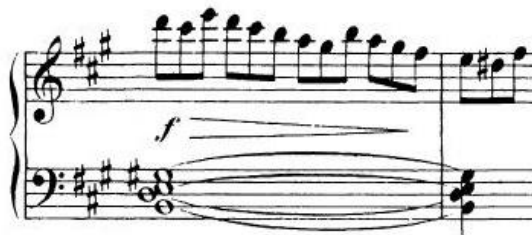
cali molto diversi: le dinamiche generali sono molto più leggere; gli arpeggi in terzine discendenti sono un'entità ritmica nuova che indicano una chiara “velocizzazione” del discorso, pur se controbilanciata dai due accordi (di cui l'ultimo con valore doppio rispetto al precedente) che seguono ogni sequenza di terzine; il valore di semibreve sparisce dalla scrittura; gli elementi di “spinta” e “fermata” sono distribuiti in un tempo più lungo rispetto ad inizio sonata, ognuno di essi coprendo esattamente un'intera battuta (misura 7: propulsione; misura 8: stasi; ecc.).



Es. 4 - Sonata D 959, Allegro - mm. 7-11

Tutta la sezione esprime una forte incertezza, in quanto ogni gruppo di due battute non esaudisce quanto ipoteticamente richiesto dalla misura n. 6, il cui stato indagatorio, cioè, non sembra esser soddisfatto da alcuna risposta.

Quest'ultima, a dire il vero, potrebbe essere guadagnata a battuta 16; in un punto in cui Schubert avrebbe potuto riproporre la medesima convinzione d'esordio. Subito dopo la misura n. 12 si presenta una naturale urgenza di approdare nuovamente sull'accordo di *dominante* poco prima ascoltato, quasi a voler finalmente ribadire, appunto, l'affermazione iniziale. Così accade a battuta 13 (es. 5), dove l'armonia di *settima* di *dominante* (a cui si giunge con una scansione ritmica più concitata e con un *crescendo* nelle due misure precedenti), è espressa in tutta la sua pienezza e con una articolazione molto movimentata.



Es. 5 - Sonata D 959, Allegro - m. 13

Ci siamo - direbbe l'attento interprete/ascoltatore: il compositore confermerà senz'altro l'idea iniziale e ci convincerà che la sua identità sia veramente quella mostrata in apertura! Vero, ma solo in parte: l'indecisione nel proseguire si fa viva ancora una volta (già nel *diminuendo* di battuta 13), e dopo un moto discendente che riempie tre intere battute (giù da un registro la cui conquista era stata così faticosa) si giunge al tono iniziale con un materiale che potremmo definire un primo "miracolo" trasfigurativo di ciò che è stato enunciato in apertura: tra battuta 16 e battuta 20 ci si trova, difatti, in qualcosa che sembra solo ricordare il tema delle prime misure (es. 6). Facciamo finanche fatica a riconoscerne la sostanza primigenia, certamente a causa delle diversissime dinamiche (tutto *piano* in luogo di *forte* e *sforzato*) e soprattutto di una linea melodica, affidata alla mano destra, assente in apertura. Tuttavia, se osserviamo con attenzione quanto scritto alla mano sinistra ci accorgiamo che il suo andamento è praticamente identico alle prime cinque battute dell'*Allegro*. In altre parole, Schubert torna al punto d'inizio ma, anziché riconfermare il suo aspetto originale, propone un'immagine in copia di se stesso; non più determinata, salda e sicura di sé, bensì altamente dubitosa, sbiadita ed estremamente esitante.



Es. 6 - Sonata D 959, Allegro - mm. 16-20

L'indole più tipica dell'autore, cioè, comincia a manifestarsi in tutta la sua essenza (e tornerà a farlo molte volte ancora durante questo primo movimento) mettendo subito a nudo il tipico smarrimento nell'incedere, a dimostrazione che anche quando Schubert appare convinto delle proprie idee, il suo *alter ego* lo obbliga prepotentemente a mettersi e a metter tutto in di-

scussione.⁴ Questa sorta di disorientamento - tratto peculiare del *Wanderer*, figura errante propriamente romantica e specificamente *schubertiana* - è anche confermata dall'uso di un tipico rapporto intervallare, una vera costante dell'intera composizione che, in contrasto con l'apparente solarità del primo tema e della sua tonalità, appare iterativamente subdolo e strisciante: si tratta dell'intervallo di *seconda* (maggiore e soprattutto minore) che in tutta la sonata ci mostra un desiderio di procedere per piccoli e piccolissimi passi, quasi a dare l'impressione di muoversi nel rimaner fermi in un punto, oppure di andare avanti per poi tornare indietro; o, ancora, nell'avanzare in una certa direzione molto cautamente, quasi senza averne contezza, per poi scoprire di esser tornati al punto di partenza. Se analizziamo ciò che succede nella linea del basso in questa fase iniziale della sonata, scopriamo, non a caso, che essa si muove sempre per gradi congiunti (quindi per tono o semitono). Ciò accade per ben ventisei battute. L'intervallo di *seconda* sembra essere, di conseguenza uno degli elementi più indicativi dell'intero brano. In questo stesso ordine di stilemi rientra anche l'intervallo di *terza*, da sempre amatissimo da Schubert, che viene usato per collegare tonalità anche molto lontane tra loro, contribuendo a quel senso di meraviglioso smarrimento che l'ascolto della sua musica produce. Ancor più interessante se entrambi gli espedienti vengono usati contemporaneamente. È il caso della sezione tra le misure 28 e 36 (es. 7), nel quale l'andamento per semitoni (prima adottato dalla mano sinistra e poi dalla destra) è inglobato in un processo progressivo di modulazione per *terze*: da battuta 28 a battuta 30 si modula da Mi maggiore a Do maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente); da battuta 30 a battuta 32 si modula da Do maggiore a La bemolle maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente); da battuta 32 a battuta 34, trasformando enarmonicamente (e sapientemente!) l'accordo di La bemolle in quello di Sol diesis, si modula da quest'ultimo tono a Mi maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente, nonché tonalità da cui il percorso è partito). Da questo punto in poi il modello si ripete, dando l'immagine di un moto rotatorio da cui Schubert riesce ad divincolarsi soltanto toccando la tonalità di La minore e pro-

⁴ In questo è possibile rintracciare i tratti tipici di quel doppio così crudamente e terribilmente espresso nel Lied *Der Doppelgänger*, facente parte dei sei Lieder scritti, sempre nel 1828, su testi di Heinrich Heine.

seguendo, con l'aiuto di un basso ostinato interamente costituito da toni e semitoni, fino a sfociare sulla *dominante* della *dominante* (nota *si*): una lunghissima e contorta strada per preparare il terreno al secondo tema.



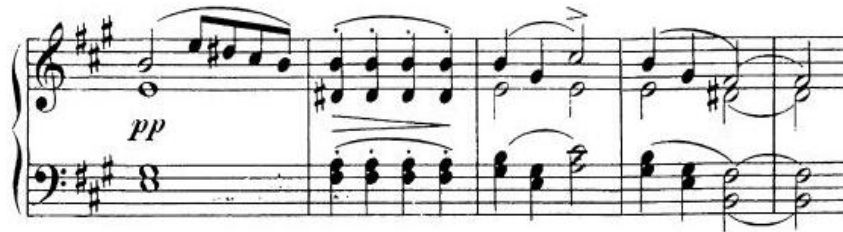
Es. 7 - Sonata D 959, Allegro - mm. 28-34

A veder bene, il *materiale sonoro* sarebbe stato pronto ad accogliere la seconda idea già da diverse battute (e cioè da quando la tonalità di Mi maggiore si è palesata), ma evidentemente Schubert preferisce strade tortuose e per nulla ovvie, chiara manifestazione della sua genialità e, insieme, della sua indole insofferente.

Merita menzionare, a questo punto, l'uso di espedienti musicali, come quelli appena citati, riconducibili a particolari stati d'animo (dell'autore *in primis*, trasmissibili poi all'attento interprete e da lui all'uditorio), secondo quella teoria degli *affetti*, o *Affektenlehre*, che, a buon titolo, può esser considerata la prima forma teorizzata di retorica musicale. Questa teoria, che trae origine nientemeno che dall'antica Grecia e si sviluppa segnatamente nel periodo rinascimentale e barocco, talvolta riemerge nella sua vitale ed atavica efficacia ancora oggi (diversi gli studi che si sono occupati di essa nel Novecento e persino in epoca contemporanea), nonostante quel processo di "omologazione" scaturito dall'adozione del sistema temperato che, nel tempo, ha sminuito notevolmente l'essenza e il *significato* attribuibile ad ogni intervallo, ad ogni combinazione armonica e ad ogni ambito tonale. L'argomento meriterebbe senza dubbio una trattazione a parte, ma è utile ricordare, nell'ambito di ciò di cui si discorre, che nel 1739 il teorico, scrittore e compositore Johann Mattheson, nel tentare di codificare in maniera *scien-*

tifica le norme che chiariscono i fondamenti retorici di un brano (o di una semplice sequenza di suoni), riconosce particolari successioni intervallari in grado di suscitare sentimenti di gioia o di dolore, rispettivamente riconducibili ad intervalli più o meno ampi. Nello specifico caso della sonata *D 959*, ciò sembrerebbe confermato non solo dall'utilizzo del semitono (e cioè del rapporto più piccolo teorizzato nella musica occidentale) come elemento fondante, specifico, onnipresente e strutturalmente collegabile a qualcosa di emozionalmente travagliato,⁵ ma anche dall'intervallo di *terza* (il successivo in ordine di ampiezza), pure assimilabile a tematiche di intimità e profonda introversione.

Per tornare alla lettura del brano oggetto di questa dissertazione, un complesso procedimento che muove da battuta 39 a battuta 55 (sempre caratterizzato - manco a dirlo - dall'uso del semitono) conduce al secondo tema del primo movimento (es. 8), che viene enunciato nella tonalità di Mi maggiore, rispettando perfettamente i criteri della *forma-sonata* che vogliono la seconda idea alla tonalità della *dominante* rispetto a quella d'impianto.



Es. 8 - Sonata D 959, Allegro - mm. 55-59

Nonostante le regole armoniche vengano, dunque, innegabilmente rispettate, l'ascoltatore viene qui subito investito da qualcosa di inatteso: un senso di vuotezza pervade il tempo e lo spazio, in cui sembra palesarsi un nuovo clima di immobilità, quasi di impotenza. Il motivo di tutto ciò è riconducibile a diversi elementi e caratteristiche:

proveniente da un percorso movimentato e molto concitato che copre più di cinque *ottave* del registro dello strumento, l'idea è espressa con modalità diverse da quelle che ci si aspetterebbe da un secondo tema (modalità direi

⁵ A suffragio di questa interpretazione va detto anche che, in epoca rinascimentale, questo intervallo - e più specificamente il cromatismo, specie se discendente - sembrerebbe ricondurre a concetti fortemente emozionali, quali il lamento, il pianto, la tristezza e l'angoscia.

disarmanti, non tanto per il carattere che, sempre secondo le regole, dev'essere antitetico a quello del primo tema, quanto per la sostanza, la sua architettura e il suo sviluppo); la melodia è inaspettatamente statica (delle quindici note che la compongono, infatti, ben sette sono dei *si naturali* scritti alla medesima altezza) e anche povera di contenuti, quasi come se Schubert fosse preso da una momentanea “anossia musicale”; la sua costituzione è spiazzante, poiché composta da cinque battute (un numero decisamente anomalo, da cui non è chiaro intendere se l'ascoltatore resti disorientato per eccesso o per difetto di una misura); la melodia, già stranamente inespressiva - un vero e proprio *shock* se si pensa che Schubert è certamente uno dei più eccelsi melodisti della storia della musica - approda sull'accordo di *dominante* e vi si ferma per un tempo decisamente sproporzionato, considerando l'esigua lunghezza della sua intera linea; dopo queste prime cinque battute il compositore non trova nulla di meglio che ripetere tutta la sezione un'*ottava* più in alto (es. 9), pur aprendo uno spiraglio armonico che fa virare improvvisamente la musica - vera boccata d'ossigeno che allontana quel torpore appena sperimentato - verso la tonalità di Sol maggiore (di nuovo, cioè, a distanza di *terza* dal Mi).⁶



Es. 9 - Sonata D 959, Allegro - mm. 60-64

A questo punto, la nuova tonalità potrebbe aprire a scenari ampi e sorprendenti, certamente capaci di controbilanciare l'immobilismo appena vissuto. Schubert dà prova di crederci, declinando il discorso in una risposta molto serena (battute 65-69), pur se caratterizzata dal costante uso di toni e semitoni, sia al basso che nella melodia (es. 10).

⁶ È interessante notare come Schubert, in una prima stesura della sonata, non avesse inserito il passaggio da battuta 60 a 64, passando direttamente da battuta 59 a battuta 65. Probabilmente, l'esigenza di dar maggior respiro alla frase gli ha successivamente imposto uno sviluppo più ampio del tema.



Es. 10 - Sonata D 959, Allegro - mm. 65-69

Dopo appena cinque battute di apparente distensione, però, ancora una volta Schubert sembra pentirsi di aver intrapreso una strada risolutiva e, con un'abilissima contromossa, speculare alla precedente, ripiomba nella tonalità di Mi maggiore dalla quale (come fu all'inizio per quella di La) sembra non riuscire a distaccarsi. Non solo: dopo un piccolo fiorire di note di passaggio in terzine (di nuovo per semitoni e toni), si lascia riattrarre dalla melodia iniziale del secondo tema, espressa in una forma ancor più stagnante (dal momento che i *si naturali* reiterati ora diventano dodici, su un motivo composto da quindici note), in un registro più grave dei due precedenti (a due *ottave* di distanza dall'ambito sonoro dove la musica era giunta) e terminante non più sulla *dominante*, bensì nella stessa tonalità di inizio del tema (Mi maggiore), a trasmettere, così, un profondo senso di impotenza e di sconfitta. (es. 11)



Es. 11 - Sonata D 959, Allegro - mm. 78-82

Schubert potrebbe ora tranquillamente, e con un procedimento armonico molto elementare, rimodulare alla tonalità di La maggiore per riproporre, da capo (come da prassi), tutta l'esposizione. Fin qui, infatti, la composizione è già molto articolata, con i suoi temi e le loro rispettive particolarità, con l'uso sapiente delle modulazioni e con le caratteristiche intrinseche delle varie sezioni musicali; pertanto, una ricapitolazione non sarebbe affatto fuori luogo. Ma, inaspettatamente, ecco il vero *coup de théâtre* (che sarà solo il primo di tanti colpi di scena presenti nell'intero tessuto della sonata D 959):

l'approdo alla riesposizione - ovvero quello che potremmo definire un primo "ritorno a casa" - sarà molto più arduo e doloroso di quanto ci aspetteremmo, e certamente molto più travagliato ed affascinante di ciò che un qualsiasi compositore, pur di talento ed osservante le regole, avrebbe potuto escogitare. La battuta 82, luogo dove termina, spegnendosi, il secondo tema dell'esposizione, diventa, in maniera brusca e repentina, anche il punto d'inizio di una transizione faticosa e concitata (es. 12). La struttura è inaspettatamente polifonica e prende spunto e movenza dall'ormai irrinunciabile elemento semitonale. Tutto è cromatico, infatti, e tutto è avviluppato, come se si trattasse della sovrapposizione di un moto ondoso in cui ogni ultima cresta d'onda è sopravanzata dalla successiva ed ha memoria della precedente; in un apparente disordine, tutto è incredibilmente ordinato: il numero delle battute diventa regolare (di quattro in quattro), le distanze intervallari tra le linee melodiche sono rispettate per tutta la sezione senza alcuna eccezione, e gli accenti scritti in partitura (precisi come scansioni d'orologio) contribuiscono a un "caos composto". La sensazione che ne deriva è ancor più spiazzante rispetto a quella ricevuta dalla sua improvvisa comparsa: è come se l'ascoltatore, fin qui abituato al vagare libero e senza meta, fosse improvvisamente richiamato all'ordine, investito da una massa sonora inesorabile nel suo valore impattante e nella sua precisa scansione, tanto da esserne travolto e dover ammettere di non esser più avvezzo alla regolarità.



Es. 12 - Sonata D 959, Allegro - mm. 82-86

C'è qualcosa, inoltre, che meraviglia ancor di più: il *materiale sonoro* usato da Schubert in questo segmento non è affatto nuovo, bensì tutto ripreso

dalle esperienze melodiche e armoniche precedenti. L'andamento in terzine è riconducibile a molte aree già attraversate, e in buona parte non dissimile da ciò che la mano sinistra disegna tra battuta 35 e 38; il disegno del basso e le concatenazioni armoniche sono identici a quelli presentati tra le battute 28 e 36 (vedi es. 7), riproponenti, cioè, il modello modulante discendente di *terza in terza*. Stesso vortice già sperimentato, quindi. Il procedimento armonico, che solo apparentemente porta tanto lontano, ci fa ripiombare sempre in un punto di partenza (in questo caso il Mi maggiore, tonalità del secondo tema), senza possibilità di fuga (cosa ancor più paradossale, se si pensa che ci si trova, di fatto, in un *fugato*). È come se l'apparente forza centrifuga che stiamo sperimentando, vale a dire il vortice di cui sopra, fosse bilanciata da un'energia centripeta di forza uguale e contraria, che ci attira e non ci lascia liberi di andar via. I tentativi per liberarsene sono energici e disperati, passando dal classico cambio di modo (Mi maggiore - Mi minore) ad un estremo espediente modulante *alla terza* (il Do maggiore di battuta 103) fino ad approdare ad una fase sempre più convulsa da un punto di vista ritmico e dinamico (battute 105-111), che corrisponde anche alla sezione più virtuosistica dell'intero movimento, nella quale viene toccato il fatidico *quarto grado alterato (la diesis - es. 13)*.



Es. 13 - Sonata D 959, Allegro - mm. 105-106

Da esso, con un susseguirsi stringente di semitoni presenti al basso (*la diesis-si, si-do, do-do diesis, do diesis-re*; e poi *la diesis-si, fa diesis-sol, sol diesis-la, la diesis-si*), a cui si contrappongono altrettanti salti di *ottava* sia alla stessa mano sinistra che alla mano destra (che già nel disegno, composto contemporaneamente dal più piccolo e dal più grande intervallo nell'ambito della scala, ci dice tanto in termini di conflittualità), si giunge in quello che potremmo definire "l'occhio del ciclone": un vero e proprio vuoto sonoro di una battuta e mezza (nuovamente spiazzante, al pari dell'orgia sonora

immediatamente precedente) che rappresenta un altro tratto caratteristico del pensiero musicale di Franz Schubert. L'uso sapiente delle pause, infatti, forse più di ogni altro elemento, ci fa capire quanto forte sia nella sua musica la spinta retorica.

Da qui Schubert riparte con disarmante disinvoltura, opponendo al parossismo appena attraversato una semplice linea melodica, inconsistente e oserci dire quasi banale, la quale, ancora una volta attraverso l'uso di toni e semitoni (es. 14), ci riporta non solo al tono di Mi maggiore, ma soprattutto ad un'ennesima riproposizione del secondo tema, che qui ascoltiamo addirittura per la quarta volta (es. 15).



