

CONSERVATORIO DI MUSICA LUCA MARENZIO – BRESCIA

Biennio Accademico di Secondo Livello in Pianoforte



AMBIGUITÀ STRUTTURALE E PENSIERO SISTEMICO:

IL SENSO DEI KLAVIERSTÜCKE OP. 118 DI JOHANNES

BRAHMS

Tesi di Laurea di:

Martino TOSI

Matr. N° 4300

Relatore: Chiar.ma Prof. Evy DE MARCO

Anno Accademico 2015/2016

Copyright © 2017

INDICE

Premessa e ringraziamenti	5
1. La musica come sistema	6
Tra prassi e teoresi: una mediazione difficile	7
Altri “dualismi” musicali	10
Il pensiero sistemico e la sfida della complessità	13
La musica e il pensiero sistemico	17
2. L’analisi musicale da un punto di vista sistemico	20
I caratteri sistemici dell’analisi musicale	21
analisi sistemica dell’op. 118 di Brahms	28
L’Intermezzo op 118 n. 1	33
L’Intermezzo op. 118 n. 2.....	38
La Ballata op. 118 n. 3	43
L’Intermezzo op. 118 n. 4	46
La Romanza op. 118 n. 5.....	50
L’Intermezzo op. 118 n. 6.....	52
L’unità melodica dell’op. 118.....	56
La melodia... e il suo doppio	60
Ambiguità ritmica.....	64
L’espressività dell’op. 118.....	69
Osservazioni sistemiche sull’analisi svolta.....	73
3. Il senso della musica.....	76
La musica e le emozioni: una lunga storia.....	77

Una nuova proposta.....	85
Le emozioni in noi.....	90
La prassi esecutiva.....	93
Ogni cosa al suo posto.....	96
Conclusioni: l'importanza della musica	100
Bibliografia.....	105

*“Beauty is truth, truth beauty, - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”*

(John Keats, *Ode on a Grecian Urn*, vv.49-50)

PREMESSA E RINGRAZIAMENTI

Negli ultimi anni mi sono diviso tra gli studi di filosofia e di musica. Questo scritto nasce da un'esigenza personale: quella di riuscire a comprendere in una cornice unitaria il mio lavoro al pianoforte e quello alla scrivania. Sono felice del risultato qui raggiunto: facendo interagire la filosofia della musica, il pensiero sistemico (sul quale ho scritto la mia tesi di laurea), l'analisi musicale e la riflessione sulla prassi esecutiva credo di aver trovato un punto di sutura. Ne ha beneficiato sia il mio modo di suonare, che è diventato più consapevole, sia la mia riflessione filosofica, che si è arricchita di stimoli e spunti nuovi. Ciò mi incoraggia a proseguire su questi due binari, nella convinzione che, pur percorrendo strade differenti, essi portano allo stesso luogo. Credo che il segreto del senso della vita e della felicità risieda nell'armoniosa interazione tra mente, emozioni e corpo. Sono consapevole che questo scritto sia soltanto una tappa di un percorso che richiede maggiori approfondimenti: per privilegiare una visione sintetica, alcuni argomenti sono stati trattati velocemente e, forse, senza la necessaria profondità. Mi auguro che in futuro ci sia l'occasione di far germogliare tutte quelle riflessioni che sono qui presenti soltanto *in nuce*.

Essendo questo il punto di arrivo di un percorso di studi musicali quasi ventennale, desidero ringraziare le due persone che mi hanno guidato, con grande competenza, pazienza e passione, in questo lungo cammino: il M^o Andrea Perugini e la M^o Pinuccia Giarmanà. Voglio dedicare un pensiero grato alla mia relatrice, Prof. Evy De Marco, per avermi seguito nella stesura di questo scritto, alla relatrice della mia tesi di Laurea in filosofia, Prof. Lucia Urbani Ulivi, che mi ha incoraggiato nella ricerca di un punto di vista interdisciplinare tra pensiero sistemico e musica e, infine, alla mia famiglia e alla mia ragazza, Giulia Borghese, per aver circondato la mia quotidianità di amore, affetto, comprensione e simpatia.

1. LA MUSICA COME SISTEMA

TRA PRASSI E TEORESI: UNA MEDIAZIONE DIFFICILE

La prova finale per il conseguimento del diploma accademico di secondo livello presso i conservatori italiani impone allo studente una doppia fatica: l'esecuzione di un brano musicale e la presentazione di una tesi attinente a esso. Lo stesso percorso di studi che precede questo compimento, esito della recente riforma dei conservatori, mantiene questa natura duale: a fianco delle materie di prassi esecutiva, sono presenti corsi che affrontano la musica dal punto di vista teorico.

Questa impostazione del piano di studi è stata concepita per cercare di superare una frattura creatasi all'interno del mondo della "musica colta". Le difficoltà che presenta la prassi esecutiva sono molte, quanto la dedizione necessaria a superarle. Ciò comporta che, chi desidera intraprendere una carriera professionale in questo campo, sia portato a passare molte ore allo strumento per arrivare a padroneggiare la tecnica necessaria, non avendo così agio per approfondire gli aspetti teorici e culturali della musica. D'altra parte, chi si occupa di questi, spesso ha un'esperienza marginale e non approfondita della prassi strumentale. Questo dualismo tra "pratici" e "teorici" si è cristallizzato in due schieramenti, ognuno dei quali si sente più vicino al cuore della musica rispetto all'altro¹. I "teorici" guardano con disprezzo i giovani virtuosi dello strumento, considerandoli come macchine o cavalli da corsa ben addestrati, ma completamente ignari dei profondi significati culturali ed esistenziali di quest'arte. D'altra parte questi ultimi considerano la scelta professionale dei primi come un ripiego dovuto alla loro mancanza di talento nel campo esecutivo.

Per superare questa tensione si è quindi modificato il "vecchio" corso di studi nei conservatori, che dava molto peso alla componente pratica, cercando di equilibrarlo, come si è visto, con materie teoriche. Dalla sua parte la riforma ha il merito di volere superare un quadro generale deprimente: è ovvio che, se la *prassi* esecutiva è completamente slegata da una comprensione di ciò che si sta facendo, diventa una *tecnica*, un'abilità artigianale che non si può dire arte; mentre un approccio teorico che non coglie nel vivo la pratica musicale si distanzia dal suo oggetto di studio al punto di

¹ Si sta qui presentando un quadro impietoso del rapporto tra teorici e pratici della musica e, forse, esagerato: spesso i soggetti più illuminati delle due categorie comprendono e rispettano il lavoro altrui. Tuttavia una tendenza di fondo che li vede contrapposti è presente e palpabile nel panorama musicale odierno.

non comprenderne più la natura più profonda. Tuttavia, se gli intenti sono nobili, non è certo si sia raggiunto l'obiettivo: anzi, forse tale tensione, tra esecutore e pensatore, si è addirittura acuita. Lo studente di uno strumento si vede sottratte molte ore di pratica per frequentare e studiare materie teoriche delle quali non coglie immediatamente il nesso con la sua *prassi* strumentale, mentre i docenti di analisi continuano a lamentarsi della scarsa preparazione in campo teorico degli esecutori. Addirittura, il numero degli iscritti ai trienni e bienni specialistici è in diminuzione, perché è molto difficile conciliare la loro frequenza con un'altra facoltà universitaria².

Viene dunque naturale chiedersi se la frattura tra prassi e teoresi musicale non sia un mero accidente dovuto a un'errata impostazione di un corso di studi, bensì abbia delle ragioni interne alla materia stessa: suonare uno strumento non è forse un tipo di sapere "non concettuale", che non può essere insegnato dietro ai banchi di scuola ma solo con la pratica?³ D'altra parte, l'analisi, così com'è venuta a strutturarsi come disciplina, non è forse astratta e irrelata alla prassi esecutiva? Questa tensione pare dovuta alla natura apparentemente *duale* della musica: se da una parte è evidente che essa può essere sia eseguita, sia studiata concettualmente, una sintesi tra questi due approcci non è immediata⁴.

Ciò che manca per sanare questa frattura, che è soltanto apparente, è una visione d'insieme che permetta, da una parte, di considerare la *prassi* esecutiva non come mera *tecnica*, ma come un'azione che già comprenda gli aspetti complessi ed "elevati" della musica; dall'altra, di sciogliere dalla loro astrattezza gli studi teorici e di avvicinarli al "vivo" della pratica e dell'ascolto della musica. È necessario scuotere un'intera visione

² La scelta di dedicarsi completamente alla musica oggi spaventa, all'interno di un panorama culturale dove l'arte è messa in subordine rispetto a questioni giudicate più importanti, rendendo la professione del musicista poco redditizia e incerta.

³ È celebre questa vignetta satirica: un docente universitario, in un'aula universitaria affollata di strumentisti, seduti ai banchi come si trattasse di una lezione teorica, dichiara l'argomento del giorno: "Ora impareremo come si eseguono le ottave".

⁴ Si noti che questo è un problema specifico della musica (e forse dell'arte in genere). Qualsiasi materia insegnata nelle università è fondamentalmente teorica. La componente pratica presente in molti corsi di studi (laboratori di fisica, di medicina, di biologia) è un'applicazione dei concetti appresi in precedenza. Non è un caso che, mentre il laboratorio in qualsiasi corso di studio *segue* le lezioni teoriche, nell'insegnamento della musica si inizia dalla pratica dello strumento, la quale poi viene affiancata da studi teorici. D'altra parte, in ogni lavoro artigianale, la componente pratica è nettamente in primo piano: sarebbe assurdo rimproverare al panettiere o al vasaio che egli, poiché non possiede una cornice teorica che renda ragione di quello che sta facendo, non comprenda la sua prassi.

della cose profondamente consolidata nella tradizione occidentale, che considera il lavoratore manuale come un tecnico, che nulla ha da spartire con il pensatore, con il teoreta. È necessario ritornare ad un terreno fondativo, formulando una filosofia della musica⁵ che permetta, fin dal principio, una visione unitaria di tutti i suoi aspetti.

Marco De Natale si è impegnato profondamente in questo progetto. I suoi due testi principali *Struttura e forme della musica come processi simbolici* e *La musica come Gioco* sono disseminati d'intuizioni geniali e innovative. La necessità di indagare la genesi del pensiero musicale (che si divide nelle macro-categorie di armonia, melodia, ritmo, forma e *sound*⁶) per coglierne la radice corporea ed esperienziale è di certo un passo fondamentale che si muove verso il superamento della frattura sopra individuata; così come la ricerca, da lui attuata, di una sintesi di tutti i parametri che l'analisi musicale tiene separati. Inoltre, l'individuazione del *sensu della musica* come vero centro focale di uno studio su di essa (senso che può essere colto soltanto grazie ad un'interazione tra punti di vista differenti, quello analitico, quello sociale, quello psicologico, quello che ne indaga la genesi etc.), mi pare la mossa decisiva verso una visione unitaria del "musicale".

Se questi sono i grandi pregi del metodo d'indagine del teorico pugliese, ritengo siano principalmente due i punti deboli delle sue tesi: il considerare la musica come linguaggio e simbolo e il rischio di un certo riduzionismo. Il primo è dovuto all'apparato filosofico utilizzato da De Natale, mutuato dalla semiotica continentale: nonostante egli colga la problematicità del trapianto di categorie concettuali derivate da questi studi e non immediatamente utilizzabili in ambito musicale, non mette in discussione l'assunzione di fondo che è sua condizione di necessità, cioè la sussunzione della musica all'interno della più ampia categoria del linguaggio⁷. Come verrà mostrato in seguito, però, tale sussunzione è un'operazione forzata e porta alla perdita dell'eccentricità della musica rispetto al linguaggio in generale⁸. Il secondo difetto, più

⁵ Senza voler qui definire cosa sia "filosofia della musica", la si può semplicemente considerare una riflessione sulle sue caratteristiche essenziali.

⁶ Quest'ultima è una categoria complessa che include le *nuance*, le dinamiche, i registri degli strumenti, il timbro, la disposizione accordale etc.

⁷ Si deve infatti assumere che la musica appartenga all'insieme dei linguaggi se si vuole studiarla con categorie proprie della semiotica; altrimenti esse non sarebbero applicabili ad un oggetto a loro estraneo.

⁸ Questa critica verrà approfondita più avanti. De Natale mutua da questo indirizzo di studi continentale (che vede come capostipiti Pierce, Eco, Saussure, Derrida, Foucault etc.) anche lo stile

accentuato nel primo scritto sopra citato, è causato dall'assunzione di categorie dello psicologo, biologo e pedagogista Jean Piaget. Il tentativo di mostrare come il pensiero formale-astratto (nel caso specifico di De Natale, il pensiero formale-astratto musicale) derivi dal pensiero concreto e in ultimo dall'intelligenza senso-motoria, rischia di appiattire e quindi ridurre questo livello all'altro, non cogliendone la specificità⁹.

Lo scopo di questo scritto è la presentazione di un orizzonte che permetta di cogliere tutti gli aspetti della realtà musicale in modo unitario; i concetti necessari per tracciare questo quadro non saranno mutuati dalla linguistica, evitando così le distorsioni che seguono tale scelta, bensì dal *pensiero sistemico*. Prima di presentare gli aspetti cardinali di questo orizzonte teorico, che, nato da una "rivoluzione scientifica", ha prodotto i suoi frutti in molti campi, da quello filosofico a quello artistico, fino alle scienze umane, saranno elencate altre tensioni concettuali che interessano il modo di pensare la musica: ciò per mostrare quanto sia necessario un nuovo punto di vista che permetta di scioglierle.

ALTRI "DUALISMI" MUSICALI

Oggi la scienza è spesso considerata l'unico mezzo che permetta di scoprire la *verità* sulle cose. Ogni progresso verso questa è possibile solo grazie a quella. L'arte viene per lo più associata allo svago, al divertimento, al tempo libero. All'utilità della prima (che cura le malattie, fa volare gli aerei, funzionare Internet e gli smartphone etc.) come valore positivo, è contrapposta l'inutilità, come valore negativo, della seconda, che non serve a nulla, poiché non aumenta il nostro potere sul mondo. D'altra parte voci isolate,

argomentativo e la prosa. Ciò complica la lettura dei suoi libri: il linguaggio è complesso e di difficile comprensione e i ragionamenti non procedono in modo piano. Poiché credo sia possibile utilizzare altre categorie filosofiche (non derivate dalla linguistica) per dare una visione unitaria del fenomeno musicale, anche l'utilizzo di tale stile argomentativo è evitabile.

⁹ Anche quest'argomento verrà approfondito più avanti. Si noti che il rischio del riduzionismo è strettamente legato a quello prima rilevato, cioè alla sussunzione della musica alla categoria del linguaggio. Infatti per De Natale l'aspetto denotativo della musica (una delle cause del suo potere semantico) deriva dalla mediazione del *gesto corporeo-musicale*. Egli sostiene che, così come la semantica linguistica è mediata dal gesto "dito puntato" (ogni parola è come un dito puntato verso il suo significato e il rapporto ha potuto instaurarsi solo grazie a una primitiva corporeità gestuale), anche la semantica musicale è mediata dalla gestualità esecutiva.

che spesso vengono dal passato, considerano l'arte e la musica come una delle massime espressioni dello spirito umano, rivelatrice di mondi e verità nascoste. Che posizione prendere tra quella, che offre un panorama deprimente per i musicisti e questa, che sembra eccessivamente elitaria e astorica?

Sempre il senso comune considera vana ogni riflessione sul senso di un'opera d'arte: non esiste una sola verità su di essa, ma molte, a seconda del gusto di ognuno; far valere un'interpretazione rispetto a un'altra pare una pretesa dispotica e autoritaria. Proprio questa posizione di *relativismo* sulla questione del senso ha fatto spostare il centro dell'attenzione degli studi musicali verso un terreno all'apparenza più solido: ci si concentra sui dati positivi, identificabili in modo certo e intersoggettivo. L'armonia, la melodia, il ritmo, la forma, sono considerati in se stessi, con categorie che permettono di pronunciare giudizi fondati. Non è difficile rilevare in questa scelta la nascita dell'analisi musicale, punto di vista privilegiato nel XX secolo, il quale si contrappone, con il suo metodo desunto dalla scienza, ai fumi incerti del contenutismo musicale del secolo XIX¹⁰. Tuttavia sembra che a essa sfugga qualcosa: infatti, la pratica e l'ascolto della musica sono un'esperienza emozionante. Pare che il punto di vista analitico non permetta di cogliere le cause di questo fenomeno: tra fredde classificazioni d'intervalli, armonie e forme, non si comprende come la musica possa essere toccante per l'animo umano.

Il contrasto tra prassi e teoresi musicale può essere visto, da un punto di vista più ampio, come un effetto causato dal problematico rapporto tra mente e corpo vissuto oggi dall'uomo contemporaneo. Da una parte il materialismo è una visione del mondo accettata da molti: non si vuole più credere in spiriti invisibili, anime, angeli e fantasmi che non possono essere studiati e scoperti scientificamente¹¹; la stessa mente umana è considerata un prodotto dell'attività cerebrale, riducibile ad essa e quindi comprensibile facendo riferimento a un organo fisico e non a un che d'immateriale (l'anima ad

¹⁰ Come è noto, in tale secolo si sono spesi fiumi d'inchiostro per rinvenire in ogni composizione musicale vari contenuti (ad esempio si è affermato che la sinfonia eroica di Beethoven è una rappresentazione della figura di Prometeo etc); la dubbia fondatezza di tali affermazioni, insieme a una certa libertà interpretativa (c'è, ad esempio, chi vedeva in tale sinfonia la rappresentazione del destino tragico dell'Autore, o la figura di Napoleone), fece relegare tale prassi al di fuori dei discorsi fondati sulla musica.

¹¹ Si noti come questa credenza si leghi a quella che considera il metodo scientifico l'unico mezzo per la scoperta della verità, sopra enunciato.

esempio)¹². Dall'altra, nonostante il dibattito sia ancora vivo, nessuna posizione materialistica è riuscita finora a dare una visione delle cose coerente con la ricchezza fenomenologica che esperiamo ogni giorno. Non si riesce a comprendere, ad esempio, come "l'essere coscienti"¹³ possa derivare da una materia che invece non lo è. Se da una parte, quindi, il dualismo, di derivazione cartesiana, non è accettato, poiché introduce una frattura insanabile tra mente e corpo, contraddetta dalle innumerevoli relazioni tra essi, dall'altra nessuna forma di monismo materialistico sembra soddisfacente, poiché non riesce a ridurre gli aspetti fenomenologicamente rilevanti del mentale a qualcosa di meramente fisico. È ovvio che, all'interno di questa visione antropologica disorientata, la prassi esecutiva strumentale sia vista come qualcosa di fisico e materiale, mentre l'approccio teorico alla musica come un'attività soltanto mentale. Poiché la copula tra un corpo inteso come sola materia e una mente pensante non è stata trovata, anche le attività musicali (teoriche e pratiche) sono percorse dalla stessa frattura. Da una parte il meccanismo tecnico esecutivo, dall'altra una mente scientificamente indagante: in mezzo, nessun punto di contatto.

Un'altra frattura, sedimentata in un certo senso comune, anch'essa relata a quella tra pratica e teoria musicale, è quella tra ragione e sentimento. Se da un lato la ragione è considerata qualcosa di freddo, assimilabile alla rigorosa logica, dall'altro i sentimenti vengono visti come un che di irrazionale, senza un ordine o una logica interna. Questo conflitto è ben sintetizzato in diverse massime ("Va' dove ti porta il cuore", ad esempio) che dichiarano la necessità di seguire l'una o l'altra parte del corpo, implicitamente negando che sia possibile vivere una sintesi. La musica allora possiede il suo aspetto formale, indagato dalle "teste" dell'analisi, e il suo aspetto emotivo, colto dai "cuori" degli esecutori-ascoltatori; ma sembra impossibile identificare una relazione tra essi, che permetta di cogliere i reciproci poteri causali,.

Anche la ricerca teorica musicale è spaccata in due: all'approccio storico-culturale, che si occupa delle questioni biografiche, storiche e genetiche di una composizione si contrappone quello analitico, che considera quest'ultima dal punto di vista delle sue regole strutturali, a prescindere dal contesto storico in cui essa è inserita. Un'ultima

¹² Come? Ci sono molte risposte date all'interno della filosofia della mente. L'unica cosa che hanno in comune è che nessuna di esse è soddisfacente!

¹³ Cioè, usando il linguaggio dei filosofi della mente, avere esperienza in prima persona.

frattura all'interno del modo di pensare la musica è quella fra il tonalismo, pensato come unico sistema naturale, e le conclusioni convenzionaliste e relativiste che sono state tratte dal superamento storico della tonalità. Se il tentativo di affermare che il sistema tonale sia l'unico valido e fondato nella natura del suono è contraddetto dagli studi etnomusicologici e dalla musica del Novecento, neppure la conclusione opposta, che sostiene che qualsiasi sistema musicale non sia altro che una convenzione, sembra soddisfacente.

Si procederà ora presentando, in estrema sintesi, gli aspetti più importanti del pensiero sistemico, per poi mostrare come si possa ricomporre l'orizzonte musicale, che si è visto diviso in più punti, all'interno di esso.

IL PENSIERO SISTEMICO E LA SFIDA DELLA COMPLESSITÀ¹⁴

Per comprendere la peculiarità del pensiero sistemico è utile esporne brevemente la storia, mostrando come esso sia il superamento del paradigma analitico, suo predecessore. La nascita della scienza moderna, che può essere fatta coincidere con la scoperta del metodo scientifico ad opera di Galileo Galilei, si fonda su due principi: quello d'isolabilità e quello di non strutturazione interna dell'ente. La fisica, che vede così la luce, considera il suo oggetto come un che di semplice, non organizzato internamente, cioè come un punto dotato di sola estensione¹⁵. Inoltre, essa assume sia possibile isolare ciascun atomo dagli altri, studiandone così le caratteristiche, per poi ricomporre e dedurre il comportamento di una pluralità di atomi semplicemente dalla somma del comportamento dei singoli elementi¹⁶. Questo punto di vista, che considera l'ente come isolabile e non strutturato, si è affermato poiché lo studio

¹⁴ Si presentano qui, in estrema sintesi, i concetti cardine del pensiero sistemico. Per un approfondimento si vedano i tre volumi pubblicati dal Il Mulino e curati da Urbani Ulivi (Urbani Ulivi (2010), (2013), (2015)).

¹⁵ In questo modo non è suo oggetto di studio *causa formale* di quell'ente, considerata da Aristotele la sua organizzazione interna.

¹⁶ Questo principio è detto di "sovrapposizione delle forze": esso sostiene che se un corpo ha una forza X e un altro corpo una forza Y, la forza risultante sarà uguale alla somma algebrica delle due forze.

dell'organizzazione interna degli enti e delle interazioni, il cui effetto non è derivabile da una mera somma delle cause, era ancora troppo complesso per gli strumenti matematici e fisici a disposizione nel XVII secolo. Esso ha permesso la formulazione di *leggi generali*, valide per ogni ente così considerato: la più celebre è la legge di gravitazione universale di Isaac Newton.

Poco dopo la svolta scientifica galileiana, il filosofo francese Cartesio trae considerazioni più generali da questo metodo: egli sostiene che il mondo fisico possiede *soltanto* le caratteristiche studiate dalla nuova scienza, cioè estensione e moto. Questa visione generale delle cose¹⁷ viene dedotta, incorrettamente, dalla scelta galileiana di considerare l'ente come non strutturato e isolabile. Quello dello scienziato pisano, infatti, è soltanto un punto di vista sul mondo, che permette di studiarne alcuni aspetti. Tuttavia non è in alcun modo provato che esso colga l'*essenza* del mondo, cioè le sue proprietà fondamentali, dalle quali derivano tutte le altre. Il filosofo francese, invece, assume, senza darne una prova, che tale essenza sia costituita proprio da quelle proprietà conoscibili attraverso la nuova fisica. Sostenendo ciò egli può formulare quell'ontologia, detta materialismo meccanicista, che ha costituito, dalla seconda metà del Seicento all'inizio del Novecento, l'orizzonte concettuale all'interno del quale pensare il mondo fisico. Questa concezione può essere riassunta brevemente: il mondo fisico, e ogni cosa che lo compone, non è altro che una grande macchina; per comprenderlo, è necessario prima scomporlo nelle sue varie parti; poi bisogna comprendere la funzione di ogni parte, ovvero scoprire le sue leggi; infine, con una semplice somma, dedurre il comportamento dell'insieme.

Questo paradigma scientifico e questa visione di mondo, suo parassita, entrarono in crisi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, quando le scienze iniziarono a studiare enti sempre più complessi. In fisica si scoprì che l'atomo non è qualcosa di semplice, bensì è dotato di un'organizzazione interna; inoltre si rigettò il principio d'isolabilità dei corpi fisici, poiché si scoprì, grazie ad alcune contraddizioni tra meccanica classica e termodinamica classica, che essi sono *entangled*, cioè uniti essenzialmente l'uno all'altro¹⁸. In biologia, Bertalanffy si accorse che il secondo principio della

¹⁷ Ogni visione generale del mondo viene detta nel linguaggio filosofico "Ontologia".

¹⁸ Ciò portò alla formulazione della Teoria Quantistica dei Campi. Si veda Del Giudice (2010).

termodinamica (conseguenza di quei principi galileiani sopra enunciati), che asserisce che l'*entropia*, ovvero il disordine di un sistema, sia destinata ad aumentare costantemente al suo interno di esso, è incompatibile con l'esistenza dei sistemi viventi, che mantengono la loro organizzazione e il loro ordine interno per molto tempo¹⁹. Si andò così affermando il *pensiero sistemico*, il quale affermò che i pilastri del metodo scientifico galileiano, cioè l'isolabilità dei corpi e della loro non organizzazione interna, permettono di studiare soltanto *sistemi semplici*, il cui comportamento d'insieme è derivabile dal comportamento delle parti considerate come isolate. Per studiare i *sistemi complessi*, dotati di un'organizzazione interna che non permette di considerare le parti in modo isolato, tali principi sono invece da rigettare. Si costituì una nuova disciplina, la sistemica, la quale è viva e in evoluzione tutt'oggi, che si occupa di fornire le categorie concettuali²⁰ necessarie alla comprensione di questi sistemi complessi.

Uno dei concetti fondamentali del pensiero sistemico è quello di *organizzazione*: le parti che compongono un sistema sono connesse una all'altra da una trama di relazioni che impediscono lo sfaldarsi del sistema nei suoi elementi, garantendo così la sua unità. Tali parti avranno un comportamento coerente con le altre, svolgendo diverse funzioni necessarie a mantenere l'equilibrio del sistema²¹. L'organizzazione agisce come un campo all'interno del quale le parti assumono caratteristiche che non possedevano quando isolate²². Ciò consente di formulare uno dei principi cardine della sistemica:

Il tutto è maggiore della somma delle parti

Il quale significa che un sistema possiede proprietà, dette *emergenti*, che le parti, quando isolate, non hanno.

¹⁹ Sono qui riportate, per motivi di sintesi, soltanto le criticità scientifiche che più di ogni altre hanno contribuito al trapasso dal paradigma analitico a quello sistemico. Ce ne sono molte altre, al punto che è possibile affermare che ogni scienza, quando deve studiare enti complessi, deve adottare categorie sistemiche. La medicina, la psicologia, l'ecologia, la meteorologia, le scienze umane, sono state interessate da questa svolta.

²⁰ Insieme a modelli matematici. Qui però quest'ultimi non vengono presi in esame: sono i concetti fondamentali del pensiero sistemico a fornire la chiave per un'interpretazione unitaria del fenomeno musicale.

²¹ Si pensi, ad esempio, ai vari organi del corpo umano, ognuno con una specifica funzione che contribuisce al mantenimento in vita dell'insieme.

²² Per fare un esempio, un cuore umano, considerato isolato dal contesto in cui si trova, non contribuisce alla vita dell'organismo; è soltanto quando lo si considera in relazione alle funzioni metaboliche che permettono all'individuo di vivere, che esso possiede la proprietà, emergente, di essere un organo essenziale alla vita.