Es. 14 - Sonata D 959, Allegro - mm. 112-116



Es. 15 - Sonata D 959, Allegro - mm. 117-122

Opportuno constatare, a questo punto, come lo stesso motivo assuma connotati miracolosamente differenti nelle quattro esposizioni: la prima volta (battuta 55) ci appare inconsistente e statico; la seconda (battuta 60) sembra darci la speranza di una via nuova per merito del cambio tonale *alla terza* e del registro più acuto nel quale è scritto; la terza volta (battuta 78) ci trasmette angoscia e ineluttabilità, a causa di un'estrema fissità nonché del registro grave; la quarta volta ci lascia finalmente in un clima di serenità e di accettazione, sia per la sua regolarità (quattro battute in luogo delle cinque originali) che per una variazione ritmica (due quartine di semicrome, nelle battute 121 e 122), tanto da rendere la melodia spensieratamente cantabile.

Queste due quartine - la prima volta, in 122 battute, in cui Schubert usa il valore della semicroma - daranno, di lì a poco, spunto alla sezione dello sviluppo del brano. Prima di giungervi, però, è utile analizzare la parte finale dell'esposizione la quale, nonostante approdi alla “certezza” della tonalità del secondo tema e moduli alla tonalità d'esordio della sonata riproponendo tutto quanto fin qui detto, attraversa piccoli e appena accennati tentativi di “mutazione armonica”. Questi ultimi, affidati a movimenti semitonalmente del basso, provano ad allontanare il compositore, l'esecutore e l'ascoltatore da una via conosciuta e sicura, rappresentata dal tono di Mi maggiore (es. 16).



Es. 16 - Sonata D 959, Allegro - mm 123-126

Le battute 129, 130, 131 e 132 riconducono, non senza difficoltà per le asperità armoniche adottate da Schubert, all'inizio della sonata: quattro misure importanti che, in molte interpretazioni (anche di autorevoli pianisti), vengono spesso eliminate per una incomprensibile consuetudine che evita il *da capo*. La questione, relativa ai segni di ripetizione nella musica di Schubert in generale (e non solo, quindi, nella sonata in oggetto) sembra essere stata, ed essere ancora, al centro di numerose diatribe e prese di posizione differenti da parte di autorevoli musicologi e interpreti. Molto interessanti sono, tra tante, le considerazioni di David Montgomery, musicologo statunitense, il quale a tal proposito così si esprime:

Teachers still pass on unsuspecting pupils the misinformations that many of Schubert's repeat signs are optional instructions. If resultant practises are meant to make things easier for the listener, however, we can only state that they achieve just the opposite. Listeners who have not given the second chance to sort out one of Schubert's great harmonic journey, for example,

through an exposition repeat, have not only been misguided by the player, but actually deprived of a major road sign.⁷

Lo studioso lascia chiaramente intendere che l'omissione delle ripetizioni nelle composizioni di Schubert è per lui cosa non solo illegittima quanto addirittura deleteria all'architettura della sua musica. Per contro, diverse sono le voci opposte al suo pensiero, come quella del compositore, teorico della musica e pianista Edward T. Cone che, sullo stesso argomento, relativamente alla sonata *D 960*, pur ammettendo l'importanza di una ricapitolazione, afferma:

The first ending of the opening Moderato of Schubert's Bb piano sonata contains material heard nowhere else in the movement, and the contrast of its harmonic directness is needed to justify the striking modulation that constitute the second ending. Yet who would be bold enough to repeat this exposition in a public recital?⁸

Come detto, differenti punti di vista animano anche i pensieri degli interpreti. Pianisti come András Schiff e Alexander Lonquich, ad esempio, eseguono tutte le ripetizioni delle sonate di Franz Schubert, mentre Alfred Brendel, universalmente considerato uno dei massimi interpreti *schubertiani*, ritiene superfluo, in taluni casi, adottare questa prassi esecutiva. Pur amando molto le intense letture di Brendel, considero ciò arbitrario e non rispettoso della volontà dell'autore, oltre che del complesso e delicato equilibrio formale di cui brani di così ampio respiro, come le ultime tre sonate di

⁷ “Alcuni insegnanti trasmettono ancora ad ignari studenti un'errata informazione riguardo ai segni di ripetizione nelle opere di Schubert, interpretandole come indicazioni opzionali. Se ciò è finalizzato a render l'ascolto più semplice possibile, possiamo solo affermare che, così facendo, si ottiene esattamente l'effetto opposto. Gli ascoltatori a cui non è stata data una seconda possibilità di attraversare uno dei grandi viaggi armonici di Schubert per mezzo, ad esempio, della ripetizione di un'esposizione, non solo sono stati fuorviati dall'interprete, ma in realtà sono stati anche privati di un'importante indicazione” - *David Montgomery, Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations* (New York: Pendragon Press, 2003), 37.

⁸ “L'esposizione del Moderato della sonata per pianoforte in Si bemolle di Schubert termina con del materiale musicale che non si sente da nessun'altra parte nel movimento, e il contrasto della sua direzione armonica è necessario per giustificare la modulazione che reintroduce la sua ripetizione. Eppure chi sarebbe abbastanza coraggioso da ripetere questa esposizione in un recital pubblico?” - *Edward T. Cone, Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1968), 52.

Schubert, necessitano. A maggior ragione quando, come nelle sonate *D 959* e *D 960*, alla ricapitolazione si giunge attraverso un certo numero di misure scritte appositamente per questa funzione, che vanno completamente perse nel momento in cui l'interprete decida di proseguire senza rivolgere lo sguardo all'inizio del movimento.

Personalmente, ritengo dunque necessario, alla fine dell'esposizione dell'*Allegro* della sonata *D 959*, ripercorrerne tutto il complesso tragitto dalla prima alla centoventottesima battuta, al termine del quale si giunge, *per aspera ad astra*, alla fase centrale del brano: il cosiddetto sviluppo. La transizione avviene nel passaggio da battuta 129bis a battuta 130 (es. 17) attraverso una nuova modulazione alla *terza* che rinfranca non solo per le motivazioni già descritte su questo espediente modulante, ma anche perché la tonalità a cui si approda è quella di Do maggiore, ambito tonale chiaro e saldo per eccellenza. Esso - guarda caso - si trova a distanza di una terza maggiore discendente da quello di Mi (da cui si proviene) e di terza minore ascendente da quello di La (tonalità d'impianto della sonata). L'approdo, proprio per queste tre ragioni insieme, ci regala una sensazione di enorme benessere, come se finalmente avessimo trovato un porto sicuro dove rifugiarsi, ovvero la soluzione a tutti i problemi che la sonata aveva drammaticamente fin qui proposto.



Es. 17 - Sonata *D 959*, *Allegro* - *mm.* 129bis-130

Questa atmosfera è confermata dalle fattezze del tema che prende vita a battuta 131: la mano sinistra propone semplici accordi ribattuti, mentre la mano destra una lineare melodia in scala discendente, caratterizzata da quella quartina di semicrome cui abbiamo testé accennato (es. 18). La chiarezza della linea melodica e della progressione armonica è evidente, e non sembra quasi possibile trovarsi, tutto d'un tratto, in una zona così franca, senza più "pericoli" e al riparo da accidenti di percorso.



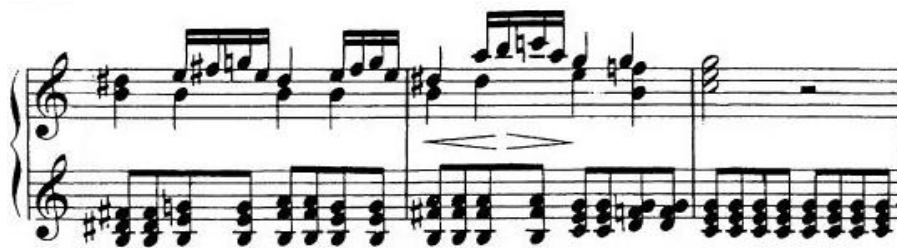
Es. 18 - Sonata D 959, Allegro - mm. 131-132

La zona tonale che abbiamo guadagnato è talmente stabile da non accorgerci di una subdola modulazione che, dopo sole quattro misure, si insinua grazie ad un accordo alterato, portandoci nella tonalità di Si maggiore, lontanissima da quella di Do (es. 19).



Es. 19 - Sonata D 959, Allegro - mm. 133-135

Il percorso è così naturale che il trovarsi, quasi senza averne contezza, in questo nuovo ambito tonale passa praticamente inosservato; anche perché, nel tono di Si maggiore, Schubert ripropone, senza variazioni, l'identico tema appena ascoltato in Do. Non solo: al termine delle nuove quattro misure, con un'altra abile mossa armonica, il compositore riporta tutto nel tono di Do maggiore, come se niente fosse accaduto (es. 20).



Es. 20 - Sonata D 959, Allegro - mm. 138-140

Ci ritroviamo così, da battuta 141, in una riproposizione tematica di quanto esposto all'inizio dello sviluppo, con una modalità ancor più spensierata, poiché espressa all'ottava superiore ed arricchita da altre due quartine discendenti in scala, quasi un gioco sulla tastiera che ha dell'infantile, a mo'

di “esercizio per le cinque dita” (es. 21). Il tragitto sperimentato poche battute prima, però, si ripresenta: con le stesse modalità già conosciute tra le battute 134 e 135, la musica ritorna in Si maggiore, tonalità nella quale, ancora una volta, Schubert ripete la figurazione precedente (sempre all'ottava superiore e arricchita di nuove quartine).



Es. 21 - Sonata D 959, Allegro - mm. 141-142

La reiterazione del passaggio è completa, e infatti dopo altre quattro misure ci si ritrova ancora una volta in Do maggiore (battute 149-150). È solo qui, forse, dopo ben venti misure, che l'autore si rende conto della trappola in cui è nuovamente cascato: tutto l'episodio non ha fatto altro che riproporre, con una modalità che potrebbe essere a buon titolo definita ipnotica, il rapporto di semitono tra le due tonalità in gioco (Do maggiore/Si maggiore/Do maggiore/Si maggiore). Quando ciò comincia a palesarsi con chiarezza, la musica passa in un attimo dalla spensieratezza di inizio sviluppo (che, tra l'altro, è interamente enunciato in piano e pianissimo) alla drammaticità della sezione che inizia a battuta n. 151, espressa in forte, crescendo e fortissimo (es. 22).



Es. 22 - Sonata D 959, Allegro - mm. 151-155

Si potrebbe discorrere a lungo su quest'altro tratto tipicamente schubertiano, e cioè la capacità di mutazione repentina di stato d'animo, aspetto caratteriale del compositore già evidentemente incline alla instabilità emotiva,

senza dubbio accentuato dalla malattia. Ciò che accade a battuta 151 è, infatti, un vero capovolgimento dell'umore trasportato sul pentagramma, evidente sia nell'adozione di dinamiche opposte (forte in luogo di piano e pianissimo), sia nel cosiddetto “incrocio delle parti”, con una mano destra che passa dalla melodia agli accordi, e una mano sinistra che lascia questi ultimi per disegnare il tema.

Eccoci di nuovo in Do maggiore, quando è ormai chiaro che Schubert non riesce (o non vuole) divincolarsi da questo nuovo vortice armonico: per l'ennesima volta si viene attratti dalla tonalità di Si (minore, questa volta, in battuta 155) e poi ancora dal Do maggiore (battuta 160). La dinamica dell'ultimo passaggio (battute 153-159) esprime tutta la disperazione del momento, proponendo due volte il fortissimo. La musica a questo punto si fa supplichevole, e la transizione armonica tra le battute 160 e 161 lo conferma tragicamente, mutando dal Do maggiore al Do minore: un tentativo estremo di trovare una soluzione ad una situazione che sembra, ancora, senza via d'uscita (es. 23).



Es. 23 - Sonata D 959, Allegro - mm. 161-162

In totale, dall'inizio dello sviluppo fino a battuta 161, lo schema modulante Do/Si-Si/Do si presenta ben sei volte, assumendo connotati decisamente ossessivi.

Implorante, inoltre, appare il tono espresso nella sezione successiva (tra battute 164 e 165), dove gli imperituri toni e semitoni, in due melodie parallele e sovrapposte a distanza di terza, sembrano davvero emergere da un canto dell'anima. Di fatto, questo episodio ci regala uno spunto decisamente liederistico (forse il primo dell'intera sonata, con una mano sinistra che ricorda una tipica scrittura di accompagnamento, e una lunga melodia discendente alla mano destra) che si rende ancor più espressivo nelle due battute successive, veri punti nevralgici del doloroso conflitto a cui si è giunti (es. 24)



Es. 24 - Sonata D 959, Allegro - mm. 164-167

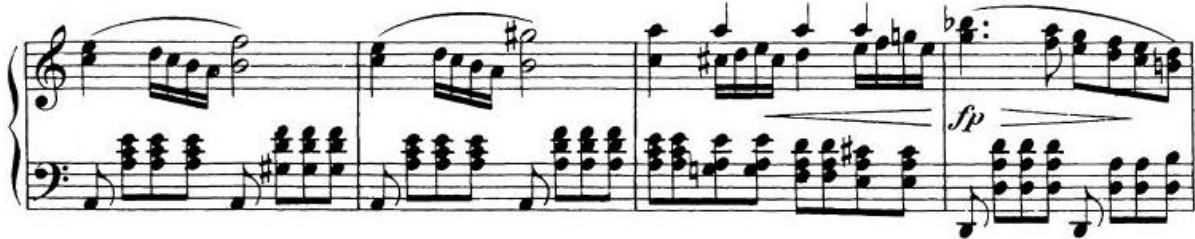
Da un punto di vista armonico, tuttavia, la soluzione è lontana, perché i bassi e le relative armonie non fanno altro che proporre e riproporre il classico schema cadenzale tra i gradi IV, V e I, e quindi a riconfermare la tonalità di Do (maggiore o minore che sia). Nel momento di risolvere per la seconda volta sulla tonica, però (misura 167), Schubert intravede una via di fuga: la cadenza è evitata con una alchimia enarmonica. Attraverso l'uso sapiente di questo espediente, che rende il passaggio completamente inatteso e straordinariamente efficace, Schubert trasforma il la bemolle (sesto grado della tonalità di Do minore) in sol diesis (sensibile della tonalità di La minore) che miracolosamente ci avvicina al La maggiore, tono d'impianto (es. 25).



Es. 25 - Sonata D 959, Allegro - mm. 168-169

Le battute numero 168 e 169 sono una vera e propria cerniera, uno specchio che riflette la sezione precedente (battute 161-167) in una copia identica disegnata una terza più in basso (da Do minore a La minore, misure 173-179) con la quale respiriamo già un'aria di casa. Solo così possiamo spiegarci il motivo per il quale, pur riproponendo lo stesso disegno armonico e melodico, le due sezioni gemelle ci trasmettono sensazioni diverse: mentre la prima (in Do minore) si agita in un ambito tonale convulso, dal quale percepiamo la disperata necessità di evadere, la seconda (in la minore - es. 26) ci trasmette sicurezza, come ad intuire che di lì a poco tutta la struttura tornerà

ad essere nuovamente salda; o come ad assaporare, con frenetica impazienza, il momento ormai vicino in cui l'autore riaffermerà la propria identità!



Es. 26 - Sonata D 959, Allegro - mm. 173-176

Schubert, a dire il vero, impiegherà ancora diciotto battute a dar conferma di questo; diciotto misure prima di riapprodare alla tonalità d'impianto; diciotto sofferti ma luminosissimi passi che, attraverso una vastissima gamma sonora, nonché un uso parossistico dell'espedito semitonale (si analizzino, a tal proposito, le battute n. 184 e 185) aumentano considerevolmente la tensione emotiva e il desiderio di riaffacciarsi a pieni polmoni alla tonalità di La maggiore.

A misura 198, infatti, il sipario si riapre, con una determinazione dinamica ancor più marcata rispetto all'inizio (il colore della ripresa è fortissimo in luogo del forte della prima battuta), quasi a evidenziare la gioia di essere finalmente riapprodati al tema iniziale, che si ripropone tal quale per ventuno misure. Nessuno, a questo punto, sarebbe tanto folle da abbandonare le pareti domestiche, una volta raggiunte dopo una così disperata conquista. Schubert, invece, si permette di farlo: la battuta n. 219 rappresenta, difatti, un nuovo punto dolente, una nuova occasione di trasfigurazione dell'immagine di se stesso. Per la terza volta, infatti, il compositore ci dà una versione diversa della prima idea tematica, come se volesse dirci che la sua esposizione iniziale (battute 1 e 198), nonché quella individuata come una sua prima trasfigurazione (battuta 16), fossero entrambe false; ovvero che, inaspettatamente, potrebbe esserci una verità (della sua personalità?) ancora differente da quella fin qui trattata. Ecco allora che il primo tema della sonata, solare ed energico, viene qui proposto in una sua versione notturna ed intima (es. 27), confermata dall'uso del pianissimo. Inoltre, il si bemolle (secondo grado abbassato della scala, che rende l'atmosfera ancor più ovattata) viene inaspettatamente toccato da Schubert per una suggestiva modulazione

a Fa maggiore; una nuova modulazione alla terza, quindi, che ci allontana - e non di poco - dalla tonalità di impianto.



Es. 27 - Sonata D 959, Allegro - mm. 219-224

Il processo che segue ripercorre, senza deviazioni, tutto ciò che è accaduto nell'esposizione, ma Schubert sa di non poter restare lontano dal La maggiore troppo a lungo: la sua conferma è necessaria alla struttura del brano che, secondo le regole dettate dalla forma sonata, dovrà presentare, nella riesposizione, sia il primo che il secondo tema in questa tonalità. Schubert è compositore troppo esperto e sapiente per non accorgersi di un'opportunità che, di lì a poco, gli passerà sotto le mani. Ordunque, ci troviamo nella tonalità di Fa maggiore, ed in questo ambito tonale si giunge a quella sezione che, nell'esposizione, abbiamo individuato tra battuta 28 e 36, caratterizzata da modulazioni tra tonalità distanti tra loro una terza maggiore discendente, la quale porterà, passando attraverso un'enanarmonia, a terminare il passaggio nella tonalità in cui è iniziato. Se Schubert seguisse pedissequamente questo schema anche da battuta n. 231 in poi, si troverebbe inevitabilmente con la riproposizione del secondo tema nella tonalità di Fa maggiore invece che in quella di La maggiore. Non una grave cosa, conoscendo l'abilità del compositore a maneggiare i toni e le armonie; tuttavia, in questa sonata (che, nonostante le numerose "devianze" tonali, resta formalmente solidissima), Schubert non vuole rinunciare alle regole canoniche e formali. Tutto l'episodio, dunque, non potrà più essere reiterato tante volte come nell'esposizione, bensì una volta in meno, seguendo uno schema identico a quello adottato nella prima parte della sonata ma accorciato di due battute. Il sacrificio di un segmento, cioè (l'intera sezione consta di venticinque battute anziché di ventisette, come accade nell'esposizione) ristabilisce un ordine che appariva altamente compromesso, o comunque di difficile gestione (es. 28).



Es. 28 - Sonata D 959, Allegro - mm. 231-235

Schubert, di conseguenza, si ritrova perfettamente nella tonalità d'impianto: la regola è ristabilita e il compositore può dirigersi facilmente e felicemente, pur passando attraverso tutte le sezioni vissute nelle prime centoventotto battute, verso la conclusione dell'Allegro.

La composizione, a conti fatti, dovrebbe concludersi dopo un numero preciso di misure che, calcolando esattamente ciò che è accaduto nell'esposizione, e trasponendolo nella ricapitolazione, porterebbe a termine il movimento a battuta n. 331. Schubert, però, si ferma ad un passo da questa scontata soluzione, e a misura 330 inserisce una di quelle sue lunghe ed espressive pause. Ad un passo dalla conclusione più ovvia, cioè, è come se ci dicesse: "No, non può finire così!". La pausa scritta in misura 330, diversa per intensità ed espressività da tutte le altre precedentemente ascoltate, rappresenta dunque un enorme punto di riflessione; apparentemente vuoto, in realtà pieno di domande, è attimo di ponderata stasi, giusto ad un passo dalla fine. Ed è da lì che Schubert, in una nuova veste, ripropone ancora l'immagine di se stesso: è la quarta trasfigurazione del tema iniziale (e quindi della sua personalità), questa volta scritto in pianissimo, notevolmente trasformato in carattere e direzione musicale, qui presentato un'ottava più in alto rispetto all'incipit, come qualcosa di celestiale; nelle sue movenze ci appare ora come un quartetto d'archi, con i bassi tutti pizzicati; le dinamiche sono appena percepite; le modulazioni completamente inedite: si passa in poche battute, infatti, dal La maggiore al Re maggiore, e poi al Si minore, per ritornare, infine, al La maggiore (es. 29).

Es. 29 - Sonata D 959, Allegro - mm. 331-339

Ci troviamo così a battuta 340, misura in cui l'Allegro potrebbe benissimo concludersi, già magnifico e inafferrabile; ma ancora una volta Schubert non lascia la presa, riproponendo lo stesso tema in una quinta trasfigurazione di sé (es. 30).

Es. 30 - Sonata D 959, Allegro - mm. 340-348

Il registro torna ad essere esattamente quello di battuta 1; i bassi sono sempre staccati; le dinamiche appena accennate, come nelle nove misure precedenti; le concatenazioni armoniche ancor più divaganti e “pericolose” di quelle appena adottate. A pochi passi dalla conclusione, infatti, Schubert si permette una nuova modulazione a Fa maggiore, tonalità estremamente

lontana da La maggiore. Appena sfiorata questa tonalità, il rientro in La ha un che di prodigioso, e solo dopo questa digressione il compositore si affida alla conferma del tono iniziale. Lo fa con un arpeggio finalmente ed inaspettatamente distensivo che, dal basso all'acuto, sembra voler abbracciare tutta la tastiera e tutto l'ambito tonale. L'ignaro interprete cade per l'ultima volta nella rete: una pausa ancora, e poi un'ultima titubanza tonale che, ad assecondarla, potrebbe distruggere tutto in un istante (es. 31).



Es. 31 - Sonata D 959, Allegro - m. 351

Permettersi, a sette battute dal termine, di accostare un arpeggio di Si bemolle maggiore a quello di La maggiore, appena ascoltato, è manifestazione di pura follia; o di assoluta genialità; o di entrambe le cose. La sensazione che se ne riceve è pari a quella di chi, arrivato in cima ad una vetta conquistata con indicibili travagli, viene attirato dal precipizio, provando quasi un desiderio irrefrenabile di annichilimento. L'accordo di battuta 352 (es. 32), se scritto con un la bemolle al posto del sol diesis precluderebbe, infatti, al suicidio tonale, modulando irrimediabilmente, a cinque battute dalla conclusione, nella tonalità di Mi bemolle maggiore. Ma Schubert, pur mantenendo un piede in bilico sul si bemolle (dominante di Mi bemolle), scrive il sol diesis (sensibile di La maggiore), così che l'attrazione di quest'ultimo suono verso la sua tonica è, seppur di poco, evidentemente più forte di quello tra il si bemolle e il mi bemolle, tanto da scongiurare miracolosamente l'inevitabile.



Es. 32 - Sonata D 959, Allegro - m. 352

La conferma del La maggiore è definitivamente conquistata, e le ultime cinque misure della sonata sono interamente dedicate a questo accordo, sia in una generosa forma di arpeggio (ascendente e discendente) che in maniera accordale, con il quale si conclude questo ineguagliabile primo movimento di sonata.

Sonata D 959 - Secondo Movimento (Andantino)

Il percorso della sonata D 959 continua con l'Andantino, universalmente riconosciuto come uno dei movimenti lenti più profondi, disperati e commoventi della letteratura musicale tutta. Caratterizzato, in apertura, da una melodia semplice e incantatrice, nonché da un accompagnamento essenziale ma di indescrivibile efficacia, è ricordato soprattutto per la sua sezione centrale, che sembra venir fuori da un movimento magmatico, ovvero da una dimensione ultraterrena. L'elevato spessore artistico di questo brano, per certi aspetti inclassificabile secondo canoni classici, fa apprezzare l'immenso potere emotivo e l'elevato valore poetico di uno Schubert particolarmente ispirato, che si esprime, specialmente negli ultimi anni di vita, dando profondo ascolto ai moti del proprio animo. Lontanissimi, qui, da quelle atmosfere spensierate delle schubertiadi (che, se da un lato hanno consacrato Schubert come uno dei più importanti autori di composizioni per canto e pianoforte, hanno, per altri aspetti, contribuito al consolidamento di quella falsa immagine di compositore tutto sommato un po' leggero, incapace di concepire grandi forme, che tanto ha nuociuto alla divulgazione della sua musica e al riconoscimento, finanche post mortem, della sua genialità), siamo invece a contatto con la vera natura dell'autore. Una natura certamente nascosta che emerge, intima e tragica al contempo, con una forza titanica soprattutto in quei venti mesi che separano la morte di Beethoven dalla pro-

pria, quasi a voler dimostrare con caparbia di poter competere con il pensiero di colui che, per tutta la sua esistenza, ha rappresentato un'inevitabile pietra di paragone, un musicista da guardare con profonda soggezione, un gigante forse inarrivabile e insuperabile, specialmente nel pensiero sinfonico e in quello sonatistico.⁹ Persino la più autentica cifra artistica di Schubert ci appare, in questa ottica, come un tentativo (peraltro riuscito) di esasperazione del pensiero beethoveniano: creare musica, cioè, senza l'obbligo di compiacere l'ascoltatore, e farsi portavoce fiero e audace di un ideale che non scenda a compromessi con la società o con l'ambiente in cui si trova ad operare. Una musica libera, quindi, di cui l'autore è perfetto esponente e forse primo vero attore. Schubert abbraccia consapevolmente questa causa, a prescindere dall'impetosa macchina degli affari, delle commissioni e delle edizioni stampate. Noncurante delle rappresentazioni ufficiali e della frenetica vita di una Vienna in piena restaurazione, in cui egli vive sempre un po' ai margini (vi si era trasferito da un sobborgo di periferia, dove era nato), ci appare mai completamente integrato con i suoi meccanismi e i suoi poteri (i quali, ovviamente, muovono anche le attività musicali), complice un'indole non incline all'appariscenza e al successo a tutti i costi, bensì votata all'introspezione e alla costruzione di uno spazio fisico e mentale circoscritto, quasi ovattato, in cui ricercare concentrazione e tranquillità. La sua vita, sia nella quotidianità che nella sfera artistica, ne fa costantemente le spese: molte delle sue opere sono regolarmente rifiutate dagli editori, dai teatri, dagli impresari e dalle istituzioni concertistiche; molte tra le sue composizioni più importanti sono pubblicate postume e comunque ignorate per molti decenni dopo la sua morte; il suo timore di oltrepassare i confini di quella "bolla aurea" da egli stesso costruita a propria dimensione rende la sua vita sempre più riservata, espressione di una incapacità di battersi per emergere come compositore e per affermare la propria identità; il suo senso di inadeguatezza lo rende timoroso nei confronti di compositori più noti (o anche più scaltri) di lui, e la sorte di certo non lo aiuta nei rapporti con altri artisti a lui coevi.¹⁰ Eppure Schubert conosceva il proprio valore,¹¹ e la frenetica produ-

⁹ È noto che Schubert spedì a Beethoven alcune sue composizioni; non le più importanti, però, bensì brani di scarso valore, opere minori, come in preda ad un timore reverenziale.

¹⁰ È noto, ad esempio, che Schubert scrisse a Goethe chiedendogli il permesso di musicare alcuni suoi testi poetici, ma il grande poeta sembra non aver mai dato risposta alla sua richiesta.

zione del suo ultimo anno di vita conferma, con assoluta certezza, la convinzione e la necessità di dover lasciare al mondo qualcosa di grande, unico e irripetibile.¹²

Specchio di questa complessa personalità è, dunque, l'Andantino della sonata in oggetto, nel quale la classica tripartizione A-B-A non è semplice confronto dialettico tra una parte centrale e le due sezioni periferiche, bensì vero ed estremo conflitto, interiore e spirituale, che si fa musica. La deflagrazione che avviene nel passaggio tra la prima idea tematica e la successiva è lacerante, espressione di una sofferenza incontenibile che dal piano psichico si fa materico, in una visione tridimensionale del suono (espressionistica ante litteram) che diventa impattante e indelebile nella memoria di chi ne viene investito; analogamente, la transizione opposta, tra la seconda e la terza sezione, non mira soltanto a una mera ripetizione, pur leggermente variata, di quanto già esposto, bensì ad un ritorno straziante al dolore irrisolto, leggermente nobilitato dalla sua ineluttabilità, in cui le avvisaglie di morte si fanno incredibilmente tangibili. Vediamone di seguito i dettagli.

La melodia principale del brano inizia il suo canto con il la, un suono che richiama, ovviamente, sia l'apertura che la chiusura del movimento precedente, quasi a suggerire una continuità con il suo materiale sonoro. Il la, però, non è più primo grado del tono d'impianto, bensì terzo di Fa diesis minore, tonalità relativa a quella dell'Allegro: una relazione, quella tra tonalità maggiore e sua relativa minore, molto frequente, nella letteratura musicale, tra primo e secondo tempo di una forma compositiva come la sonata e di tutte quelle che ad essa si ispirano. Ciò richiama nuovamente l'attenzione dell'interprete e dello studioso sull'osservanza da parte di Schubert delle regole di composizione. Per lo meno a grandi linee, infatti, la prima impressione che si riceve da questo e da altri elementi è quella di una grande accor-

¹¹ Secondo la testimonianza del drammaturgo viennese Eduard von Bauernfeld, amico ed estimatore dell'arte di Franz Schubert, quest'ultimo avrebbe un dì dichiarato: *Io so di essere un artista, io sono Franz Schubert.*

¹² Le opere che videro la luce nell'ultimo anno di vita dei Schubert non sono solo numerose, ma anche particolarmente ispirate, veri capolavori che testimoniano l'inizio, purtroppo interrotto dalla prematura scomparsa, di una fase compositiva nuova, di respiro diverso e più ampio, concedendo particolare attenzione anche alle grandi forme. In questa fase rientrano, oltre alle ultime tre sonate per pianoforte, anche il Quintetto per archi in do maggiore, la *Winterreise*, i cicli di Lieder su testi di Heine, i due Trii con pianoforte in si bemolle e in mi bemolle, la Fantasia in fa minore, la Sinfonia in do maggiore e le due serie di Improvvisi per pianoforte.

tezza nell'essere ligio alle leggi formali, pur se, come già evidenziato nell'analisi del primo movimento, sappiamo non esser del tutto così. In altre parole, anche l'Andantino, come l'Allegro che lo precede, dà un'immagine strutturale di sé altamente definita e solida, regolare ed equilibrata; tuttavia, al suo interno il compositore si muove con molta libertà e inventiva, oltre che con audacia e una fantasia estreme.¹³

La profondità del messaggio sottesa dalla linea melodica d'apertura appare portentosa, ma ciò che più di ogni altra cosa stupisce è la povertà di elementi di cui il tema principale risulta costituito. Se si eliminano, infatti, le note di fioritura, presenti a battuta n. 3, e le appoggiature di battuta 6, le prime otto misure appaiono di una disarmante immobilità (es. 1): l'ambito intervallare in cui la melodia si sviluppa è di appena una quinta diminuita e si ridurrà addirittura ad una terza minore nelle successive otto battute; le cosiddette note reali disegnano un tratto stazionario e immutabile, al limite della monotonia.



Es. 1 - Sonata D 959, Andantino: note reali del tema d'esordio (mm. 1-8)

Le misure che completano la prima frase (che, tra l'altro presentano una asimmetria tutta particolare, essendo dieci e non otto) risultano, sotto questo aspetto, ancor più scarse (es. 2).



¹³ Schubert ha inseguito per molto tempo il desiderio di una forma perfetta, considerando se stesso non sufficientemente abile, o addirittura istruito, da concepire e portare a termine opere coerenti da un punto di vista strutturale. La gran quantità di composizioni incompiute sembrerebbe confermarlo. Probabilmente, la sua decisione di prendere lezioni di contrappunto pochi mesi prima della morte - cosa che avvenne realmente seguendo, seppur per un solo incontro, i corsi di Simon Sechter - è testimonianza, ancorché di un'umiltà senza pari, di una urgenza molto avvertita nell'approfondire la conoscenza di una tecnica che, evidentemente, sentiva di non dominare a pieno. Al di là di questo, le ultime sonate per pianoforte ci arrivano dopo una lunga fase di sperimentazione, al termine della quale Schubert ritiene di essere in grado di padroneggiare la forma in maniera più sicura e spontanea.

Es. 2 - Sonata D 959, Andantino: note reali del tema d'esordio (mm. 9-18)

La staticità del tema iniziale è inoltre esasperata da un elemento che aveva caratterizzato anche l'inizio dell'Allegro: la presenza di una nota costante ripetuta per molte battute. Si tratta, in questo caso, del do diesis, dominante della tonalità, che risuona con ostinata ripetitività e con precisa cadenza sul secondo e terzo ottavo di ogni misura, quasi ad esprimere l'ineluttabilità del tempo che scorre (es. 3).

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system is labeled 'Andantino.' and 'p'. It consists of a treble and bass staff. The bass staff has a constant D3 note (do diesis) in the second and third eighth notes of every measure. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The second system is marked 'fp' and continues the same musical material.

Es. 3 - Sonata D 959, Andantino - mm. 1-18

Un'altra caratteristica che conferma l'atmosfera immutabile di questo esordio viene rintracciata tra le battute 19 e 32: qui, infatti, troviamo la seconda frase dell'Andantino in risposta alla precedente che, nonostante un improvviso cambio di tonalità (da Fa diesis minore a La maggiore) e il suo colore generale in pianissimo, è esattamente la copia di ciò che è stato enunciato nelle prime 8 battute (vi è solo, in più, un abbellimento in battuta 23 che articola leggermente il profilo della omologa misura n. 5). Curiosità matematica: se si contano le misure dall'inizio fino alla fine della seconda frase, scopriamo che queste sono trentadue (numero che corrisponderebbe al classico $8+8+8+8$); ciò, nonostante che, come già accennato, nella seconda semifrase (battute 9-18) le misure siano dieci invece che otto. Se Schubert avesse riproposto esattamente questo modello anche nella seconda frase, avremmo avuto un primo periodo di 36 battute; d'altra parte, se avesse scritto la seconda frase esattamente di otto battute raddoppiate, ne avremmo contate, alla fine, 34; in qualche punto della seconda frase, quindi, il compositore riduce il numero delle misure per far “quadrare i conti” (ciò avviene difatti nella seconda semifrase del primo periodo - misure 27-32 - composta di sole

sei battute). La struttura di questo primo periodo appare composta, di conseguenza, dalla seguente successione numerica di misure: 8+10+8+6. Il totale, anch'esso in osservanza alle regole, non cambia, pur se, all'interno di questa apparente simmetria, rintracciamo una diversa distribuzione del numero di battute. L'ascoltatore probabilmente non si rende conto dell'effetto di dilatazione prima e di contrazione poi, ma questa sproporzione aumenta certamente l'effetto seducente e ammaliante del tema, che seguiamo nel suo divenire come rapiti da uno strano magnetismo.

Nell'accompagnamento della mano sinistra risiede un'altra particolarità dell'Andantino: oltre alla regolarissima scansione ritmica (che genera un effetto ipnotico, al pari del moto costante di un pendolo), troviamo qualcosa di ancor più singolare: la nota più importante - il basso - è sempre staccata e poi seguita da un disegno di ottava discendente. In questa frase, cioè, avviene qualcosa che va contro le buone regole di composizione di una linea melodica e del suo supporto armonico: il canto fa da base (legato e con suoni lunghi), mentre l'armonia, nel suo elemento più fondante - il basso, appunto - è sfuggente ed appena accennato. I classici ruoli di questi due elementi, dunque, si invertono, conferendo al brano caratteristiche ancor più peculiari. A dir la verità, nelle composizioni pianistiche di Schubert (come già evidenziato a proposito dell'Allegro) non è affatto raro trovare bassi staccati, probabilmente qualcosa che richiama i pizzicati dei violoncelli di un trio o di un quartetto d'archi, per la qual cosa - piccola nota interpretativa - direi senza dubbio che l'abitudine largamente diffusa di ignorare questa ed altre precise indicazioni dell'autore, ovvero di travisarle, sia particolarmente irrispettosa della scrittura schubertiana. Ciò, nella fattispecie dell'opera in questione, oltre ad essere filologicamente inesatto, elimina quello straordinario effetto di risonanza tra note acute tenute e bassi staccati, molto simile, peraltro, a quello che si genera nelle prime misure dell'Allegro.

Non abbiamo menzionato, finora, un'altra peculiarità dell'Andantino, che lega anch'essa il secondo movimento della sonata D 959 al precedente: la presenza costante, e mai esaurita, dell'intervallo di seconda (entità base dell'Allegro) e specialmente di semitono; caratteristica durevole di queste diciotto misure iniziali (ma lo sarà di tutto il movimento), ad eccezione del passaggio dalla quarta alla quinta battuta e dalla dodicesima alla successiva. In altre parole, i più piccoli intervalli del sistema tonale classico sono ancora

una volta i protagonisti del discorso musicale. Non solo: in battuta 7 il disegno delle appoggiature in semicrome richiama direttamente la cifra retorica del lamento cui abbiamo accennato in precedenza (es. 4), a conferma del clima fortemente doloroso in cui tutto l'Andantino si sviluppa.