L'organizzazione interna, causa dell'esistenza di tali proprietà, è anche causa della particolarità e individualità del sistema: i *vincoli* che s'instaurano tra le sue parti possono essere locali e non deducibili da leggi di carattere universale. Il sistema, quindi, ha una storia individuale e un'identità che lo distingue da tutti gli altri.

La sistemica si occupa, inoltre, delle relazioni tra il sistema e il suo ambiente: affinché un sistema complesso mantenga il suo equilibrio interno, deve avere relazioni costanti con l'ambiente e quindi non può isolarsi da esso²³. È inoltre possibile studiare i fenomeni di *perturbazione* e di *interferenza*: cioè è possibile cercare di comprendere come eventi interni o esterni possano modificare l'organizzazione interna di un sistema, ma senza distruggerne l'unità e l'equilibrio.

I sistemi che possiedono proprietà emergenti, indeducibili dalle proprietà delle parti, sono detti *complessi*: cercando di evitare le difficili questioni sulla definizione di questa parola, si può ritenere un sistema complesso quando esso è costituito da un'organizzazione interna che, poiché genera proprietà emergenti, non può essere studiata da un solo punto di vista. Infatti, se si considerano le sole proprietà delle parti di un sistema, tale scelta lascerà sullo sfondo le proprietà emergenti, causate dall'interazione di esse. Inoltre, se si ammette che un punto di vista per essere scientifico deve essere universale, esso dovrà necessariamente astrarre dalla particolarità, che si è visto essere un tratto distintivo del sistema organizzato: di conseguenza, tale visione universale lascerà in ombra alcuni aspetti essenziali del sistema, per studiarne altri²⁴. Per questa ragione la sistemica sostiene una visione pluralistica del reale e dei modelli scientifici necessari al suo studio: è impossibile ridurre le proprietà del sistema alle proprietà delle parti del sistema, dovendo così ammettere l'esistenza di una molteplicità di livelli ontologici, l'uno irriducibile all'altro; inoltre non è possibile studiare un sistema da un solo punto di vista, ma è necessario introdurre una pluralità di modelli per metterne a fuoco aspetti differenti.

²³ Si pensi ancora una volta al corpo umano: perché esso si mantenga in vita, deve avere un costante scambio di gas con l'ambiente.

²⁴ Licata (Licata (2013)) considera un modello scientifico come uno *zoom*, che permette di vedere a fuoco alcuni elementi, ma al tempo stesso, ne lascia necessariamente in secondo piano altri.

Come è possibile applicare i concetti fondamentali della sistemica, che sono stati sinteticamente presentati nel capitolo precedente, alla musica? Il primo passo consiste nel riconoscere che molte delle contraddizioni all'apparenza insanabili, sopra riportate, derivano dal tentativo di comprendere quest'arte all'interno di quel *paradigma analitico* che si è visto essere sorpassato da quello sistemico²⁵. La prassi esecutiva è considerata un fenomeno meccanico: muovere le dita, suonare la nota giusta al momento giusto. Gli altri fattori, necessari affinché l'esecuzione sia una autentica forma d'arte, cioè l'emotività e la ragione, vengono del tutto trascurati: d'altronde, se si considera il corpo umano come una macchina, com'è possibile ritenere che emozioni e pensieri siano rilevanti durante un'esecuzione? Essi non sono nulla di fisico e non possono interagire con la macchina "suonante". D'altra parte l'analisi, che non per caso mutua dal metodo analitico il suo stesso nome, scompone un brano nei suoi componenti e lo astrae dal contesto all'interno del quale esso viene eseguito (cioè non prende in considerazione il fatto che quella musica è suonata e ascoltata). Se essa può così comprendere alcuni componenti teorici di una composizione, si ritrova in mano un oggetto morto, distaccato dalla prassi e dalla vita musicale e non si deve stupire se poi non si riesca a connettere tale "musica astratta" alla musica reale, come viene invece percepita nel mondo della vita.

Come mettere al centro dell'attenzione, quindi, il "sistema musica" per evitare dualismi di derivazione cartesiana? Non è per nulla necessario rigettare completamente tutta la riflessione analitica del secolo scorso. Infatti, sotto questo nome che tanto sa di Cartesio, diversi studiosi, mossi dalla evidente complessità della materia oggetto di studio, hanno più o meno consciamente adottato categorie sistemiche²⁶. È dunque

²⁵ Non si deve trarre la conclusione che, poiché la sistemica si è imposta come orizzonte in molte discipline, oggi il paradigma analitico e meccanicistico sia del tutto scomparso. Anzi, molta parte del senso comune, che percepisce in ritardo e parzialmente le novità, è ancora permeato di meccanicismo di stampo cartesiano. Ad esempio: la depressione oggi è considerata come uno squilibrio di alcuni fattori biologici e ormonali del soggetto; la cura consiste nel ristabilire il loro equilibrio attraverso pillole. Si può già comprendere come quest'approccio sia riduzionistico: non considera le cause mentali, emozionali e della storia personale ma le riduce a un semplice squilibrio biologico. Il sempre crescente dilagare di questa condizione e la conseguente dipendenza da farmaci di un numero considerevole di persone fa già comprendere come l'intero modo di considerare il problema sia errato.

²⁶ Qui si elencano gli approcci "analitici" che più hanno assunto categorie sistemiche. Più avanti si dimostrerà la coincidenza tra il loro nucleo concettuale e i caratteri della ricerca sistemica.

necessario valorizzare quelle categorie analitiche che più si avvicinano al pensiero sistemico. Esse sono il concetto di *Grundgestalt* schönberghiano, che permette di cogliere l'elemento unificatore e organizzatore di una composizione; l'analisi schenkeriana, che individua l'unità melodica e armonica di una composizione e la sua evoluzione nel tempo; la sintesi di questi due tentativi attuata da Epstein; l'analisi denataliana, che fa interagire le parti armoniche, melodiche e ritmiche nel concetto più ampio di campo. Inoltre De Natale e la sua allieva De Marco²⁷ si sono impegnati nel cercare di cogliere le relazioni tra le componenti strutturali di un brano e la loro valenza sensoriale ed emotiva: ricerca fondamentale per gettare un ponte tra l'approccio cognitivo, prettamente analitico, e quello emotivo della musica.

Bisogna poi riconoscere che l'analisi è soltanto un punto di vista sulla musica: essa si instaura come disciplina isolando alcuni suoi elementi e lasciandone in secondo piano altri. Se questa scelta è lecita, non bisogna però ridurre l'intero fenomeno musicale a quegli elementi così individuati²⁸. Ad esempio, la musica si evolve nel tempo, mentre le categorie analitiche sono astratte e prescindono da esso; quella è un fenomeno sensibile, eseguito e ascoltato, che possiede proprietà concrete che queste riescono a cogliere solo in parte. Inoltre l'analisi ha individuato norme comuni a molti brani; tuttavia, tali norme sono frutto del corso della storia della musica. La singola composizione, oggetto di analisi, è un sistema che si pone in un rapporto di continuità e frattura rispetto a un sistema più ampio, costituito dalle *norme* compositive che costituiscono la sintassi musicale di un'epoca²⁹. Infine quella interagisce con le persone che la compongono, la ascoltano e la suonano, dando origine a proprietà emergenti, quindi non deducibili dalle proprietà delle parti (la struttura della musica, le persone) che compongono questa interazione; mentre l'analisi considera la composizione a prescindere da tali relazioni, precludendosi la possibilità di cogliere tali proprietà emergenti. Credo, come si vedrà più avanti, che il *senso* della musica, problema che ha a lungo tormentato qualsiasi riflessione filosofica su di essa, sia appunto una proprietà emergente di questo tipo, che

²⁷ De Marco (2013).

²⁸ Si compierebbe, in questo caso, lo stesso errore compiuto da Cartesio nei confronti della "nuova scienza": assolutizzare un punto di vista, cercando di ridurre a esso tutti gli altri.

²⁹ Per fare un esempio, ciascuna composizione tonale assume dei principi comuni a tutte le altre (la centralità della tonica, la tensione con la dominante e molti altri principi armonici, melodici e ritmici) ma, soprattutto quando è opera di un compositore geniale, essa presenta una particolarità propria, che contrasta tali regole e convenzioni.

nasce dall'interazione tra un fenomeno musicale inteso in senso non riduzionistico e una o più persone, intesa anch'essa come un sistema costituito da mente, corpo, coscienza ed emozioni.

Il pensiero sistemico è quindi in grado di fornire quella cornice concettuale che permette una riformulazione e quindi una risoluzione di molti conflitti concettuali, che si sono generati intorno a quella realtà, così misteriosa, che è la musica³⁰. Si procederà mettendo alla prova quanto detto finora, lungo due percorsi. Da una parte si proporrà una "analisi"³¹ dell'op. 118 di Johannes Brahms. Se, come afferma Schmidt:

"Brahms perseguiva un edificio musicale la cui coesione fosse garantita, sia pure nella varietà della conformazione, dalla ricchezza delle relazioni".³²

allora l'approccio sistemico, che studia l'organizzazione (da considerarsi una trama di relazioni), la coerenza, l'unità, non potrà trovare campo migliore per la sua applicazione. Questo studio permetterà di dimostrare che molte categorie dell'analisi sono sistemiche e, di conseguenza, che è possibile considerare la composizione come un sistema. Ciò, a sua volta, consentirà di studiarlo all'interno di una cornice più ampia³³: si prenderanno in esame problemi propri della filosofia della musica, primo fra tutti il problema del "senso", ma anche quello della condizione ontologica di una composizione e quello della sua interpretazione. Si spera così di riuscire a sanare quella frattura tra prassi e teoresi musicale che, come visto nell'introduzione, è da considerarsi un serio ostacolo alla comprensione della musica.

³⁰ Si noti come la scelta di questo punto di vista permetta di iniziare un'indagine sul fenomeno musicale senza quei preconcetti che invece si sono individuati nella ricerca di De Natale: infatti, non è necessario affermare che la musica sia un linguaggio per applicare le categorie sistemiche a essa. Mentre ogni linguaggio è un sistema, non ogni sistema è un linguaggio. Questo punto di vista, più generale, mi sembra quindi più adatto a presentare una visione coerente del fenomeno musicale senza dover rivestirlo di concetti che possono risultargli estranei.

³¹ Il termine "analisi" è messo tra virgolette poiché, come si è visto sopra, pare ingannevole chiamare con la stessa parola che ha designato il metodo opposto a quello sistemico un tentativo di studio di una composizione che vuole rifarsi a queste categorie. Tuttavia, come si è visto, all'interno di questa disciplina teorica musicale è già avvenuto uno spostamento che la avvicina alla sistemica. Per evitare confusioni, quindi, si continuerà a chiamarla con lo stesso nome della tradizione.

³² Schmidt (1990), p. 90.

³³ Si noti il pluralismo di punti di vista adottato, caratteristica tipica di ogni studio sistemico.

2. L'ANALISI MUSICALE DA UN PUNTO DI VISTA SISTEMICO

I CARATTERI SISTEMICI DELL'ANALISI MUSICALE

Prima di prendere in considerazione la composizione brahmsiana, è necessario approfondire quanto detto in precedenza: si è affermato che i più progrediti metodi analitici hanno già adottato, più o meno consciamente, categorie sistemiche. Quali sono?

Epstein, nell'introduzione al suo scritto *Al di là di Orfeo*, scrive:

“La struttura, l'analisi, lo studio dei sistemi: è questa in larga misura la moneta corrente della ricerca intellettuale del ventesimo secolo. La sfera d'influenza di queste questioni si è ormai da lungo tempo estesa al di là dei “dati oggettivi” ed ha impregnato di sé la metodologia di campi inesatti quali le scienze sociali e le arti.”¹

Si può, quindi, considerare lo scritto dell'illustre musicologo come un tentativo di studiare i brani musicali da un punto di vista sistemico. Infatti, subito dopo, egli solleva questioni pertinenti all'analisi musicale ma, come si comprende immediatamente, interessanti anche per la sistemica:

“Come diamo ragione della sensazione di *unità* psicologica che si percepisce nei grandi lavori di Mozart, Haydn, Beethoven e Brahms? (...) Inoltre quali fattori contribuiscono alla *coerenza* di queste opere? Limitandoci a ciò che può essere oggetto di dimostrazione nella musica tonale – ad esempio, all'armonia e alle relazioni tonali – come dobbiamo accostare gli eventi che interessano questi parametri, ma si collocano *al di là delle norme*?”²

Come affermato in precedenza, i concetti di unità (costituita da una rete di relazioni tra le parti, cioè da un'organizzazione), di coerenza e di particolarità di un sistema rispetto alle norme universali sono al centro della sistemica. Inoltre egli trae conclusioni epistemologiche sull'analisi anch'esse affini con quest'orientamento: ad esempio, afferma che è necessario assumere una molteplicità di punti di vista per cogliere aspetti differenti di una composizione complessa:

¹ Epstein (1979), p. 18.

² Ivi, p. 19. (corsivo nostro)

“La *complessità* della musica rappresenta in genere un serio ostacolo per l’analisi, poiché il metodo analitico aspira a una visione unificata delle cose. La specificità è, per certi versi, un’intrinseca caratteristica analitica, poiché uno dei prerequisiti dell’atto analitico è di essere selettivo. Si tratta, infatti, di un’operazione analoga alla costruzione di *modelli*, che tende a una deliberata e inevitabile distorsione a causa della sua natura selettiva. L’opera emerge da un complesso di *numerose prospettive*, tutte intrecciate e interagenti.”³

Sono principalmente due, secondo Epstein⁴, gli approcci analitici che permettono di rispondere alle domande sopra riportate: quello schenkeriano e quello schönberghiano. Sono da considerarsi meno rilevanti l’analisi storico-stilistica e quella descrittiva-formale. La prima, come è stata principalmente praticata, si occupa di collocare una composizione nel suo orizzonte storico, studiandone quindi lo stile rispetto a quello della sua epoca, la sua rilevanza nella vita del compositore, gli aspetti culturali e politici che possono averla influenzata etc. Essa lascia invece in secondo piano gli aspetti strutturali della musica. La critica fondamentale a questo metodo è che esso, trascurando la struttura profonda del brano in esame, si risolve in un elenco non organico di fatti, dei quali non è possibile coglierne la rilevanza e la coerenza. Per fare un esempio: sapere che Beethoven ha composto la terza sinfonia quando aveva trent’anni ed era quasi sordo, che Napoleone aveva appena tradito gli ideali rivoluzionari, che rilevanza può avere per la comprensione di quest’opera? Il passaggio da dati biografici e politici alle scelte compositive che organizzano all’interno il materiale musicale non è evidente. È quindi necessario, diversamente da quanto fa il metodo storico, prima comprendere le caratteristiche intrinseche e formali della musica, per poi studiare le relazioni tra queste e fattori che influenzano il “sistema musica” dall’esterno.⁵

³ Ivi, p. 22.

⁴ Ivi, pp. 24-33.

⁵ Questo argomento non vuole criticare l’approccio storico in quanto tale, ma il modo in cui è stato il più delle volte applicato. Quello che qui si sottolinea è che, per comprendere le relazioni di una composizione con il suo ambiente, sono necessarie due considerazioni che, il più delle volte, vengono trascurate. Da una parte è necessario studiare la composizione nella sua struttura profonda; inoltre è doveroso affrontare il problema epistemologico sopra enunciato: come può qualcosa di non musicale, come un accadimento biografico o storico, influenzare la musica? Finché questi nodi non vengono sciolti, il rischio di ogni approccio storico è quello di essere soltanto un elenco di fatti in qualche modo relazionati alla composizione, ma dei quali non si coglie né la natura della loro relazione, né l’organicità. Un passo verso la giusta direzione, cioè una sintesi tra metodo analitico e metodo storico, è il metodo genetico di C. Dahlhaus.

L'analisi formale-descrittiva⁶, invece, pur considerando la composizione in se stessa, mette in luce aspetti di superficie, come la lunghezza delle frasi, le sequenze armoniche, la modulazione e il carattere dei temi, senza considerarne la natura profonda e unitaria. Essa è mossa principalmente da un intento classificatorio⁷ che lascia in secondo piano la comprensione di aspetti fondamentali, come l'organicità e la coerenza di un'opera.

Un passo importante verso la comprensione della struttura profonda della musica è compiuto da Schenker⁸. Il suo metodo analitico permette di distinguere gli aspetti ornamentali da quelli strutturali, mostrando come ogni composizione tonale mantenga un'unità melodica e armonica fondamentale nel suo dispiegamento temporale, grazie alla centralità pervasiva della triade di tonica. Questo metodo, sebbene riesca a rendere tale importante caratteristica, lascia aperti alcuni problemi. Infatti, non coglie la relazione tra quest'unità macro strutturale e la natura di eventi locali, come possono essere, ad esempio, la linea melodica di un tema o un particolare evento ritmico; inoltre non riesce a rendere ragione di alcune modulazioni ai toni lontani, che invece occorrono con frequenza in brani di compositori di genio del periodo tonale⁹. Considerando questo metodo analitico dal punto di vista sistemico, possiamo affermare che l'analisi schenkeriana, adottando un punto di vista principalmente *armonico* e *macro strutturale*, non riesce a cogliere le implicazioni tra le varie categorie musicali (armonia, melodia, ritmo e *sound*), relegando nel campo dell'accidentale aspetti invece sostanziali; difetto che poi si manifesta nella sua incapacità di spiegare modulazioni ai toni lontani, che sono invece coerenti con il resto della composizione.

Passo decisivo verso la comprensione dell'organizzazione, e quindi della coerenza e dell'unità di un'opera musicale, è il concetto di *Grundgestalt* usato da Schönberg in alcune sue analisi. Come nota Epstein¹⁰, nonostante questo concetto si riveli centrale nel metodo analitico schönberghiano, egli non ne dà una definizione precisa in nessuno dei suoi, seppur numerosi, saggi teorici. Si può riscontrare, quindi, una certa fluttuazione

⁶ Che vede nei testi di Hugo Leichtentritt e Wallace Berry le esposizioni più compiute.

⁷ È, quindi, qualcosa di simile alla tassonomia applicata alla biologia: essa è mossa da un principale intento classificatorio e non teoretico.

⁸ Una presentazione chiara e sintetica di questo metodo analitico è presente in De Marco (2013), pp. 201-206.

⁹ Epstein porta come esempio le modulazioni ai toni lontani (da Mi bemolle maggiore a Mi minore e altre) presenti nel primo tempo della sinfonia "eroica" di Beethoven (Ivi, pp. 145-153).

¹⁰ Ivi, pp. 34-52.

semantica di questa parola tra due significati differenti. Il primo è quello presente in questo passo tratto dalla prefazione inglese dello scritto dell'allievo del compositore viennese Josef Rufer:

“Il *motivo* è la più piccola forma musicale che consista almeno di un intervallo o di un dato ritmico. La forma successiva per ampiezza è la *Grundgestalt* o frase, “di regola lunga due o tre battute”, e costituita dalla “salda connessione di uno o più motivi e delle loro ripetizioni più o meno variate”. Segue con ampiezza ancora maggiore il *tema* (...).”¹¹

Qui egli sembra intendere per *Grundgestalt* un frammento melodico composto da uno o più motivi.

Il secondo significato della parola “*Grundgestalt*” è più ampio e profondo rispetto al primo: in questo caso essa designa l'idea fondamentale, dalla quale nascono tutti gli aspetti della composizione.

“Due sono i campi di forze che agiscono nella musica tonale. Uno di questi è per così dire bivalente, perché le sue energie derivano dalla combinazione dell'elemento melodico con quello ritmico e danno forma a figure motivico-tematiche. L'altro campo di forza è quello dell'ordinamento tonale ed è prevalentemente di natura armonica. La figura fondamentale (*Grundgestalt*) contiene già in embrione i due campi di forza (...).”¹²

“La concezione musicale di un vero compositore è, proprio come l'atto della concezione fisica, un atto unico che comprende la totalità di ciò che viene concepito, del prodotto. La forma nelle sue linee essenziali, le caratteristiche di tempo, di dinamica, di idee principali e secondarie, le loro relazioni, le loro derivazioni, i loro contrasti e deviazioni: tutto è lì contenuto, sia pure allo stadio embrionale.”¹³

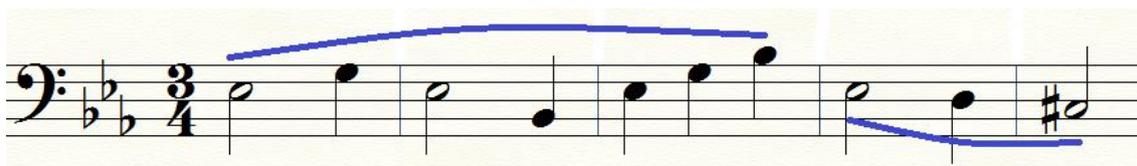
Tale idea fondamentale è per Schönberg una sequenza di note dalla quale deriva ogni aspetto della composizione: quello melodico, quello ritmico e quello armonico

¹¹ Rufer (1954), pp. VII-XI.

¹² Epstein, pp. 56-57.

¹³ Schönberg (1947), p. 197.

(considerando le note come *gradi* armonici)¹⁴. Ad esempio¹⁵, la figura-base della sinfonia eroica di Beethoven è costituita da due segmenti: una triade di Mi bemolle (Mi bemolle-Sol-Si bemolle) e un segmento cromatico discendente di tre note (Mi bemolle-Re-Do diesis), così come compaiono al principio del primo movimento:



Da essi, e dalla loro interazione, ha origine ogni aspetto della composizione. L'intero materiale motivico può essere di origine triadica, cromatico, oppure derivato dall'interazione dei due aspetti. Così le modulazioni armoniche ai toni lontani possono essere considerate uno sviluppo armonico del segmento cromatico della figura-base. Infine, se si riconosce che la triade di tonica ha un carattere ritmico in battere, mentre il segmento cromatico in levare, sia i vari temi, sia le macro sezioni, deriveranno il loro carattere di battere o levare dall'uno o dall'altro segmento.

Si nota come, da un punto di vista sistemico, sia quest'ultimo significato della parola *Grundgestalt* ad apparire rilevante. Considerando una composizione come un sistema, la figura-base diventa il suo principio di unità e di organizzazione, condizione di possibilità della sua stessa esistenza. Ogni elemento del sistema, poiché generato da un'origine comune, avrà una relazione con essa e con gli altri elementi. Essa è il suo principio di individualità, poiché la determina nella sua particolarità differenziandola dalle altre; inoltre impone al materiale compositivo dei vincoli e delle leggi di sviluppo, che solo in parte sono riferibili alle norme della prassi compositiva di quel periodo. La figura-base, rispetto ad esse, è un elemento di interferenza, che farà deviare, a causa della sua unicità, lo sviluppo della composizione da una prevedibile normatività prestabilita. Si nota quindi che molti concetti fondamentali della sistemica (unità,

¹⁴ Epstein (1979) mostra come anche le *nuance* di un'opera derivino dalla figura-base.

¹⁵ Ivi, pp. 134-175.

coerenza, trama di relazioni, individualità, particolarità, interferenza etc.) vengono intercettati da questo concetto di origine schönberghiana.

Restano però da approfondire alcuni aspetti di esso: infatti non è chiaro cosa significhi affermare che un elemento del sistema è *derivato* dalla figura-base. La parola “derivazione” fa pensare alla logica: la *Grundgestalt*, considerata in questo modo, è da vedersi come un insieme di assiomi dai quali è possibile derivare, attraverso un insieme di regole, tutta la composizione. Si noti però che, se così fosse, la musica perderebbe alcuni suoi caratteri sistemici: si è detto che la sistemica sostiene che è impossibile costruire un solo modello conoscitivo che riesca a cogliere ogni aspetto di un sistema complesso. Tuttavia, se si intende il rapporto di derivazione come una relazione logica, si potrebbe costruire un modello epistemico che, una volta riconosciuta la figura-base, fornirebbe una conoscenza esaustiva dell'intero brano, proprio poiché il tutto (l'intera composizione) sarebbe derivabile da una sua parte (la *Grundgestalt*), contraddicendo così l'assunto sistemico precedente.

La relazione tra la figura-base e l'intera composizione è chiarita da un altro concetto schönberghiano, che mostra come questo rapporto sia differente da quello di derivazione logica. Il compositore viennese ritiene che il processo compositivo sia l'applicazione della “*tecnica variazionale di sviluppo*”¹⁶: tale tecnica consiste nella variazione e nello sviluppo della figura-base nel corso dell'opera. Questo processo non è lineare e può portare a esiti inattesi, non solo perché la fantasia del compositore mantiene la sua libertà elaborativa nei confronti della figura-base, ma perché quest'ultima è astratta e non è ancora musica, ma un suo germoglio. Il suo concretizzarsi in una composizione necessita un suo completamento inteso come un arricchimento di dettagli, di sfaccettature, di sensi; il suo dispiegamento nel tempo è un processo che, mantenendo un rapporto con essa, ne svela nuovi aspetti, nuove possibili interazioni in tutti i campi possibili, quello della forma, dell'armonia, della melodia, del ritmo, del *sound*. Intercorre quindi tra la figura-base e la composizione un rapporto di co-determinazione reciproca: se da una parte la prima è il principio di organizzazione e sviluppo della seconda, questa rivela aspetti nuovi e imprevedibili di quella.

¹⁶ È notevole che il compositore viennese veda proprio in Brahms colui che ha portato questa tecnica al suo compimento ultimo. Si veda Schönberg, (1947).

Un secondo aspetto della figura-base, che necessita una revisione, è il seguente. Si è detto che Schönberg pare definirla come un insieme di note tra le quali intercorrono rapporti melodici, ritmici e armonici; è quindi un breve motivo, una figura melodica¹⁷. Questo modo di intendere la *Grundgestalt* è però, a mio parere, troppo limitante: infatti se tutte le composizioni hanno un principio di unità (altrimenti non sarebbero una composizione), non sempre esso è un breve inciso melodico, anche se interpretato con le sue implicazioni ritmiche, armoniche e di *sound*¹⁸. La figura-base è invece spesso qualcosa di più astratto, una vera e propria *idea* compositiva: può essere il rapporto funzionale ambiguo tra gradi della scala (si pensi a molte composizioni brahmsiane), il concetto di “ironia” strutturale (come nel primo tempo della sonata op. 31 n. 3 di Beethoven), un pedale armonico di tonica (come nel Concerto per pianoforte di Mozart in La M, K414¹⁹), etc. Per fare un esempio, secondo questa concezione la figura-base del primo movimento dell’*Eroica* è costituita dal processo dialettico fra la triade di tonica e un elemento cromatico, il quale *poi* si rende concreto nel motivo iniziale; mentre non è da considerarsi *Grundgestalt* il motivo iniziale stesso. Per argomentare a favore di questa caratterizzazione più astratta di *Grundgestalt* e forse non del tutto coincidente con quella Schönberghiana, che, come si è visto, mette in primo piano l’aspetto motivico della figura-base²⁰, sarebbe necessario mostrare in diverse composizioni che solo se la si considera in questo modo è possibile cogliere tutte le relazioni tra essa e i vari elementi dei brani. Per ragioni di sintesi qui non è possibile attuare tale proposito: si prenderà in esame la sola op. 118 di Brahms, mostrando come, in questo caso, la *Grundgestalt* deve essere considerata nel modo qui suggerito.

I metodi analitici visti finora si occupano delle proprietà strutturali della musica considerata in se stessa. Essi, per concentrarsi su queste, non considerano il “sistema musica” nelle sue relazioni con i soggetti che lo ascoltano o suonano; in questo modo lasciano in secondo piano alcune proprietà emergenti della musica. Infatti le strutture

¹⁷ Schönberg pone l’accento proprio sulla struttura *intervallare* della figura-base.

¹⁸ Per usare il linguaggio di Epstein, un gran numero di idee musicali, non necessariamente motiviche, possono fungere da “premessa musicale” (Epstein (1979), pp. 188-222), cioè da figura-base.

¹⁹ Si veda Epstein (1979), p. 206.