Es. 4 - Sonata D 959, Andantino - mm. 7-8

Si è già fatto riferimento, invece, ad un'intrinseca fissità di questa parte iniziale del brano, esasperata prima di tutto dalla costante reiterazione del tema: un meccanismo circolare, quasi automatico, che fa sprofondare l'ascoltatore in una sorta di torpore e in uno stato mentale a metà tra coscienza e incoscienza. In tutto questo lento ed implacabile scorrere che copre le prime sessantaquattro battute (Schubert, dalla misura 33 ripete esattamente l'intero profilo melodico e armonico fin lì presentato, raddoppiando la linea melodica in ottava), l'incipit dell'Andantino è infatti riproposto ben quattro volte. Ciò non evita, però, una sotterranea ma costante crescita emotiva che la musica sottintende, affidata ad un delicato gioco di altezze di suoni i quali, nelle pur eguali ripetizioni, vengono scritti in registri sempre più acuti: un elemento seduttivo che conduce l'ascoltatore lungo un percorso sempre più intenso, pur tenendolo strettamente fermo alla sua percezione iniziale. Ne sono prova gli accordi scritti nelle misure n. 13, 27, 45 e 59 (veri punti nevralgici di tutto l'andamento melodico), nei quali da un lato la dinamica forte-piano usata da Schubert contribuisce ad una statica monotonia (dove ogni cosa, cioè, sembra ripetersi esattamente nel momento in cui ce la si aspetta), mentre, dall'altro, la diversa disposizione degli accordi stessi alimenta una sensazione di progressiva ascesa, pur nella fissità. Un'apparente conquista di maggiore luminosità in un quadro generale di costante oscurità (es. 5):



Es. 5 - Sonata D 959, Andantino - mm. 13, 27, 45 e 59

La cosa per certi aspetti più stupefacente è che, dopo sole sei misure dal raggiungimento dell'accordo più acuto (battuta 59, appunto), si piomba in un frammento di quattro battute in cui viene toccata la nota più grave di tutta la sonata, la quale porta giù verso il basso l'intero discorso musicale per mezzo di un salto di ben cinque ottave (es. 6 e 7): una sorta di caduta inesorabile verso il centro della terra che prelude a quella fase centrale a cui avevamo accennato in apertura, e che, come già detto, potrebbe esser messo in relazione con i repentini sbalzi d'umore cui Schubert era sovente soggetto.



Es. 6 - Sonata D 959, Andantino - m. 59 e Es. 7 - Sonata D 959, Andantino - m. 65-68

Da questo punto in poi il clima cambia decisamente. Dopo la formula cadenzale della sezione appena esaminata, inizia una sorta di *recitativo* (es. 8). La musica, per qualche istante, perde quel senso di scansione metrica così essenziale e allo stesso tempo tanto opprimente, per esprimersi con sempre maggiore libertà; è quasi uno spogliarsi, un mettersi a nudo, un dismettere qualcosa che sembrava inalterabile per iniziare un nuovo percorso. Le prime movenze delle battute n. 69 e 70 ricordano un'improvvisazione, tanto tortuoso sembra essere il tentativo di rinascita da una nuova fase embrionale. Quest'ultima, che parte laddove la musica sembrava essersi conclusa senza possibilità di ulteriori sviluppi, muove da una germinazione microscopica, quasi inconsistente, nella quale, con grande stupore, riconosciamo l'elemen-

to chiave della sonata tutta, a cui abbiamo più volte fatto riferimento: il rapporto intervallare di *seconda* minore e maggiore, ancora lì, a ricordarci che il cammino non potrà mai essere lineare, tranquillo e spianato, bensì sempre incerto ed irto di difficoltà.



Es. 8 - Sonata D 959, Andantino - m. 69-70

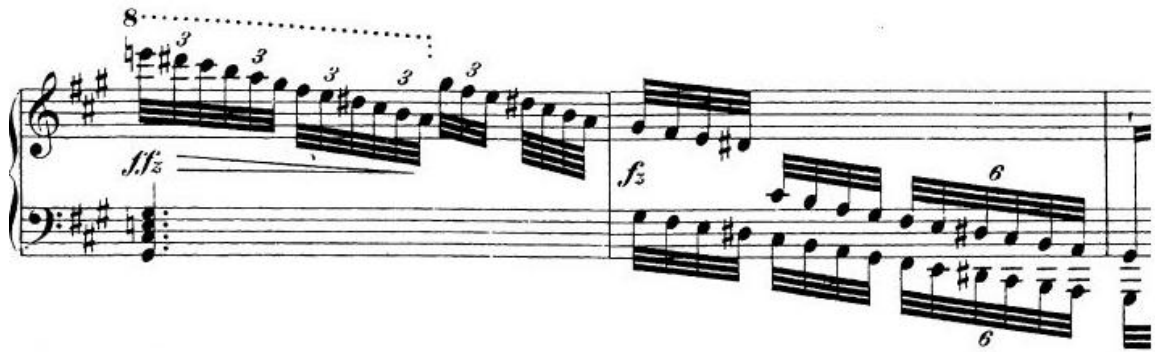
Il processo continua con crescente vigoria, caratterizzato da un infittimento della scrittura ritmica (che passa da duine di semicrome, a terzine di semicrome, a quartine di biscrome) e da un incessante movimento ondulatorio che porta la linea melodica costantemente su e giù per la tastiera: nelle misure n. 69 e 70 il movimento è verso l'acuto; nelle due successive ritorna verso il grave; nelle battute n. 73 e 74 si procede in su, per poi ridiscendere definitivamente verso il basso. Il processo si infittisce tra le misure n. 77 e 84, con andamenti ondulatori verso l'acuto e verso il grave che si consumano nell'ambito di sole due battute. La musica è inesorabilmente entrata in una fase nuova, iniziando a muoversi in maniera convulsa e non più prevedibile. Se per tutta la parte iniziale il dolore era composto, misurato e dignitoso, da misura 69 in poi diventa dirompente e progressivamente travolgente. A battuta 85 (es. 9) un primo indizio ci fa intendere che anche il processo armonico seguito da Schubert è fuori controllo: dal Fa diesis minore dell'inizio, infatti, siamo approdati alla lontanissima tonalità di Do minore (da un ambito tonale con tre diesis in chiave, cioè, si passa ad un'armonia con tre bemolli). Ciò è altamente destabilizzante, essendo Do minore enarmonicamente distante una *quarta* aumentata dalla tonalità di apertura dell'*Andantino*; quell'intervallo, tanto particolare da essere stato battezzato *diabolus in musica*, che non è né una *quarta* giusta, né una *quinta* giusta, e che potrebbe rappresentare quella “terra di nessuno” tra lo spazio sonoro immediatamente intorno a noi e quello a noi esterno.



Es. 9 - Sonata D 959, Andantino - mm. 85-89

Tutto ciò che accade nella travagliata sezione B di questo secondo movimento muove sempre dalla spinta semitonale o tonale (cioè dall'onnipresente intervallo di seconda minore o maggiore). Accompagnato da un parossistico andamento cromatico del basso, infatti, si passa, nelle misure 90 e 91, dal Do minore al Re bemolle minore (tonalità di nuovo lontane tra loro) e poi, con un salto di seconda aumentata, dal Re bemolle al Mi minore. Siamo nel pieno di una tempesta armonica che non ci permette di vedere il nostro punto di partenza né un prevedibile approdo, completamente in balia di un turbine incontenibile che, grado per grado, ci porta su tonalità inaspettate e con procedimenti per certi aspetti impensabili per lo stile dell'epoca. Esso coinvolge anche l'aspetto ritmico, in costante ispessimento (dalle quartine di biscrome si passa alle doppie terzine di biscrome e poi definitivamente alle quartine di semibiscrome); l'episodio tra le misure 105 e 122 è quello più intricato e più violento: nulla è più gestibile, e nella scrittura schubertiana sembra quasi di vedere il compositore in preda ad una forza misteriosa che si impadronisce della sua mano e del pentagramma, sul quale riversa fiumi di note provenienti da una dimensione iperurania.

La momentanea conquista, in battuta 109, del tono di Do diesis minore (dominante della tonalità d'impianto) rappresenta da un lato una prima possibile ancora di salvezza, mentre dall'altro dà adito a Schubert di esprimersi in maniera, se possibile, ancor più travolgente. Ne è prova un nuovo movimento verso l'acuto e verso il grave, che proprio qui raggiunge il suo acme abbracciando, in pochi secondi di esecuzione, ben sette ottave dello strumento (es. 10), portando la mano sinistra in una zona della tastiera notevolmente cupa, e con un disegno caratterizzato costantemente da ripetuti intervalli di semitono.



Es. 10 - Sonata D 959, Andantino - mm. 107-109

Possiamo finanche affermare che la musica, in questo preciso punto (cioè tra le misure 109 e 115) diventi letteralmente rumore, non soltanto per la oggettiva cacofonia al registro grave della sezione, quanto soprattutto per il risultato sonoro che una scrittura di questo tipo - immaginiamo - doveva generare sugli strumenti dell'epoca: suonare semitoni ripetuti, in quel registro e con una dinamica tra il forte e il fortissimo, equivale ad un risultato sonoro simile ai moderni cluster, qualcosa che esalta la componente effettistica della scrittura musicale allontanandola con forza dall'uso sia classico che romantico del pianoforte, e avvicinando il pensiero di Franz Schubert alla musica del Novecento (es. 11).

The image shows two systems of musical notation for Schubert's Sonata D 959, Andantino, measures 109-113. The first system (measures 109-111) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a complex rhythmic pattern with many notes marked with an 'x'. The upper right section of the first system is marked 'cresc.'. The second system (measures 112-113) continues the texture, with a dynamic marking of 'f' (fortissimo) in the bass clef. The notation includes various chordal textures and melodic lines, with some notes marked with an '8' and a '6'.

Es. 11 - Sonata D 959, Andantino - mm. 109-113

Le sonorità di fatto si confondono, e i bassi, costantemente oscillanti tra la nota reale e la nota ad un semitono superiore o inferiore, accentuano l'instabilità armonica contribuendo a ciò che potremmo definire una vera “anarchia sonora”.

L'approdo ad un chiaro accordo di Do diesis minore - siamo in misura 122 - a cui si arriva con il massimo della sonorità (Schubert usa il fortissimo seguito da una “z”, che dovrebbe corrispondere ad uno sforzato nel fortissimo) cerca di porre fine a questa situazione di estrema perturbazione emotiva e sonora. Questo accordo, in staccato, riempie solo il primo ottavo di una battuta per il resto vuota. Qualcosa che lascia sgomenti dopo un'orgia sonora come quella da cui si è appena usciti.

La sensazione che qualcosa stia nuovamente cambiando è evidente, confermata anche da un timido tentativo di raddolcimento affidato a brevi frammenti melodici che, nel loro errare, ricordano la divagazione presente nelle battute 69 e 70, cioè alla fine della sezione A (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Andantino - m. 123

Il loro introverso approccio nel “risolvere” il tormentata passaggio precedente appare fiacco e impotente. Ne è prova il fatto che dopo appena una misura espressa in piano torna a dominare, potremmo dire con cattiveria, l'accordo di Do diesis minore precedentemente ascoltato; uguale, sferzante, scritto in partitura con l'identica dinamica usata per quello presente in battuta 122 (lo sforzissimo a cui si accennava). È, questa, una ferrea manifestazione di sprezzante impietosa, con forti connotazioni istrioniche, probabile metafora della implacabilità degli eventi: la melodia, con la sua sinuosità, con grazia e con dinamica leggera, cerca di insinuarsi nel discorso, provando ad ammansirne le asprezze. I tentativi vanno a vuoto per tre volte consecutive, l'ultima delle quali porta ad accrescere la tensione: con un ulteriore spostamento di semitono (“aggravato”, nel suo tentativo di “alzar la voce”, da una lunga scala cromatica discendente alla mano sinistra, e da un salto di quarta aumentata nel frammento melodico tra le battute 125 e 126 che crea un improvviso vuoto armonico, quasi una “apnea tonale”) si giunge ad un accordo di Re maggiore (es. 13). Con un semitono più in alto, quindi, il nuovo accordo (battuta 128) sembra conferire alla sezione un'autorevolezza ancora maggiore; ma è solo una apparenza: Re maggiore è certamente un accordo più acuto rispetto a quello di Do diesis minore, tuttavia quest'ultimo ha, dalla sua, una più intima drammaticità. Qualcosa si rompe, dunque, come se la tonalità di Re maggiore avesse, in qualche modo, sciolto un nodo difficilmente risolvibile.



Es. 13 - Sonata D 959, Andantino - mm. 125-128

Di fatto, il ritorno al Do diesis minore (misura 132) ci porta in un'atmosfera progressivamente più serena: gli accordi che seguono perdono, nella dinamica, una “f”; la melodia, prima timida e continuamente interrotta, si fa più audace, tanto da risultare non più frammentata e da durare - dall'inizio della misura 131 in poi - non meno di 14 battute, nelle ultime delle quali riecheggia una forma di recitativo che anticipa una maniera lisztiana di trattare il canto accompagnato (es. 14).



Es. 14 - Sonata D 959, Andantino - mm. 142-146

Con apparente semplicità, a battuta 141, viene finanche riconquistata la tonalità di Do diesis maggiore, proprio nel momento in cui la melodia, paradossalmente, dopo un piccolo crescendo, si addolcisce ancor di più, imponendo con naturalezza un abbassamento del volume sonoro anche agli accordi che fino ad allora erano costantemente enunciati nel fortissimo e nel forte. Il passaggio dal modo minore al modo maggiore è, in questo caso, sinonimo di crescente sensibilizzazione, contrariamente a quanto la maggior parte della letteratura musicale ci abbia abituato nei secoli, conferendo (quasi a standardizzarlo) un carattere più intimo alle tonalità minori rispetto alle

omologhe maggiori.¹⁴ Con l'approdo al tono di Do diesis maggiore, che contiene la nota mi diesis, Schubert si aggiudica il ritorno alla tonalità d'impianto, essendo do diesis e mi diesis rispettivamente dominante e sensibile del tono di Fa diesis, che apre l'Andantino. La maniera con cui la transizione dalla sezione B a quella successiva avviene è molto suggestiva, e si arricchisce di un'autocitazione: la frase che ha inizio a misura 147 (es. 15) ricorda, senza ombra di dubbio, il placido andamento del terzo Improvviso D 899 (op. 90), pur se in tonalità differente.¹⁵



Es. 15 - Sonata D 959, Andantino - mm. 147-151

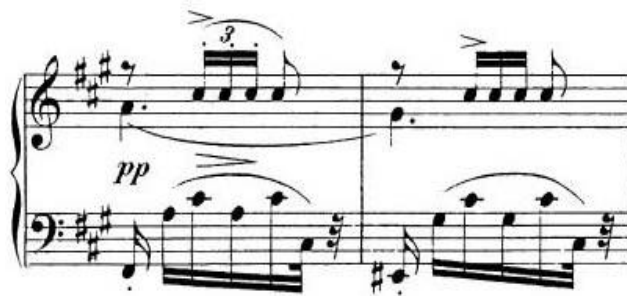
Il clima è finalmente rasserenato, e ora Schubert può tranquillamente riproporre il tema iniziale dell'Andantino. Nella ricapitolazione, esso si arricchisce di svariati elementi che rendono il suo divenire, per lo meno all'inizio della ripresa, molto meno statico che nella esposizione. Uno di questi proviene proprio dall'episodio immediatamente precedente e dà prova della abilità compositiva di Schubert: trattasi dell'accompagnamento in semicrome che inizia a misura 147 il quale, per così dire, fa da collante tra le due sezioni offrendo un più ricco supporto armonico al canto che viene ripreso a battuta 159; mirabile esempio di sovrapposizione stratificata di motivi ritmico-armonico-melodici che legano sezioni diverse tra loro e che, in questo

¹⁴ Uno degli esempi più eclatanti di questa inversione di affetto sonoro, nel repertorio schubertiano, è presente in «Gute Nacht», primo Lied del ciclo Winterreise. Il passaggio dal tono minore al tono maggiore, infatti, avviene quando il testo di Wilhelm Müller si fa più tenero e si vela di inconsolabile tristezza: “Will dich im Traum nicht stören, Wär' schad' um deine Ruh', Sollst meinen Tritt nicht hören - Sacht, sacht die Türe zu! Schreib' im Vorübergehen, An's Tor dir gute Nacht, Damit du mögest sehen, An dich hab' ich gedacht” - “Non ti turberò nel sonno, voglio la tua pace; camminerò in punta di piedi, pian piano chiuderò la porta! Passando ti scriverò sull'uscio: buona notte. Così avrai la prova che ti ho pensato.”

¹⁵ Questa è la prima di alcune citazioni ed auto-citazioni che Schubert inserisce nella sonata D 959.

specifico caso, fungono da sapiente trasmigrazione di un'atmosfera musicale in un'altra. Con questo tipo di accompagnamento, il tema dell'incipit, dapprima algido e distaccato, acquista più umanità, avvicinandosi quasi allo stile di una serenata notturna. Non è pertanto troppo peregrina l'idea di ravvisare un accostamento tra questo modello di scrittura e quello usato da Franz Schubert stesso nel famosissimo Lied «Ständchen» (serenata, appunto), composto nello stesso anno di nascita della sonata D 959, facente parte dell'insieme di componimenti per canto e pianoforte denominato Schwanengesang.¹⁶

Inoltre, i Do diesis ribattuti che troviamo nelle misure 159, 160, 162, 167, 168 e 170 (es. 16) ci confermano un'aura incantata e quieta, propria della notte, e saremmo curiosi di sapere se questo elemento abbia potuto in qualche modo ispirare, quasi un secolo dopo - è il 1926 - il brano Az Éjszaka Zenéje (Musica Notturna) di Béla Bartók, nel quale ritroviamo con insistenza questo stesso espediente motivico che richiama alla mente i tanti suoni della natura udibili nel silenzio notturno (es. 17, 18 e 19).



Es. 16 - Sonata D 959, Andantino - mm. 159-160

¹⁶ Il titolo Schwanengesang (Canto del cigno) non fu ideato da Schubert, bensì dal primo editore dell'opera che mise insieme, arbitrariamente, diversi brani schubertiani in un'unica raccolta.