²⁰ La stessa parola “figura” richiama già il disegno melodico. Forse sarebbe più appropriato chiamare la *Grundgestalt* “idea-base”, mantenendola così equidistante da tutte le categorie musicali, nelle quali, poi, essa si sviluppa: la melodia, il ritmo, l’armonia, la forma, il *sound*. Per non complicare ulteriormente la terminologia di questo scritto, che già si propone il non facile trapianto di categorie sistemiche in ambito musicale, si mantiene la terminologia in uso.

musicali, quando vengono eseguite, hanno una valenza sensoriale ed espressiva. Si vedrà nella parte terza di questo scritto che è errato pensare che le emozioni trasmesse della musica siano qualcosa di completamente soggettivo, irrelato alla struttura musicale. L'analisi denataliana si occupa proprio di cogliere le relazioni tra l'organizzazione del materiale della musica e le sue capacità espressive: è quindi sistemica, poiché cerca di cogliere una proprietà emergente (l'espressività musicale) che viene ignorata dagli altri approcci. Essa li completa: se l'analisi schenkeriana e il concetto di *Grundgestalt* studiano alcune importanti caratteristiche intrinseche del "sistema musica" (come la sua unità, la sua coerenza, la sua organizzazione), l'analisi denataliana si occupa delle relazioni tra queste e le loro potenzialità espressive.

ANALISI SISTEMICA DELL'OP. 118 DI BRAHMS

L'op. 118, pubblicata nel 1893 e composta negli anni precedenti, è costituita da sei brevi brani per pianoforte di carattere lirico. La prima domanda da porre per poterla considerare dal punto di vista sistemico è se essa presenti o meno una struttura unitaria: infatti, com'è noto, esistono raccolte di brani pianistici appartenenti allo stesso numero d'opera (si pensi alle gran quantità di raccolte di studi pubblicate nel XIX secolo o a pezzi di carattere, come *Album für die Jugend*, op. 68 di R. Schumann) ma che sono legati l'uno all'altro soltanto da generiche relazioni stilistiche e non da rapporti strutturali profondi²¹. Se fosse una composizione di tal genere, l'op. 118 sarebbe un sistema soltanto in senso debole, perché la trama di relazioni che legherebbe i suoi elementi non sarebbe sostanziale. È possibile affermare che essa è un sistema complesso individuando la sua figura-base, la quale deve presentare caratteri originali che rendano ragione dell'unità strutturale di tutti i brani che la costituiscono (e quindi della loro differenziazione da brani appartenenti ad altre composizioni).

²¹ Il debole legame tra le varie composizioni appartenenti allo stesso numero d'opera è causa della pratica esecutiva di estrapolare ed eseguire solo alcuni brani dell'insieme; prassi che non sarebbe lecita se la composizione avesse una struttura unitaria (come non è lecito eseguire un solo tempo di una sonata beethoveniana).

Il pianista e musicologo Giuseppe Stoppiello, dopo aver lamentato la mancanza di studi analitici che considerino l'op. 118 nella sua interezza e organicità²², sostiene che:

“La totalità dei *Klavierstücke* op. 118 si basa, come visto, sull'intervallo di terza da cui hanno origine tutti i motivi principali. Anche i rapporti tonali tra le sezioni esterne e centrali si fondano su una relazione di terza. Inoltre si è riscontrata in tutti i brani una successione scalare discendente, a livello profondo, nella costruzione delle frasi.”²³

Con questa affermazione, egli fornisce il requisito per considerare questa composizione un sistema in senso stretto, individuando nell'intervallo di terza (insieme a una struttura scalare discendente) la figura-base che garantisce unità e coesione all'intero ciclo.

La *Grundgestalt* così rilevata, però, resta composta da due elementi (l'intervallo di terza e quello di ottava a livello profondo) tra i quali non è posta nessuna relazione. Ciò presenta un limite serio alla comprensione dell'*unità* dell'opera: se la stessa figura-base è duale, separata in due nuclei, come è possibile che essa dia origine a un'organizzazione coerente e unitaria? È quindi necessario considerare il rapporto tra l'intervallo di terza e l'intervallo di ottava per individuare la relazione che lega questi due elementi all'interno della figura-base e, quindi, nella composizione. Inoltre, l'eccessivo peso dato da Stoppiello all'aspetto diastematico della figura-base limita la comprensione del rapporto di derivazione tra essa e gli altri aspetti della composizione (ritmo, armonia, *sound*)²⁴.

Per far ciò bisogna recedere a un livello di astrazione superiore e considerare la *Grundgestalt* non solo nel suo aspetto motivico (intervallo terza e intervallo di ottava). La figura-base dell'opera brahmsiana, infatti, consiste nelle *proprietà tonali ambigue possedute dall'intervallo di terza*. Come sostiene De Natale²⁵, all'interno del sistema tonale, la tonica è da considerarsi il centro gravitazionale o, usando una metafora pittorica, il punto di fuga prospettico dell'intero sistema. Ogni rapporto melodico,

²² Stoppiello (2012), p. 7.

²³ Ivi, p. 55.

²⁴ Come dichiara Stoppiello, il suo scritto indaga principalmente l'unità motivica del ciclo pianistico (Ivi, p. 7). Ciò a mio parere, poiché la figura-base, così come viene individuata dall'autore, non permette di cogliere a fondo le relazioni tra l'ambito melodico e quello armonico e ritmico.

²⁵ De Natale (1978), pp. 82-89. Si veda anche De Marco (2013), pp. 29-35.

armonico e ritmico è percepito in relazione alla sua centralità. Ogni grado della scala acquista la sua natura solo a causa della sua relazione con la tonica, così come un accordo riveste una funzione solo in relazione alla centralità (la quale esercita una forza centripeta) della triade fondata su di essa²⁶. Tale centralità è stabilita grazie una cadenza autentica (la formula armonica fondamentale V-I, solitamente preceduta da un accordo dell'area della sottodominante) che affermi inconfutabilmente le relazioni tonali tra i suoni uditi. Una volta affermata in modo univoco la tonica è possibile individuare le funzioni armoniche che svolgono gli accordi che la precedono (di dominante, sottodominante, dominante secondaria etc.). L'idea brahmsiana fondamentale di questo ciclo consiste nello sfruttamento della natura tonale ambigua dell'intervallo di terza, ovvero nella sua capacità di creare campi tonali all'interno dei quali la tonica *non è stabilita in modo univoco*. La terza genera ambiguità tonale in questi modi:

- 1) Un intervallo di terza può essere considerato parte di due triadi di tonica differenti. Ad esempio, si consideri l'intervallo di terza La-Do. Esso può essere considerato parte di Fa maggiore (Fa-La-Do) e quella di La minore La-Do-Mi²⁷. Quindi la nota più bassa dell'intervallo, in questo caso il La, può essere sia fondamentale sia mediante di due triadi di tonica differenti. Si noti che un altro intervallo, ad esempio quello di quinta, non possiede tale proprietà²⁸: Do-Sol già implica la terza nota della triade, cioè il Mi (il quale può essere naturale o bemolle, determinando così una triade di tonica maggiore o minore: ma, si noti, l'ambiguità tra i modi è sempre causata da quale *terza*, maggiore o minore, venga inserita); il Do necessariamente è la fondamentale della triade di tonica costruita su di esso. La stessa proprietà vale per l'intervallo di settima²⁹: la settima Do-Si bemolle implica che il Do sia la fondamentale (è possibile poi che la terza, cioè il Mi, sia bemolle o bequadro, così come il Sol può presentarsi alterato³⁰, determinando settime di specie differente; ma, ancora una volta, è la possibilità di riempire l'intervallo con *terze* differenti che determina l'ambiguità funzionale della settima).

²⁶ Inoltre essa è da considerarsi il battere ritmico, perché punto di arrivo di un levare armonico e melodico.

²⁷ Si noti l'ambiguità del modo: La-Do può essere parte di una triade di tonica maggiore o minore.

²⁸ Quanto detto vale anche per il suo rivolto, la quarta.

²⁹ *Idem* per il suo rivolto, la seconda.

³⁰ Ad esempio in un accordo di settima di dominante di Fa con la quinta alzata.

- 2) La successione di accordi le cui fondamentali distano un intervallo di *terza* genera ambiguità tonale. Ad esempio, le triadi Do-Mi-Sol, La-Do-Mi, Fa-La-Do e Re-Fa-La possono essere considerate in Do maggiore, come I-VI-IV-II, oppure in La minore come III, I, VI, IV (si noti che le due tonalità di riferimento sono a distanza di terza).
- 3) Come insegna la teoria di Hugo Riemann degli accordi e delle tonalità parallele, tonalità apparentemente lontane nel circolo delle quinte (ad esempio Do maggiore e il suo omologo Do minore, oppure Mi maggiore) presentano punti di contatto grazie alla condivisione di gradi della triade di tonica. Questa relazione sotterranea tra tonalità che presentano la fondamentale a distanza di terza si contrappone alla classica relazione tra tonalità secondo il circolo delle quinte, generando relazioni tonali nuove e ambigue³¹. Tale parentela tra tonalità parallele è anche la causa della presenza degli “accordi sostituiti”: le triadi sui gradi fondamentali della tonalità (I-V-IV) possono venire sostituite da triadi con la fondamentale una terza sopra o sotto rispetto ad essi. Si può attuare così un indebolimento della tonalità: i cosiddetti gradi forti (I,V,IV), centrali nel sistema tonale, perdono la loro importanza, venendo sostituiti da accordi paralleli e contraccordi. La musica acquista un orientamento anticadenzale: l’univocità affermativa della cadenza V-I viene elusa, attraverso cadenze d’inganno (V-VI), cadenze sospese, cadenze alla sottodominante (V-IV), cadenze plagali (IV-I) risoluzioni eccezionali dell’armonia di dominante, tonicizzazione momentanea di gradi deboli etc.
- 4) Le triadi di tonica di due tonalità omologhe (come Do maggiore e Do minore) si differenziano soltanto per la terza (maggiore nel primo caso, minore nel secondo). L’alterazione cromatica della terza genera ambiguità, in quanto trasforma potenzialmente una tonalità nel suo omologo.
- 5) L’intervallo di terza melodico in quest’opera viene spesso raggiunto per grado congiunto. Tale nota, teoricamente estranea all’armonia, spesso alterata cromaticamente, assume una rilevanza strutturale (grazie alla sua posizione melodica e ritmica in rilievo) in molti punti della composizione, generando così armonie estranee alla tonalità d’impianto, contribuendo a scardinare la centralità

³¹ Si veda De Marco (2013), pp. 91-92. Qui viene anche sottolineato l’aspetto espressivo di queste modulazioni: esse determinano passaggi armonici morbidi, smussando la forza della relazione V-I.

della tonica³². Di particolare importanza nell'op. 118 sono il secondo grado frigio (ottenuto dall'abbassamento cromatico del secondo grado) e il quarto grado lidio (ottenuto dall'innalzamento cromatico del quarto grado): essi contribuiscono a creare un campo ambiguo richiamando un antico modalismo.

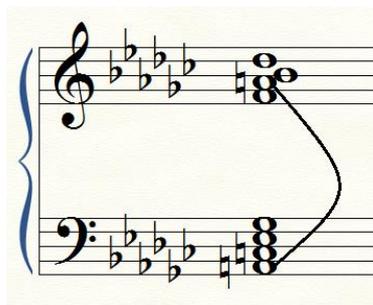
- 6) Gli accordi vengono costruiti, all'interno del sistema tonale, per sovrapposizione di terze. Principalmente s'incontrano triadi (generate dalla sovrapposizione di due terze) o settime (generate dalla sovrapposizione di tre terze). Le none, le undicesime e le tredicesime sono molto più rare e si presentano principalmente quando il contesto tonale è già ben definito. Il presentarsi di un accordo dato dalla reiterazione del processo di sovrapposizione di terze in un contesto tonale non già ben definito³³, genera un evento armonico di grande ambiguità³⁴. La tredicesima è il limite ultimo di questo processo di costruzione di accordi tramite la sovrapposizione di terze poiché la quindicesima coincide con la fondamentale, due ottave più in alto. Relazione di ottava che, come ha mostrato Stoppiello³⁵, è a fondamento di gran parte del materiale melodico, insieme alla terza. Ecco quindi la copula tra i due elementi irrelati appartenenti alla figura-base: un'ottava non ottenuta attraverso il classico procedimento scalare, per grado congiunto, bensì come limite ultimo dell'ambigua sovrapposizione di terze, fondamento di tutta l'opera. Nell'esempio sottostante viene riportata una tredicesima che compare nell'ultimo Intermezzo del ciclo: tale accordo è una limpida istanza della figura-base, tanto che verrà chiamato Accordo Generatore Completo. È evidenziata la relazione d'ottava, ottenuta nel modo sopra indicato:

³² Sulla potenzialità perturbativa di note estranee all'armonia e sul loro ruolo nel superamento storico della tonalità si veda Schönberg (1963) e De Marco (2013), p. 178-181.

³³ Qualunque sia la natura delle terze usate nel processo, minore o maggiore.

³⁴ Ivi, p. 180.

³⁵ Stoppiello (2012).



La creazione di un ciclo pianistico che si basi sull'*ambiguità* delle relazioni derivate dall'intervallo di terza all'interno di un sistema tonale che ha come suo fondamento l'*univocità* della cadenza autentica V-I: in ciò consiste la geniale creazione brahmsiana. È ora di presentare un'analisi dell'op. 118, che mostri come la figure-base sia realizzata e sviluppata. Si procederà prendendo in considerazione in *primis* l'ambito armonico, poiché è sotto questo punto di vista che si riesce a cogliere meglio l'ambiguità strutturale³⁶; in seguito si considereranno gli aspetti melodici e ritmici, cercando di non perdere di vista la stretta relazione che intercorre tra queste categorie.

L'INTERMEZZO OP 118 N. 1

Il primo Intermezzo, come ogni altro brano di questo ciclo pianistico, è tripartito. La sezione A è costituita da un periodo di due frasi di quattro e sei battute; la sezione B anch'essa da un periodo di due frasi di quattro e sei battute; la sezione A¹ presenta la stessa struttura metrica di A; infine la Coda è costituita da un periodo di due frasi di sei e cinque battute. L'ambiguità armonica si presenta fin dall'inizio: è impossibile stabilire se esso sia in La minore o in Do maggiore (si noti, tonalità a distanza di *terza*) fino alla cadenza di battuta 7-8 (ripetuta poi nelle battute 9-10). Nell'analisi armonica sottostante si considerano gli accordi nelle possibili tonalità all'interno delle quali possono svolgere funzioni sensate; per semplificare, le appoggiature presenti vengono considerate note

³⁶ Come già detto in precedenza, perché ci sia ambiguità è necessario che un accordo, una frase o un qualsiasi elemento musicale non determini univocamente la tonalità di riferimento; quindi, per indagare le proprietà ambigue della musica, è necessario prendere in esame la categoria all'interno della quale si generano i diversi campi tonali, ovvero l'armonia.

estranee all'armonia. Si noti come questo procedimento, che rispetta la natura dell'appoggiatura (che è da considerarsi nota estranea all'armonia), genera un problema: il brano, escluso il Si bemolle (appoggiatura), inizia con un biciprodo di terza (Do-Mi), e non con una triade, alla quale non può essere assegnata alcuna funzione armonica determinata.



La-	? (III ⁷⁻)	I ⁶	? (I ⁷)	VI ⁶
Do+	? (I ⁷⁻)	VI ⁶	? (VI ⁷)	IV ⁶



R	←Ted(IV ₅ ⁶⁺) (VII ⁷ del V del III)	(V ⁹ del III)	III ¹¹	III
	? (+II ⁷ o IV ⁷ ?)	(VII del I)	V ⁹	I ¹¹ I

Ogni elemento di questo periodo è derivato dalla *Grundgestalt*, l'intervallo di terza come generatore di ambiguità:

- 1) Gli accordi in progressione delle battute uno-quattro, avendo le fondamentali a distanza di terza, possono rivestire funzioni differenti nelle due tonalità: I⁶-VI⁶-IV⁶⁺ nel caso di La minore; oppure VI⁶-IV⁶ -⁺II⁷/IV⁷ in Do maggiore.
- 2) L'accordo in battute di battuta uno e battuta tre, considerando l'appoggiatura come nota estranea, è un biciprodo costituito da una sola terza che genera ambiguità addirittura nella sua possibile collocazione triadica: esso pare appartenere all'accordo seguente (si noti che la "nota mancante" compare nella

destra raddoppiata in ottava e in sincope sull'ultimo ottavo della misura, quindi in una posizione evidente), quindi come parte di La-Do-Mi nel primo caso e di Fa-La-Do nel secondo. L'appoggiatura, però, a causa della sua collocazione in battute e a causa dell'incompletezza armonica del bicipendio, *pare* (quindi è ambigua. È nota estranea o reale? Il contesto non permette di deciderlo: ci sono elementi a favore dell'una come dell'altra ipotesi) nota reale, creando momentaneamente un accordo di settima con la quinta mancante con la fondamentale collocata una *terza* sopra la triade che lo segue³⁷.

- 3) A battuta cinque, poco prima del momentaneo scioglimento dell'ambiguità attraverso una cadenza in Do maggiore, compare una sesta eccedente di La minore (con ritardo Mi-Re diesis). Tale accordo viene di norma usato per compiere cadenze particolarmente enfatiche: la risoluzione eccezionale qui attuata, che conduce alla cadenza in Do maggiore³⁸ (tonalità una *terza* sopra La minore), crea un senso di spaesamento e quindi di maggiore ambiguità poiché conduce a una tonalità che non è quella alla quale appartiene, apparentemente, la sesta eccedente.
- 4) Il moto melodico delle voci contraddice più volte la norma secondo la quale le note alterate cromaticamente verso l'alto risolvono salendo, mentre quelle verso il basso scendendo: il Re diesis a battuta cinque scende a Re bequadro; il Fa diesis a battuta sei scende a Fa naturale. Ciò crea durante l'ascolto una percezione enarmonica di questi suoni: un Re diesis che scende è percepito come Mi bemolle; così il Fa diesis come Sol bemolle. Ciò genera ulteriore ambiguità armonica: l'equivalente enarmonico di una nota non può appartenere alla stessa scala, e quindi alla tonalità, di essa. Infine, il La bemolle di battuta sette, quando pare si sia affermato Do maggiore, mantiene la sua ambiguità, figurando poco dopo (battuta 11) come Sol diesis.
- 5) L'accordo di undicesima di tonica alla fine del periodo, seppur stabilmente ancorato in Do maggiore, è anch'esso derivato dalla *Grundgestalt*, poiché generato dalla sovrapposizione, iterata per cinque volte, dell'intervallo di terza.

³⁷ Quindi la progressione sopra rilevata diviene di quattro accordi con fondamentale a distanza di terza.

³⁸ Tale sesta eccedente, leggendo enarmonicamente il Re diesis come Mi bemolle, può essere considerata come IV⁷, quindi come accordo dell'area di sottodominante di Do, in preparazione alla cadenza in tale tonalità.

Il secondo periodo, anch'esso costituito da due frasi di quattro e sei battute, contraddice la tonalità apparente del primo, essendo orientato verso La minore fino a battuta diciotto³⁹. Lo si può leggere, infatti, come una cadenza (VII del V)- VII- I⁺. Nonostante quest'orientamento tonalmente univoco di fondo, Brahms semina anche qui ambiguità armonica, al punto di mascherare tale orientamento cadenzale. In primo luogo la settima di quinta specie, usata a battute 12 e 16 come sostituito di un accordo dell'area di dominante, crea una cadenza più debole rispetto a quella con un accordo di dominante; inoltre, poiché può essere letta enarmonicamente, è generatrice di ambiguità. Inoltre la triade di tonica compare o in levare (ultimo movimento di battuta 14), o in battere ma con la terza alterata e con l'aggiunta della settima e della nona (battuta 16), che la fa apparire un accordo appartenente all'area di dominante di Re, sulla cui triade risolve a battuta 19. La ripresa è preparata da una progressione di settime diminuite:

Sol: $+VI^{3+}$ del V^6 del V Do: $+II^{3+}$ I⁶
 La: $+II^{3+}$ I³⁺

Come si comprende dall'analisi armonica sopra riportata, le settime diminuite sul levare di battuta 18 e sul battere di battuta 20 risolvono in modo eccezionale: non sono da considerarsi appartenenti all'area di dominante, bensì come settime diminuite sul sesto e secondo grado con la fondamentale e la terza alzate, le quali risolvono come appoggiature sulla terza e la quinta della triade, rispettivamente, di dominante e di

³⁹ Si noti l'asimmetria tra la lunghezza delle frasi e la struttura armonica: mentre la prima è di 4 + 6, la seconda è di 8+2. Tale asimmetria, che sarà presa in considerazione approfonditamente più avanti, è un'altra proprietà pervasiva dell'intera op.118 e generatrice di ambiguità.

tonica⁴⁰. Quindi il ritorno a un (ipotetico) Do maggiore della ripresa non viene attuato in modo cadenzale, bensì con risoluzione eccezionale di accordi che, per questa ragione, perdono la loro funzione di dominante. Ciò è causa di ambiguità per due ragioni: la settima diminuita, che fino ad ora ha avuto funzione di dominante, ha un ruolo differente; inoltre, la tonalità della ripresa è affermata in modo talmente debole che l'inizio della ripresa non viene quasi percepito.

La ripresa compie un percorso armonico inverso rispetto all'esposizione, nonostante presenti la stessa struttura fraseologica. L'inizio pare in Do maggiore, a causa della sottolineatura melodica (è presente la nota più alta dell'intero Intermezzo, il Re di battuta 23) e ritmica (il valore dell'accordo è raddoppiato rispetto al suo omologo nell'esposizione) della triade di tonica di tale tonalità, sebbene essa sia affermata armonicamente soltanto da una cadenza plagale (battute 26-27), la quale, come è noto, è da considerarsi più debole rispetto a una cadenza che utilizza un accordo di dominante. L'apparire, per due volte, del IV grado, prepara il ritorno in La minore: infatti, esso può essere letto come VI grado di questa tonalità. Ancora una volta, poi, si presentano tre triadi a distanza di terza (battute 25-26) che generano ambiguità armonica: esse possono essere considerate I-VI-IV di Do oppure III-I-VI in La minore, anche se questa volta i dubbi sono sciolti dalla presenza della dominante di La.

La coda inizia su un pedale di dominante, sul quale compare prima il VII del V e poi il V⁹. Anche questa figura deriva dalla *Grundgestalt*: essa, letta verticalmente, è un accordo di tredicesima di dominante, dato dalla sovrapposizione iterata per 6 volte dell'intervallo di terza. Il basso a battuta 35 compie un salto di quarta, come se finalmente si udisse la prima cadenza autentica del brano. Ma il La viene armonizzato, come IV₄⁶, contraddicendo quest'aspettativa, generando incertezza tonale. Il brano si chiude con una cadenza VII-I⁺, ma anche questa è presentata in modo ambiguo: la terza del VII è preceduta da un'appoggiatura della durata di un'intera battuta, la quale, per la sua rilevanza ritmica diventa nota quasi-reale⁴¹; inoltre, la risoluzione è su una triade di La maggiore (terza di piccarda), che, se da una parte prepara la tonalità dell'Intermezzo successivo, dall'altra sfrutta l'interscambiabilità delle terze tra tonalità omologhe; infine il Sol diesis della triade diminuita potrebbe esser letto enarmonicamente come La

⁴⁰ Piston (1987), pp. 385-394.

⁴¹ Si è visto lo stesso processo al principio dell'Intermezzo.

bemolle e tale settima potrebbe quindi risolvere in Do maggiore. L'ambiguità viene mantenuta fino all'ultima nota!

In conclusione, in questo Intermezzo sono presenti tutti gli aspetti della figura-base che possono generare ambiguità armonica: accordi con fondamentale a distanza di terza assumono funzioni differenti in tonalità parallele; sono presenti bicordi che possono essere collocati in triadi differenti; è impossibile distinguere note estranee all'armonia da quelle che hanno valore strutturale; sono presenti procedimenti anticadenzali, e accordi che risolvono in modo eccezionale; accordi e note melodiche possono essere letti enarmonicamente; sono presenti accordi generati dall'iterata sovrapposizione di terze.

L'INTERMEZZO OP. 118 N. 2

Si è visto come nella coda dell'Intermezzo precedente il primo grado della scala al basso, preceduto da un quinto grado, di norma armonizzato con una triade di tonica, sia invece un accordo di IV_4^6 . Questo, nella prassi compositiva comune, si trova in una posizione ritmica debole e si viene a creare dal moto melodico della terza e della quinta della triade di tonica, che salgono e poi scendono di grado; è un accordo di volta, senza funzione armonica cadenzale⁴². Invece, nella coda dell'Intermezzo è presente in battere, acquisendo un peso armonico maggiore. Ciò crea ambiguità, poiché la tonica al basso, collocata in battere, crea la sensazione di una cadenza V-I, contraddetta dall'armonizzazione del basso con la triade sul quarto grado in IV_4^6 . L'uso ambiguo di tale accordo, e in generale dell'armonia di sottodominante, diventa centrale nell'Intermezzo op. 118 n. 2. Anch'esso è tripartito, in forma A B A¹ e ogni sezione è a sua volta tripartita.

Nella sezione A, che si apre con un classico doppio periodo, costituito da due periodi di otto battute, di due frasi da quattro battute ciascuno, compare fin dall'inizio tale ambiguità funzionale. La triade di tonica (che ha valore di battere armonico) è collocata

⁴² Piston (1987), pp. 158-161.

in levare, mentre il IV_4^6 in battere, creando la possibilità di considerare tale *incipit* in due tonalità differenti, come mostra l'analisi sottostante.

Andante teneramente

La+:	I	IV_4^6	I	IV_4^6	IV
Re+:	V	I_4^6	V	I_4^6	I

Da una parte la presenza del Sol diesis sembra far escludere la tonalità di Re^{43} , ma la posizione ritmica degli accordi e il fatto che la sensibile di La compaia nelle prime battute solo in levare e risolva per grado discendente, fa acquisire valore all'altra ipotesi. Inoltre la tonicizzazione momentanea del IV all'inizio della seconda frase, attraverso la cadenza VII^6 del $IV-IV^6$, in congiunzione al fatto che la triade di tonica non compaia mai in battere, aumenta la sensazione che il IV grado sia il centro tonale.

Tale tendenza è accentuata nella seconda parte della prima sezione. Il primo periodo resta in La maggiore, nonostante alcuni sussulti ambigui: la prima frase (battute 17-20) inizia con una triade di Do maggiore, tonalità apparentemente lontana, ma imparentata con la tonalità d'impianto da un rapporto di *terza* tra le fondamentali; la seconda (battute 21-24), invece, si conclude in La minore (ancora, quindi, con una permeabilità tra tonalità maggiori e minori, creata dall'alterazione cromatica della terza). È il secondo periodo (battute 25-34) a essere caratterizzato da una spiccata tendenza verso la tonicizzazione dell'accordo di sottodominante. La prima frase (di sei battute) inizia su un pedale di Mi, il quale fa pensare a una cadenza nella tonalità d'impianto. Tuttavia l'analisi sottostante mostra come esso non conduca al I, bensì al IV:

⁴³ Il Sol diesis può essere considerato il quarto grado lidio di Re maggiore. Si vedrà, nella sezione centrale della Romanza n.5, che essa, pur essendo in Re maggiore, presenta il quarto grado innalzato.

V I₄⁶ (V₄⁶ del II) II (Bicordi) (V₃⁴ del IV) IV V IV!

Il IV grado è prima preceduto dalla sua dominante secondaria (V₃⁴ del IV), successivamente la dominante di La risolve eccezionalmente sulla sottodominante⁴⁴, la quale è collocata in battere; poiché tale cadenza è posta alla fine del pedale e all'apice di un crescendo, il IV grado è messo in grande evidenza. La seconda frase (battute 31-34) mantiene questo orientamento tonale ambiguo, presentando la triade di tonica in levare mentre in battere il II₅⁶; tale modello armonico viene ripetuto per quattro volte. Il II₅⁶ è qui da considerarsi una triade di IV grado con la sesta aggiunta⁴⁵: se letta in La maggiore, questa frase consiste in una successione di cadenze plagali; ma la presenza del Do Diesis al basso in levare e del Re in battere, fa apparire il primo sensibile del secondo, creando una sensazione di Re maggiore⁴⁶. Inoltre, l'abbassamento cromatico del Do diesis e del Fa Diesis crea un'ulteriore sfumatura ambigua: se si considera la frase in La maggiore, il Do bequadro indica una momentanea modulazione alla tonalità omologa La minore; se si considera, invece, la frase in Re maggiore, il Fa bequadro genera una momentanea modulazione alla tonalità omologa, Re minore.

⁴⁴ Si veda Piston (1987), pp. 267-270 e De Marco (2013)

⁴⁵ Piston, pp. 365-370.

⁴⁶ Si noti come il motivo melodico del basso sia identico al tema melodico iniziale: l'ambiguità di cui esso era portatore (a causa della sua armonizzazione vista in precedenza) qui è ulteriormente amplificata, proprio per l'apparente relazione di sensibile-tonica al basso che si forma tra il Do diesis e il Re.

La+:	I ⁶	II ₅ ⁶	I ⁶	II ₅ ⁶	I ⁶	II ₅ . ⁶	I ⁶⁻	II ₅ . ⁶
Re+:	V ⁶	I ₅ ⁶	V ⁶	I ₅ ⁶	V ⁶	I ₅ . ⁶	V ⁶⁻	I ₅ . ⁶

La prima frase del terzo doppio periodo riconduce alla centralità della triade di tonica. Essa inizia con una sequenza armonica (battute 34-35) che porta al massimo grado l'apparente centralità tonale della sottodominante, poiché la triade di La maggiore in levare sembra la dominante della triade di Re, presente, diversamente dal caso precedente, in battere e senza sesta aggiunta. Il modello armonico viene ripetuto la battuta successiva, ma il Re al basso qui è alterato cromaticamente, trasformando l'apparente accordo di tonica in una dominante secondaria di La maggiore, che prepara, finalmente, la prima cadenza in battere dell'intero intermezzo (con appoggiatura) in questa tonalità.

La+	I ⁶	IV	I ⁶	Vdel V	I ₄ ⁶	II	V ⁷	I
-----	----------------	----	----------------	--------	-----------------------------	----	----------------	---

La sezione, infine, si chiude con progressione di accordi nella tonalità d'impianto con fondamentale a distanza di terza (VI-IV-II), ulteriore applicazione della figura-base, che preparano la cadenza conclusiva in La.

La sezione B dell'Intermezzo è in Fa diesis minore, relativo minore di La⁴⁷. È di particolare interesse la sezione centrale di questa parte, in Fa diesis maggiore, in quanto presenta un evento armonico di natura estremamente ambigua:

Fa diesis+	VI	III	⁺ IV ₅ ⁶	?	I/III
Si Bemolle-	IV ₄ ⁶	I	II ₅ ⁶	V	I

Questo episodio, in forma di canone, sembra saldamente in Fa diesis maggiore, con un susseguirsi di armonie di III e VI. Ma il ⁺IV₄⁶ di questa tonalità viene interpretato enarmonicamente come II₅⁶ (settima di terza specie)⁴⁸ di Si bemolle minore, grado di preparazione alla cadenza autentica V-I (l'accordo La diesis-Do diesis-Mi diesis è da leggersi enarmonicamente come I di Si bemolle). Ciò svela la natura profonda del susseguirsi di III e VI grado in Fa diesis, concatenazione armonica di per sé poco significativa: essa è da leggersi enarmonicamente fin dall'inizio, come successione di I-IV in Si bemolle minore! Si noti come questo passaggio sia un'estrema elaborazione dell'idea armonica fondamentale di questo Intermezzo (la creazione di aree tonali ambigue attorno al IV grado), la quale è a sua volta derivata dalla figura-base del ciclo.

⁴⁷Si comprende come anche la scelta di questa tonalità sia conforme alla figura-base.

⁴⁸ La stessa potenzialità di trasformare enarmonicamente la settima specie è usata da Wagner nel famoso "accordo del Tristano". Si veda Piston (1983), pp. 360-361.

LA BALLATA OP. 118 N. 3

Anche la Ballata in Sol minore è caratterizzata dalla presenza di campi tonali ambigui, nei quali lo stesso accordo può svolgere funzioni differenti a seconda della tonalità nel quale viene interpretato. Tale ambiguità è generata attraverso note apparentemente estranee all'armonia, che, nel procedere del discorso musicale, acquisiscono un peso armonico sempre maggiore e da alcune risoluzioni eccezionali:



1°) APP-V⁷ I

2°) APP-IV⁷ V

Il primo accordo del brano sembra costituito da tre note estranee all'armonia: una tripla appoggiatura su V⁷. Anche il secondo inciso pare cominciare allo stesso modo: la triade di Fa in 4^6 è generata da note di volta e di passaggio e non sembra avere valore armonico strutturale. Tale interpretazione, qui valida, viene messa in discussione già nella frase successiva (si veda l'esempio seguente). Il primo accordo del primo inciso presenta in battere il Do: tale nota potrebbe essere considerata anch'essa estranea all'armonia, in quanto anticipazione della settima dell'accordo di dominante immediatamente seguente. Tuttavia, se si legge verticalmente l'accordo considerando anche il Do come nota reale, si genera un'armonia significativa: quella di dominante (con la settima e la nona) di Fa. La sua risoluzione eccezionale sulla dominante di Sol è molto rara nella normale sintassi armonica, al punto che si è tentati di considerare il primo accordo soltanto un'appoggiatura; tuttavia, proprio quest'armonia viene presentata in un punto di grande rilievo, in battere alla fine della sezione B, poco prima della ripresa di A' (battuta 76). Qui essa è certamente un'armonia reale che risolve eccezionalmente sul V di Sol. Brahms quindi, nel corso del brano, genera ambiguità aumentando il peso strutturale di

un accordo apparentemente creato soltanto dal moto melodico delle parti, generando concatenazioni inaspettate.

Il procedimento appena esposto è applicato anche al secondo rivolto della triade di Fa maggiore che, come si è visto, nella prima frase aveva funzione di armonia non reale di passaggio. Nella seconda frase è presente una momentanea tonicizzazione della sensibile abbassata (Fa) attraverso una cadenza autentica, di cui la triade in 4^6 costituisce l'accordo preparatore. Esso, quindi, acquisisce una funzione armonica reale:



Sol-: (V di Fa)V I Fa+: $I_4^6 V^7$ I

Il secondo artificio compositivo per generare ambiguità tonale usato in questa Ballata consiste nella risoluzione eccezionale di alcuni accordi. Si considerino le seguenti battute, che segnano la fine della prima parte della prima sezione e l'inizio della seconda:



II^7 V I^{3+} $^7 VI=I$ Mi bemolle

In questo caso, alla triade di tonica con la terza di piccarda (si è già visto la derivazione di questo stilema dalla figura-base) si aggiunge la settima, ma la sua risoluzione normale sulla triade di Do viene evitata e quest'ultimo accordo sostituito con quello collocato una terza sopra, Mi bemolle-Sol-Si bemolle, che diventerà la tonalità di riferimento di questa parte centrale. La procedura anche qui è derivata dalla *Grundgestalt*: la sostituzione di una triade con quella a una terza di distanza crea modulazioni impreviste e funzioni tonali ambigue. La stessa sostituzione crea una risoluzione eccezionale della dominante di Fa nel seguente passaggio:



V⁹ di Fa I⁶ di Re bemolle

La sezione B della ballata è in Si maggiore, tonalità apparentemente lontana da Sol minore, ma legata a essa da un rapporto di terza. Il passaggio tra le due sezioni viene attuato giustapponendo la triade di tonica (con la terza di piccarda) di Sol minore in primo rivolto con la triade di tonica di Si. Tale modulazione, attuata senza far ricorso ad armonie di dominante, ma per semplice concatenazione di terze, è anch'essa conforme alla figura-base del ciclo. La sezione B è modulante e tocca le tonalità di Sol diesis minore e Re diesis maggiore, che si relazionano a Si maggiore attraverso affinità di terza. La tonalità di Sol diesis è soltanto accennata, attraverso una tonicizzazione del VI grado di Si attraverso una cadenza d'inganno. La modulazione in Re diesis viene, invece, attuata attraverso risoluzioni eccezionali di armonie di dominante, che anziché risolvere normalmente sono seguite da triadi collocate (ancora una volta) una terza sopra o sotto, come si comprende dall'analisi seguente:



Si maggiore: IV⁷ (VII del V) (V del III) III

Re diesis maggiore: V⁷ I



Si maggiore: (V del IV)

III₄⁶

V del III III

Re diesis maggiore I₄⁶

V I

Si comprende come entrambe queste modulazioni per affinità di terza siano derivate dalla figura-base.

L'INTERMEZZO OP. 118 N. 4

L'Intermezzo n. 4 sembra, a un primo sguardo, esordire in modo anomalo rispetto a quelli precedenti: infatti presenta una serie di cadenze V-I nella tonalità d'impianto che pare non avere nulla di ambiguo. Per comprendere l'influsso della figura-base in questo *incipit* è necessario considerare le relazioni tra armonia e metro⁴⁹. Così facendo, infatti, si nota che, se la prima frase sembra terminare dopo quattro battute (la melodia si ripete identica all'inizio della quinta), la cadenza conclusiva si colloca, invece, nella quinta:

⁴⁹ Si noti come la netta separazione delle categorie musicali non permetta di cogliere alcuni aspetti della musica che sorgono dall'interazione tra esse.

Allegretto un poco agitato

Fa-: I V I V⁷ I⁶ II (V del V) V I V⁷ I

Tale discrepanza genera ambiguità. Infatti è possibile leggere le cadenze iniziali come serie di cadenze sospese alla dominante (I-V; I-V⁷); oppure, tralasciando il primo accordo come cadenze femminili (V-I; V⁷-I⁶). Inoltre, la seconda frase inizia con un'inversione della collocazione ritmica dell'armonia: la triade di tonica è collocata in battere mentre la dominante in levare, esattamente all'inverso di quanto accade all'inizio del brano.

La sezione A di questo Intermezzo è tripartita. La parte centrale presenta interessanti modulazioni, tutte derivate dalla figura-base. Infatti essa tocca momentaneamente la tonalità di La bemolle maggiore⁵⁰ e Si maggiore, sfruttando come “armonie perno” accordi che hanno valore di sopradominante nella tonalità di partenza e di sottodominante nella tonalità di arrivo (VI=IV). La loro doppia funzione, e quindi la loro ambiguità, è ancora una volta derivata dalle affinità di terza tra le tonalità; nel caso più interessante (cioè nella modulazione da La bemolle maggiore a Si maggiore), il VI grado viene mutuato dalla tonalità omologa rispetto a quella di partenza, per essere poi trasformato enarmonicamente in IV della tonalità di arrivo:

⁵⁰ La presenza del Sol bemolle a battute 22-23 è da leggersi come una momentanea tonicizzazione del IV grado di La bemolle.



Lab: I $\text{VI}^{\flat} = \text{IV}$ di Si maggiore I^7 IV V^7 I

La sezione B è modulante e tocca le tonalità di La bemolle maggiore, Mi maggiore e Do maggiore. La modulazione da una tonalità all'altra viene compiuta attraverso la doppia funzionalità di *bicordi* (si è già incontrata la potenzialità armonica di bicordi, come triade incomplete, all'inizio del primo Intermezzo). Nel primo caso il bicordo sul primo e il terzo grado abbassato (ancora permeabilità accordale tra tonalità relative) di La bemolle viene trasformato enarmonicamente in I di Mi maggiore (senza la quinta). Nel secondo caso il bicordo sul primo e sul terzo grado abbassato di Mi divengono terza e quinta della triade di Do maggiore.



La bemolle: $\text{I}^{\flat} = \text{I}$ di Mi maggiore



Mi maggiore: $\text{I}^{\sharp} = \text{I}$ Do maggiore

La sezione A' torna stabilmente in Fa minore, anche se presenta armonie localmente ambigue. Un pedale di tonica (battute 111-114), che sembra quindi alludere saldamente alla tonalità d'impianto, viene armonizzato con il I^7 che risolve in modo eccezionale sul VII del V, scardinando localmente la normale funzionalità accordale. Anche la cadenza finale presenta una fisionomia particolare, finalizzata a rendere il meno evidente possibile la non ambigua successione di armonie di dominante e tonica.

VII_3^4 $I \ II^6$ I^{3+}

La settima di sensibile (da leggersi come un V_0^9 , quindi come un accordo incompleto) risolve sulla *sola* fondamentale della triade di tonica. Quest'ultima viene presentata in modo così incompleto da divenire una nota soltanto, portando così all'estremo grado quel processo generatore di funzionalità ambigue basato su l'incompletezza degli accordi. Infine, il II^6 è da considerarsi sostituto della sottodominante, legato a essa da un rapporto di terza, e quindi la successione II^6-I come una cadenza affine a quella plagale⁵¹.

⁵¹ Il Fa diesis, che appare come nota estranea all'armonia, può essere letto enarmonicamente come Sol bemolle, quindi come seconda frigia di Fa.

LA ROMANZA OP. 118 N. 5

La Romanza op. 118 n. 5 stupisce per il suo diatonismo armonico e per la sua regolarità fraseologica. Mentre, come si è visto, nei brani precedenti è presente una grande abbondanza di accordi alterati, modulazioni improvvise ai toni lontani e frasi di diversa lunghezza, qui pare di entrare in un altro contesto. La sezione A è composta da un classico doppio periodo di 8 battute di due frasi di 4 battute ciascuna; allo stesso modo la regolarità metrica è mantenuta nella sezione B, composta da 4 periodi, anch'essi di 8 battute. Le armonie sono improntate a un diatonismo classicheggiante; le settime sono rare; gli accordi alterati quasi inesistenti. Inoltre ogni frase di tale sezione presenta invariata la stessa successione armonica, fatta eccezione per la cadenza conclusiva. Dove quindi rinvenire la *Grundgestalt* dell'intera opera in questa Romanza?

Da un'analisi della prima frase si comprende come la successione di accordi con fondamentale *a distanza di terza* alteri la loro normale funzione tonale. Il V risolve sul III e non sul primo, così come il I viene preceduto dal III e non dal V; la grande abbondanza di armonie dell'area della sottodominante (incluse in una cadenza plagale e in una cadenza d'inganno) e la totale assenza di settime (eccetto che nell'ultima cadenza), contribuiscono a indebolire la rilevanza della cadenza autentica V-I⁵². L'ambiguità, quindi, non è tra centri tonali differenti ma è generata indebolendo la funzionalità della cadenza V-I attraverso relazioni di terza:

Andante
espressivo

V? I V III⁶ VI III I⁶ IV I IV⁶ VI V VI V I III V⁷

⁵² Come si è visto, tale cadenza è il principale strumento per stabilire la centralità della tonica e, quindi, sciogliere il campo ambiguo.

La cadenza della seconda frase sottolinea ancor di più la rilevanza del III grado, tonicizzato momentaneamente con la terza alzata; allo stesso modo la cadenza conclusiva della sezione giustappone gli accordi, con le fondamentali a distanza di terza, che hanno avuto maggior peso tonale in essa:



VII VI I III³⁺

La sezione B è costruita totalmente su un pedale di Re, armonizzato con accordi derivati dall'armonia di sottodominante (II² e V² del V): fatto alquanto notevole e conforme all'idea di fondo di questo brano, l'armonia di dominante qui non compare *mai*, in tutte le 32 battute che compongono questa parte. La polarità V-I, a fondamento del sistema tonale, è momentaneamente sospesa.



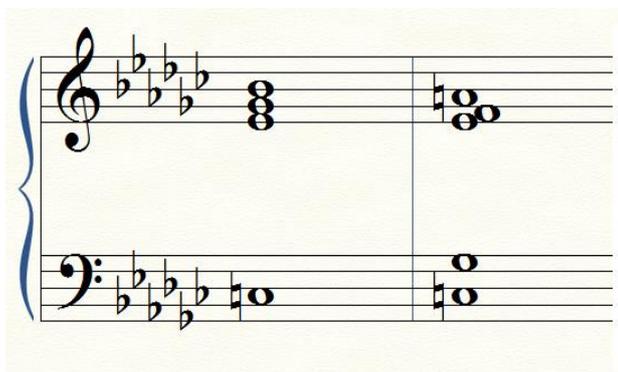
I II² I⁶ II² I⁶ V² del V I

Quest'ultimo brano si apre con una melodia che riempie un intervallo di terza (che sarà l'idea tematica fondamentale di tutto l'intermezzo). L'armonia è assente. Le armonizzazioni possibili, e in qualche modo sottese e presenti, molte. L'ambiguità armonica generata dal silenzio delle pause è amplificata dalla prima armonia, una settima di quinta specie (La, Do, Mi bemolle, Sol bemolle), accordo ambiguo per eccellenza: esso infatti può risolvere in quattro tonalità differenti, non considerando le possibili risoluzioni eccezionali⁵³. Quest'armonia, arpeggiata, viene mantenuta per cinque battute. Tale stasi del ritmo armonico sembra calmare la sua forte spinta dinamica, come se l'ambiguità di cui è portatrice riposi in se stessa e trovi in se stessa la sua risoluzione. Tale accordo, come si vedrà, ha un peso strutturale talmente elevato che qui lo si vuole denominare "Accordo Generatore" (AG). A battuta cinque, esso risolve su una triade di Mi bemolle (che, si comprenderà solo alla fine, è la tonalità d'impianto del brano), prima in 4^6 , poi in 6^6 , infine in stato fondamentale. Ma la cadenza (VII⁷ del V-D), che comporta una risoluzione eccezionale della già ambigua settima di sensibile, non viene percepita come tale: non è presente nessun accordo preparatore che permetta di cogliere la centralità tonale di Mi bemolle, e il basso, muovendosi di terza discendente, dà l'impressione che la triade di tonica sia un'armonia di passaggio tra la prima comparsa dell'AG e la seconda (battuta 9). Esso è qui ripresentato in modo da amplificare ulteriormente il suo carattere ambiguo⁵⁴: nel registro grave è assente il La bequadro, fondamentale nella sua prima apparizione. Esso compare nella linea melodica, raddoppiato in terza, come risoluzione del ritardo bicordo Sol bemolle-Si bemolle: alla triade diminuita Do bequadro-Mi bemolle- Sol bemolle, si aggiungono quindi Fa bequadro e La bequadro, creando momentaneamente V⁹ di Fa (quindi V⁹ del V di Mi bemolle). Quest'accordo è da considerarsi armonia reale? Questa prima apparenza pare smentita dalla posizione ritmica debole del bicordo, il quale sembra essere una doppia nota di volta melodica, e dall'abbassamento, immediatamente successivo, della terza (sensibile di Fa). Quale decisione prendere? È il bicordo Sol bemolle-Si bemolle da considerarsi reale, per la sua posizione ritmica forte, oppure il bicordo Fa-La (bemolle?), come risoluzione del ritardo? Si creerebbero due armonie

⁵³ Come è noto, ogni nota dell'accordo può esser considerata fondamentale di una settima di sensibile enarmonicamente equivalente alle altre. Per questa ragione Schönberg la chiama settima vagante.

⁵⁴ Si veda l'esempio a pagina successiva.

differenti a seconda dell'una o dell'altra scelta: una settima di terza specie nel primo caso, una nona di dominante in secondo rivolto nel secondo:



Non potendo distinguere tra realtà e apparenza armonica, ogni suono udito è da considerarsi reale. Si crea quindi il seguente accordo che, si noti, è derivato aggiungendo una terza sotto la fondamentale di AG e una sopra la settima:



Questo processo raggiunge il suo culmine a battuta undici, dove si presenta una tredicesima, generata dall'aggiunta a tale accordo del Re bemolle. Tale armonia, se si considerano le alterazioni dei vari gradi di essa che compaiono nella melodia nelle due battute precedenti, porta all'estremo il processo di generazione di contesti ambigui a partire dalla sovrapposizione di terze; potrebbe essere considerata la più limpida istanza della figura-base (lo si può chiamare "Accordo Generatore Completo"). In essa sono infatti racchiusi tutti i processi di creazione di ambiguità usati da Brahms: sovrapposizione di terze, fino all'estrema possibilità (poiché la quindicesima coinciderebbe con la fondamentale) per creare accordi dal carattere tonale non definito e

ambiguo; alterazione cromatica, nelle battute precedenti, degli intervalli di terza che costituiscono l'accordo; trasformazioni enarmoniche di gradi della scala; infine, impossibilità di distinguere note estranea all'armonia da note con valore strutturale. Se si considera verticalmente la melodia precedente, si nota che si toccano in sole due battute ben dieci note su dodici della scala cromatica: Fa-La bemolle/La bequadro-Do bemolle (equivalente enarmonico di Si)/Do bequadro-Mi bemolle-Sol bemolle-Si bemolle/Si bequadro-Re bemolle/Re bequadro:

The image shows a musical score for piano. The score is in a key with three flats (E-flat major or C minor). The music consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a *pp sempre* marking. A specific chord in the treble staff is circled in black and labeled V^{13} below it. To the right of this chord, the Roman numeral I is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

La risoluzione di questo accordo nelle battute undici e dodici lo fa apparire una tredicesima di dominante di Si bemolle e quindi una dominante secondaria di Mi bemolle; tale risoluzione, quindi, ne determina la funzione armonica, ma è bene notare essa è soltanto una delle molte possibili, posseduti da questo accordo.

Nelle battute 13-16 l'armonia si succede per gradi discendenti di terza, processo derivato dalla figura-base e incontrato molte volte in precedenza, fino a tornare sull'AG, il quale diventa, a battuta 18, dominante secondaria del V, finché, finalmente, si ode una cadenza V-I (battuta 20). Ciò, però, non scioglie il campo ambiguo creatosi, anzi lo amplifica: la cadenza è molto debole (la dominante viene presentata senza sensibile) e la triade di tonica Mi bemolle-Sol bemolle-Si bemolle, poiché in precedenza è stata presentata come parte dell'Accordo Generatore Completo, non crea quella sensazione di riposo che genera usualmente. Una triade di tonica che non "suona" come tale⁵⁵: ecco l'estremo risultato della creazione di campi ambigui.

Comincia così la riesposizione della sezione A, che si ripresenta quasi invariata (eccezion fatta per la scala cromatica presente nelle battute 23-24, che si può

⁵⁵ Come giustamente nota Stoppiello (Stoppiello (2012), p. 50).

considerare derivata dal cromatismo presente, come si è visto, nell'Accordo Generatore Completo). La sezione B inizia a battuta 41, dove la dominante incompleta di Mi bemolle viene fatta risolvere eccezionalmente sulla triade di Sol bemolle maggiore: tale processo (la dominante che risolve su una triade una terza sopra o sotto rispetto alla tonica) è derivato dalla figura-base ed è già stato incontrato più volte all'interno di questo ciclo. Il primo periodo, dopo una ormai usuale successione di triadi a distanza di terza (Sol bemolle maggiore, Re bemolle maggiore, Si bemolle maggiore, Mi bemolle maggiore), si chiude con una cadenza autentica in Si bemolle. A battuta 51, poco prima della ricomparsa del tema, ricompare l'Accordo Generatore, che ha qui chiaramente la funzione di dominante secondaria della dominante, che prepara la cadenza presente a battuta 54. La sezione però non si conclude nel tono d'impianto: a battuta 59 il La bequadro (fondamentale dell'Accordo Generatore) viene interpretato enarmonicamente come Si doppio bemolle. Esso assume la funzione di VI grado abbassato della tonalità di Re bemolle maggiore, la cui dominante si estende per le ultime due battute della sezione. La risoluzione eccezionale di questo accordo è, questa volta, addirittura sottintesa: all'inizio di A' si ripresenta monodicamente il tema; è ovvio, però, che esso non potrebbe essere armonizzato con la triade di tonica di Re bemolle.

La prima frase di A' è armonicamente equivalente alla sezione A. Tuttavia il Do bemolle all'inizio della seconda frase, sesto grado della scala di Mi bemolle minore finalmente *non alterato* (nell'Accordo generatore il Do è bequadro), genera un percorso differente: l'intera sezione può essere considerata una grande cadenza nella tonalità d'impianto. Il secondo grado napoletano (battuta 69) precede un pedale di dominante che, dopo una cadenza d'inganno (che è conforme alla figura-base, poiché in essa la triade di tonica viene sostituita da quella una *terza* sotto, sul VI grado) e una cadenza plagale (battuta 79), finalmente conduce alla cadenza in tonica. Un ultimo sussulto è dato nelle battute conclusive dalla risoluzione della settima di dominante non sulla triade di tonica, bensì sul suo secondo rivolto, il quale poi passa allo stato fondamentale. In questo modo la triade di tonica, fino a tre battute dalla fine, mantiene la sua natura ambigua, poiché qui il suo carattere di stabilità è perturbato dalla quinta al basso e dalla quarta dissonante che così si crea con le altre parti.

L'UNITÀ MELODICA DELL'OP. 118

Nel capitolo precedente si è preso in esame, principalmente, l'aspetto armonico dell'op. 118⁵⁶. È proprio da questo punto di vista, infatti, che meglio si può comprendere l'ambiguità strutturale, sviluppatasi dalla figura-base, di quest'opera: esso permette di cogliere la generazione di un campo, all'interno del quale, poiché non si è in grado di stabilire la tonalità di riferimento, accordi e linee melodiche acquisiscono una pluralità di funzioni, a seconda del punto di vista tonale supposto. Collocata all'interno di questo campo armonico, anche la melodia diviene ambigua: come già visto in precedenza, all'interno del sistema tonale ogni nota è vista come *grado* della scala della tonalità di riferimento; tuttavia, se il contesto tonale è ambiguo, è possibile considerare ogni nota come grado differente di una scala con una tonica differente.

Se invece si considera la melodia come pura successione di intervalli, isolati dal loro contesto armonico, non si riesce a cogliere la sua pluralità funzionale ambigua⁵⁷. È proprio questo il punto di vista assunto da Stoppiello⁵⁸: ciò, se da una parte gli consente di mettere in luce la grande coerenza del materiale melodico dell'op. 118, dall'altra l'ambiguità tonale, che si è visto essere fondamentale per questo ciclo pianistico, passa in secondo piano⁵⁹.

⁵⁶ Si noti, però, che spesso si sono dovuti citare aspetti melodici (note estranee all'armonia, intervalli di terza) e ritmici (ad esempio la collocazione, in levare o in battere, degli accordi). La profonda coerenza di quest'opera brahmsiana infatti non permette di considerare una categoria analitica soltanto, escludendone completamente le altre. Se il *focus* del discorso era l'armonia, la reciproca implicazione fra tutte le categorie compositive ha comportato che non si potessero tralasciare alcuni aspetti appartenenti all'ambito ritmico, melodico e timbrico.

⁵⁷ Non si vuole qui negare che una melodia, soprattutto quando si considerano frammenti di una certa lunghezza, non alluda a una tonalità: infatti la relazione intervallare tra le note permette già di considerarle come gradi di una scala di riferimento. Ad esempio la seguente melodia:



è da considerarsi chiaramente in La maggiore. Ciò che si vuole affermare è che l'ambiguità tonale melodica può essere colta soltanto considerando le molteplici armonizzazioni possibili di una melodia; di conseguenza, può essere colta soltanto abbandonando l'analisi soltanto melodica e facendo riferimento al campo armonico in cui tale melodia è inserita.

⁵⁸ Stoppiello (2012).

⁵⁹ Punti di vista differenti permettono di mettere in luce aspetti differenti dell'opera: ecco un chiaro esempio del pluralismo epistemologico sistemico applicato all'analisi.