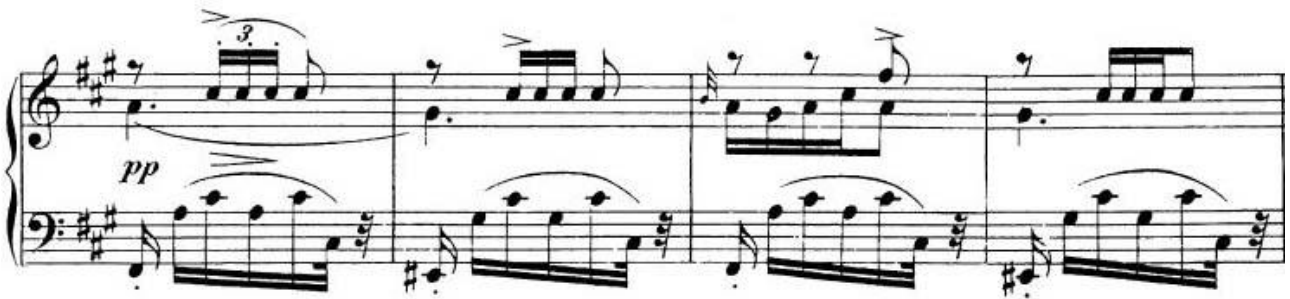
Es. 17 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 7)

Es. 18 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 34)

Es. 19 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 37)

Al di là dell'ipotesi suggerita, resta il fatto che dalla iniziale scrittura dell'*Andantino*, scarna ed essenziale, si passa ad una complessa interazione di elementi, diversi tra loro e tecnicamente non facili da riprodurre sulla tastiera contemporaneamente, che mostrano un'estrema raffinatezza stilistica: il basso è staccato; segue un accompagnamento in semicrome (l'ultima delle quali è dimezzata nella sua durata e seguita da una pausa di biscroma); la melodia viene riprodotta dalla mano destra ma non è più parte acuta del di-

scorso, bensì voce interna, più intima; i ribattuti (di cui i primi tre staccati, in terzina), si dispiegano nella parte più alta della tessitura, con un accento sulla prima nota. Il tutto, in *pianissimo* (es. 20). Da un punto di vista puramente agogico, nonché esecutivo, non vi è nulla di simmetrico e di intuitivo, pur se la asimmetria che tutta la sezione emana è controbilanciata da un equilibrio sonoro che fa assumere alla riesposizione dell'idea musicale del secondo movimento della sonata un'aura di rara leggiadria e di estatica leggerezza.



Es. 20 - Sonata D 959, *Andantino* - mm. 159-162

Come molto spesso accade nella musica di Franz Schubert, la serenità conquistata non è quasi mai sinonimo di pace inviolabile, di una meta raggiunta o di una speranza concreta: nella più complessa e segreta accezione del termine *Wanderer*, figura trasversale nella cultura romantica di tutto il continente europeo, l'uomo è pur sempre alla ricerca di un ideale *altro*, sia esso un luogo fisico o dell'anima (o più probabilmente entrambi), anche e soprattutto nel momento stesso in cui un traguardo appare definitivo ed appagante. Ecco, quindi, l'errare senza requie, comune a tante figure della letteratura ottocentesca, futuro *humus* di tanto pensiero filosofico del Novecento e anche specchio evidente di quella condizione umana che muove dai più inconfessabili interrogativi dell'uomo dalla sua comparsa sulla Terra fino ai giorni nostri.

Nella misura 176 dell'*Andantino*, ordunque, quel senso di relativo appagamento che si respira quando la melodia iniziale ritorna, fiorita di tanta eleganza, scompare improvvisamente, lasciando all'ascoltatore un senso di impotenza e di nuovo sconforto: il basso e l'accompagnamento tutto tornano ad assumere le movenze dell'inizio, con l'originale scansione ritmica, inflessibile e tremendamente severa; di tutti gli ornamenti precedenti non resta altro che un'unica nota nella parte più acuta di ogni battuta; un'estrema reazio-

ne al precipitare degli eventi è il passaggio tra le battute 185 e 186, omologo di altri quattro analoghi segmenti dell'esposizione (misure 13-14, 27-28, 45-46 e 59-60) ma scritto in una maniera esattamente opposta (verso l'acuto anziché verso il basso): un tentativo di guardare al cielo per allontanarsi dal baratro che verrà (es. 21).



Es. 21 - Sonata D 959, Andantino - mm. 185-186

Ciò che risuona immediatamente dopo, infatti, è una inesorabile discesa di registro, affidata prima alla mano destra (che cerca di resistere all'attrazione verso il vuoto con alcuni suoni ribattuti che rallentano la caduta - l'intervallo discendente coperto, infatti, sarà solo di una *sesta* minore) e poi alla mano sinistra, la quale, non trovando più appigli per frenare la resa, va giù di due *ottave* fermandosi alla nota più bassa del brano (es. 22).



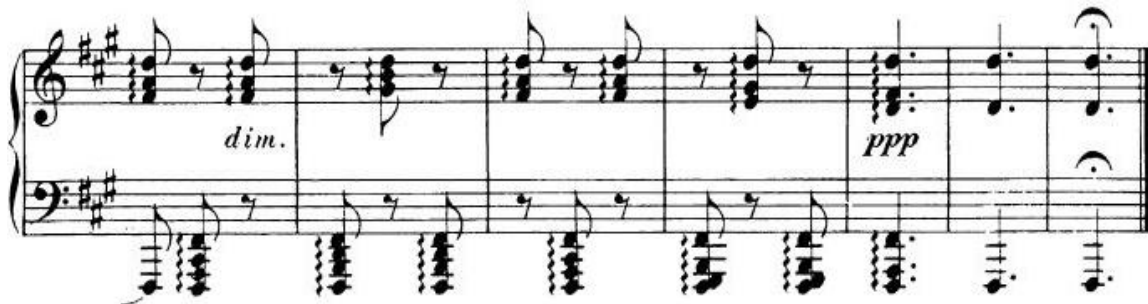
Es. 22 - Sonata D 959, Andantino - mm. 187-188

Da questo punto in poi, Schubert elimina (nelle misure 189, 190, 193 e 194) anche la terza scansione ritmica di ogni battuta: è come se il tempo stesse per fermarsi; come se i respiri si facessero sempre più fiochi (es. 23).



Es. 23 - Sonata D 959, Andantino - mm. 189-190

Di fatto da battuta 189 a battuta 192 i bassi scendono in maniera prima diatonica (c'è ancora della vita!), poi in maniera cromatica fino al termine dell'*Andantino*, che si spegne in un registro sonoro indefinito: i passi verso la parte più grave dello strumento tornano ad essere a distanza di semitono, onnipresente metafora di difficoltà, forse di paure ancestrali, che portano la musica ad esprimersi con accordi estremamente cupi, sempre più fiochi e indeterminati, fino a terminare con un'unica nota (la *tonica*), triplicata tra le due mani, e in una sonorità al limite dell'udibile. Potremmo dire, in estrema sintesi, che la parte finale di questo enigmatico componimento si allontana, paradossalmente, dal senso stesso di musica: non vi è più melodia, l'armonia è vaga e indistinta, il ritmo livellato e le dinamiche flebili e sommesse (es. 24).



Es. 24 - Sonata D 959, Andantino - mm. 196-202

In pochi altri brani Schubert esprime tanto efficacemente l'inenarrabilità della condizione umana, nel riflesso della sua tragedia personale. Estrema indagine introspettiva, ma al contempo universale, di uomo tanto sofferente nel corpo e nello spirito, l'*Andantino* è anche emblema di un tormento che

abbraccia tante altre sfere. Schubert non è soltanto un uomo solo e malato:¹⁷ è anche un musicista che vive la propria diversità di artista senza quei benefici che da sempre accompagnano i grandi compositori. Di fatto non ha e non vuole protettori, non si piega a convenienze ecclesiastiche o di corte, e benché mai a compromessi; è indipendente e non ha padroni, e in questo risiede gran parte della sua *modernità*, che conferirà una individualità tutta nuova alle future generazioni di musicisti. Di conseguenza, la sua esistenza, nonché la sua quotidianità, è costantemente all'insegna dell'incertezza: a periodi positivi, in cui riusciva anche ad ottenere ottimi rendimenti dalla sua musica, si alternano fasi tristemente precarie, nelle quali la propria figura di artista si avvicina icasticamente al personaggio con il quale si conclude il ciclo *Winterreise*: quel *Leiermann* (il suonatore di organetto) che evidentemente Schubert sente tanto vicino da potersi finanche identificare; espressione autentica quanto cruda di quel dissidio tra arte e vita che sarà uno dei tratti fondamentali dell'intera cultura moderna, così fortemente espressi nel capolavoro goethiano *Wilhelm Meister*.¹⁸ Schubert vive quindi una *precarietà* a tutto tondo; dalla dimensione più confidenziale e interiore ad una che potremmo finanche identificare in un senso geografico-territoriale, se non addirittura politico, sotto quel governo asburgico di Metternich che, nato dalla Restaurazione del 1815, oppone un freno ad ogni velleità di ristabilire un'identità profondamente tedesca. L'intimo conflitto con il potere (da cui quello *status* di "straniero in patria" che riecheggia nei primi versi e nelle prime note di «*Gute Nacht*», primo *Lied* del ciclo *Winterreise*) si manifesta anche in un perenne stato di insofferenza per una sorta di regressione e stagnazione, a cui si fa riferimento quando si parla di *Biedermeier*; un lungo periodo in cui una politica repressiva (pur ammantata di falso e affettato benessere, nonché di un certo equilibrio di facciata) decreta, in vari modi, il

¹⁷ L'ultima lettera di Schubert, che scrive all'amico Schober una settimana prima della morte, recita: «...Sono malato. È da 11 giorni che non mangio e non bevo e mi trascino, sfinito e barcollante, dalla poltrona al letto e viceversa...».

¹⁸ Schubert compose due piccoli cicli liederistici ispirati al romanzo "*Wilhelm Meister Lehrjahre*" di Goethe: i "*Drei Gesänge des Harfners*", D 478 e i "*Vier Gesänge aus Wilhelm Meister*" D 877. Emblematiche, sia nell'opera letteraria che nelle creazioni schubertiane, sono i personaggi dell'arpista e di Mignon, figure ai margini della società che incarnano il distacco tra la realtà, con i suoi subdoli meccanismi che muovono la vita di Wilhelm (il protagonista), e il più intimo valore dell'arte, unica dimensione in grado di dare all'uomo la chiave di lettura per comprendere la realtà e la nostra stessa esistenza.

declino di un importante centro culturale - Vienna - segnato dalla decadenza e dalla sempre crescente affermazione di una qualità musicale ad uso di un uditorio che non apprezza, rifiutandolo, il valore delle grandi opere. Una città, insomma, che lentamente ed inesorabilmente dimentica Mozart, Haydn e finanche Beethoven, e non sa godere della grande musica di un compositore - Franz Schubert - che resta fedele alla propria natura e alla propria arte, rimanendo in auge soltanto in circuiti privati di amici e conoscenti. Coloro i quali, in fin dei conti, lo hanno sempre sostenuto e protetto.¹⁹

Sonata D 959 – Terzo movimento (Scherzo, Allegro Vivace)

Tra l'*Andantino* e il movimento successivo della sonata *D 959* vi è un fortissimo contrasto, essendo il carattere dello *Scherzo* in forte antinomia rispetto a tutto ciò che lo precede. Ciò non solo a causa della differente tipologia di forma,²⁰ ma anche per l'atmosfera evocata, per la chiarezza di scrittura e per una sorta di leggerezza che aleggia in tutto il brano. Da una stasi asfissiante e senza alcuna possibilità di soluzione, a cui si approda nelle ultime misure dell'*Andantino*, lo *Scherzo*, con l'animosità del suo *allegro vivace*, ci proietta in un clima di levità, quasi di frivolezza, che sorprende inevitabilmente l'ascoltatore, spiazzato da un alleggerimento di tensione insperato solo pochi istanti prima. La tonalità iniziale (che - come da prassi - è quella del primo tempo della sonata) dà, con la sua luminosità, un notevole contributo a ciò che sembra aver caratteristiche di pura bizzarria; complice una serie di arpeggi, caratterizzanti buona parte di inizio brano. Questi si muovono su e giù per la tastiera in un gioco spensierato e spontaneo (es. 1), acrobatico e quasi estemporaneo, al cui termine interviene un frammento melodico in *ottavi* (es. 2), anch'esso brillante e scorrevole. Da questo segmento, in coda alla sezione, scaturisce un'idea melodica maggiormente strutturata che conclude le classiche prime sedici battute di presentazione del tema.

¹⁹ Si pensi che soltanto qualche mese prima della sua scomparsa - esattamente il 26 marzo 1828 - venne organizzato, a Vienna, il primo ed unico concerto interamente dedicato a Franz Schubert. Sfortunatamente, nonostante il successo ottenuto, la critica non se ne curò, troppo attenta all'imminente arrivo in città di Niccolò Paganini.

²⁰ Lo *Scherzo*, nella storia della musica strumentale tra il XVIII e il XX secolo, assume il compito di ammorbidire le tensioni accumulate nei primi due movimenti di una composizione di ampio respiro come una sonata.

SCHERZO.
Allegro vivace.

Es. 1 - Sonata D 959, Scherzo - mm. - 1-6

Es. 2 - Sonata D 959, Scherzo - mm. - 7-8

La sorpresa per il cambio repentino di atmosfera aumenta se si analizzano più da vicino alcuni dettagli: l'adozione dell'arpeggio, ad esempio, che proviene dritto dalla conclusione dell'*Andantino*, è uno di essi. Il fatto che Schubert riutilizzi, pur con modalità e fini opposti, quanto adottato in chiusura del movimento precedente, ha una valenza sia tecnica che emotiva. Tecnica, perché dimostra, ancora una volta, l'estrema duttilità del musicista (in conclusione dell'*Andantino* l'arpeggio è grave, cupo, con suoni lunghi che rendono tutto il passaggio molto confuso; nello *Scherzo*, per contrappasso, gli arpeggi sono scintillanti, rapidi, brevi e, in buona parte, composti da note acute). Emotiva perché, al di là della ovvia differenza di clima tra i due movimenti, Schubert opera una trasfigurazione simbolica di questo elemento da un tempo della sonata all'altro, seguendo un processo in cui potremmo individuare una matrice psicanalitica; in questo brano, cioè, il compositore gioca, per così dire, con un tratto distintivo che precedentemente rivestiva connotati lugubri e notevolmente negativi, sdrammatizzandolo. Ciò è accentuato dall'andamento altalenante degli arpeggi stessi (quell'eguale moto on-

dulatorio rintracciato nell'*Andantino*) che, se nel movimento precedente era sinonimo di sconvolgente temperie emozionale, qui manifesta invece gioiosità e gaiezza. Altrettanto interessante è anche notare la spazialità entro cui il procedimento si muove: nell'*Andantino* esso attraversava amplissime porzioni del registro del pianoforte, impiegando anche alcuni secondi per coprire la distanza tra “cresta” e “ventre” (tanto per usare due termini presi a prestito dalla fenomenologia ondulatoria), proprio come se ci trovassimo in alto mare e nel bel mezzo di una burrasca; nello *Scherzo*, invece, lo spazio materiale e temporale in cui il processo oscillatorio si consuma si riduce di molto, conferendo a questa sezione caratteristiche di frizzante e piacevole brio. È possibile aver ulteriore contezza della sapienza compositiva *schubertiana* (se mai ne avessimo necessità) da tutta una serie di altri indizi:

- l'espedito espressivo rappresentato dall'uso dell'intervallo di *seconda* maggiore e di *seconda* minore non è abbandonato, continuando a far da sfondo tecnico e da elemento funzionale alla sonata. Lo si rintraccia ovunque, nella linea delle note più gravi degli arpeggi, nei frammenti melodici in *ottavi* delle battute 7 e 11 e anche in battuta 13, dove l'intervallo di *seconda* maggiore è espresso con suoni simultanei (es. 3);



Es. 3 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 7, 11 e 13

- la struttura di tutta la prima parte del brano (battute 1-16) presenta una mirabile simmetria tra i due elementi fondamentali: gli arpeggi e le linee melodiche. I primi riempiono le prime sei battute, la nona e la decima, mentre i segmenti melodici all'interno della struttura compaiono in posizioni esattamente speculari, formando una sorta di intreccio perfettamente uguale e contrario;

- lo stesso sviluppo armonico è singolare, soprattutto in termini di concatenazioni tonali lontane tra loro: tra le misure n. 5 e n. 6 il passaggio è dal La maggiore a Sol maggiore; la successiva (battute 7-8) presenta una modula-

zione da Sol maggiore a Si maggiore; il ritorno a Sol maggiore avviene immediatamente nella battuta seguente; da qui alla tonalità di Fa maggiore e poi, tra le misure 10 e 11, improvvisamente da Fa maggiore alla tonalità iniziale. Il risultato è un elevatissimo dinamismo armonico, che permette di toccare sei tonalità differenti in sei differenti battute (es. 4)!



Es. 4 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 5-12

Un'altra interessante caratteristica dello *Scherzo* (che già dalle battute iniziali manifesta grande varietà nei suoi elementi melodici, armonici e ritmici) è la posizione di alcuni accenti i quali, nella loro funzione, enfatizzano un tempo di una misura rispetto a un altro, mostrando un progressivo incalzare dell'andamento. Essi, infatti, risultano regolarmente posti sul tempo forte delle battute 1, 3 e 5, per poi cambiare posizione nelle misure successive diventando più stringenti, tanto che sull'ultima battuta del primo segmento tematico (battute 1-6) ve ne cadono due: un fattore ritmico che dà la percezione di una falsa accelerazione, di probabile provenienza folclorica. Di fatto, il suo stile ha un forte sapore popolare che ricorda innegabilmente i *Ländler*, tipiche danze medievali in uso nelle zone meridionali della Germania e negli attuali territori austriaci e della Svizzera tedesca²¹.

Dopo le sedici battute iniziali, il brano prosegue con un ulteriore e audace cambio di armonia che porta il discorso musicale, come più volte abbiamo avuto modo di evidenziare, a distanza di una *terza* dalla tonalità di partenza. A battuta 17, infatti, si modula da La maggiore a Do maggiore, una tonalità più volte toccata nel primo movimento dalla quale, a ben ricordare, Schubert, nello sviluppo dell'*Allegro*, non riusciva a divincolarsi. Caratterizzato dall'uso ripetuto di intervalli cromatici e di *seconda* maggiore (es. 5), la se-

²¹ Schubert compose una gran quantità di *Ländler* e di danze tedesche, segno di un forte interesse per la musica folclorica e per il valore della cultura popolare.

zione rafforza il carattere popolare già individuato, soprattutto a causa di un'atipica accentuazione sul terzo tempo delle misure 18 e 19. Oltre a ciò, da battuta 22 a battuta 33 la musica sembra assumere una circolarità tipica di quei balli folclorici in cui le coppie danzanti eseguono movimenti rotatori ripetitivi, fino ad esaurire le proprie energie (es. 6).



Es. 5 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 17-21



Es. 6 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 31-33

È questo, senza alcun dubbio, il momento di maggiore spensieratezza dello *Scherzo*, come se si danzasse liberi da ogni pensiero, in preda soltanto ad automatiche movenze corporali che vengono da un'eredità lontana, la cui matrice si perde nel tempo. E cosa succede proprio nel punto di maggiore serenità?, proprio, cioè, nel momento in cui la mente è libera di lasciarsi andare senza ostacoli e inibizioni (diventando, dunque, più vulnerabile)? Irrompe senza meno qualcosa che riporta l'attenzione alla dura realtà. Ecco presentarsi, con una brusca trasposizione tonale (nuovamente di un semitono, da Do maggiore a Do diesis minore), una cellula presa interamente a prestito dal precedente *Andantino*, quasi a ricordarci che lo *Scherzo* rappresenta una fase illusoria, che ci distoglie dalla amara verità della nostra condizione. L'elemento, che potremmo definire “disturbante” in senso certa-

mente fisico e sonoro, è caratterizzato da una lunga scala discendente in *fortissimo*, proprio come nelle misure 107 e 108 dell'*Andantino*, la cui brusca incursione è di nuovo ascrivibile ad un processo psicanalitico, consistente in una rievocazione improvvisa di un terribile ricordo che si materializza proprio nel momento di maggiore leggerezza, quando meno ci si aspetterebbe che una traccia spaventosa del nostro vissuto ritorni a galla dal subconscio bussando alla porta della nostra consapevolezza (es. 7).



Es. 7 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 34-36

Naturalmente, dopo una simile esperienza, il pensiero non può che fermarsi un attimo, agghiacciato dal ricordo appena rivissuto. È quello che succede in misura 37, interamente riempita di vuoto sonoro; una di quelle eloquenti pause *schubertiane* che fa del compositore austriaco uno dei più grandi “scrittori di pause” della storia della musica (primato che condivide certamente, per ciò che riguarda il Novecento, con Dmitri Shostakovich).

La ripresa dall'esperienza appena vissuta è lenta e non facile. Di fatto, la musica stenta a ripartire: le cellule melodiche sono frammentate (da notare le pause di croma che interrompono il fluire della linea melodica) e la ritmica dell'intero segmento (da misura 38 a misura 48) perde, nell'accompagnamento della mano sinistra, sia il “piede” principale, cioè l'appoggio sul tempo forte, sia la scansione sul terzo tempo, che caratterizza i $\frac{3}{4}$ di tutto il brano (es. 8).



Es. 8 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 37-41

Solo la cadenza presente nelle battute 48 e 49 rasserena il discorso, il quale riprende riproponendo esattamente il disegno iniziale dello *Scherzo*.

Una piccola digressione armonica nella misura 56, omologa della battuta 7, porta il percorso su tonalità differenti rispetto all'inizio; il cambio di rotta è momentaneo, però, e dopo due brevi episodi, in Re maggiore e in Do maggiore, gli equilibri si ripristinano. Da battuta 66 a battuta 69, infatti, si rientra in La, con un andamento identico alla sezione iniziale (battute 10-13). Da qui fino al termine dello *Scherzo*, una formula di cadenza, che si rifà alle movenze d'esordio e a rapidissime quartine di semicrome, riconferma la tonalità d'impianto con una veloce discesa verso il registro grave del pianoforte (es. 9). Il carattere baldanzoso e rassicurante del brano è ristabilito, confermato da un autentico e genuino accostamento di misure con opposte sonorità che, ancora, esaltano la sua matrice popolare. In questa interpretazione, la presenza dello *Scherzo* nella sonata D 959, con le sue peculiarità e la sua semplice e pura schiettezza, acquista una luce particolare nell'economia generale dell'intera composizione.



Es. 9 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 76-79

Un segno di ripetizione a termine delle prime 79 battute impone la loro ricapitolazione, dopo la quale, come spesso accade nella forma dello *Scherzo*, troviamo un *Trio*. Qui, l'incedere più pacato, indicato in partitura con la dicitura "Un poco più lento", è confermato da un clima decisamente meno affermativo, più serafico e nostalgico, da un rapporto intervallare di *quarta*

giusta tra le due sezioni (una relazione che esprime un desiderio di maggiore intimità rispetto, per esempio, ad una più classica modulazione alla *quinta*), da un delicato gioco di parti tra registro basso e acuto, effettuato tramite un aggraziato ed elegante incrocio di mani (es 10), oltre che da un placido eloquio dei movimenti accordali. Nella parte interna, dalla porzione più acuta di ogni accordo, infatti, emerge una melodia, che ci appare soave e benefica, pur se particolarmente statica e, da un punto di vista strettamente compositivo, apparentemente poco interessante.



Es. 10 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 80-84

Ci troviamo in un altro di quei casi in cui la povertà di materiale si tramuta, nelle mani abili di un genio come Schubert, in qualcosa di fortemente comunicativo: nel *Trio*, la melodia di per sé è davvero di scarsa rilevanza (es. 11). Se non fosse per quella successione accordale, infatti, che le fa da supporto e da cui essa emerge in un registro centrale e “caloroso” della tastiera, oltre che per quei leggeri pizzicati affidati alla mano sinistra che ne adornano il suo andamento, potremmo finanche evidenziarne una certa banalità. Ma è proprio in momenti come questi che la grandezza di un compositore si evidenzia con chiarezza, lasciando stupefatto ed incantato l'ascoltatore per come un elemento possa rivestire caratteristiche di estrema bellezza ed estatica purezza pur nella sua estrema semplicità.



Es. 11 - Sonata D 959, Scherzo - tema del Trio

Nonostante la staticità della sezione - una sorta di idea contemplativa priva di volontà costruttiva e di espansione - anche qui Schubert non può fare a meno di inserire qualche componente drammatica: nella seconda parte del

Trio, difatti, si fa strada un accenno di moderato turbamento. Le sonorità, che fin qui erano rimaste su un generale *pianissimo*, aumentano improvvisamente di volume passando al *mezzo-forte*, e poi a un *forte*, senza nemmeno un *crescendo* (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 88-93

Le tonalità toccate sono nuovamente lontane da quella iniziale (si giunge ad un Fa maggiore, tonalità che sancisce la ricorsività tutta *schubertiana* di modulare “alla *terza*”) e la melodia interna, muovendo verso l'acuto, tenta di liberarsi degli staccati della mano sinistra che, nel frattempo, sono diventati degli *sforzati* con accenti, perdendo tutta la grazia precedentemente elargita. Il discorso si blocca per quattro battute sulla *dominante* e sulla *tonica* di Fa maggiore, che si richiamano a vicenda dal basso all'acuto e viceversa (es. 13);



Es. 13 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 94-97

un piccolo, vero stallo armonico che termina quando la ascesa cromatica del quinto grado (*do - do diesis*; l'intervallo è sempre di semitono) ne decreta la risoluzione, pur con una certa rudezza (es. 14), e invita a rientrare, semplicemente, nel tono di Re maggiore.



Es. 14 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 99-101

Da questo punto, passare in La maggiore per ricominciare, come da prassi, tutto *da capo*, è poca cosa. Lo *Scherzo* riparte dalla prima misura per concludersi a battuta 79.

Sonata D 959 - Quarto Movimento (Rondò, Allegretto)

Il quarto ed ultimo movimento della sonata *D 959* è un *Rondò*, forma musicale che molto spesso, nella letteratura strumentale tra Settecento e Ottocento, chiude una composizione assai articolata come la sonata classica. Ampiamente adottato, oltre che da Schubert stesso, anche da Mozart, Haydn, Clementi e Beethoven, lo schema qui usato dal compositore è, a dire il vero, ampliato ed arricchito da numerosi rimandi, sviluppi e digressioni, acquisendo caratteristiche complesse che lo avvicinano ad una vera e propria *forma-sonata*; per la qual cosa potremmo senza dubbio rintracciare una combinazione strutturale dei due modelli.

Come avviene in altri lavori *schubertiani* dell'ultimo periodo, il *Rondò* è palese conferma non solo della travolgente fecondità del musicista cui abbiamo più volte accennato, ma anche di quella concezione di unitaria organicità ricercata da Schubert per anni e maturata nell'ultima fase della sua breve vita: una sperimentazione formale che darà origine ad un principio di svolgimento e di sviluppo ciclico relativi ad un'intera opera. Tutto questo, già rintracciabile nella felice espressione *schumanniana* “himmlische Länge”,²² non si riferisce - a ben vedere - semplicemente al tipico “divagare” di

²² Affermazione spontanea quanto appassionata relativa alla struttura della sinfonia in Do maggiore di Franz Schubert - *La Grande* - il cui manoscritto fu ritrovato da Robert Schumann a casa di Ferdinand Schubert, fratello di Franz, quasi dieci anni dopo la morte del compositore. Sfortunatamente, questa affermazione fu a lungo mal interpretata e distorta nella sua più profonda ed ammirata accezione, as-

Schubert, quanto soprattutto ad una nuova coerenza strutturale, tanto essenziale, di lì a poco, per il pensiero musicale dello stesso Schumann, per non parlare di autori come Bruckner o Mahler.

Il brano in oggetto è, di fatto, uno dei movimenti più ampi dell'intera produzione pianistica di Franz Schubert. Scorrevolezza e fluidità sono peculiarità che lo contraddistinguono, per lo meno nella gran parte della sua architettura; caratteristiche in evidente antitesi con la maggior parte delle sezioni dei precedenti movimenti, costantemente disseminate, invece, di interruzioni e indecisioni di percorso. Anche nel *Rondò* è possibile rintracciare leggere esitazioni (soprattutto armoniche) nel procedere, pur se, generalmente, il suo divenire è regolare e costante, con una direzione molto lineare. Al pari dell'andamento del primo movimento della sonata successiva - la D 960, di cui questo componimento sembra esser quasi un ideale viatico - l'*allegretto* presenta un continuo e gradevole flusso, moderato nelle sue movenze almeno fino alla sezione finale; quella *Coda*, cioè, a cui si perviene dopo svariati minuti di musica piacevolmente ininterrotta, attraverso alcune delle ormai note "fermate *schubertiane*", pause di suono che sembrano assumere significati così diversi a seconda dell'opera, del momento e del contesto in cui vengono inserite.

Anche il clima ci appare generalmente amabile e sereno, solo momentaneamente perturbato in due sezioni dello sviluppo; un brano dove Schubert, insomma, sembra parlarci con affabilità e confidenza, e dove il suo procedere appare decisamente meno travagliato che nel resto della sonata. Pressoché interamente pervaso da un'atmosfera confidenziale, quasi nostalgica, il *Rondò* è caratterizzato, in apertura, da un tema che rimanda al passato, essendo l'idea principale già presente in una delle sue prime sonate per pianoforte, e precisamente nell'*Allegretto quasi Andantino* della sonata D 537, composta

sumendo finanche significati più vicini al termine "lungaggine" che non a "lunghezza". Decisamente affascinante la lettura del pensiero critico di Schumann apparso nel 1840 sulla rivista «*Zeitschrift für Musik*»: "Chi non conosce la Sinfonia in Do maggiore" - dice Robert Schumann - "conosce ben poco di Schubert; e questa lode può sembrare appena credibile se si pensa a tutto ciò che Schubert ha già donato all'arte. Oltre a una magistrale tecnica della composizione musicale, qui c'è la vita in tutte le sue fibre, il colorito fino alla sfumatura più fine, vi è significato dappertutto, vi è la più acuta espressione del particolare e soprattutto vi è, diffuso, il romanticismo che già conosciamo in altre opere di Franz Schubert. E questa divina lunghezza della Sinfonia, questo sentimento di ricchezza profuso dovunque ricrea l'animo."

nel 1817 (es. 1). Schubert ne adotta la linea melodica trasportandola in una diversa tonalità - l'originale è in Mi maggiore - e adattandola al carattere generale del *Rondò* con l'ausilio di un accompagnamento molto più ricco e articolato ma, al contempo, decisamente più avvolgente.



Es. 1 - Sonata D 537, Allegretto quasi Andantino - mm. 1-8

Nella sonata giovanile, composta ben undici anni prima rispetto a quella in oggetto, il supporto accordale affidato alla mano sinistra è interamente pizzicato, conferendo ad un andamento già decisamente austero, un'immagine di regolare verticalità e di immutabile scansione ritmica; nel *Rondò* la parte affidata alla base armonica, espressa invece nel *legato*, è più ricca e sontuosa, con una proiezione orizzontale che attribuisce al tema una notevole cantabilità, a dispetto della maggiore velocità del brano e delle piccole pause presenti nella melodia (es. 2).

RONDO.
Allegretto.

Es. 2 - Sonata D 959, Rondò - mm. 1-8

Queste ultime offrono alla scrittura una freschezza tutta particolare, solo apparentemente in discordia con la sua fluidità; un gesto, nulla più, nel qua-

le il tema, comunque sostenuto dalla costante presenza dell'armonia, ha un leggero fremito. Non propriamente un respiro vocale, quanto un tenue susulto, quasi a tradire una piccola incertezza nell'incedere e nell'iniziare il canto, trainato comunque da una mano sinistra che prova ad offrirgli la sicurezza necessaria per proseguire il suo cammino. Si tratta certamente di un'inezia, di un *segno* quasi microscopico, che conferma quanto la musica di Schubert sia attenta alle più piccole inflessioni; un indizio che dovrebbe focalizzare l'attenzione dell'interprete sulle peculiarità espressive del pianismo *schubertiano*, già rilevabile dal modo di *toccare* il pianoforte dello stesso compositore. Non sono rari, infatti, le cronache e i commenti dell'epoca che ci riferiscono di una maniera di suonare molto delicata, intima e direttamente legata all'espressività della voce umana. La cosa, ovviamente, non sorprende, vista l'enorme quantità di brani per canto e pianoforte composta da Schubert. Sorprende, invece, specialmente in letture recenti, una esaltazione di aspetti certamente slegati da questa cifra che si riallaccia, senza dubbio alcuno, allo sfrenato meccanicismo a cui tutte le scuole pianistiche del mondo si sono votate negli ultimi decenni, trascurando ed avvilendo le qualità più intimamente espressive, impoverendo quelle capacità tecniche dei giovani interpreti atte ad esaltare la ricchezza di tocco, oltre che tralasciando l'imprescindibile attività analitica che è senza dubbio necessaria ad una profonda acquisizione del messaggio e del pensiero di un autore. A ciò, aggiungerei anche le moderne tecniche costruttive degli strumenti d'oggi, che da tempo non puntano ad altro che ad accrescere la potenza del suono con l'evidente scopo di intensificarne l'impatto sull'ascoltatore. Enorme è, infatti, la differenza di sonorità tra un pianoforte costruito negli anni '60 o '70 del Novecento e uno strumento che ha visto la luce negli ultimi dieci, quindici anni; immaginiamo, dunque, quale possa essere l'enorme divario di qualità timbrica e sonora tra questi ultimi e uno strumento dell'epoca di Schubert. Un'analisi anche in questo senso, che miri alla conoscenza dei pianoforti dell'epoca, non può che portare beneficio ad una interpretazione non solo filologicamente attenta, bensì il più vicino possibile all'intimo sentire del compositore.

Il primo tema del *Rondò* - dicevamo - inizia il suo percorso dispiegandosi per le prime sedici canoniche misure necessarie alla sua presentazione, a metà della quale acquista maggior calore grazie ad un pur momentaneo rad-

doppio in *ottava* della melodia; un innocuo *re diesis* (a distanza, quindi, di *quarta* aumentata dalla *tonica*), ci ricorda che il *tritono* è sempre presente, mentre tre note ribattute, nelle misure n. 13 e n. 15, ci riportano ai suoni ripetuti dell'*Andantino* e, contemporaneamente, ci annunciano la seconda idea, che sarà presentata da lì a poco (es. 3).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the first measure. The second system continues the piece, with dynamic markings 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo) indicating changes in volume. A first ending bracket is shown in the final measure of the second system.

Es. 3 - Sonata D 959, Rondò - mm. 9-16

Conclusa l'esposizione del tema, a misura n. 17 Schubert ci propone una sua versione sapientemente variata, che affida la melodia alla mano sinistra (la quale continua anche a disegnare il movimento della base armonica), alla destra un raffinatissimo contrappunto in terzine: un'altra conferma di quanto il perfezionamento di questa tecnica fosse per lui importante (es. 4), nonché testimonianza del raggiungimento di uno stile altamente ricercato.



Es. 4 - Sonata D 959, Rondò - mm. 17-20

Da battuta 25 in poi, infatti, il dialogo tra melodia principale e melodia in contrappunto si fa squisitamente delicato, arricchendosi di leggerissimi staccati e di una piccola esitazione tra le misure 26 e 27 (es. 5), in cui l'incedere sembra conoscere un istante di incertezza; suonando questo passaggio si ha l'idea di un tranquillo cammino interrotto per pochissimi secondi da un pensiero passeggero, dopo il quale il percorso continua con regolarità, pur intensificandosi in eloquio e sostanza: il materiale è pronto per virare verso il secondo tema, che si presenta, secondo le regole, in Mi maggiore, tonalità della *dominante*.



Es. 5 - Sonata D 959, Rondò - mm. 26-27

Qui, subito una nuova sorpresa: un frammento che ricorda, per stile, struttura e tonalità, la seconda idea tematica del Quintetto *La Trota* (es. 6 e 7). Schubert opera, dunque, una seconda autocitazione che si riallaccia ad

un'opera composta poco tempo dopo rispetto alla sonata *D 537*, cui abbiamo accennato in precedenza.²³



Es. 6 - F. Schubert - Quintetto "La Trota", I movimento, Il tema



Es. 7 - Sonata D 959, Rondò - mm. 46-48

Due casi così emblematici di autocitazione (uno del 1817 e uno del 1819), peraltro inseriti nello stesso movimento della stessa sonata, fanno riflettere. Appare evidente il richiamo al passato che muove più da un esplicito bisogno di riavvicinarsi con il ricordo ai tempi andati che non, come purtroppo così spesso congetturato, da un peraltro improbabile calo di ispirazione. Errato e irraguardoso nei confronti del compositore, a mio avviso, ipotizzare una presunta debolezza di questo movimento rispetto alla granitica costruzione dell'*Allegro* e alla straziante poeticità dell'*Andantino*: così facendo, si rischia di analizzare un'opera tanto complessa tenendo in conto solo un mero bilanciamento delle forze in campo, cercando di far rientrare ognuno dei suoi elementi in una economia strutturale e formale che non con-

²³ Il quintetto *La Trota* risulta essere del 1819, scritto cioè da uno Schubert appena ventiduenne, pur se l'opera giungerà alle stampe soltanto un anno dopo la sua morte.

sidera altre ammissibili variabili, emotive *in primis*, come per esempio una “possibilità di fuga”, che questo *Rondò*, invece, probabilmente rappresenta. Una fuga nel passato - appunto - ma anche, nella totalità dell’intera opera, una capacità non comune di guardare alla realtà e alla propria condizione del momento, accogliendo l’ineluttabilità degli eventi per come essi si presentano, accettandoli. La relativa pacatezza di cui il brano è pervaso in quasi tutto il suo divenire è, quindi, prova di una benefica introspezione attraverso cui Schubert riesce a sublimare una tragedia personale legata alla sua indole e al periodo particolarmente difficile della propria esistenza.

Il secondo tema appena individuato si sviluppa con classiche modulazioni ai toni vicini e con un incessante procedere a mo' di moto perpetuo, finché, a battuta 84, un andamento altalenante, simile a quelli rintracciati nell'*Andantino* e nello *Scherzo*, che si è ancora alla *sensibile* di Mi (es. 8), decreta una sua prima ripetizione, questa volta in modo minore e in *pianissimo* (es. 9). È questo il momento di una prima preziosità armonica che, a battuta 92, ci porta improvvisamente e inaspettatamente al tono di Do maggiore (la distanza è sempre di *terza* dalla tonalità precedente); in quell’ambito tonale, cioè, che ha sempre rappresentato, in questa sonata, una zona pacifica, calma e purificatrice. In questa sezione Schubert si bea della scelta adottata, e ci propone un disegno ancor più tranquillo (es. 10).