Non si riproporrà quindi l'intera analisi melodica di quest'opera: l'autore precedentemente citato ha già dimostrato come il materiale motivico derivi da un intervallo di terza e da uno scalare discendente di ottava (solitamente il primo intervallo è posto a fondamento di incisi della durata di una battuta, mentre il secondo di frasi di quattro battute, ma, si vedrà, ci sono eccezioni). Come affermato in precedenza, la scelta di questi intervalli non è casuale, poiché essi sono derivati dalla figura-base: la terza è l'elemento generatore dell'ambiguità tonale e l'ottava è il limite ultimo del processo di sovrapposizione di terze (quindicesima=ottava). Da questi intervalli-base, attraverso la già citata *tecnica variazionale di sviluppo*, che applicata all'ambito melodico comporta l'aumentazione, la diminuzione, l'inversione, la retrogradazione di intervalli, viene derivato tutto il materiale melodico del ciclo pianistico. È importante notare anche come la terza discendente, raggiunta per grado congiunto, venga spesso cromatizzata, generando così ambiguità scalare e, di conseguenza, tonale. Come già visto in precedenza particolare hanno particolare importanza il secondo grado frigio (secondo grado abbassato) e il quarto grado lidio (quarto grado abbassato). A titolo esemplificativo si riporteranno i temi principali di ogni brano, evidenziando in blu gli intervalli di terza e in rosso quello d'ottava.

Intermezzo n. 1

Il Si bemolle presente a battuta uno è il secondo grado frigio di La minore, mentre il Re diesis a battuta cinque il quarto grado lidio. La comparsa di questi gradi alterati nella prima melodia di tutta l'op. è indicativa della loro importanza.

Intermezzo n. 2

Andante teneramente



Nel secondo inciso il La della terza discendente Do-La viene trasportato un'ottava sopra, fondendo i due intervalli della figura-base melodica. La quarta lidia compare già a battute sette-otto.

Ballata n. 3

Allegro energico



A battuta 10 il brano, come si è visto, modula a Mi bemolle. Il quarto grado di questa tonalità, che compare nel primo inciso melodico, è la seconda frigia di Sol.

Intermezzo n. 4

Allegretto un poco agitato



In questo intermezzo il soprano (*dux*) e il tenore (*tenor*) sono in canone all'ottava, mentre il contralto e il basso eseguono in forma imitativa un intervallo di terza. Si noti che quest'ultimo, considerando l'intervallo di seconda successivo, è l'inversione dell'*incipit* melodico dell'Intermezzo n. 2 (seconda+terza in quel caso; terza più seconda in questo)⁶⁰.

Romanza n. 5⁶¹

The image shows a musical score for Romanza n. 5, marked *Andante*. The score is in 6/4 time and features a red slur over the upper staff and a blue slur over the lower staff. Two notes in the upper staff are circled in red. The lower staff is marked *espressivo*.

Nella sezione centrale, in Re maggiore, compare il quarto grado Lidio⁶² (battute 20 e simili).

Intermezzo n. 6

The image shows a musical score for Intermezzo n. 6, marked *Andante, largo e mesto*. The score is in 3/8 time and features a blue slur over the upper staff. Two notes in the upper staff are circled in blue. The lower staff is marked *p sotto voce*.

⁶⁰ Stoppiello (2012), p. 35-36.

⁶¹ Stoppiello mostra come ogni intervallo della linea melodica al contralto sia derivato da motivi già usati in precedenza (Ivi, p. 42). Qui si evidenziano solo gli essenziali salti di terza e si rimanda a quel testo per approfondimenti.

⁶² Si veda Stoppiello, p. 45.



LA MELODIA... E IL SUO DOPPIO

Ogni tema dell'op. 118 è derivato dagli intervalli fondamentali della figura-base, quello di terza e ottava; si è visto, inoltre, come il campo armonico ambiguo renda immediatamente ambigua la melodia inserita in esso. L'opera brahmsiana è così coerente da inserire un livello intermedio che funge anello di congiunzione tra quello melodico e quello armonico: esso è generato dal trattamento *contrappuntistico* delle voci⁶³. Oltre alla linea del basso e alla melodia, infatti, è sempre possibile reperire una terza voce, organicamente strutturata e derivata dalla figura-base, in costante rapporto di imitazione e contrasto con la melodia principale. Ciò è un'ulteriore applicazione della *tecnica variazionale di sviluppo*, pilastro della strategia compositiva brahmsiana, che è così applicata a ogni aspetto della musica, fin nei suoi più piccoli dettagli, creando un tutto completamente coerente e organico. La seconda voce può restare in secondo piano, semplicemente imitando la prima⁶⁴; può aumentare di importanza al punto da rendere *ambiguo* quale sia la voce principale e quella secondaria; infine, può contraddire quanto affermato dalla prima, iniziando a generare un campo armonico ambiguo, insieme al processo di verticalizzazione intervallare che si crea insieme alla linea del basso.

Per motivi di sintesi qui non è possibile prendere in esame le voci secondarie in ogni punto dell'opera; si metteranno in evidenza soltanto i casi più significativi. Già nelle prime battute del primo Intermezzo compare una seconda voce che acquisisce sempre

⁶³ Il contrappunto è stato sempre oggetto di studio e interesse da parte di Brahms (basti pensare alla grande stima che egli aveva per J. S. Bach). Schmidt (Schmidt (1983), p. 81) ne evidenzia il carattere strutturale nella prassi compositiva brahmsiana.

⁶⁴ Una forma di imitazione a canone è presente negli Intermezzi 2, 4 e 6.

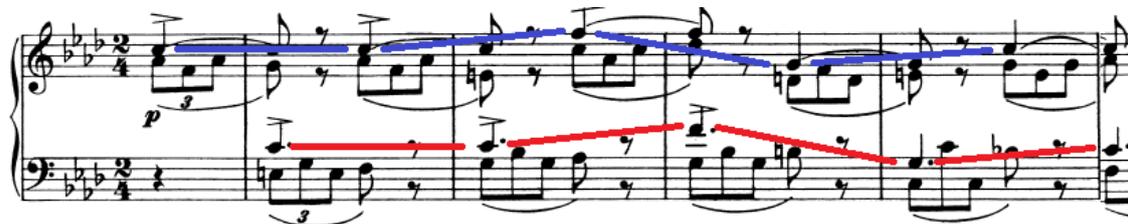
più importanza: nelle battute cinque e sei, la nota di volta della voce interna è messa in evidenza dalla pausa della melodia. Tale voce resta poi emergente fino alla fine del periodo: infatti, nelle battute otto-dieci, la linea melodica della voce principale si ferma su un Sol ribattuto, mentre essa ha un profilo melodico ben articolato:



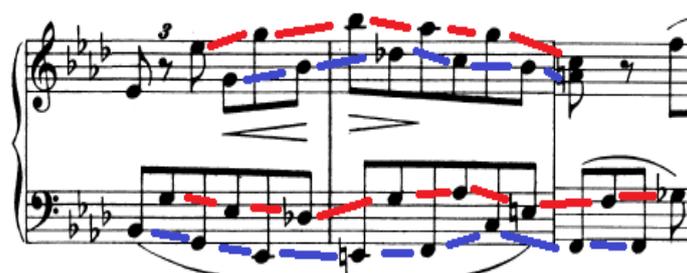
La struttura intervallare dei primi due incisi di questa voce secondaria è derivata dalla melodia principale (e, di conseguenza, dalla figura-base): la *nota di passaggio* Si tra le note Do e La viene infatti trasformata in *nota di volta* tra due La (l'unisono è anch'esso coerente con la figura-base: si ripete la stessa nota, come nell'intervallo di ottava, ma nello stesso registro).⁶⁵ Tale voce interna contribuisce a creare il campo armonico ambiguo, già studiato, di questo periodo: il Fa diesis di questa linea melodica (battuta 6), che armonicamente ha funzione di sensibile del V di Do, qui *scende* a Fa naturale; per questa ragione può essere percepito come Sol bemolle (equivalente enarmonico), il quale allontana dalla tonalità di Do maggiore, verso la quale la musica sembrava invece orientarsi.

Come già visto in precedenza, l'Intermezzo n. 4 è completamente strutturato attraverso una tecnica contrappuntistica, il canone all'ottava. Esso crea un particolare tipo di ambiguità melodica: infatti, poiché *dux* e *tenor* si alternano ritmicamente (quando una voce si muove, anche con un suono ribattuto, l'altra resta ferma su una nota tenuta), si crea la sensazione di una fusione delle due voci, come se esse fossero una soltanto che si muove per intervalli di ottava; nell'esempio successivo si sottolineano prima le due voci considerate indipendente l'una dall'altra; poi la linea melodica emergente dall'interazione delle due:

⁶⁵ L'inciso così derivato verrà usato nella voce principale dell'Intermezzo n. 2, battuta 17 e seguenti.



Quest'ambiguità, che non permette di stabilire se esistono due voci o una soltanto che si muove per salti, è ancora più evidente nella sezione centrale della parte A di questo Intermezzo, come è messo in evidenza dall'esempio sottostante: si evidenziano le quattro voci che si “incastrano” tra loro; si potrebbe anche affermare che sono presenti due voci soltanto, una eseguita dalla destra e l'altra dalla sinistra, che si muovono per salti:



Nella Romanza n. 5 una voce, in apparenza secondaria, emerge e diviene il motivo principale. La linea melodica interna della prima fase, in secondo piano, viene riproposta abbellita con note di volta e di passaggio nella seconda frase, che le danno un

peso maggiore, emerge al soprano nella terza frase finché, nella ripresa A', è in primo piano e triplicata in ottava.

Infine in tutta l'op. 118 sono presenti molti casi di polifonia nascosta, molto meno evidenti rispetto a quello dell'Intermezzo n. 4. Ad esempio il primo periodo dell'Intermezzo n. 2 si chiude con un Mi, nel registro tenorile, sul quarto ottavo della battuta che viene poi prolungato fino all'inizio del periodo successivo. L'accentuazione che produce tale nota su una posizione ritmica debole fa considerare retrospettivamente tutte le note che sono collocate in tale posizione come appartenenti a una linea melodica ora emergente, ma prima nascosta:

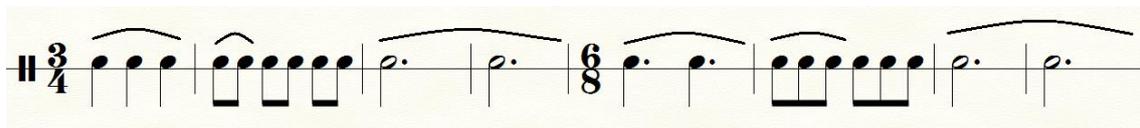


Si noti che tale melodia si “incastra” ritmicamente (quando una è ferma, l'altra si muove e viceversa) con la voce principale, generando così un controcanto. Esso si mantiene sempre in secondo piano, finché nelle battute conclusive della parte A (46-48), emerge ed espone il tema.

In conclusione il contrappunto, frutto della *tecnica variazionale di sviluppo*, viene usato dal compositore sia per creare coerenza all'interno di tutto il materiale melodico usato, sia per generare fenomeni ambigui: quando le due voci sembrano fondersi in una sola, quando la seconda voce perturba il campo armonico creato dalla prima, quando una voce secondaria emerge fino a mettere in discussione il primato della voce principale.

AMBIGUITÀ RITMICA

Considerare un'opera dal punto di vista ritmico non significa prendere in esame “le durate” di note e accordi. Come sostiene Epstein⁶⁶, il tempo nella musica tonale ha una natura duale. Ogni opera possiede uno schema metrico, costituito dalla scansione delle battute. Come è noto, gli impulsi di tale schema possono venire organizzati in modi differenti: ad esempio in un tempo di 3/4 ogni battuta è costituita da tre impulsi del valore di un quarto ciascuno, dei quali il primo è da considerarsi più forte del secondo e del terzo; in un tempo di 6/8 ogni battuta è costituita da due impulsi di un ottavo puntato ciascuno (quindi divisibili per tre e non per due), dei quali il primo è da considerarsi più forte del secondo. Le battute si organizzano poi in quelle che Epstein chiama ipermisure, cioè unità costituite da più battute, delle quali quella iniziale possiede un accento più forte delle altre; le ipermisure poi si organizzano a loro volta in macroperiodizzazioni di ipermisure etc. Inoltre, gli impulsi che costituiscono le battute possono essere divisi a loro volta in suddivisioni, delle quali la prima mantiene l'accento forte:



Battuta Suddivisione Ipermisura

All'interno di questa griglia metrica si struttura la composizione, che possiede una sua organizzazione pulsiva in incisi, semifrasi, frasi, periodi etc., i quali possiedono un'accentuazione, che si pone in un rapporto dialettico con quella metrica. Se l'accento e la lunghezza dell'inciso di solito coincidono con quelli di una battuta, così come l'accento e la lunghezza di un semifrase coincidono con quelli di una ipermisura di due battute, di una frase con un'ipermisura di quattro e così via, tale coincidenza può essere perturbata e subire sfasamenti. Si può creare quindi una tensione tra quello che Epstein⁶⁷ chiama tempo *cronometrico* o metrico, costituito dall'iterazione meccanica delle battute, e quello *integrato* o ritmico, generato dalle accentuazioni della musica che si

⁶⁶ Epstein (1979), pp. 73-131.

⁶⁷ Ivi, p. 81.

struttura all'interno della griglia metrica. L'esempio più semplice è quello della sincope, dove l'accento forte di un inciso viene a coincidere con l'accento metrico debole.

Come già notò Schönberg⁶⁸, Brahms, insieme a Mozart, fu il compositore che creò le maggiori tensioni tra l'aspetto metrico e quello ritmico. Tale procedimento compositivo è pervasivo nell'op. 118 e lo si può, ancora una volta, considerare derivato dalla figura-base. Infatti, ogni accordo che possiede una forte accentuazione ritmica ma viene collocato in un punto dove cade un accento metrico debole, così come un inciso o una frase che dura di più o di meno rispetto all'iper misura di riferimento, acquisisce una funzione duale e quindi *ambigua*: secondo la scansione metrica possiede un accento debole, mentre possiede un accento ritmico forte; secondo la scansione metrica l'iper misura termina, mentre la frase prosegue. Per ragioni di sintesi, non è qui possibile elencare tutti i punti dell'op. 118 nei quali si crea questo sfasamento tra metro e ritmo: si prenderanno in esame, ancora una volta, solo i momenti più significativi.

Si è già visto in precedenza che il primo periodo del primo Intermezzo è irregolare, composto da due frasi, una di quattro e l'altra di sei battute (c'è quindi un sfasamento tra la seconda iper misura di quattro battute e la seconda frase, di sei). L'irregolarità della seconda frase è dovuta alla ripetizione della successione armonica I¹³-I, con la durata delle armonie raddoppiata:

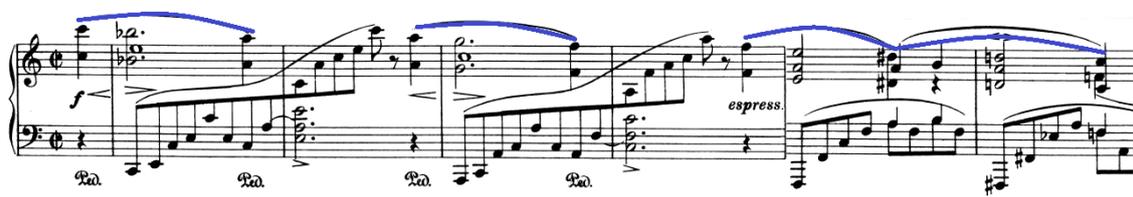


È interessante notare come Brahms collochi questa irregolarità metrica proprio nel punto in cui il contesto armonico sembra determinarsi: è come se l'ambiguità, derivata dalla figura-base, poiché viene momentaneamente eliminata da una cadenza, si sposti

⁶⁸ Nell'articolo *Brahms il progressivo* Schönberg individua in questa irregolarità ritmica e fraseologica, insieme alla tecnica variazionale di sviluppo, i caratteri più innovativi dello stile compositivo brahmsiano.

dall'ambito armonico a quello ritmico, a riprova del costante processo variazionale al quale viene sottoposto il materiale compositivo anche nei momenti di stasi apparente.

L'inciso iniziale di questo Intermezzo (Do-Si bemolle-La) che, come si è visto in precedenza, è da considerarsi nucleo generatore motivico, coincide con l'unità metrica, la battuta: il suo accento forte coincide con il battere e inciso e battuta hanno la stessa lunghezza, anche se il primo inizia in levare. Tale coincidenza è alterata a battuta quattro: la sua durata dell'inciso viene ridotta a 3/4 di battuta; inoltre, attraverso un'elisione, la fine di un'istanza di questo motivo viene fatta coincidere con l'inizio di un'altra: se quindi in precedenza esso si ripeteva ogni due battute, qui si ripresenta dopo una soltanto⁶⁹.



Lo stesso nucleo motivico si ripresenta più avanti sia aumentato, sia diminuito: se a battuta 19 esso dura mezza battuta soltanto⁷⁰, a battute 36-38 si estende su due battute, alterando nuovamente la sua natura metrica:



⁶⁹ Tale elisione è già individuata da Stoppiello (Stoppiello (2012), p. 13).

⁷⁰ Si noti come a battuta 18-19 il La, nota più alta melodica e quindi in primo piano, sia presente sulla seconda, sul prima e sulla quarta suddivisione, generando irregolarità metrica. Lo stesso modello è ripetuto con il Do di battuta 20.

(nell'ultimo esempio è in atto anche un processo di elaborazione melodica: il Mi successivo al motivo, che all'*incipit* del brano appartiene a una voce secondaria, qui si fonde con la melodia principale e viene anch'esso aumentato.)

La sezione A dell'Intermezzo n.2⁷¹, presenta un dualismo peculiare tra metro e ritmo. Il battere metrico infatti non coincide mai con il battere *armonico* (la triade di tonica) se non nell'ultimo accordo di tutta la sezione (battuta 48): la triade di tonica in precedenza si trova sui tempi deboli della battuta, spesso in stato di rivolto, oppure non viene udita completamente a causa di note estranee all'armonia. Ciò rende l'intera sezione un grande levare, mentre il battere è da collocarsi soltanto alla fine di essa⁷². Lo stesso sfasamento tra battere metrico e battere armonico è presente a battute 16-17 e seguenti: l'armonia cambia sul terzo quarto della battuta, facendolo apparire come battere, mentre la melodia mette in risalto, grazie anche alla dinamica, il primo (il battere metrico).

L'Intermezzo n.2 inoltre, come già visto in precedenza, esordisce con un doppio periodo di sedici battute, costituito da due periodi di otto battute, a loro volta strutturati in due frasi di quattro battute ciascuna: il metro e il ritmo in questa prima parte coincidono. Ma il secondo doppio periodo inizia a presentare irregolarità: il primo periodo (battute 17-24) è di otto battute, mentre il secondo, nel quale è collocata l'ambigua risoluzione, vista in precedenza, del pedale di dominante, è di sei più quattro battute: ambiguità armonica e ritmica si presentano nello stesso punto. Se il secondo doppio periodo termina con due battute in eccesso rispetto alla scansione metrica, il terzo doppio periodo ristabilisce l'equilibrio, poiché il suo secondo periodo è costituito da una frase di quattro e una di *due* battute (che inizia con l'indicazione *poco più lento*): in totale, quindi, la sezione dura 48 battute, come se fosse costituita da tre doppi periodi di 16 battute ciascuna, mentre si è vista l'irregolarità del secondo e del terzo (18 il primo e 14 il secondo), che nel complesso, però, si equilibra. Un'altra sottile irregolarità fraseologica è la seguente: la seconda frase, che costituisce il primo periodo del terzo

⁷¹ Epstein (1979), p. 204. Anche la sezione A dell'Intermezzo n. 6 presenta tale caratteristica.

⁷² Si potrebbe obiettare che *ogni* brano musicale è strutturato in modo che il battere armonico più rilevante sia quello conclusivo. Però, mentre in gran parte della musica la triade di tonica viene udita in battere già prima della conclusione del brano, anche se tale battere ha un rilievo minore rispetto a quello conclusivo, in questo Intermezzo tale triade non è *mai* presente in battere prima della conclusione della prima sezione.

doppio periodo (che inizia al levare di battuta 39), presenta una struttura armonica e melodica quasi del tutto identica alla prima frase del secondo periodo di questo doppio periodo: tale somiglianza fa apparire le due frasi come se fossero appartenenti a un unico periodo⁷³, fatto smentito dalla struttura fraseologica della sezione.

L'Intermezzo n. 6 inizia con una particolare discrepanza tra metro e ritmo: l'*hemiola*. Il tempo in chiave è 3/8: ciò implica che il motivo iniziale sia diviso in due. Ma il suo tema iniziale, oltre ai due battere delle battute, mette in rilievo anche il terzo ottavo della prima e il secondo della seconda. Ciò crea ambiguità metrica: il motivo potrebbe anche essere diviso in tre battute da 2/8 (1/4) ciascuna:



Si noti come il Sol bemolle, nota più alta della melodia e quindi in posizione predominante, coincida con l'accento forte di ciascuna battuta, sia se si considera il motivo in 3/8, sia in 1/4. L'*hemiola* sottesa dal tema iniziale diviene poi esplicita nella battute conclusive di ogni sezione (19-20; 39-40; 60-61; 82-83): qui la melodia si muove soltanto sul terzo ottavo della prima battuta e sul secondo della seconda, mentre sul battere della seconda resta ferma. L'ambiguità ritmica con cui esordisce quest'ultimo brano è preparata attraverso una finezza compositiva nella conclusione di quello precedente: questo, infatti, è l'unico del ciclo che non termina con una corona, bensì con una battuta di 3/4 alla quale manca l'ultimo quarto. La triade di Fa maggiore qui collocata, quindi, dura cinque quarti: si ha, per questa ragione, la percezione che il tema dell'Intermezzo n. 6 inizi in levare (cioè sull'ultimo movimento mancante di quella battuta), mentre in realtà esso è l'unico tema che inizia (ambiguamente) in battere.

⁷³ Anche Stoppiello è tratto in inganno nella sua analisi, infatti sostiene che la sezione di coda (la terza) inizia proprio al levare di battuta 39 (Stoppiello (2012), p. 20).

L'*hemiola*, figura ritmica tipicamente brahmsiana, è presente nell'op. 118 anche nella seconda voce della Romanza n. 5⁷⁴, nelle battute 25-31 dell'Intermezzo n. 2, dove basso si muove di ottava ogni quarto puntato, scandendo in modo duale la battuta ternaria di 3/4 e nell'Intermezzo n. 4 a battuta 18 e seguenti, dove le due terzine collocate nel tempo 2/4 divengono tre duine.

L'ESPRESSIVITÀ DELL'OP. 118

Arrivati a questo punto, si può considerare conclusa l'analisi dell'organizzazione dell'op. 118. Si è visto come la *Grundgestalt* influenzi l'armonia, la melodia, il contrappunto e il ritmo, fin nei dettagli più minuti. Ogni aspetto della composizione è in una relazione coerente con gli altri, essendo una variazione/sviluppo della stessa idea-base.

È ora possibile considerare questa struttura da un altro punto di vista: infatti se fino ad ora non si è considerato come tale musica *suona* alle nostre orecchie. Quell'ambiguità armonica, quella melodia fondata su un intervallo di terza e ottava, quelle voci secondarie, quei ritmi irregolari, che effetto ci fanno? Che cosa esprimono? Qual è il loro valore emotivo? È necessario, per una comprensione più profonda di quest'opera, cercare di rispondere a queste domande con le categorie analitiche denataliane viste in precedenza⁷⁵.

Tutti i brani dell'opera, poiché derivano dalla stessa *Grundgestalt*, hanno una espressività comune. L'intervallo melodico di terza, a fondamento del materiale tematico, è spesso discendente (anche se è presente nella sua forma invertita) e per grado congiunto: esso esprime così compostezza, semplicità⁷⁶. Inoltre, si è visto, tale terza può essere sia minore sia maggiore, poiché essa viene spesso alterata cromaticamente. La terza maggiore esprime chiarezza, naturalezza, gioia, mentre la terza minore evoca sentimenti mesti: il presentarsi sia dell'uno sia dell'altro intervallo e

⁷⁴ (Ivi, p. 44)

⁷⁵ Si rimanda alla terza parte di questo scritto per una chiarificazione di *come* la musica possa essere espressiva d'emozioni.

⁷⁶ De Marco (2013), p. 66

il trasformarsi, morbidamente, dell'uno nell'altro fonde queste due emozioni all'apparenza contrarie. All'interno di quest'opera non c'è posto né per una gioia esaltata, né per una tristezza desolata: c'è un equilibrio e si ha la sensazione di contemplare questi sentimenti da lontano, con una pacifica melanconia.

Questi intervalli di terza, che costituiscono il nucleo germinale degli incisi, fanno parte di una linea melodica che si estende per un'intera frase, costituita da un intervallo di ottava riempito da una scala discendente. Tale intervallo esprime stabilità, chiarezza, fermezza; è un'ampia caduta, composta, per gradi congiunti, da una nota alla stessa nota un'ottava più in basso. L'ottava è l'intervallo fondamentale del sistema tonale: le sue due note estreme denotano i confini all'interno dei quali si snoda la scala; è come la cornice, maestosa, di un quadro; il palco di un grande teatro sul quale si svolge la scena. La gioia mesta della terza, alterata cromaticamente all'interno dell'ottava, si dilata, assume proporzioni maggiori, trova un equilibrio più grande, diventa cosmica, universale, abbraccia una vita intera. Tuttavia, se l'ottava amplifica le proprietà dell'intervallo di terza, la cromatizzazione di quest'ultimo perturba la semplicità di una scala tonale eptafonica: il suo cammino diviene più tortuoso, la successione dei toni e semitoni di una scala maggiore o minore, che suona naturale e semplice, viene alterata. I suoi due estremi, che paiono determinare una tonalità, fanno da cornice a una melodia ambigua, che indugia cromaticamente su gradi alterati, nuovi. Si pensi, ad esempio, alla scala discendente presente, emblematicamente, all'inizio del primo Intermezzo (Do-Si bemolle-La-Sol-Fa-Mi-Re diesis (Mi bemolle)-Re-Do): essa potrebbe essere una scala di Do maggiore o minore (poiché il terzo grado è presente nelle due versioni) con la sensibile abbassata, oppure una scala di La minore naturale con la seconda frigia e la quarta lidia. L'atmosfera evocata diviene meno esplicita, più introversa, riflessiva, alterata, quasi lunare.

La melodia, con queste caratteristiche espressive, è inserita nel campo armonico ambiguo visto in precedenza: ogni brano, quindi, è percorso da una tensione creata da questa ambiguità, da un'esigenza di chiarificazione che si protrae fino alla conclusione. Essa, però, non è mai brusca o violenta: non sono mai presenti sbalzi, la musica si evolve gradualmente, esplorando mondi lontani attraverso morbide relazioni di terza. Le dinamiche sono sempre graduali e logiche, usate per far risaltare al meglio la struttura

dei brani; non ci sono mai improvvisi cambi di sonorità, ma l'atmosfera mantiene il suo carattere di pacato mistero fino alla fine; così come sono assenti figurazioni ritmiche che renderebbero la musica nervosa o troppo attiva. L'ambiguità, generata da concatenazioni accordali e tonali a distanza di terza, morbide, è pacatamente sottesa a tutta la composizione e rende la musica ancor più espressiva: proprio poiché un solo accordo può svolgere funzioni diverse in tonalità possibili, esso viene percepito come più vivo, più dinamico, più denso di significato. L'evolversi della musica non è mai banale o prevedibile, ma stupisce continuamente con i suoi cambiamenti.

È interessante notare lo schema generale delle tonalità d'impianto dei sei brani:

I	II	III	IV	V	VI
La minore	La maggiore	Sol minore	Fa minore	Fa maggiore	Mib minore

l'intervallo tra la tonica del primo Intermezzo e quello dell'ultima è una quarta eccedente ed essa viene raggiunta attraverso un segmento scalare discendente, che può esser considerato cromatico a causa del presentarsi per due volte, sulla stessa tonica, di due tonalità omologhe. Tale struttura è evidentemente derivata dalla figura-base: Mi bemolle è l'equivalente enarmonico della quarta lidia⁷⁷ di La; così come, simmetricamente, La è la quarta lidia di Mi bemolle. Inoltre le due tonalità sono opposte all'interno del circolo delle quinte: il passaggio dall'una all'altra costituisce la modulazione al tono più lontano possibile⁷⁸. Queste caratteristiche sono coerenti con la *Stimmung* di tutta l'opera: si crea un cammino di tonalità discendenti, che esprime un ripiegamento interiore, portato alla sua massima ampiezza.

Se queste sono le caratteristiche espressive della *Grundgestalt* e quindi comuni a tutti i brani, ognuno di essi possiede la sua specificità, creata dalle sue particolarità melodiche, armoniche, ritmiche, e di *sound*. È su questa categoria, finora lasciata in secondo piano, che si vuole porre ora l'attenzione: il modo in cui vengono presentate le melodie, i ritmi e le armonie, il registro usato, la prassi pianistica prescritta sono parametri altrettanto

⁷⁷ Si è già visto come il quarto grado alterato derivi dalla cromatizzazione dell'intervallo di terza.

⁷⁸ La relazione tra tonalità a distanza di tritono, inusuale all'interno del sistema tonale, è la base del *sistema assiale*, fondamento del sistema compositivo di Béla Bartók: l'ottava viene divisa in due metà uguali da due intervalli di tritono e quest'ultimo diventa la base per relazioni tra i toni del tutto alternativo alla prassi tonale e romantica. Si veda De Marco (2013), p. 43-44.

importanti quanto quelli classicamente oggetto di analisi per determinare il carattere di un brano. A creare l'atmosfera passionale del primo Intermezzo contribuiscono gli ampi arpeggi, divisi tra mano sinistra e mano destra; ad essa si contrappone la tenera semplicità del secondo, dove la melodia è messa in primo piano e come cullata dall'accompagnamento della voce secondaria e dell'armonia; l'energia magiara della Ballata n. 3 viene creata dal tocco staccato e raddoppi in terza e sesta della melodia; mentre la melodia che salta di ottava e il moto perpetuo a canone della seconda voce crea un'atmosfera un poco agitata nel quarto; la scrittura "a corale" del quinto, dove le quattro voci si intrecciano con una polifonia principalmente omoritmica aiuta ad evocare quella sensazione antica sottesa dall'armonia; infine il paesaggio rarefatto e lunare della parte A e A' del sesto viene attenuato grazie alle pause armoniche, ai lunghi arpeggi, alla melodia che si muove sinuosa e cromatica.

Questa espressività, tutta rivolta all'interiorità, dell'op. 118 viene percepita al massimo grado nel momento esecutivo. I movimenti che richiede alla tastiera non sono mai un virtuosismo fino a se stesso, ma devono essere sentiti profondamente, pensati e ricercati. Tutta la cura dei dettagli, la maestria compositiva brahmsiana, viene percepita al tatto ancor prima che all'ascolto. Eseguire questa composizione è un viaggio all'interno delle proprie profondità emotive: la musica non è mai superficiale, illogica, non è scritta per le grandi sale da concerto, per il "colpo ad effetto", per i grandi applausi. È, come scrive E. Hanslik⁷⁹:

"Un monologo che Brahms recita a se stesso durante le solitarie ore della sera, provocatoriamente pessimista, in una cupa contemplazione, in una reminiscenza romantica, a volte anche in una sognante nostalgia."⁸⁰

Con considerazioni simili, Clara Schumann, dopo aver ricevuto per la prima volta la partitura, dichiara⁸¹:

" [tale ciclo pianistico] È così pieno di poesia, passione, sentimento, emozione, e con una così bella sonorità... In questi brani, quando li eseguo con vera devozione, ho l'impressione che la vita della musica entri ancora una volta nella mia anima."⁸²

⁷⁹ Il passo è riportato da Ring (2012).

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Qui Clara si riferisce all'op. 116, che però ha un carattere estremamente affine all'op. 118.

Lo stesso Brahms, lusingato dalle parole della grande pianista, risponde:

“Non mi aspettavo ti piacesse. Ora potrò eseguirlo in pace al mio pianoforte nella solitudine della mia stanza, come se avessi finalmente la licenza di tenermi lontano dal chiasso della società.”⁸³

OSSERVAZIONI SISTEMICHE SULL'ANALISI SVOLTA

È necessario ora fare un passo indietro e considerare l'analisi precedente da un punto di vista più generale, per mostrare come molti dei concetti qui usati siano anche categorie sistemiche.

Ci si è chiesti, in primo luogo, se l'op. 118 sia un sistema, cioè se sia dotata di un'unità strutturale. Si è potuto rispondere affermativamente a questa domanda identificando la *Grundgestalt*, principio generatore di tutti gli aspetti della composizione: essa, infatti, è quell'elemento che garantisce *unità* e *coerenza* all'intero ciclo compositivo. Tale figura-base crea una trama di relazioni (*un'organizzazione*) tra i vari brani dell'opera e influenza tutte le categorie musicali principali: l'armonia, la melodia, il ritmo. L'ambiguità tonale dell'intervallo di terza si rivela *in primis* nell'ambito armonico, dove un accordo assume un *pluralità di funzioni*, poiché non è stabilita in modo univo la sua tonalità di riferimento, poi in quelli melodici e ritmici. Tale pluralismo funzionale contrasta il determinismo e l'univocità interpretativa tipica del sistema tonale: quest'ultimo, infatti, si fonda sulla centralità della tonica, la quale genera forze centripete, che *determinano* lo sviluppo armonico del brano. Se ad esse si contrappongono momentaneamente le forze centrifughe dell'armonia di dominante, sono sempre le prime ad avere la meglio. Tale centralità gravitazionale della tonica, si è visto, genera un centralismo prospettico: è dal suo punto di vista che è possibile individuare la *funzione* di ogni altra armonia (“dominante”, “sottodominante”, “dominante secondaria” denotano *funzioni* in *relazione* alla tonica). L'ambiguità strutturale armonica, vista in azione in questo ciclo, agisce come forza *perturbante*, la

⁸² Ivi.

⁸³ Ivi.

quale scalza alla radice l'univocità prospettica del tonalismo, sospendendola per lunghi periodi: si crea una prospettiva generata da una molteplicità di punti di fuga, nessuno dei quali si impone sull'altro. Gli accordi vengono visti allo stesso tempo dall'uno e dall'altro centro prospettico, venendo a ricoprire *contemporaneamente* funzioni armoniche differenti⁸⁴. Il *sistema* tonale, che è venuto costituendosi durante il corso della storia della musica e che agisce come cornice di riferimento della musica composta per più di un secolo, non viene qui stravolto (come avverrà in seguito con l'atonalismo e la dodecafonìa), ma viene *perturbato* dall'ambiguità strutturale di questo particolare sistema che è l'op. 118. L'esistenza contemporanea di più di un centro tonale, mantenuta viva per lunghi periodi, sospende momentaneamente la centralità della tonica, che renderebbe trasparente ogni funzione accordale: ciò genera sviluppi inattesi e emergenti, concatenazioni armoniche particolari e imprevedibili, che caratterizzano in modo inconfondibile tale ciclo pianistico.

Per cogliere tale ambiguità strutturale è stato necessario assumere *diversi punti di vista*: quello armonico, quello melodico e quello ritmico. Con il primo si è potuta individuare la genesi del campo armonico ambiguo; con il secondo si sono potute studiare le relazioni tra le melodia e tale campo e la rilevanza del contrappunto come anello intermedio tra i due. Infine, attraverso il terzo si è potuto osservare la perturbazione della regolarità metrica (che consiste in un *meccanico* susseguirsi di battute) ad opera di una struttura ritmica irregolare e contrastante con la prima. Punti di vista differenti hanno quindi permesso di cogliere aspetti differenti della composizione: come le facce di un prisma permettono di scomporre la luce e svelarne le componenti, essi permettono di individuare gli elementi primi derivati dalla figura-base. Ma è necessario poi studiare le interazioni tra essi, poiché nella composizione tutti questi aspetti si presentano in modo unitario (come la luce bianca prima della scomposizione). Se non è possibile cogliere tutti i suoi aspetti da un solo punto di vista, poiché essa è troppo complessa, è lecito far interagire i vari modelli per mostrare come le categorie differenti si influenzino reciprocamente: si è visto come l'aspetto ritmico sia legato a quello armonico (la collocazione in battere o in levare di un accordo ne modifica l'importanza *armonica*, si pensi, ad esempio, alla triade di tonica del secondo Intermezzo che non

⁸⁴ Tale dualismo funzionale è una proprietà emergente dell'accordo: esso non la possiede in se stesso, ma solo all'interno di un campo tonale ambiguo.

compare mai in battente nella prima sezione fino all'accordo conclusivo), come l'aspetto armonico sia legato a quello melodico (generando un campo ambiguo che rende la melodia stessa ambigua), infine come l'aspetto melodico sia legato a quello ritmico (ad esempio, nell'*hemiola* individuata all'inizio dell'ultimo Intermezzo). Una volta chiarita la struttura dell'op. 118 si è potuto poi considerare la sua espressività, proprietà emergente dalla relazione tra la musica eseguita e la sua percezione emotiva.

Sistema, unità, coerenza, organizzazione, molteplicità di punti di vista e di funzioni, interazioni tra sistemi differenti, perturbazione, indeterminismo, complessità, emergenza, incompletezza, particolarità, interazione tra modelli epistemologici differenti: si può affermare, in conclusione, che le categorie fondamentali del pensiero sistemico forniscono la cornice concettuale dell'analisi qui effettuata.

Si è detto che il sistema op. 118 possiede una proprietà emergente che sfugge all'analisi, come viene di norma praticata: essa è espressiva d'emozioni. Nel capitolo precedente, dedicato a questa peculiarità musicale, si sono indagate le relazioni tra la struttura della composizione e le sue potenzialità espressive. Nella prossima parte, assumendo un punto di vista più generale e filosofico, si approfondirà tale relazione tra musica ed emozioni: come è possibile che la prima sia espressiva delle seconde? Dove collocarle, nella musica o nell'ascoltatore? In che modo pensare la prassi esecutiva?

3. IL SENSO DELLA MUSICA

Si è detto nella conclusione della parte precedente che, nonostante l'op. 118 di Brahms sia stata analizzata approfonditamente, resta una domanda (e senza dubbio, la più interessante) senza risposta: com'è possibile che quelle armonie, quelle melodie, quei ritmi, quelle forme siano toccanti per l'animo umano?

La riflessione filosofica ed estetica si è a lungo interrogata su questo problema¹ e sono state fornite risposte differenti. Le si prenderanno qui in esame nei loro tratti più essenziali², per poi delineare una proposta originale. Si vedrà nel corso di quest'ultima parte che una volta data una risposta soddisfacente al problema del *sensu* della musica, anche le fratture che, come si è visto nell'introduzione di questo scritto, percorrono oggi il mondo dell'Arte delle muse, potranno essere ricomposte.

Il primo tentativo di comprendere la relazione tra musica ed emozioni è stato compiuto più di duemilatrecento anni fa da Platone. Com'è noto, si crede che la musica dell'antica Grecia fosse organizzata in sette "modi" o scale, costituiti ognuno da una sequenza distinta e regolare di toni e semitoni. Tale conformazione conferiva a ognuno di essi sia una sonorità particolare, sia la capacità di determinare uno stato d'animo caratteristico: c'era il modo che permetteva di esprimere sentimenti tristi, così come quello per manifestare quelli guerreschi. Platone, nella *Repubblica*, fornisce una spiegazione di come questi modi possano essere *espressivi* di una certa emozione: essi lo sono poiché la generano nell'animo dell'ascoltatore. Il modo "bellicoso" è detto tale poiché fa sorgere sentimenti di questo genere; lo stesso per il modo "triste" e così via. La musica, secondo Platone, possiede proprietà emotive come capacità o disposizioni: come l'oppio ha il potere di indurre sonnolenza a chi lo assume, e quindi è soporifero, così la musica è detta emozionante perché fa sorgere diverse emozioni nell'animo degli ascoltatori. Le emozioni quindi sono nell'animo di questi ultimi e non nella musica. Inoltre, sostiene il filosofo ateniese, la musica ha questo potere poiché imita le parole, gli accenti, le espressioni corporee di coloro che provano una certa emozione. Ad esempio, la musica che vuole suscitare sentimenti guerreschi imiterà quei toni, accenti, movimenti propri degli uomini coraggiosi e bellicosi.

¹ Peter Kivy (Kivy, (2002)) considera il problema del "senso" della musica la questione centrale di quella branca della filosofia che è detta "filosofia della musica".

² Si seguirà la ricostruzione storica di questa problematica svolta da Kivy (Ivi, pp. 19-81).

La teoria platonica sostiene che la musica è *espressiva* delle emozioni umane. Essa manifesta tali emozioni poiché le suscita negli ascoltatori: per questa ragione è detta *eccitazionistica*. Inoltre è una teoria *disposizionale*, perché sostiene che la musica possiede proprietà emotive *per la sola ragione* di suscitare tali emozioni negli ascoltatori³, imitando le espressioni corporee di un individuo che prova quelle emozioni. Questo modo di spiegare le potenzialità emotive della musica rimase indiscusso per più di duemila anni e fornì il quadro filosofico usato dalla Camerata fiorentina per cercare di far rivivere la tragedia greca nel Seicento. Infatti, gli esponenti di quel gruppo di nobili sostennero che una melodia che voglia esprimere un certo sentimento debba imitare i toni e gli accenti della voce di una persona che lo prova. Inoltre, affermarono (completando la teoria platonica) che la musica ha il potere di emozionare poiché l'ascoltatore è portato a immedesimarsi, simpateticamente, con i toni, allegri o tristi, della melodia.

Fu solo nel 1819, con la pubblicazione dell'opera principale di Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, che tale modo d'intendere la musica fu messo, per la prima volta, in discussione⁴. L'arte, secondo il filosofo tedesco, ha il potere di conoscere le idee archetipe per mezzo delle quali la volontà, che egli pone come fondamento metafisico di tutto ciò che esiste, si rende concreta. Essa quindi ha un importante e imprescindibile valore conoscitivo, poiché la scienza coglie soltanto le relazioni causali tra fenomeni e non la loro "essenza". L'artista assolve tale compito producendo le opere d'arte, che sono rappresentazioni di quelle idee. La musica ha una posizione eccentrica rispetto al sistema delle arti: è l'arte per eccellenza poiché non rappresenta le idee archetipe, che sono una *manifestazione* della volontà, bensì la volontà stessa, il fondamento metafisico del mondo⁵. Inoltre, poiché le emozioni sono la più diretta forma di manifestazione della volontà nell'uomo, la musica rappresenta anch'esse. Conoscere artisticamente tali emozioni, però, non significa provarle: infatti,

³ Una teoria disposizionale è necessariamente eccitazionistica, poiché essa sostiene che la musica possiede proprietà emotive per la sola ragione di suscitare emozioni negli ascoltatori; una teoria eccitazionistica, invece, può non essere disposizionale, poiché potrebbe sostenere che la musica, oltre a suscitare emozioni negli ascoltatori, le possiede anche in se stessa, come sue proprietà intrinseche.

⁴ Il pensiero del filosofo tedesco è molto complesso e viene presentato qui in estrema sintesi.

⁵ Schopenhauer sostiene che il mondo, in quanto manifestazione della volontà, potrebbe non esistere, mentre potrebbe esserci la musica come rappresentazione di essa. La musica quindi ha un rapporto primario con la volontà, primo fondamento ontologico, e solo in modo derivato col mondo.

secondo Schopenhauer, l'ascoltatore non prova le emozioni comuni (tristezza, allegria, rabbia etc.) quando l'ascolta, bensì il piacere di contemplarle senza esserne coinvolto.

Tale nuova concezione della musica cambiò il modo di vedere quest'arte sotto due aspetti fondamentali. Essa è emozionante non più perché suscita le emozioni nell'animo del suo fruitore (come sosteneva la teoria eccitazionistica e disposizionale), bensì perché tali emozioni le appartengono intrinsecamente, poiché è una loro rappresentazione; nell'animo del fruitore resta soltanto il piacere della contemplazione di tali emozioni. Inoltre, lo scopo della musica non è più quello di suscitare emozioni nell'ascoltatore, bensì è conoscitivo: permette all'uomo di contemplare il fondamento di tutta la realtà.

Se la filosofia di Schopenhauer spostò le emozioni dall'ascoltatore alla musica stessa, nel 1854 Eduard Hanslik pubblicò un breve volume, dal titolo *Sul bello musicale*, dove, invece, cercò di eliminare del tutto le emozioni dalla musica. Nello scritto egli sostiene una tesi negativa e una positiva. Quella negativa dice ciò che la musica non è: essa non è espressiva di emozioni (né eccitando l'animo degli ascoltatori, né rappresentandole). L'argomento principale che Hanslik fornisce è detto "del disaccordo". Egli sostiene che la musica non può essere espressiva di emozioni perché ascoltatori differenti provano emozioni differenti quando ascoltano lo stesso brano. Esso può suonare allegro a uno, triste all'altro, neutro a un terzo. Ciò significa che non c'è alcun legame essenziale tra la musica e l'emozioni e quindi quella non può essere in alcun modo espressiva di queste. La tesi positiva, invece, dice ciò che la musica è: pura forma, da pensare non come un disegno statico, bensì in movimento, come le immagini del caleidoscopio; ma, diversamente dalle immagini del caleidoscopio che si avvicinano senza logica, la musica ha una sua sintassi, delle regole che la governano. La posizione di Hanslik, data dalla congiunzione di queste due tesi, è detta *formalismo*.

Tale modo di considerare la musica (che ben si sposava con il tipo di musica che veniva composto nella prima metà del Novecento) divenne predominante, fino ad essere messo in discussione per la prima volta dalla pubblicazione, nel 1942, del testo di Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*. In tale scritto, che trattava anche di problemi di estetica generale, ella ripropose il problema della relazione tra musica ed emozioni, ignorato dalla riflessione filosofica per quasi un secolo. La Langer accetta l'argomento del disaccordo di Hanslik, che esclude la possibilità che la musica possa

esprimere le emozioni comuni e riconosce che la musica possieda una “forma”. Ella però afferma, recuperando una tesi di Schopenhauer, che la musica ha un potere simbolico e rappresentazionale: essa non rappresenta le emozioni comuni, ma la forma della vita emotiva in generale, in quanto le è *isomorfa* (ha la stessa forma).

Le idee di Langer, che hanno avuto il grande merito di riportare al centro dell’attenzione il rapporto tra emozioni e musica, prestarono però il fianco a diverse critiche. In primo luogo non è chiaro cosa sia la “forma della vita emotiva in generale”, della quale la musica sarebbe isomorfa. Cos’hanno in comune tutte le emozioni se non l’essere un evento nella vita emotiva di un individuo, evento che ha un picco e poi va riducendosi, fino a svanire? Se questa è la forma comune a tutte le emozioni, in che senso la musica le può essere isomorfa? La Langer introdusse questo oscuro concetto poiché accettava l’argomento del disaccordo di Hanslik, che non le permetteva di considerare la musica come simbolo delle emozioni comuni. Ma tale argomento è così probante? Sembra un fatto incontrovertibile che la marcia funebre della seconda Sonata di Chopin sia triste, e solo un pazzo potrebbe vederci qualcosa di allegro; come una Sonata di Haydn suona allegra a tutti. Tale semplice constatazione confuta l’argomento del disaccordo, che venne rigettato e fu così possibile riammettere le emozioni nella musica. Il problema, però, fu spiegare come queste potevano venire espresse da essa: sia la teoria rappresentazionale (di Schopenhauer e della Langer), sia la teoria eccitazionistica (di Platone e della Camerata fiorentina) non apparivano più soddisfacenti.

La teoria rappresentazionale non è soddisfacente per diversi motivi⁶. Il modo in cui cogliamo le emozioni nella musica è differente da come cogliamo il significato nel segno/simbolo: quest’ultimo si riferisce a ciò che denota grazie ad una *convenzione*. Si pensi alla parola italiana “cane”: è soltanto una convenzione della semantica della lingua italiana che fa riferire quella parola di quattro lettere a quell’animale a quattro zampe amico dell’uomo. Si pensi inoltre a un cartello stradale triangolare con una “S”: tutti sanno che, secondo il codice stradale, tale cartello significa “attenzione curve pericolose” e non, ad esempio, “attenzione attraversamento di serpenti”. La musica, però, non relaziona alle emozioni in questo modo: non è presente alcuna convenzione che ci dica “tale marcia funebre è triste” oppure “tale sonata è allegra”. Percepriamo

⁶ Tale critiche sono riportate nei testi citati di Kivy e Piana.

quella musica secondo quella sfumatura emotiva direttamente, senza alcun termine medio convenzionale. Inoltre, come nota Piana⁷, il rapporto significativo tra denotante e denotato è asimmetrico. Langer sosteneva che la musica è isomorfa al sentimento della vita e, inoltre, che questa è simbolo di quella: ma perché non il contrario? Perché non ritenere che il sentimento della vita sia simbolo della musica? Non è disponibile attuare nessuna discriminazione, se non, ancora una volta, facendo riferimento ad una convenzione: la simmetria data dall'isomorfismo è rotta soltanto perché si considera arbitrariamente la prima come denotante il secondo. Ancora una volta, però, nella nostra percezione della musica tale apparato convenzionale è del tutto mancante⁸.

Infine, sia la teoria rappresentazionale sia quella eccitazionistica non paiono cogliere il modo in cui noi esperiamo le emozioni nella musica: infatti, quando, ad esempio, ascoltiamo una musica triste, quella musica non ci pare triste perché la vediamo *riferirsi* alla tristezza, oppure perché essa provoca in noi tale sentimento. Noi cogliamo, prima di tutto, la tristezza *nella* musica, al punto che affermiamo: “questa musica è triste”. L'emozione nella musica, come afferma in un efficace e scherzoso esempio il filosofo americano Oets. K. Bouwsma⁹, è più simile al rossore rispetto alla mela che al rutto rispetto al sidro. Le emozioni quindi sono proprietà che ineriscono alla musica, non suoi significati o disposizioni. Quando udiamo una musica triste affermiamo: “questa musica è triste”; diversamente quando vediamo la parola “cane” o un suo simbolo (ad esempio un disegno di un cane) non affermiamo “questo simbolo è un cane” bensì “tale simbolo *denota/si riferisce* a un cane”.

Una posizione che cerca di essere coerente con le obiezioni fatte alla teoria rappresentazionale e a quell'eccitazionistica della musica è quella sostenuta da Peter

⁷ Piana (1991), pp. 266-267.

⁸ Si vedrà più avanti che, come sostiene Piana (Piana, (2002)), l'assimilazione della musica alla categoria dei linguaggi attua una distorsione nella comprensione di quest'ultima. Ciò non solo perché le emozioni, che ineriscono alla musica, vengono erroneamente considerate suoi significati, ma anche perché il convenzionalismo, tipico di ogni linguaggio che possiede una semantica, viene proiettato su ogni aspetto della musica. Non solo così l'espressività della musica diventa completamente frutto di una convenzione (“sento quella musica triste perché la mia cultura mi ha formato con delle abitudini che me la fanno vedere in quel modo”) bensì è anche completamente ignorata la struttura che il campo sonoro possiede ancora prima di diventare un linguaggio: l'identità di suoni a distanza di ottava, la differenza tra dissonanza e consonanza, la percezione dell'alterazione di una nota, la natura pulsatile del ritmo sono proprietà strutturali della *materia* sonora, ancor prima di diventare gli elementi sui quali viene costruita la sintassi di un linguaggio musicale, come può essere quello tonale.

⁹ Riportato da Kivy (2002), p. 39.

Kivy. Egli dichiara di essere formalista, poiché ritiene che la musica non possa rappresentare nulla, accettando quindi la tesi positiva di questa posizione esaminata in precedenza. La musica è pura forma sonora, che non si riferisce a null'altro. Egli, però, rifiuta la tesi negativa di Hanslik, sostenendo che la musica possiede le emozioni comuni come proprietà intrinseche: per questa ragione egli chiama la sua teoria *formalismo arricchito*. La musica è, secondo il filosofo americano, una pura forma sonora che, pur non riferendosi alle emozioni, le possiede come sue proprietà.

Se ciò, nota Kivy¹⁰, da una parte sembra descrivere correttamente il modo in cui percepiamo le emozioni della musica, dall'altra genera un problema: infatti le emozioni sono tipicamente proprietà umane (e animali), mentre non è evidente come la musica possa possedere emozioni. Quando siamo tristi, oltre a manifestare tale tristezza con vari comportamenti (il tono della voce, la qualità dei movimenti etc.), noi *sentiamo* tale tristezza; ma è ovvio che la musica non abbia tale capacità di sentire. È necessario tornare a sostenere, contraddicendo la nostra sensazione, che la tristezza sia nella musica, che essa la possieda soltanto come una proprietà disposizionale, come una notizia è triste solo poiché ha il potere di renderci tristi?

Kivy ritiene di poter risolvere tale questione, anche se è consapevole dei diversi problemi generati dalla sua risposta. Egli sostiene la *teoria del profilo*, la quale è costituita da due tesi. La prima sostiene che la forma della musica *imita* il modo in cui sono espressi i sentimenti umani. Una musica triste ha un andamento lento, una sonorità cupa, una melodia che procede mestamente, così come una persona triste tende a camminare lentamente e a parlare in modo sommesso. Una musica allegra invece ha un ritmo più veloce, una sonorità scintillante, una melodia che si muove rapidamente e spesso per salti, così come una persona allegra manifesta il suo sentimento. La seconda tesi sostiene che chi ascolta la musica tende, inconsciamente, ad animarla. Così come se si mette un bastone nell'acqua si può avere l'illusione di vedere un serpente (l'acqua, a causa delle sue proprietà ottiche, ne distorce l'immagine, rendendola sinuosa e in movimento); allo stesso modo quando ascoltiamo una musica che presenta le caratteristiche espressive di un uomo che prova una certa emozione, la "animiamo"

¹⁰ Ivi, pp. 39-60.

inconsiamente, e *vediamo* tal emozione nella musica¹¹. Una musica triste ci appare triste, sostiene Kivy, come ci appare triste il muso del cane San Bernardo: esso, infatti, a causa degli occhi tristi, della fronte aggrottata, della bocca e delle orecchie cadenti, della giogaia, sembra la caricatura di un volto umano triste. Si noti che, però, il cane può essere perfettamente allegro; è solo l'insieme dei tratti del muso che, poiché ci ricordano un volto umano triste, lo fanno apparire tale. Riassumendo, Kivy spiega in questo modo perché sentiamo quella musica espressiva di un'emozione, ad esempio la tristezza: essa possiede una forma che imita l'espressione umana di quell'emozione e noi, a causa di un'inconscia propensione naturale, la animiamo, ed essa ci appare *espressiva* di essa. Si noti l'importanza del fatto che il processo sia inconscio: se noi cogliessimo soltanto consciamente che la musica è simile all'espressione umana, essa non ci apparirebbe *triste*, ma soltanto come una rappresentazione della tristezza¹². Ma poiché il processo è prima di tutto inconscio, la musica ci appare possedere tale proprietà emotiva come una qualità intrinseca; poi la similitudine tra musica ed espressione di un sentimento può essere fatta affiorare alla coscienza, ma soltanto quando la musica ci è già apparsa *triste in se stessa*¹³.

La posizione di Kivy ha ricevuto numerose critiche. L'autore ne riporta tre, alle quali ammette di non avere risposte soddisfacenti. È davvero possibile affermare che la musica imiti l'espressione delle emozioni umane? La musica suona ed è soltanto udita, mentre l'espressione dell'emozione umana è vista oltre che udita. Vediamo i movimenti di quel corpo e i suoni che emette, e per questo quella persona ci appare triste. La musica, però, non ha alcun corpo, è puro suono. Inoltre, quale prova abbiamo che riusciamo a percepire l'analogia tra espressione delle emozioni e sentimenti in modo sublimale? E, anche se fossimo in grado di provarlo, ciò giustificherebbe che noi percepiamo le emozioni nella musica? La spiegazione evuzionistica pare proprio *ad hoc*: non esiste alcuna prova scientifica dell'esistenza di tale propensione umana ad animare ciò che è inanimato. Essa è soltanto una congettura senza fondamento, al punto

¹¹ Tale attitudine inconscia umana viene giustificata da Kivy supponendo l'esistenza di un comportamento dettato dall'evoluzione: poiché è meglio scambiare un bastone per un serpente, che non un serpente per un bastone (con i rischi per la sopravvivenza connessi), la natura ci spinge ad animare tutto ciò che abbia l'apparenza di "esser vivo".