Es. 8 - Sonata D 959, *Rondò* - mm. 84-86



Es. 9 - Sonata D 959, Rondò - mm. 90-92



Es. 10 - Sonata D 959, Rondò - mm. 92-96

Come nello sviluppo del primo movimento, anche qui l'autore “gioca” con gli elementi: lo spensierato arpeggio discendente di battuta 95, e soprattutto le sue reiterazioni nelle misure 99, 100 e 101, ne sono testimonianza pur se, in coda, traspare una piccola, crescente inquietudine che sfocia in un cromatismo in *ottave* affidato alla mano destra (es. 11).



Es. 11 - Sonata D 959, Rondò - mm. 102-104

Si giunge, dunque, alla riconferma della tonalità della seconda idea musicale attraverso una reiterata serie di arpeggi e una ripetizione dell'*incipit* della melodia, costituito semplicemente dalla replica insistente di un *si naturale*, affidata prima alla mano sinistra e successivamente alla mano destra. Schubert approda, in questo modo, ad una zona franca, cuscinetto tra il secondo tema e la riproposizione del primo che avverrà di lì a poco. La materia è rarefatta, con una dinamica che si muove nel *pianissimo* e con un disegno che prova ad anticipare ripetutamente il ritorno del primo tema tramite la sua cellula ritmica iniziale, proposta per ben sette volte; la sensazione, tra le battute 116 e 125, è quella di un meccanismo che si rimette progressivamente in moto (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Rondò - mm. 117-120

La riproposizione del primo tema (da battuta 126 in poi) è pertanto accolta con grande aspettativa e soddisfazione; Schubert asseconda questo “desiderio di ripresa” scrivendo la melodia iniziale del *Rondò* direttamente raddoppiata in *ottava*, così da conferirle un respiro ampio e spianato. Essa si dispiega, esattamente come nella esposizione, per sedici battute, al termine delle quali vi è un cambio di atmosfera che preannuncia la parte centrale del movimento, decisamente più concitata ed articolata. Il cambiamento è molto repentino (ancora una volta si ripresenta uno dei tratti più caratteristici dell'indole *schubertiana*, che abbiamo sovente identificato in una mutazione fulminea di umore), introdotto dalla trasposizione dell'idea iniziale da La maggiore a La minore (es. 13).



Es. 13 - Sonata D 959, Rondò - mm. 142-143

Il fatto che qualcosa stia cambiando lo si rileva anche dal mutamento di dinamica: a battuta 142, dove il tema viene enunciato in modo minore, Schubert scrive un *mezzo-forte*; a battuta 146, dove inizia la sezione più agitata, più tecnicamente ardua e complessa da un punto di vista compositivo, la dinamica in partitura è espressa in *forte*. Siamo di fronte, dunque, ad una nuova tempesta emotiva; nulla a confronto di quella sviluppatasi nell'*Andantino* - intendiamoci - ma pur sempre attestazione di una tensione e di una temperie latenti anche nei momenti di maggiore serenità. Potremmo sbilanciarci nel dire, infatti, che siamo in presenza di una reminiscenza della parte centrale del secondo movimento, pur se, a dire il vero, essa ci appare schematicamente molto più ordinata, quasi come a voler trasmettere all'ascoltatore la certezza che, ormai, anche nei momenti di maggiore difficoltà, l'autore ha imparato a governare le sue ansie. Anche in questa fase del *Rondò*,

quindi, può tornare a far breccia un'ipotesi di interpretazione analitica della personalità di Schubert: il percorso attraversato nel primo e secondo movimento - potremmo dire - ha insegnato una maniera di gestire i propri istinti, le proprie paure, i propri drammi.

Da un punto di vista puramente compositivo, questo episodio nasce dal gesto iniziale del brano, una matrice immutabile che è ulteriore conferma della mirabile capacità di Schubert di organizzare un'intera composizione a partire - come fu, del resto, per Beethoven - da una piccola cellula iniziale (es. 14 e 15).



*Es. 14 - Sonata D 959, Rondò - mm. 146-147 (mano sinistra)
e Es. 15 - Sonata D 959, Rondò - mm. 153-154 (mano destra)*

La tensione raggiunge il suo acme tra le battute 160 e 167; alcune di queste, abbracciando quasi tutta l'estensione della tastiera - ben sei *ottave* - sono, virtuosisticamente, le più ardue (es. 16).



Es. 16 - Sonata D 959, Rondò - mm. 160-162

Dalla misura n. 168 in poi, l'agitazione diventa sotterranea: l'andamento in terzine presente alla mano sinistra ne è conferma (es. 17), insieme a un ritorno alla dinamica leggera del *piano*. Le parti si invertono nuovamente in battuta 173 (es. 18), dove la linea che si contrappone al tema passa da una ritmica di terzine di *crome* a quella di quartine di *semicrome*.



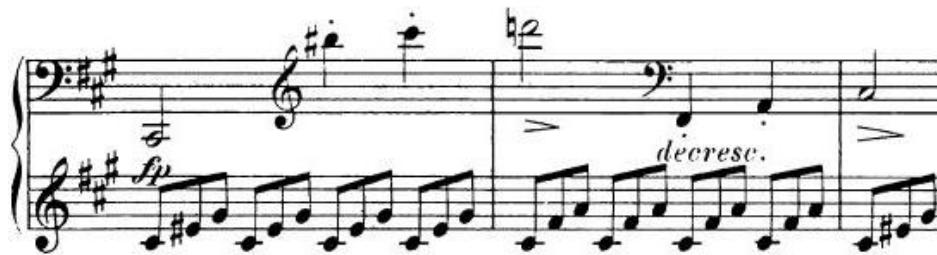
Es. 17 - Sonata D 959, Rondò - mm. 168-169



Es. 18 - Sonata D 959, Rondò - mm. 173-174

La sezione, tutta ormai moventesi nella tonalità di Do diesis minore (ancora ad una distanza di *terza* dalla tonalità d'impianto) sfocia in una coppia risolutiva di battute (177 e 178) che porta il discorso in un'ampia zona (composta da ben trenta misure) intrisa di grande passione ed emotività, come se ci si avvicinasse a qualcosa di molto importante. La sua ampiezza - si va da battuta 179 a battuta 200 - unita a un grande trasporto e a un forte senso di eccitazione, ci fa intravedere un approdo a qualcosa di inedito e

particolarmente significante, forse vitale. L'interprete e l'ascoltatore lo scopriranno soltanto a misura 200, appunto, dove si apre un luminoso ed accorato omaggio al riferimento musicale di Franz Schubert per eccellenza: Ludwig van Beethoven. È innegabile, infatti, che quanto presente tra le misure n. 200 e 208 sia una trasfigurazione nemmeno tanto celata del tema principale della sonata op. 27 n. 2 del genio di Bonn, quella ricordata da tutti come “Al chiaro di luna” (es. 19). Una dedica a Beethoven e, insieme, un evidente affrancamento dalla sua personalità tanto imponente da aver inevitabilmente imposto a Schubert, durante tutta la sua esistenza, una stressante forma di sudditanza tradottasi in un vero e proprio complesso di inferiorità! Estremo saluto al più grande musicista del tempo, ma anche consapevolezza che, con questo enorme sforzo compositivo del 1828, Schubert avrebbe probabilmente preso il posto, nell'immaginario collettivo (forte anche di una maturazione artistica tanto agognata e finalmente raggiunta), del compositore tedesco morto appena un anno prima.



Es. 19 - Sonata D 959, Rondò - mm. 200-201

A battuta 208 la calma è ristabilita e dopo quattro misure il motivo principale del *Rondò* si fa risentire, nell'altisonante tonalità di Fa diesis maggiore. Il ritmo che lo accompagna è di nuovo quello iniziale, cioè un disegno in duine di crome, mentre la distribuzione armonica delle parti risulta più scarra. Di fatto, questa è una sorta di falsa riesposizione, un semplice passaggio attraverso cui Schubert troverà una via per guadagnare il tono d'impianto. Lo farà dopo poche misure, difatti, per mezzo di un sofisticato e millimetrico processo cromatico lungo le battute 218, 219 e 220 (es. 20), sottolineato da un *ritardando* scritto in partitura, che accentua il provvidenziale ritorno al La maggiore e alla ripresa della prima idea musicale del brano, come da prassi.



Es. 20 - Sonata D 959, Rondò - mm. 218-220

Schubert procede con l'ovvia accortezza di presentare il secondo tema non più in Mi maggiore, bensì nella stessa tonalità di partenza. Dopo aver attraversato tutti i vari percorsi omologhi alle sezioni presenti nella prima parte del *Rondò* il compositore si trova nel punto di dover confermare il tono e chiudere definitivamente la sonata. Anche in questo caso (come fu per l'*Allegro*), trovandosi già in La maggiore in battuta 318 (e cioè vicinissimo ad una ipotetica, classica chiusura), Schubert potrebbe escogitare una semplice formula di cadenza per concludere un movimento già di per sé ampio e ben dispiegato. Anche qui, però, come nell'*Allegro* iniziale, l'ennesimo colpo di genio, ancora una volta introdotto da uno dei mezzi più espressivi concepiti dall'estro e dalla natura del musicista: la pausa; un elemento che, per varietà di significati ed usi meriterebbe, nella produzione *schubertiana*, una trattazione a parte. Il passaggio da battuta 318 a battuta 326 (omologo della sezione dell'esposizione tra le misure 106 e 115) si arresta improvvisamente. La pausa di battuta 327 è addirittura dotata di corona: la sua durata, pertanto, dipende dalla volontà dell'interprete, che dovrà dosarla tenendo conto di tutto ciò che è sin qui accaduto e di come è accaduto. Un'enorme responsabilità nel gestire l'immobilità che entra prepotentemente in scena con il suo potere immaginifico. È strano che ciò accada nel brano tutto sommato più lineare, scorrevole e tranquillo, nonché a un passo dalla possibile conclusione. Ripopolare questo spazio vuoto non è semplice; di fatto, tutto ciò che viene enunciato di seguito procede a tentoni, assumendo le sembianze di vera estemporaneità. Poi, la decisione: una ripartenza *da capo*, come ad annullare tutto quanto fin qui proposto; il rischio di trovarsi in un *loop* musicale rientra nelle possibilità di evoluzione. Schubert accetta la scommessa di mettere a repentaglio la struttura del brano, se non dell'intera sonata: le quattro battute che seguono la grande pausa sono la copia perfetta delle prime misure del *Rondò*; solo un piccolissimo *crescendo* (in battuta

330), seguito da un simmetrico *diminuendo*, tradisce l'ansia del momento (es. 21). La musica, infatti, si arresta nuovamente. La nuova pausa che riempie l'intera battuta 332 è, ora, senza corona, probabilmente perché parte comunque di un meccanismo che si è già rimesso in movimento. Prima di essa, l'autore scrive un *diminuendo* e, due battute più avanti (e cioè quando la musica riparte con il tema scritto in modo minore invece che in modo maggiore), un *a tempo* senza che in precedenza sia posto un *ritardando* (es. 22): una inedita interazione tra dinamica e agogica spesso fonte di contrastanti interpretazioni.²⁴



Es. 21 - Sonata D 959, Rondò - mm. 328-332



Es. 22 - Sonata D 959, Rondò - mm. 333-336

²⁴ Di fatto, il senso di questa inusuale indicazione sarà frainteso in alcune edizioni, tra cui finanche la tedesca *G. Henle* nella quale, in una nota posta in prefazione dell'edizione stampata nel 1973, il musicologo Paul Mies, a cui era stata affidata l'edizione critica delle sonate di Schubert, avvisa che probabilmente il *diminuendo* di battuta 332 è un errore del compositore, e che potrebbe essere stato scritto in luogo di un *ritardando*. Il Mies sembra non valutare, quindi, la possibilità, molto frequente in Schubert, che il *diminuendo* non sia scisso da un naturale *rallentando*. In questo specifico caso, pertanto, l'indicazione di Schubert potrebbe essere rispondente alla propria volontà. La successiva dicitura *a tempo*, dunque, potrebbe essere posta a battuta 333 per tornare al tempo iniziale, ovvero per evitare che un interprete suoni più lentamente da questa misura in poi per il sol fatto che il tema principale del Rondò è qui scritto in modo minore invece che in modo maggiore. Inoltre, Schubert pone le stesse indicazioni a battuta 342 (*diminuendo*) - e 344 (*a tempo*): altamente improbabile (se non impossibile), quindi, che il compositore abbia commesso lo stesso identico errore a distanza così ravvicinata.

La frase che prova a ripartire ha un'aria di vaghezza ancor più grande; ne è prova non tanto il fatto che il suo procedere si blocchi ancora su un'altra pausa, quanto che la successiva interruzione avvenga dopo tre sole battute, e non dopo quattro, come nel caso precedente. Sarà anche per questo motivo che la nuova pausa in battuta 336 ha una natura diversa da quelle scritte in precedenza: è come un'amnesia momentanea, oppure come se l'ascoltatore si tappasse le orecchie per un attimo. Il *materiale sonoro* di misura 337, infatti, è l'esatta continuazione del tema precedente, come se il contenuto della battuta 336 fosse stato semplicemente cancellato dalla partitura, o come se le mani del pianista suonassero in aria per un lasso di tempo corrispondente a quella vuota misura, di fatto non preceduta da alcun *ritardando*.

Al di là di questa interpretazione, è da notare, tra le battute n. 333 e 340, un nuovo uso della modulazione *alla terza* (praticamente uguale allo stesso procedimento armonico usato nell'*Allegro* a poche battute dal termine) che allontana il La maggiore dalla sua necessaria e auspicata conferma finale. Nel passaggio immediatamente successivo, la frammentarietà raggiunge un'incidenza altissima, essendo presenti altre due grandi pause a distanza di sole tre battute l'una dall'altra, nel mezzo delle quali una cellula isolata del tema (es. 23) prova a rimodulare tutto da Fa maggiore a La maggiore.



Es. 23 - Sonata D 959, Rondò - mm. 341-343

Il ritorno all'ambito tonale originario dà la sensazione di una soluzione definitiva: il tema, quindi, riparte dalla sua esatta metà (corrispondente, cioè, alle battute 5, 6, 7 e 8 dell'*incipit*), quasi esprimendo la convinzione che le prime quattro misure siano finanche inutili a decretarne la conclusione, e con la certezza di terminare il suo corso naturale di lì a pochissimi istanti. Schubert, però, non finisce mai di stupire l'ignaro interprete e l'ormai disorientato uditorio, e proprio un attimo prima dell'attesa risoluzione (addirittura dopo una nota con valore di semicroma - es. 24) pone un'ennesima fermata con corona.



Es. 24 - Sonata D 959, Rondò - mm. 344-348

Da qui in poi, il brano acquista un'apparente nuova identità: la maggiore velocità imposta dalla indicazione *Presto*, gli arditissimi arpeggi che corrono su e giù per la tastiera e le galoppanti ripercussioni di una parte del tema trasmettono una sensazione di “riavvolgimento” della musica, come se si fosse spinta troppo in avanti, riavviluppandosi indietro con un procedimento simile a quello di un elastico che sfugge dalle mani (es. 25).



Es. 25 - Sonata D 959, Rondò - mm. 349-351

Questa, ad osservar bene la sezione ultima del *Rondò* fino al termine della sonata, è una sensazione confermata anche nel passaggio tra le battute n. 368 e 371, nel quale il flusso melodico presente, che ripropone l'ultima porzione del tema, è sempre più stringato ed interrotto, dando anche l'impressione di esser suonato in modo retrogrado (es. 26).



Es. 26 - Sonata D 959, Rondò - mm. 368-370

Ma la conferma più evidente del “riavvolgersi” della musica testé individuata è il ritorno, nelle ultimissime battute, niente meno che al primo movimento della sonata, dapprima tramite l'arpeggio di La maggiore, riproposto (pur raddoppiato) come tra le battute 353 e 354 dell'*Allegro* (cioè alla sua conclusione - es. 27 e 28), e poi addirittura con il suo *incipit*.



Es. 27 - Sonata D 959, Rondò - mm. 375-376



Es. 28 - Sonata D 959, Allegro - mm. 353-354

Non solo: le armonie accordali che si avvicinano tra le misure 377 e 381 del *Rondò* ripropongono la sequenza degli accordi di inizio sonata (*Allegro*, misure 1-4) in senso perfettamente opposto (es. 29). Un doppio riavvolgimento, dunque, causato sia dal moto retrogrado del tema che dalla riproposizione di questi ultimi rimandi in ordine inverso rispetto a quello presente nel primo movimento.



Es. 29 - Sonata D 959, Rondò - mm. 375-376

La volontà di Schubert di ritornare agli inizi della sonata rientra nello stesso ordine di esigenza espresso con il richiamo al trascorso. Il poderoso riallaccio ad un passato recente e ad un passato più remoto, rappresentato dai numerosi rimandi interni alla sonata stessa e ad opere scritte in anni precedenti, è sia nostalgico che consolatorio, conferma del fatto che per determinati eventi della vita, evidentemente, non esiste soluzione. In particolare, il ritorno ad alcuni temi dell'*Allegro*, dopo lo svolgimento di un'intera, immensa sonata, e dopo aver attraversato un lunghissimo e per taluni aspetti sfiancante percorso, dimostra un evidente sentimento di accettazione della caducità delle cose e della nostra stessa esistenza: un profondo messaggio che accompagna uno dei maggiori capolavori della letteratura pianistica di tutti i tempi.

Recensioni

Recensione a Arnaldo Morelli,
Il teatro della vista e dell'udito.
La musica e i suoi luoghi nell'età moderna

Matteo Chiellino

Arnaldo Morelli, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Ed. Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.

La prima idea con la quale Arnaldo Morelli ci invita a familiarizzare durante la lettura de *Il teatro della vista e dell'udito* è la necessaria collaborazione ed interdipendenza tra due diverse discipline che, volenti o nolenti, hanno spesso condiviso lo stesso spazio vitale: musica e architettura.

Il terreno di lavoro scelto dal musicologo romano risulta senza dubbio lungi dall'essere "scarso d'orme": visioni simboliche, metaforiche, mistiche, numerologiche e strutturali hanno da sempre saturato la stretta intercapedine che resta aperta ogni qual volta le due discipline vengono a specchiarsi. Tale affollamento di prospettive, rinforzato da una terminologia comune¹ – assecondata dall'analogia formale –, trova una propria linearità nel Rinascimento; da qui tende a modellarsi sia per mezzo di teorici musicali come Vicentino² che per mano degli stessi architetti: Palladio, ad esempio, asserisce che

¹ «Un rapporto longevo, che è sempre stato in grado di rigenerarsi e adattarsi ai profondi mutamenti della cultura dal medioevo ai giorni nostri, sfruttando le facili suggestioni dei numeri e di un lessico comune, comprendente termini quali ritmo, proporzione, armonia, misura, simmetria, ed altri ancora» MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VII.