¹² Si ricadrebbe quindi in una teoria rappresentazionale.

¹³ Allo stesso modo, dopo che il bastone ci è parso come *serpente*, possiamo di nuovo riconoscerlo come bastone e giustificare tale apparenza con la somiglianza tra la sua immagine distorta dall'acqua e la forma del corpo di quel rettile.

che si può crearne un'opposta. È possibile sostenere, infatti, che evolutivamente siamo portati ad animare il meno possibile ciò che può essere inanimato: se i nostri antenati, che vivevano in un ambiente molto dinamico (ad esempio una foresta), fossero fuggiti di fronte a qualsiasi cosa si fosse mosso, avrebbero passato l'intera vita a scappare, con poche speranze di sopravvivenza. Inoltre il fatto che la musica sia espressiva di un sentimento diventa, a causa di questa giustificazione, un'illusione: è proprio perché scambiamo inconsciamente la forma della musica per l'espressione corporea di un sentimento che essa ci appare espressiva di esso. Tuttavia, il fatto che la musica sia espressiva solo a causa di un'illusione getta un'ombra negativa su di essa: è forse solo un inganno, qualcosa che non corrisponde alla realtà, che rende la musica significativa per noi¹⁴? Non è possibile giustificare l'espressività musicale in altro modo, senza ricorrere alla natura illusoria di quest'arte?

Se tali critiche fanno apparire poco credibile la teoria del profilo, Kivy afferma che essa continua ad apparire attraente principalmente per la mancanza di alternative: come rendere ragione, altrimenti, del fatto che noi percepiamo le emozioni *nella* musica, senza poter far ricorso a teorie rappresentazionali ed eccitazionistiche, che si sono rivelate false?

Prima di proporre una soluzione, che non cada nelle difficoltà della teoria del profilo, è utile riassumere tutte le posizioni fino a qui prese in esame nello schema seguente.

¹⁴ Così come in realtà il bastone immerso nell'acqua *non* è un serpente, si dovrebbe dire allo stesso modo che la musica in realtà (cioè al di là dell'illusione degli uomini su di essa) *non* è espressiva di emozioni.

	La musica —————>	Come? —————>	Genera nel fruitore
Teoria eccitazionistica e disposizionale	Possiede proprietà emotive come disposizioni	Imitando l'espressione corporea di chi prova tal emozioni	Emozioni comuni
Teoria rappresentazionale (Schopenhauer)	Rappresenta la volontà e, di conseguenza, le emozioni	Fornendone una rappresentazione (l'opera d'arte)	Il piacere di contemplare la volontà in se stessa
Teoria rappresentazionale (Langer)	Rappresenta la vita emotiva in generale	In quanto le è isomorfa	Non genera emozioni comuni
Formalismo (Hanslik)	È pura forma, non rappresenta nulla	Non può né generare emozioni né può avere un contenuto rappresentazionale	Non genera nessuna emozione ma la sola apprensione della forma
Formalismo arricchito (Kivy)	È pura forma, espressiva delle emozioni comuni in quanto le possiede come proprietà intrinseche	Imitando l'espressione corporea di chi prova emozioni che viene poi percepita da un'inconscia propensione umana	La percezione della bellezza della musica; la percezione della bella forma nella quale è espressa l'emozione ¹⁵

UNA NUOVA PROPOSTA

La teoria di Kivy ha il merito di considerare la musica espressiva di emozioni (diversamente dal formalismo), rendendo ragione dell'universale concordanza nel ritenere una musica triste oppure allegra. Inoltre colloca le emozioni proprio dove appaiono, nella musica, considerandole sue proprietà intrinseche. La musica non ha

¹⁵ Tale aspetto della teoria di Kivy non è stato ancora preso in considerazione. Verrà approfondito più avanti, contemporaneamente alla proposta di una teoria alternativa.

nessun contenuto semantico (cioè non denota nulla)¹⁶ né è emotivamente rilevante soltanto perché provoca in noi emozioni. Essa le possiede già in se stessa. Si sono, però, già visti i limiti della *teoria del profilo*. Le critiche sopra riportate sono così convincenti che questa teoria non è stata del tutto rigettata solo perché non ne è disponibile un'altra che riesca a spiegare in modo soddisfacente come le emozioni siano nella musica. Tuttavia, si vedrà, approfondendo tali obiezioni inizierà a tracciarsi un'alternativa plausibile.

Si è visto che la prima critica alla *teoria del profilo* le imputava di non saper spiegare come la forma della musica potesse essere simile all'espressione corporea umana. Alcune analogie tra questa e quella, una volta data una presentazione della forma della musica in modo più approfondito ed esaurente di quanto fatto da Kivy¹⁷, sono evidenti e irrefutabili. D'altra parte esistono anche delle differenze essenziali, che è necessario non trascurare al fine di cogliere correttamente il loro rapporto.

Per comprendere come la musica possa essere espressiva di emozioni è necessario, prima di tutto, considerare quella struttura fenomenologica che, afferma Piana¹⁸, è pertinente al suono ancor prima di divenire musica. Essa fornisce quella *materia*, prelinguistica, sulla quale poi i linguaggi musicali costituiscono la loro sintassi¹⁹. Lo stesso formalismo (seppur arricchito) di Kivy tende a focalizzare tutta l'attenzione sull'aspetto *sintattico* della musica, trascurando la materia sonora su cui essa è costruita. Non è possibile qui presentare come il filosofo italiano riesca a individuare tale struttura della materia sonora²⁰; si prenderanno in considerazione solo i suoi risultati, mostrando come essa sia da una parte *affine* all'espressività emotiva umana, dall'altra differente. Questa struttura del suono poi, quando viene organizzata in sistemi musicali²¹,

¹⁶ La musica può essere considerata un linguaggio dotato di una sintassi ma non di una semantica. Si noti che gli argomenti contro l'impossibilità di un contenuto semantico della musica sono validi anche contro la versione di tale teoria data da De Natale. Infatti il suo tentativo di cogliere il senso della musica presuppone che la musica sia simbolo/segno, cioè qualcosa che significa altro.

¹⁷ Per far ciò si seguiranno le preziose riflessioni di Piana (2002).

¹⁸ Ivi, pp. 52-59.

¹⁹ Si è già visto nella nota 8 come ogni teoria semiologica della musica ignori questo elemento prelinguistico (pre-sintattico ancor prima che pre-semantico) della musica, a causa del suo convenzionalismo.

²⁰ Gran parte delle sue riflessioni all'interno del suo testo *Filosofia della musica* sono votate a tale scopo. Per un approfondimento si rimanda a esso.

²¹ Definiti da Azzaroni come: "Un insieme di frequenze ordinato e strutturato al suo interno secondo determinate regole di gerarchizzazione (Azzaroni (1997)).

acquisisce nuove proprietà emergenti: si creano nuove e complesse relazioni tra gli elementi sonori ed essi possono diventare così espressivi di un gran numero di sfumature emotive²².

È nota l'analogia tra il silenzio e la morte: si dice "silenzio di tomba" o "silenzio spettrale". Al contrario, il suono viene identificato con la vita: si pensi, ad esempio, ai suoni della primavera, al primo pianto di un bimbo che nasce etc. La vita si esprime e si manifesta nel suono: i viventi rivelano attraverso di esso il loro mondo interiore. Gli uomini emettono suoni per esprimere il loro dolore o la loro gioia, ridono quando sono divertiti e singhiozzano quando sono tristi, parlano per comunicare i loro pensieri. La voce umana (da intendere sia come linguaggio parlato, sia come grido, urlo o sospiro) esprime l'interiorità; così come la esprimono i movimenti del corpo (si battono i pugni quando si prova rabbia, si drizzano i peli per la paura, si salta di gioia). Allo stesso modo si produce musica, cantando o suonando. Le emozioni sono percepite come un movimento interno del corpo, così come il suono ha una natura vibratile²³. Un corpo è messo in movimento, risuona e la sua interiorità nascosta si palesa: il suono da una parte mantiene le caratteristiche materiche di quel corpo, al punto che si descrive un suono come pastoso o tagliente, duro o morbido, ruvido, vellutato, levigato etc. (tutti aggettivi *in primis* riferiti alla materia); dall'altro si distacca da esso ed è completamente differente, poiché è immateriale. Le emozioni, inoltre, sono processi: non sono cose, si dispiegano nel tempo alterando il sentire di chi le prova; allo stesso modo la musica è un processo e non una cosa, poiché ad essa è essenziale la sua durata temporale²⁴. Inoltre la vita ha una natura pulsiva: ogni vivente è interessato da un movimento ciclico di contrazione e distensione; nell'uomo il cuore batte alternando sistole e diastole, la respirazione si divide in inspirazione ed espirazione, alla fatica del giorno si alterna la distensione del sonno notturno. Così la musica possiede un ritmo, un'alternanza tra tensione e risoluzione: si pensi all'alternanza tra accento forte e debole nella battuta,

²² Come visto in precedenza, il metodo analitico di De Natale permette di studiare le relazioni tra l'organizzazione sonora e la sua espressività emotiva.

²³ Il profondo legame tra un movimento vibratile e pulsivo interno del corpo e le emozioni è stato messo in evidenza dai due psicanalisti W. Reich e A. Lowen. Inoltre recenti studi di fisica quantistica (si veda Del Giudice, (2010)) hanno mostrato come nell'acqua biologica si creino domini di coerenza (percepiti come vibrazione) quando il soggetto prova delle emozioni.

²⁴ Per chiarire quanto detto, si consideri un intervallo di tempo che va da un tempo t_1 a un tempo t_2 . Ogni parte di un tavolo, che è un oggetto, è interamente presente in ogni istante di questo intervallo: le sue gambe, i suoi cassetti etc. esistono sia in t_1 , sia in t_2 . Diversamente, le parti della musica che sono presenti in t_1 non sono presenti in t_2 : essa diviene costantemente.

così come quella tra levare armonico e battere. L'intero brano musicale può essere considerato una cadenza, una tensione che si risolve soltanto alla sua conclusione. Inoltre, quando si prova un'emozione, si altera tale pulsazione: un cuore allegro batte diversamente da uno triste; il respiro di una persona triste può rompersi nei singhiozzi del pianto, quello di una persona eccitata è rapido e breve, quello di una persona distesa lento e profondo. Ugualmente la musica può "battere" in modi diversi: il ritmo può essere più lento o più veloce, la melodia può muoversi pacatamente o nervosamente. Infine, quando la pulsazione fondamentale della vita è alterata da un'emozione, l'aspetto di quell'uomo cambia in sintonia con essa: se prova tristezza, la sua voce diventa triste e sommessa, il suo corpo si muove più lentamente, egli percepisce il mondo in un modo diverso da quando è allegro. Allo stesso modo ogni aspetto della musica cambia e si sintonizza in relazione alla sua "forma emozionale": la melodia può avanzare per grandi salti o per gradi congiunti; il timbro usato può essere squillante o sommo; il tipo di suono dolce o aggressivo. Come nell'uomo un'emozione modifica coerentemente il suo aspetto, il suo comportamento, il suo sentire, così la forma della musica crea coerenza tra tutti gli aspetti di essa (la melodia, l'armonia, il ritmo, il *sound*).

Queste sono le affinità tra la musica, la vita e le emozioni umane: è tuttavia presente una differenza fondamentale. Essa è così evidente che spesso passa inosservata. Quando si vede un uomo emozionato, ad esempio triste, non vedo soltanto il suo corpo singhiozzante, la sua voce spezzata dal pianto etc. Vedo prima di tutto *quell'uomo* (chiamiamolo Marco). Marco è triste: la sua individualità è scossa dalla tristezza. Ma quando odo una musica triste non vedo nessun uomo, nessun individuo. La forma della tristezza (che potremmo considerare costituita da un certo ritmo, da un certo movimento, da un certo tono etc.) qui non inerisce a un individuo, come nel caso di Marco (alterando il suo ritmo, il suo movimento, il suo tono). Essa si presenta, nella musica, così com'è, senza nessun corpo, pur mostrandosi ai nostri sensi e non al nostro pensiero. Essa si presenta come pure *forma sensibile*. Di conseguenza, mentre la tristezza *di* Marco è particolare, la tristezza della musica, poiché non è di nessun individuo, è da considerarsi universale, un universale sensibile. Inoltre la tristezza di Marco ha una causa (ad esempio egli ha perso il suo giocattolo preferito) e farà comportare Marco in un certo modo, avrà degli effetti. Tuttavia nulla può causare la

tristezza della musica, poiché essa non è individuo e non può, quindi, esser causata²⁵. La tristezza della musica, di conseguenza, è fondamentalmente differente dalla tristezza di Marco: mentre quest'ultima è esperita da un soggetto ed è quindi una tristezza *di* quell'individuo, quella non inerisce a nulla, è la manifestazione della pura forma, sensibile, della tristezza (o, per meglio dire, di un tipo di tristezza, poiché la tristezza può essere espressa in musica in molti modi). Inoltre, mentre Marco prova la sua tristezza in relazione alla sua vita, giudicandola positivamente (“è bene che io sia triste, così la prossima volta starò più attento e non perderò quel giocattolo”) o negativamente (“è tutta la giornata che sono triste, ciò non mi ha permesso di compiere quel lavoro importante”), la tristezza della musica, proprio poiché non inerisce a nessun individuo, essendo pura forma, è esente da tali giudizi. La musica mostra semplicemente la tristezza così com'è senza alcun *giudizio* di valore. Il fatto di non esser, per così dire, incarnata in un individuo, permette di cogliere in modo limpido e disinteressato la *forma sensibile* della tristezza: quando ad esempio vediamo un Marco piangere per la perdita del suo giocattolo, vediamo prima di tutto *Marco* che piange ed è triste; poi ci preoccupiamo di consolarlo (giudicando, quindi, che è meglio che quella tristezza passi), magari aiutandolo a cercare il suo giocattolo. Quasi nessuno, in questa situazione, si fermerebbe a contemplare i caratteri formali della tristezza che si manifesta in Marco (non so nemmeno se sia eticamente lecito). Insomma se vediamo che “Marco è triste”, ci concentriamo su Marco, sulla sua individualità, e sugli effetti che la tristezza fa su di lui. Quando invece ascoltiamo una musica triste, l'individuo è assente (di conseguenza, nella frase precedente Marco viene cancellato: “~~Marco~~ è triste”.) Tutta la nostra attenzione è concentrata sull' “è triste”, sulla *forma* della tristezza. La musica mostra tal forma. Possiamo quindi concludere che la musica non è triste perché imita la tristezza di Marco, o di un'altra persona. Essa “è triste” perché *mostra* la pura forma, dinamica e percepibile sensibilmente dell' “essere triste”. Essa la mostra poiché ne è un'esemplificazione. Per così dire, *svela l'essenza* della tristezza, le sue caratteristiche formali.

²⁵ Si potrebbe obiettare che la musica è suonata e ciò causa il suo esser attuale. Tuttavia c'è una differenza sostanziale rispetto al caso di Marco e del suo giocattolo. La perdita del giocattolo è ciò che rende Marco triste; diversamente, il fatto che la musica sia suonata non è ciò che rende quella musica *triste*. Essa la rende soltanto *attuale*. Quella musica è triste non per una causa di tipo *efficiente*, ma a causa della sua sola forma, della sua causa *formale*.

Si è visto che la teoria del profilo afferma che una musica è triste perché imita l'espressività umana. Potremmo dire che, in questo rapporto, ciò che viene per prima è proprio quest'ultima: la musica può possedere proprietà emotive soltanto imitandola. Si coglie subito lo squilibrio di questa relazione notando che Kivy cerca, per giustificare l'espressività emotiva della musica, di vivificarla, di umanizzarla, di individualizzarla (si ricordi le sue supposizioni sulla percezione sublimale della musica che la rendono espressiva di un sentimento umano): ma tale tentativo è destinato a fallire proprio perché la musica è espressiva non perché *imita* (e quindi rassomiglia) l'emotività umana, ma perché ne *mostra* l'essenza, de-individualizzata. La musica quindi non rimanda ad altro, nemmeno attraverso un processo inconscio: essa sta tutta nel suo *manifestare* la forma di un sentimento, essendo essa stessa un'esemplificazione della sua forma. Essa è espressiva di un'emozione perché, si è visto, è in grado di istanziarne le proprietà sensibili formali, ma senza dover *inerire* ad altro (diversamente dall'emozione *di* Marco). Non è in nessun modo necessario giustificare perché la musica ci appaia espressiva: quando ascoltiamo la musica ci *appare* la pura forma sensibile delle emozioni; essa ha il potere di manifestarne la forma (grazie alla struttura fenomenologica a priori del suono e grazie alla sua organizzazione, cioè alla sintassi del suo linguaggio).

LE EMOZIONI IN NOI

Una volta stabilito che la musica è l'espressione della forma delle emozioni, c'è un ulteriore passo da compiere. Infatti, non solo quando ascoltiamo una musica triste, affermiamo "questa musica è triste" (fatto del quale si è reso ragione), ma anche proviamo delle emozioni *in noi*. Che tipo di emozioni sono? Qual è la loro relazione con la musica udita?

Prima di rispondere a questa domanda è necessario compiere un'osservazione preliminare. L'*atteggiamento* con il quale si ascolta la musica è fondamentale per coglierne il suo senso profondo. Se si ascolta una sinfonia pensando tutto il tempo al rinfresco che seguirà dopo, o guardando distrattamente il soffitto della sala da concerto, è

ovvio che tale ascolto sarà sterile. Di conseguenza, alla domanda precedente va anteposta la seguente: quale tipo di atteggiamento verso la musica ascoltata è necessario assumere, perché essa diventi per noi emotivamente significativa? Esso è imposto dalla natura della musica stessa. Abbiamo visto che questa mostra la pura forma sensibile delle emozioni. Che cosa deve fare l'ascoltatore? Nulla, soltanto lasciare che tale forma si *mostri*. Poiché il mostrare la forma sensibile delle emozioni è la proprietà fondamentale della musica stessa, il fruitore non deve aggiungerci nulla. Egli deve semplicemente assumere un atteggiamento contemplativo, lasciando agire la musica. L'unica cosa che può *fare* l'ascoltatore è perturbare tale processo con la sua individualità. Se egli, infatti, si pone da un punto di vista individuale nei confronti della musica, ridurrà la sua forma universale ad altro, mediante il giudizio distorcente della sua individualità. Egli, ad esempio, può cercare un contenuto semantico nella musica che sta ascoltando, scambiandola per un linguaggio dotato di senso. Poiché la musica, si è visto, non rimanda a un significato o ad altro, i giudizi che l'ascoltatore formula su di essa si pongono tra egli stesso e la sua immediatezza sensibile svelatrice di una forma universale. Egli può trovarci solo un significato personale, individuale, valido solo *per lui*, che offusca la natura universale della musica. L'atteggiamento che l'ascoltatore deve assumere, quindi, è quello di una soggettività *pura*: deve momentaneamente disciogliersi dai vincoli della sua individualità e dai suoi interessi, dai suoi giudizi, da tutto ciò che è valido "per me", dalle sue azioni, da tutto ciò che importa per la *sua* vita, dai suoi timori e dalle sue speranze, riuscendo così a cogliere la forma sensibile universale dell'emozione che la musica sta manifestando.

Che cosa accade a questo individuo (richiamiamolo Marco) che si pone nei confronti della musica da un punto di vista non-individuale? Egli coglie la sua vita emotiva (che ha sempre esperito in un rapporto di causa-effetto con gli eventi che lo interessano come individuo) fuori dai problemi della sua individualità, al di là dei suoi giudizi, disciolta dai vincoli delle circostanze, del qui e ora. L'emozione universale della musica risuona in lui: sente così un'emozione non causata dalle contingenze della vita della sua individualità ma la percepisce pura, in se stessa. Perciò prova una tristezza, della quale non ha senso giudicarne il valore in relazione ai fatti della sua esistenza (si è visto, invece, che Marco, quando era triste per la perdita del giocattolo, giudicava la sua tristezza come una cosa positiva, poiché poteva aiutarlo a essere più attento in futuro, o

negativa, poiché gli impediva di compiere altre azioni). Non ha senso cercare di giudicare, di trattenere o di scacciare tale tristezza: essa si presenta come un'emozione slegata dai rapporti di causa ed effetto con eventi particolari, libera da essi. Egli sente tal emozione nella sua pura forma, non giudicandola un bene o un male, non giudicandola per niente. Egli coglie la sua vita emotiva, che si è vista profondamente legata alla vita stessa, da un punto di vista universale, de-individualizzato. Coglie la sua vita in se stessa, nel suo *essere*²⁶, al di là di ogni pensiero che ne giudichi la rilevanza per la sua esistenza, che la leghi ad altro. La musica ha il potere di svelare la vita emotiva e la vita in generale nel suo *essere*, come è in se stessa e ciò ha un grande potere catartico: se Marco si era sempre affannato per giudicare il corso della sua vita, cercando di risolverne i problemi, tutta quest'attività si placa, tace di fronte alla musica, che gli svela la natura profonda della sua esistenza, indipendente dalla sua individualità e dalle sue azioni. In questo fermarsi dell'attività frenetica dell'Ego, in tale accettazione della vita così com'è, Marco coglie una liberazione: coglie la vita come un evento indipendente dalla sua volontà. Non la giudica più, non si affanna più: la coglie nel suo *essere* indipendente da lui, come evento che appartiene a qualcosa di più grande al quale Marco può abbandonarsi. Svelare che la vita nel suo *essere* è indipendente dal volere, che è un evento spontaneo, un dono: in ciò consiste la bellezza, liberatrice e catartica, della musica.

È possibile riformulare quanto detto finora con un linguaggio principalmente filosofico attraverso alcune categorie proprie della psicologia. La musica, come svelatrice della pura forma sensibile delle emozioni, non parla all'Io del soggetto, bensì a quell'emotività che risiede nascosta sotto di esso. Se il pensiero e la volontà sono i principali strumenti dell'Io, la musica fa sorgere quelle emozioni, percepite e non pensate e spontanee, che risiedono al di sotto di questa superficie. Esse sono la vita del corpo del soggetto e affinché esse affiorino, si manifestino, l'Io deve abbandonare il

²⁶ Usando il linguaggio filosofico, si nota la rilevanza ontologica della musica. Essa svela la vita nel suo *essere* e lo fa conoscere. In tale svelamento consiste anche *la portata conoscitiva* della musica: rifacendosi al significato antico di verità (identificato da Heidegger come appartenente alle origini del pensiero greco) come *aletheia* (svelatezza), essa svela l'essere della vita, e quindi ne mostra la verità, la fa conoscere.

controllo, la presa, spesso nevrotica nell'uomo contemporaneo, su di essa²⁷. Poiché la musica svela queste emozioni in se stesse, al di là dei giudizi di valore attraverso i quali l'Io le reprime, essa mostra che tale controllo super-egoico può essere abbandonato, che è possibile abbandonarsi senza farsi male. Poiché la musica calma, ferma il pensiero, il corpo che la suona o ascolta si rilassa, permettendo alla spontanea vita emotiva di affiorare²⁸. Così facendo, il soggetto rientra in contatto con la sua vita emotiva e con la vita spontanea del suo corpo. Riscopre il piacere di abbandonarsi a quelle forze della vita che pulsano spontanee dentro di lui, senza affannarsi per limitarle poiché le giudica sbagliate. Riscoprendo tale spontaneità della vita egli ritrova la felicità di essere al mondo, libero da giudizi e preoccupazioni inutili, accettando la gioia e il dolore come parte di un dono ancor più grande, quello della sua esistenza.

LA PRASSI ESECUTIVA

Si è detto che la musica è espressiva della pura forma delle emozioni. Si è presupposto, per poter concentrare l'attenzione sulla musica in se stessa, che essa fosse già attuale ed espressiva. Non ci si è interrogati su come "si fa" musica. Si prenderà qui in esame il caso della musica "colta", che è prima annotata sullo spartito dal compositore e poi suonata da un interprete; è poi possibile generalizzare tali considerazioni, mostrando la loro validità anche per la musica improvvisata²⁹. La musica annotata sullo spartito è composta o per esser cantata dalla voce umana o per essere suonata su uno strumento

²⁷ Controllo che, come hanno mostrato i già citati Reich e Lowen, si manifesta attraverso tensioni muscolari croniche che reprimono la vita emotiva del corpo, non permettendo quei movimenti interni vibratili del corpo che sono le emozioni.

²⁸ La necessità di calmare la mente, il flusso di pensieri, per far rilassare il corpo e far affiorare l'emozioni è un'idea antichissima, sulla quale si fonda la pratica della meditazione buddistica. Oggi l'importanza di tale pratica, insieme al suo potere curativo per patologie psichiche, è stata riscoperta ed è oggetto di studi da parte di quella branca della psicologia chiamata *Mindfulness*. Patologie come la depressione, che si instaura per un perpetrarsi di pensieri negativi nel soggetto (detta ruminazione depressiva), possono essere curate attraverso la meditazione, che permette di interrompere tale flusso negativo. I punti di contatto tra l'idea di fondo tra questo orientamento psicologico e il modo di considerare la musica qui proposto sono evidenti.

²⁹ L'unica differenza consiste nel fatto che nella musica improvvisata la creazione della musica e la sua esecuzione coincidono. Le proprietà emergenti della musica improvvisata vengono approfondite nel saggio di Pietrocini (Pietrocini (2013)).

musicale³⁰. Lo spartito in sé non è ancora musica; contiene soltanto un complesso insieme d'istruzioni che deve essere interpretato dall'esecutore. Infatti, sebbene in esso sia stabilito in modo preciso e irrefutabile l'altezza di ogni nota, il ritmo, il timbro, l'intensità, il tipo di suono (*staccato, legato, dolce* etc.), qualcosa gli manca perché esso diventi musica. Si provi, ad esempio, a inserire tale insieme d'istruzioni in un programma per computer di musica e si lasci che questo lo riproduca. Di certo rispetterà perfettamente ogni indicazione (suonerà le note giuste, al ritmo giusto, con le dinamiche giuste etc.); ma un ascoltatore percepisce che qualcosa manca, la musica udita è meccanica e inespressiva.

La musica può essere espressiva dell'emotività umana ma sullo spartito si riescono ad annotare soltanto rapporti tra suoni, ritmi etc. Perché la musica scritta acquisisca tale proprietà, essa deve *interagire con un interprete*, che viva quelle istruzioni e le completi con le sue emozioni. L'espressività della musica nasce solo quando quei suoni e quei ritmi sono vissuti da qualcuno che, con le sue emozioni, li rende *espressivi*. L'esecutore in parte completa le indicazioni dello spartito: fraseggia la musica secondo il suo essere e il suo sentire, produce un tipo di suono che è generato dalle sue emozioni e che non può essere annotato (anche se suona piano, com'è scritto, il *tipo* di piano usato, la sua bellezza, non è, e non può essere, scritta); dall'altra le perturba: aggiunge continuamente piccole variazioni di ritmo, di suono, di colore, che, pur mantenendo la struttura musicale della composizione, la rendono viva, espressiva, emozionante.

Interpretare uno spartito significa riempire quello scheletro musicale con la propria vita emotiva, rendendolo così espressivo di un'emozione. Per questo è errato considerare la prassi esecutiva come una *tecnica*: ogni tecnica prescrive dei movimenti del corpo ma li considera completamente irrelati all'emotività. Muovi le dita in questo modo, metti il braccio in quest'altro, usa così il diaframma: tutte queste prescrizioni sono riferite al corpo dell'esecutore, un corpo che è però staccato dalla sua vita emotiva. Un suono prodotto da una tecnica, proprio per questa ragione, è un suono freddo, impersonale, non espressivo e la musica così suonata eredita tali qualità negative. Ciò che è primo nella prassi esecutiva è la sensibilità dell'interprete: soltanto una musica che nasce da essa può essere realmente espressiva. Come si è visto, l'emozione coinvolge il corpo,

³⁰ Si ricordi che si può considerare anche la musica elettronica come prodotto di una *strumento*, di natura elettronica.

come la mente, dell'esecutore: influenza il suo sentire e il suo ritmo interiore; ogni movimento corporeo è impregnato di essa e ogni gesto esecutivo diviene una sua espressione. Il movimento del corpo di un esecutore emozionato non sarà mai eguagliabile da un movimento prescritto da una tecnica: quest'ultimo non potrà mai guadagnare, nemmeno con molte ore di studio, la capacità di esprimere ciò che gli è del tutto estraneo, la vita interiore, l'emotività.