² VICENTINO NICOLA, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.



come «le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri»³.

Nello specifico, spazio architettonico e prassi musicale vengono a saldarsi ogni qual volta si riconosce alla musica una particolare “funzione-occasione”: «lo spazio architettonico non era un contenitore neutro per la musica che vi risuonava; e la musica, di rimando, era tutt’altro che indifferente al luogo cui era destinata»⁴. L’emancipazione, la musica assoluta e l’autonomia estetica sono temi ancora lontani; al loro posto, architettura spaziale e prassi esecutiva collassano all’interno della *funzione* che la musica ha in una particolare *occasione* “architettonica”. L’esperienza musicale va assumendo quindi i connotati di dispositivo teatrale, mentre quest’ultimo viene delocalizzato e ricalibrato in ogni occasione, confermandosi come *teatro della vista e dell’udito*.

Arnaldo Morelli, professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l’Università dell’Aquila nonché direttore di *Ricercare*, tira le somme dopo oltre venti anni di ricerche; nel farlo però, depura il rapporto tra musica e architettura dalle sopracitate tendenze di indagine ed auspica una nuova prospettiva storiografica tutta basata sull’indagine storica, al fine di «considerare le parti di un edificio in relazione alle pratiche musicali che in esso potevano aver luogo»⁵ ed interrogando quest’ultime dal punto di vista fisico-acustico, storico-sociale ed antropologico. Spazi musicali e posizione dei musicisti risultano quindi essere «rivelatori della mentalità di un’epoca e del senso che la musica assumeva per un determinato gruppo sociale in un dato contesto, talvolta in modo più eloquente di quanto potrebbe esserlo una qualsiasi partitura»⁶.

L’esposizione dei quattro capitoli – coadiuvata da un meraviglioso apparato iconografico – si sviluppa nel solco di un approfondimento contenutistico sempre maggiore. Dopo un’introduzione allo stato dell’arte, Morelli

³ Cit. in RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p.113 (ed. originale: *Architectural principles in the age of Humanism*, London, Waborg Institute, 1949)

⁴ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VIII

⁵ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VII

⁶ Ivi, p. VIII

apre il primo capitolo “inseguendo” gli spostamenti di organi e cantorie nelle chiese italiane del Rinascimento e riqualificandone *après-coup* le trasformazioni architettoniche; schiarisce così i motivi del passaggio dalla prassi polifonica “a cappella” a quella “concertata per voci e strumenti” mentre ridimensiona il ruolo che in questo ha avuto la riforma tridentina. Dall’*ecclesiasticus* si sposta poi allo *stylus cubicularius*⁷ analizzando luoghi e modalità di esecuzione nelle corti italiane del Seicento; «dalle camere delle musica alle musiche per la camera», ripensa i generi di oratorio, cantata accademica e serenata da una prospettiva inconsueta ma «molto più aderente alla realtà delle pratiche musicali di quanto non siano certi criteri tassonomici ereditati dall’Ottocento»⁸.

Di notevole interesse è il capitolo dedicato alla prassi policorale nelle chiese romane dell’età barocca. Quantità e qualità diventano, nelle mani dell’*ecclesia triumphans*, strumenti di “pubblicità”⁹: decine di cori «autoportanti»¹⁰ disposti su piattaforme lignee – insieme con lumi e profumi – riqualificano il dramma liturgico come «maestoso teatro»¹¹ politico; in questo contesto, l’apparato musicale tende a reggere – sopra le proprie larghe spalle – la maggior parte del simbolismo politico-liturgico.

Dal resoconto che ci consegna André Maugars¹², musicista francese che nel 1638 ascoltò il vespro in Santa Maria sopra Minerva per la festa di san Domenico, le caratteristiche strutturali della prassi policorale non accettavano né compromessi né confronti geografici:

⁷ Cfr. Scacchi MARCO, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Varsavia, Peter Elert, 1649

⁸ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. 69

⁹ «Attributo sonoro dell’autorità, requisito pedagogico delle classi egemoni, strumento di propaganda e di persuasione: sono questi i poli che sottendono il campo della “pubblicità” in cui si muove la musica del Seicento» BIANCONI LORENZO, *Storia della musica a cura della SIDM Vol.5: Il Seicento*, EDT Musica, Torino, 2018 (1981), p. 72.

¹⁰ «A differenza della prassi in voga nell’Italia settentrionale (...) nella prassi romana ciascun coro è identico agli altri in quanto a numero e altezza delle parti vocali, e, soprattutto, le parti di ciascun coro formano una struttura musicale armonicamente completa. Tali caratteristiche consentono ai cori di essere autonomi ovvero – per usare un termine architettonico – “autoportanti”» MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p.75

¹¹ Cfr. STEFANI GINO, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, p. 21

¹² MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp.79-80

«Questa chiesa è assai lunga e spaziosa, e ha due grandi organi posti ai lati dell'altar maggiore, dove erano stati disposti due cori di musica. Lungo la navata c'erano otto cori, quattro da un lato e quattro dall'altro, collocati su dei palchi di legno alti otto o nove piedi, parimenti distanziati l'uno dall'altro a guardarli tutti. Ogni coro, come d'uso, aveva un organo positivo: ciò non deve destare meraviglia, dal momento che a Roma se ne possono trovare più di duecento, quando a Parigi a malapena se ne troverebbero due accordati allo stesso corista. [...] Accanto a ciascuno dei cori c'era una persona che non faceva altro che tenere gli occhi sul tempo. [...] Talvolta tre, quattro o cinque cori cantavano insieme, e qualche altra volta le voci di tutti i cori duellavano l'uno contro l'altro, poi altri due rispondevano. Un'altra volta tre, quattro o cinque cori cantavano insieme, poi una, due, tre, quattro e cinque voci soli: e al "Gloria Patri" tutti e dieci i cori riprendevano a cantare insieme».¹³

La magnificenza e spettacolarità della "trama performativa" – definita «spettacolo sinestetico»¹⁴ da Stefani – non può non essere letta nel segno di una posizione sempre maggiore che «la percezione – un tempo guardata con estremo sospetto – prese a occupare al centro della scena»¹⁵. Seguendo questo *fil rouge* ci si imbatte non soltanto nelle mirabolanti invenzioni del Bernini¹⁶, ma si assiste anche a quello sviluppo tecnico-scenografico – foraggiato dal «nuovo modo di considerare il mondo e con esso la fascinazione per l'atto stesso della percezione»¹⁷ – che avrebbe portato notevoli trasformazioni nel percorso della "messa in scena operistica" dalla Roma del 1600 alla Venezia del 1637. Infatti, prima che la liturgia le desse la forma di «spet-

¹³ MAUGARS ANDRÉ, *Responsè faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italia, Rome, 1639*, presentation, notes ed traductions par Joël Heullion, Paris, GKC, 1992. Testo francese con traduzione italiana si leggono anche nell'articolo *André Maurgars: «risposta data a un curioso sul sentimento della musica d'Italia»*, trad. it con testo francese a fronte a cura di Jean Lionnet, «nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, pp. 681-707:684-685.

¹⁴ STEFANI GINO, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 20-21.

¹⁵ ISACOFF STUART, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino, 2003, p. 20.

¹⁶ «Il vento del cambiamento aveva già investito le arti. In Italia il grande scultore Gian Lorenzo Bernini aveva trasformato l'idea stessa della percezione in un'avventura esaltante. [...] Il suo spettacolo forse più immaginifico, *L'inondazione del Tevere*, prevedeva che da un argine straripasse una gran massa d'acqua; l'ondata minacciava di travolgere il pubblico terrorizzato e veniva fatta defluire all'ultimo momento» ISACOFF STUART, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino, 2003, p. 21.

¹⁷ Ivi, p. 20

tacolo sinestetico» per mezzo della prassi policorale, la «fascinazione per la percezione» trovò un notevole terreno di assestamento nelle “opere barberiniane”. Durante il pontificato di papa Urbano VIII (1623-1644), i Barberini poterono godere di un teatro semipermanente di 3500 posti avvalendosi di splendide scenografie ed incredibili macchine progettate dallo stesso Bernini; con il declino di papa Urbano VIII, l’asse della vita operistica si inclina verso Venezia trasfigurando, ma portando sempre con sé, la matrice romana. Potrebbe, quindi, esser questo uno dei possibili sfondi tematici da tenere presente durante la configurazione della prassi policorale romana in «maestoso teatro».

Bisogna aggiungere che, in questo contesto, l’idea di teatro – alla quale rimanda il titolo del testo ed alla quale accennavamo ad inizio scritto – va ricalibrandosi e modellandosi sull’occasione che le darà forma; il dispositivo-teatro dev’esser quindi inteso non come luogo fisico e prestabilito ma, come lascia intendere Josè Ortega y Gasset nei suoi studi teatrologici, in quanto «la cosa stessa, la stessa realtà-teatro»¹⁸ che ne *materializza* il luogo¹⁹. Nascendo dall’occasione, il luogo teatrale – inserito nel contesto liturgico – non può quindi esimersi dall’essere “dispositivo codificatore” di una realtà che, muovendosi «dal pubblico allo spettatore»²⁰, restituisca una particolare lettura di sé stessa.

Inabissandosi in quest’ultimo filone tematico, Morelli termina il suo scritto proponendo una notevole analisi riguardo l’immutabilità – soltanto apparente – del cerimoniale papale nella prassi musicale della Cappella Pontificia. Mentre la funzione politica smaschera il conservatorismo ecclesiastico – nei secoli tenuto alto dallo *stylus antiquus* dei cantori –, è nella difficoltà di classificare lo stile esecutivo della Cappella Pontificia che si focalizza l’attenzione dell’autore; questa situazione si rivela, infatti, come “sintomatica” rispetto l’auspicata necessità di riqualificazione di generi e forme musicali.

¹⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, trad. Andrea Fantini, Ed. Medusa, 2006, p.34

¹⁹ «L’inerenza reciproca della cosa e del luogo si manifesta nel fatto che la cosa può essere considerata come una sorta di *materializzazione del luogo*, come un *là materializzato*». PIANA GIOVANNI, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell’immaginazione*, Ed. Guerini, Milano, 1988, p.31

²⁰ DE MARINIS MARCO, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore, Roma, 1999, pp. 91-95

Lo «stil di cappella» rappresenta, in effetti, un *unicum* «certificato dall'autorità papale [...] uno stile che va oltre la polifonia scritta, dal momento che richiede consuetudine con prassi non scritte e abbraccia pratiche musicali ormai raramente praticate, come le antifone e gli introiti in contrappunto su canto fermo, o il falso bordone»²¹. I rapporti funzionali con il cerimoniale sono dunque fortissimi, tanto da «adattare perfettamente i tempi del canto, la sua dinamica e il suo andamento alle esigenze della liturgia papale»²²; inoltre, la variegata provenienza geografica dei cantori (Francia, Fiandre, Spagna, Portogallo, Paesi Bassi) contribuisce a rifuggire etichette troppo specifiche quali *stylus antiquus*, stile «a cappella», contrappunto «osservato» oppure «schola musicale romana».

Più che la sterile necessità di essere inserito in categorie o generi, Morelli percepisce la complessità feconda di tale fluidità tassonomica, ricercando un'unità *solo* sul piano storico-sociale; così, dando l'impressione di essere rimasto «sempre identico a sé stesso»²³, lo «stile di cappella» trova la propria ragion d'essere nella funzione politica del cerimoniale papale e si carica, per mezzo di quest'ultimo, di un «valore universale e sovranazionale nel regolare gerarchie e controversie fra gli stati cattolici»²⁴.

Ripensando gli schemi tassonomici della *Musikwissenschaft* ottocentesca, Morelli propone dunque – nell'orizzonte della musicologia storica – una nuova prospettiva storiografica attraverso la quale riesaminare il *senso* di generi e forme musicali. Lo studio sui “luoghi di esecuzione” diventa, quindi, uno strumento per «cogliere nella musica scritta le tracce di pratiche non scritte che ne sono a fondamento»²⁵ e «per contribuire a scrivere una storia generale – intesa come *historia civilis* – finora elaborata tenendo in ben poco conto l'esperienza musicale».²⁶

²¹ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. 111

²² Ivi, p. 111.

²³ Ivi, p. 112.

²⁴ Ivi, p. 110.

²⁵ Ivi, p. X.

²⁶ Ivi, p. XI.

Recensione a Luca Della Libera, *La Musica Sacra Romana di Alessandro Scarlatti*

Domenico Passarelli

Luca Della Libera, *La Musica Sacra Romana di Alessandro Scarlatti*, Merseburger Verlag, 2018.

In un a lettera indirizzata a Padre Martini nel 1746, il compositore Girolamo Chiti, allievo di Giuseppe Pitoni, riportando un parere del suo illustre maestro, divideva gli stili della musica sacra in due tronconi:

«Primo stile, che può essere suddiviso in “perfetto” (Palestrina e Benevoli) e “imperfetto, detto tollerabile” (Scarlatti e Gesualdo da Venosa). Secondo stile, “variabile, detto corrotto” che può essere suddiviso in “arbitrabile, detto defettuoso” e si riferisce a molti de’ nostri moderni compositori»

Quello che risulta essere un punto di notevole interesse è l’inusitato accostamento di Alessandro Scarlatti, il maestro palermitano che la vulgata, da Charles Burney in avanti, volle come iniziatore della “scuola napoletana” con quella di Gesualdo principe di Venosa. Non manca di illuminare, tra le altre cose, tale aspetto il nuovo puntuale lavoro di Luca della Libera (*La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti*, Merseburger verlag, 2018). Il cenno allo stile sacro di Scarlatti, infatti, pone l’accento da un lato sulla sua assoluta rilevanza come compositore, appunto, di musica sacra, sconfessando l’idea di una preminenza della musica per teatro d’opera in quanto ad interesse e riuscita artistica nell’ambito del suo corpus (tesi nei confronti della quale della Libera è critico fin dall’Introduzione, anche in virtù dell’ampia diffusione manoscritta di questi lavori), dall’altro sul ruolo di irregolare che, in quell’ambito, il nostro dovette interpretare agli occhi dei contemporanei, soprattutto negli ambienti maggiormente conservatori. Se, dunque, le com-

posizioni di Scarlatti sul versante profano già nel 1709, secondo la famosa lettera di Francesco Maria Zambecari, dovevano apparire «difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono», la storia della ricezione dei lavori di musica sacra potrebbe esser stata, invece, decisamente diversa. Non si può non salutare, perciò, con il più vivo interesse un lavoro di sistematizzazione generale di questa sezione del catalogo del compositore siciliano. In particolare, vista l'impossibilità di attribuire con certezza manoscritti di musica sacra al periodo napoletano (fatta eccezione per uno soltanto, custodito presso la biblioteca napoletana dei Gerolamini), i lavori ascrivibili ai vari periodi romani di Scarlatti si presentano come fondamentali nel tentativo di stabilire caratteristiche e cifre comuni di tutta la sua produzione in questo ambito.

Il libro di Della Libera si propone di condurre un primo esame complessivo delle composizioni in oggetto e confrontarle con quelle di compositori attivi negli stessi ambienti e nello stesso periodo, cercando dunque una contestualizzazione sia sul piano delle committenze che su quello delle caratteristiche stilistiche. Lo studioso procede in maniera rigorosa organizzando il materiale per contesti d'uso, facendo precedere inoltre ogni sezione da un paragrafo che sintetizza la storia della tradizione dei testi. Quello che sembra contraddistinguere lo Scarlatti sacro è un approccio decisamente eclettico che riesce a tener conto delle esigenze di volta in volta sempre diverse dei committenti (da un massimo di conservatorismo individuabile nei lavori per Cappella Pontificia ad un minimo nel ciclo dedicato a S. Cecilia del 1720), senza abdicare alla propria cifra stilistica che vede nel contrappunto il momento centrale della riflessione musicale. Le possibilità formali a disposizione per un compositore di musica sacra tra fine '600 e inizio '700 erano varie e teoricamente sintetizzate nella trattatistica coeva: lo stile "more vetero", quello più legato alla tradizione palestriniana e, appunto, frequentatissimo dai compositori che scrivevano per la Cappella Pontificia; lo stile pieno, omofonico e armonicamente regolare; lo stile concertato, con l'utilizzo oltre che delle voci anche di strumenti con condotte più o meno indipendenti da quelle; e infine, uno stile "alla moderna", per poche voci e basso continuo con o senza altri strumenti concertati, territorio nel quale fino ad allora Giacomo Carissimi aveva raccolto i frutti più maturi. Proprio quest'ultimo dovette essere, in maniera più o meno diretta, un modello per

Scarlatti, anche se Roberto Pagano, nel suo lavoro monografico, escludeva un rapporto di discepolato del giovane Scarlatti, a Roma, con il maestro di Marino (troppo anziano negli anni della gioventù del palermitano). È lo stile concertato quello che risulta essere il preferito dal compositore siciliano, con sedici composizioni, sulle quattordici in stile “more vetero” destinate alla Cappella Pontificia. Come dimostrato puntualmente da Della Libera però, anche in queste ultime composizioni, se la cornice esteriore è quella della condotta equilibrata delle parti con soluzioni contrappuntistiche semplici, Scarlatti riesce ad introdurre numerosi elementi di espressività settecentesca nell’uso di dissonanze, ritardi e salti intervallari con funzioni retoriche (da qui evidentemente l’accostamento con Gesualdo ad opera del Pitoni). Esempio efficacissimo di questo modo di procedere è il *Miserere* del 1708, per il quale, nella ricchissima appendice documentaria del libro di Della Libera (che costituisce uno dei motivi di particolare interesse della pubblicazione) è riportato un gustosissimo episodio, proveniente dai Diari Sistini, relativo alla sua prima (e ultima) esecuzione, decisamente indicativo dell’impatto di composizioni che si discostavano dal repertorio tradizionale sui cantori della Cappella Pontificia: «Nel Miserere del Signor Scarlatti dal choro del canto fermo fu pigliata in un verso la voce un tono più basso (...) E perché nel secondo choro del canto figurato entrando insieme il tenore, e contralto, questi attaccò prima del tenore in tono del choro calato et il tenore non entrò finchè non senti errato il Basso...»

Al polo opposto in termini di libertà concessa dal committente, tra gli esempi evidenziati da Della Libera risalta quello della celebrata *Messa di Santa Cecilia* assieme al ciclo vespertino del 1720 sempre dedicato alla santa. In questi lavori lo stile concertato diventa colossale, da un lato con veri e propri elementi di policoralità declinati alla maniera del concerto grosso corelliano, dall’altro con i nuovi spazi che le parti strumentali si ritagliano andando a costituire nelle intenzioni del compositore dei cori del tutto autonomi. Il tutto incasellato in una struttura formale di grande complessità.

Il libro presenta anche un capitolo di taglio biografico con alcuni significativi aggiornamenti sui primissimi anni romani di Scarlatti, immediatamente successivi al trasferimento con la famiglia da Palermo, frutto di indagini negli *Stati delle anime* della chiesa di Sant’Andrea delle Fratte.