L'interprete deve quindi, prima e durante un'esecuzione, sapersi mettere in contatto, attraverso la musica, con la sua vita emotiva. Egli deve saper mettere tra parentesi il suo Io e la sua volontà, per lasciar affiorare le emozioni che spontaneamente si generano nella sua interiorità. È importante sottolineare che è impossibile *voler* emozionarsi; l'interprete non può *fare* nulla; egli deve *lasciare* che la musica risuoni dentro di lui e che la sua emotività sia mossa da essa³¹. Poi, in un continuo circolo, i movimenti espressivi del suo corpo, che canta o suona, produrranno musica espressiva, nella quale tali emozioni si staccheranno dalla sua individualità per assumere, come visto in precedenza, una forma universale, che poi toccherà di nuovo le corde della sua sensibilità. Si noti che non si sta qui sostenendo che il pensiero sia non necessario alla prassi esecutiva: esso anzi, è fondamentale, ma soltanto quando lavora in simbiosi con l'emotività. Un'interpretazione profonda è possibile soltanto attraverso una *comprensione emozionale* della musica, nella quale pensiero ed emotività sono fusi in un tutt'uno.

In conclusione, la prassi esecutiva è una vera e propria *arte*³²: diversamente da qualsiasi tecnica, che prescrive una serie di azioni, e quindi un *fare* (si pensi, ad esempio, a qualsiasi tecnica ingegneristica, che consiste in un insieme di istruzioni, per quanto complesso, per costruire oggetti funzionanti), essa richiede all'interprete di mettersi in contatto con la sua interiorità, di *sentire* la sua vita emotiva che nasce spontaneamente dal suo *essere*³³. Non esiste nessuna ricetta, nessun insieme di istruzioni, nessuna

³¹ Molte pratiche della filosofia Zen sono basate sul *non fare*: si veda, ad esempio, *Lo Zen e il tiro con l'arco* di E. Herrigel.

³² Credo che i concorsi musicale, che mettono *in competizione* tra di loro, non rispettino questa natura profonda della prassi musicale.

³³ Per questa ragione insegnare musica è così difficile: l'insegnante non può fornire soltanto una serie di istruzioni tecniche, ma deve condurre l'allievo alla scoperta di se stesso attraverso la prassi musicale.

tecnica per percorrere questa strada: suonare significa mettersi in un difficile e lungo cammino verso il fondo del proprio essere.

OGNI COSA AL SUO POSTO

Arrivati a questo punto, è possibile riconsiderare quanto detto da un punto di vista più ampio (quello sistemico), per presentare quel quadro unitario del “mondo musicale” che ci si era promesso di proporre nell’introduzione di questo scritto. Al centro del mondo musicale c’è, ovviamente, la musica. Possiamo considerarla un sistema. Essa, infatti, è costituita da un insieme di suoni in relazione tra loro con proprietà emergenti. All’interno di questo sistema possiamo individuare una molteplicità di livelli.

Quello più basso³⁴ è costituito dalla materia della musica: il suono. Si visto, seguendo la riflessione di Piana, che esso possiede una sua fisionomia, una sua struttura fenomenologica. La natura pulsatile del suono, il suo essere non una cosa bensì un processo, la fisiologia degli intervalli (l’identità tra le note che costituiscono l’intervallo di ottava, la differenza tra consonanza e dissonanza etc.) appartengono alla sua natura prelinguistica, prima che esso si strutturi in una sintassi musicale³⁵.

Tale materia, già organizzata, costituisce la base per le scelte del compositore. Si genera così un secondo livello del “sistema musica”: quello delle regole sintattiche che gli permettono di organizzazione i vari suoni in un tutto coerente. Egli mantiene una sua libertà: decide di porre in relazione i suoni in un insieme *strutturato* secondo la sua creatività e le sue esigenze espressive. S’instaura una relazione di uno-a-molti: se la

³⁴ Un livello all’interno di un sistema è più basso rispetto a un altro quando gli elementi del primo costituiscono la materia (che possiede già un’organizzazione), che viene poi strutturata dal secondo. Ad esempio, all’interno di un essere vivente il livello fisico è più basso rispetto a quello biologico: i suoi costituenti fisici (che, in quanto tali, vengono in parte determinati dalle leggi della fisica) sono le parti che vengono organizzate all’interno di un sistema da regole di tipo biologico.

³⁵ Per fare un esempio che può aiutare a comprendere, è possibile paragonare la struttura prelinguistica del suono allo spettro dei colori prima che diventino elementi di un dipinto, oppure alle proprietà del marmo prima che diventi una scultura. I colori, considerati in se stessi, hanno delle proprietà e si relazionano tra loro, ad esempio il viola assomiglia di più al rosso rispetto al giallo. È solo a partire da questo insieme di proprietà che si può poi creare un dipinto o uno stile pittorico: le proprietà dei colori costituiscono la materia, con una sua organizzazione, a partire dalla quale il pittore compie la sua opera. Ugualmente, lo scultore interagisce con le proprietà strutturali del marmo per creare la sua scultura. Allo stesso modo la natura del suono costituisce la materia organizzata a partire dalla quale il compositore crea la sua musica.

natura del suono è una soltanto, sono moltissimi i sistemi musicali che possono essere creati a partire da essa. L'opposizione, vista nella prima parte di questo scritto, tra una tesi che sostiene che ogni insieme di regole sintattiche sia soltanto convenzionale e l'altra, che afferma che soltanto uno è il sistema *naturale* (e quindi corretto) di organizzare i suoni, quello tonale, si risolve nel modo seguente. Se, da una parte, ogni insieme di regole non si fonda sul nulla (quindi non è un insieme di convenzioni completamente arbitrarie), ma sulla natura del suono, che è una e comune a tutti i sistemi musicali, dall'altra è possibile creare un gran numero di sistemi musicali e non è lecito considerarne uno più "naturale" rispetto all'altro. Inoltre, è possibile distinguere differenti tipologie di regole sintattiche, che costituiscono l'organizzazione della composizione: alcune hanno una validità più generale, altre soltanto particolare. Le regole che costituiscono il sistema tonale, ad esempio, si sono strutturate nel corso di molti anni e costituiscono un modo di organizzare i suoni condiviso da moltissimi compositori. Esse, però, non vincolano del tutto le scelte di questi ultimi: ogni composizione (tonale) si pone in un rapporto originale e dialettico con esse. Se da una parte ognuna condivide con le altre i principi della tonalità (la centralità della tonica e della cadenza V-I, la gerarchia di gradi della scala), essa si differenzia grazie a un'organizzazione particolare, suo principio di individualità non deducibile da regole generali (il principio di tale organizzazione è la *Grundgestalt*). Quest'ultima, considerata sia nella sua particolarità, sia in rapporto ai sistemi compositivi che hanno validità più generale (come, ad esempio, il sistema tonale), è studiata dall'analisi. Si vede, qui, già una possibile sintesi tra il metodo analitico e quello storico: l'analisi non si occupa soltanto dell'organizzazione particolare di una composizione, bensì studia anche la relazione tra questa e la struttura di altre composizioni, sia all'interno della stessa epoca, sia in epoche differenti. Inoltre si occupa di quelle norme più generali che, come si è visto, si sono sedimentate nella prassi compositiva nel corso del tempo.

L'analisi, di concerto con il metodo storico, si occupa delle strutture, universali e particolari, della musica. Tale punto di vista, però, si occupa di un livello astratto del "sistema musica": esso considera l'organizzazione dei suoni così come sono annotati sullo spartito. Questo funge da base a un livello ancora più alto. Come si è visto, la musica può essere espressiva delle emozioni, rivelandone la forma. Tuttavia, per diventare tale, deve essere eseguita e interpretata: la capacità di esprimere emozioni

della musica è una proprietà emergente che nasce dall'interazione con l'interprete e con l'ascoltatore. L'apparente frattura tra gli studi teorici e la prassi musicale è quindi soltanto una distinzione di ambiti: se entrambi si riferiscono allo stesso "sistema musicale" (e in ciò consiste la loro unità), essi si collocano a due livelli differenti. I primi ne studiano l'organizzazione, l'insieme di regole e norme attraverso le quali è strutturata una composizione; la prassi musicale attua tale organizzazione, la interpreta, e le fa così assumere proprietà emergenti, come l'essere espressiva delle emozioni. Tra i primi e la seconda c'è un rapporto di reciproca influenza: lo studio dell'organizzazione musicale, attuato dall'analisi, è determinante per comprendere quale emozione la musica esprima e in che modo lo faccia. Un ritmo lento, una melodia che si muove per grado congiunto discendente, un'armonia cromatica, la renderanno potenzialmente espressiva della tristezza, poiché questa emozione possiede proprio quella forma. Tuttavia, proprio poiché la musica è processo, la sua organizzazione studiata astrattamente dall'analisi deve essere attualizzata, interpretata, affinché diventi espressiva. Come visto in precedenza, l'interprete deve comprendere emotivamente la sua forma: in questo momento dell'analisi diviene tutt'uno, nell'emotività dell'esecutore, con il gesto interpretativo. Non c'è dualismo tra mente e corpo, ma una profonda unità, in una comprensione emotiva della forma della musica che è rivelatrice di un'emozione.

Infine, si è visto, la musica è rivelatrice di una *verità*: essa svela la pura forma di un'emozione, la rende limpida e percepibile. Tale verità non può essere colta dal metodo scientifico: la forma dell'emozione è vissuta *in prima persona*, è percepita dall'interno, e non è riducibile a dati oggettivi, che sono l'oggetto di studio della scienza. L'arte dei suoni ha quindi, come già sosteneva Schopenhauer, una funzione conoscitiva importante e insostituibile: essa ci permette di cogliere la forma sensibile delle emozioni, rendendola evidente e universale. L'interiorità umana si manifesta attraverso di essa, e diventa così possibile conoscerla nella sua forma universale e condivisibile da tutti. Non è corretto, però, pensare questa verità come se fosse qualcosa fuori dal tempo, come la verità di un teorema matematico. La musica mostra la forma delle emozioni *incarnate*: svela il modo di sentire, l'interiorità degli uomini di un'epoca storica. Così l'op. 118 di Brahms ci svela il suo modo di sentire, di *essere* al mondo. Il suo modo di amare, di pensare, di vivere nella sua società, di sentirsi in rapporto all'Assoluto: tutto ciò è racchiuso nella sua musica. Ogni grande composizione fa

questo: rende *universale*, potenzialmente eterno, il modo di sentire ed essere di un uomo e di un'epoca.

Si coglie quindi un altro punto di contatto tra la ricerca storica e il “sistema musica”: se la storia cerca di conoscere la politica, la società, la filosofia, la religione, l'arte, gli usi e i costumi di un tempo passato, la musica ha il potere di svelare come gli uomini percepivano tutto ciò in prima persona e di rendere tale sentire universale e imperituro.

CONCLUSIONI: L'IMPORTANZA DELLA MUSICA

La scienza negli ultimi due secoli ha fatto progressi incredibili: ha completamente stravolto il volto della terra e il modo di vivere dell'uomo. La tecnologia ci ha conferito un nuovo e grande potere sulla natura: il lavoro che nel passato era svolto da centinaia di uomini viene ora portato a termine in poco tempo da un solo macchinario; malattie che un tempo mietevano milioni di vittime vengono facilmente curate; si può viaggiare da una parte all'altra del mondo in pochissimo tempo o scambiarsi messaggi da una parte all'altra del pianeta in tempo reale; i computer ci battono a scacchi e sanno fare calcoli con una velocità e correttezza disumane. La scienza non solo ha risolto molti problemi per la vita umana che in passato parevano insuperabili, ma ci ha fornito nuovi *comfort* e svaghi: la radio, la televisione, i computer, Internet, i social network, gli smartphone. Infine, la nostra epoca ripone la sua fede nel progresso scientifico: si crede che la scienza potrà liberare l'uomo da ogni bisogno e da ogni limite, far sparire la sofferenza, sconfiggere l'invecchiamento e, forse, perfino la morte. La fede nel progresso fa considerare all'uomo contemporaneo i suoi predecessori inferiori a lui: poiché non conoscevano le ultime scoperte della scienza erano più stupidi; poiché non possedevano la nostra tecnologia erano più arretrati, più rozzi, più incivili.

Il mondo globale e interconnesso è frenetico. Alla ormai dimenticata vita della campagna, che si regolava sui ritmi stagionali della natura, si contrappone quella delle grandi metropoli, pulsanti, sempre sveglie, rumorose, mai ferme. Gli uomini corrono da una parte all'altra, con l'impressione di non avere mai tempo a sufficienza. Riposare è, se non una colpa, di certo uno spreco. Si è risucchiati dal baccano del traffico automobilistico, dallo smog, dalle mille luci della città. Bisogna essere efficienti: produrre il più possibile nel minor tempo possibile, massimizzando il profitto. Bisogna avere una mente sempre all'erta e sveglia, capace di calcolare con accuratezza le conseguenze delle proprie azioni, per poter scegliere le più vantaggiose. È necessario stare connessi, on-line, in contatto, all'erta, perché un improvviso cambiamento della borsa potrebbe far perdere molti soldi. Ci si scambia un grandissimo numero di messaggi, condividendo la vita sui social network: bisogna apparire a tutti i costi belli e felici.

Sono due i valori principali su cui si fonda questa civiltà: il potere e il successo. La vita, nella giungla metropolitana, è una lotta per la sopravvivenza, dove vince chi riesce a detenere più potere, più soldi, più controllo. Questo è il fine supremo e ogni mezzo è lecito. Chi non è abbastanza aggressivo e spietato è un debole da non prendere in considerazione e da piegare per i propri fini. Non si deve porre nessun limite morale alla vittoria, al successo, al progresso. Il fallimento è la colpa suprema e non è mai lecito mollare, arrendersi, fermarsi. Bisogna sempre superarsi, andare oltre, essere sempre competitivi. Anche il corpo deve apparire sempre giovane, bello, in forma, efficiente come una macchina, al punto che se, com'è naturale, invecchia, si ricorre alla chirurgia estetica. Chi possiede potere, cioè più soldi, lo ostenta in tutti i modi: ville e macchine di lusso, aerei privati, vacanze in super *resort*. Il denaro da mezzo diventa fine, da accumulare sempre più, senza chiedersi perché. L'altro è un nemico: se è un povero, è soltanto un debole che non ha saputo lottare, se è ricco è un concorrente da battere. Ogni rapporto umano viene visto con la lente deformante del possesso: uomini e donne si impegnano in una lotta di seduzione reciproca che nulla ha a che fare con l'amore, il sesso è una merce di scambio, i figli vengono visti come esseri da piegare alla propria volontà. Al rispetto della natura e del clima si antepongono le esigenze dell'economia: non importa distruggere una foresta, habitat naturale di moltissimi animali, se quella legna può far guadagnare, se si può ricavare un terreno per una nuova città.

Se da una parte l'uomo contemporaneo si affanna tanto per apparire felice, bello e in salute, dall'altra appaiono segni preoccupanti correlati al suo modo di vivere. Sempre più individui si dicono depressi: tale patologia è endemica nella civiltà contemporanea. A un generale disprezzo nei confronti di se stessi, si aggiunge l'apatia, una completa mancanza di vitalità, di fiducia nei confronti della vita. Lo stress e l'ansia sono presenti a livelli elevatissimi nella vita di molti. Se il cibo non manca, il rapporto con esso è problematico: molte persone sono obese e sono in continuo aumento i casi di anoressia. I bambini, sovraeccitati dal modo di vivere frenetico occidentale, da genitori stanchi e stressati, dai videogame, fanno sempre più fatica a concentrarsi (si parla di "disturbo dell'attenzione"). I giovani sono disorientati riguardo al futuro, si sentono sradicati e spesso abusano di alcol e droga. I rapporti tra le persone sono freddi e impersonali. L'aria sempre più inquinata e irrespirabile. L'economia, basata sulla spietatezza del libero mercato, è in crisi. Il grido d'aiuto dei paesi più poveri e dilaniati dalla guerra,

resta inascoltato, mentre la paura per l'immigrato, per il diverso, si amplifica a causa del terrorismo religioso. Gli uomini che vivono in questa società sofisticata, efficiente, hanno dimenticato come essere felici e non sanno costruire un mondo giusto e sereno. La frenesia folle della vita occidentale impedisce loro di mettersi in contatto con la propria interiorità, con la propria vita emotiva, che viene repressa. La sete, spietata, di potere e di controllo può così impadronirsi del cuore umano, perché questo non prova più emozioni, amore, empatia verso il prossimo. Ma un cuore duro, anche se tiene tutto il mondo in pugno, non può essere felice.

Com'è possibile cambiare le cose? Non credo nelle grandi rivoluzioni politiche: la storia ci insegna che ogni reale cambiamento può nascere soltanto dal cuore degli uomini e non dalla imposizione di una nuova sovrastruttura sociale. Come educare le vecchie e nuove generazioni a un mondo più umano, più giusto? Oggi l'educazione è sempre più di stampo scientifico-tecnologico: si vuole insegnare soltanto ciò che è utile. Si deve imparare a costruire macchine sempre più potenti, più efficienti, per spostare sempre più in là i limiti al *fare* umano. Il soggetto umano, con la sua interiorità, viene dimenticato. È proprio da qui che si dovrebbe ripartire. Dalla cultura e dalle arti. Esse, è vero, dal punto di vista del fare, sono completamente inutili. La filosofia non fa volare gli aerei, con la letteratura non si costruiscono grattacieli, la musica non aumenta il nostro potere sul mondo... ma fa battere i cuori.

La musica, si è visto, non si rivolge all'ego degli ascoltatori, ma alla loro interiorità; non alla mente freddamente calcolante, alla sete di potere e controllo, ma alla comprensione emotiva (nella quale l'intelletto si fonde con la sensibilità e con il corpo). Calma il pensiero che si affanna costantemente per risolvere i problemi e mette in contatto con la propria interiorità. Contro la volontà di potere, rimette in contatto con la spontaneità e la gratuità della vita. Manifesta la forma di un'emozione, che è universale e può essere condivisa da tutti; unisce gli uomini non superficialmente, come i moderni mezzi di comunicazione, ma profondamente. Fa sciogliere il cuore, ricorda che si può piangere, ridere, gioire della vita, come sanno fare i bambini. Educa all'accettazione di se stessi e dei propri sentimenti. Riapre la via verso la felicità.

Non si deve pensare, però, che la musica possa agire da sola. Come si è visto, bisogna sapere rapportarsi a essa. Un cuore indurito da anni di odio non proverà nulla all'ascolto

della più bella sinfonia. Qualsiasi persona cresciuta all'interno della società occidentale, in cui la sete di potere, la mania del controllo e l'apatia sono predominanti, dovrà compiere un percorso per lasciarsi tutto ciò alle spalle, per riuscire a scendere nella profondità del proprio essere e abbandonarsi alle sue emozioni. Per poter apprezzare fino in fondo la musica è necessario mettersi in cammino: anche se è possibile iniziarlo semplicemente ascoltandola, credo che con la pratica musicale si instauri un rapporto ancora più profondo. Ogni difficoltà interpretativa costringe a rimettersi in discussione, a sentire più intensamente il proprio corpo, a lasciarsi andare alle proprie emozioni. Possono presentarsi ostacoli all'apparenza insormontabili: il suono prodotto può apparire brutto, quel passaggio rimanere inespressivo, nonostante lo si sia ripetuto molte volte. Lentamente, però, se si studia nel modo corretto (cioè non in modo meccanico, ma mettendo in gioco tutti gli aspetti della propria personalità: mente, emozioni e corpo), l'emotività assopita e rimossa si risveglia, il suono migliora, la musica prodotta diventa espressiva e i problemi si risolvono. Si può poi spingersi oltre, più a fondo, consapevoli che una più profonda comprensione della musica implica una più profonda comprensione di sé, come questa porta a quella. È un cammino lungo e che non credo abbia un termine: ma già lungo il percorso si riguadagna la propria umanità, il proprio sentire, le proprie emozioni, la propria voglia di vivere che un mondo duro può strappar via. Facendo musica insieme agli altri si condividono emozioni, si crea empatia, ci si sente uomini e fratelli, ognuno con la propria personalità e originalità che può convivere armoniosamente insieme alle altre.

Le emozioni ritrovate grazie al rapporto con la musica cambiano il modo di sentire e di vivere: non rimangono relegate soltanto in quell'ambito, ma modificano il modo di vivere e percepire il mondo. Il rapporto con il proprio corpo, con i propri desideri, con le proprie aspirazioni, con le cose, con gli altri, con la società e con la natura cambia, diventando più intenso, più armonioso, più umano. I folli progetti del potere vengono spontaneamente abbandonati in favore di una vita piena di emozioni e di rapporti intensi e profondi. Al desiderio del successo si antepone la dignità umana. Non è più possibile sfruttare l'altro, poiché si è legati a lui da un rapporto di empatia. Si recupera il senso del limite: ci si accetta così come si è, senza giudicarsi in relazione a modelli di perfezione astratti e irreali. Non si aspira all'onnipotenza sugli altri e sulla natura, ma si è felici e appagati da un contatto sincero, da un gesto di riconoscimento, da un sorriso.

Si accetta la morte, perché la vita umana ha un inizio e una fine: senza attaccamento, ci si lascia andare a un tutto più grande di noi. Si accettano i limiti alla nostra conoscenza e si impara a meravigliarsi di nuovo davanti alla bellezza e al mistero della vita.

“È vero principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato dalla bellezza? Signori – si mise a gridare a tutti – il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza! (...) Quale bellezza salverà il mondo?”³⁶

Credo questo sia il potere salvifico della bellezza a cui si riferisce F. Dostoevskij ne *L'idiota* per bocca del principe Myskin e che il nichilista Ippolit non sa riconoscere. La bellezza della musica ha il potere di salvare il nostro mondo, se solo sappiamo ascoltarla e risuonare con essa.

³⁶ Dostoevskij, *L'idiota*, trad. it. G. Faccioli, Milano, Rizzoli 2004, pp. 489-490.

BIBLIOGRAFIA

- AGAZZI, E. (2013), “Presentazione. L’orizzonte sistemico” in URBANI ULIVI (2015), pp. 7-28.
- AZZARONI, L. (1997), *Canone infinito*, Bologna, ed. CLUEB
- BERTALANFFY, V. L. (1967), *General System Theory. Foundations, Development, Application*, New York, George Braziller; trad. it. *Teoria generale dei sistemi*, Milano, Mondadori, 1983.
- DAHLHAUS, C. (1986), *Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag; trad. it. *Estetica della musica*, Roma, Astrolabio, 2009.
- DAHLHAUS, C. (1990), *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT.
- DE MARCO, E. (2013), *I colori della musica*, Milano, Musicisti Associati Produzioni.
- DE NATALE, M. (1979), *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Napoli, Morano Editore.
- DE NATALE, M. (1981), *L’analisi musicale: modello o occasione? Saggio su R. Schumann*, Napoli, Morano editore.
- DE NATALE, M. (2004), *La musica come Gioco: Il dentro e il fuori della Teoria*, Berna, Peter Lang.
- DE NATALE, M. (2015), *Per una teoria dell’ascolto musicale*, Milano, Mimesis.
- DEL GIUDICE, E. (2010), “Una via quantistica alla teoria dei sistemi” in URBANI ULIVI (2010), pp. 47-70.
- DUNSBY, J. (1981), *Structural ambiguity in Brahms: analytical approaches to Four Works*, Michigan, Ann Harbor.
- EPSTEIN, D (1979), *Beyond Orpheus – Studies in Musical Structure*, Massachusetts Institute of Technology; trad it. di Enrico Reggiani, *Al di là di Orfeo, Studi sulla struttura musicale*, Milano, Ricordi, 1998.

- FRISCH, W. (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley, California University Press
- FRISCH, W. (1990), *Brahms and his World*, Princeton University Press.
- GUNARATANA, (1991), *Mindfulness in plane English*, Boston, Wisdom Publication; trad. it. *La pratica della consapevolezza in parole semplici*, Roma, Astrolabio, 1995.
- HERRIGEL, E. (1975), *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Quarantesima edizione, Milano, Adelphi.
- KIVY, P. (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press; trad. it. *Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2007.
- LICATA, I. (2013), "Incertezza, un approccio sistemico" in URBANI ULIVI (2013), pp. 35-72.
- LOWEN, A. (1975), *Bioenergetics*, New York, Coward.
- LOWEN, A. (1983), *Narcisismo. Denial of the True Self*. Londra, Macmillan.
- MALUF, S (2010), *Paths not taken: Structural-harmonic ambiguities in selected Brahms Intermezzi*, Montreal, McGill University, dissertazione di laurea.
- MINATI, G. (2010), "Sistemi: origini, ricerca e prospettive" in URBANI ULIVI (2010), pp. 15-46.
- MINATI, G. (2013), "Note di sintesi: novità, contributi, prospettive di ricerca dell'approccio sistemico" in URBANI ULIVI (2013), pp. 315- 336.
- NOTLEY, M. (2007), *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of the Viennese Liberalism*, Oxford University Press.
- PESTELLI, G. (2002), *Canti del destino*, Torino, Einaudi.
- PIANA, G. (1991), *Filosofia della musica*, II edizione, Milano, Guerini e Associati.
- PIETROCINI, E. (2013), "musica dell'emergenza. Prospettive di ricerca in musica e in musicologia" in URBANI ULIVI (2013), pp. 289-314.

- PISTON, W. (1989), *Armonia*, Torino, E. D. T.
- PLATT, H., SMITH, P. H., (2012), (eds), *Expressive intersection in Brahms*, Indiana University Press.
- RING, S (2012), “The Learned Self: Artifice in Brahms’s Late Intermezzi” in PLATT, SMITH, (2012).
- ROSEN, C. (2000), “Brahms the subversive” in *Critical Entertainments*, Harvard University press.
- ROSTAND, C. (1997), *Brahms*, Milano, Rusconi.
- RUFER, J (1954), *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, New York, MacMillan.
- SCHMIDT, C. M. (1990), *Brahms*, Torino, E. D. T.
- SCHÖNBERG, A. (1947), *Stile e idea. Saggi di musicologia*. Milano, Pgreco.
- SCHÖNBERG, A. (1963), *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore.
- SCHÖNBERG, A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni.
- SCHOPENHUAER, A. (1982), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tredicesima edizione, Bari, Laterza.
- SEGAL, Z. V., WILLIAMS, J. M. G., TEASDALE, J. D., *Mindfulness-Based Cognitive Therapy for Depression*, The Guilford Press; trad. it. *Mindfulness, al di là del pensiero attraverso il pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- STOPPIELLO, G. (2012), *Johannes Brahms, 6 Klavierstücke op. 118*, Polonia, Amazon.
- TOSI, M. (2016), “Le implicazioni ontologiche del pensiero sistemico”, in *Rivista di Filosofia neoscolastica*, 2, pp. 335-346.
- TOSI, M. (2016), *La complessità del mondo. Fondazione metafisica del pensiero sistemico*. Tesi magistrale discussa in Università cattolica del Sacro Cuore.

URBANI ULIVI, L. (2010), (ed.), *Strutture di mondo*, vol. I, Bologna, Il Mulino.

URBANI ULIVI, L. (2010), “La struttura dell’umano. Linee di un’antropologia sistemica” in URBANI ULIVI (2010), pp. 231-248.

URBANI ULIVI, L. (2013), (ed.), *Strutture di mondo*, vol. II, Bologna, Il Mulino.

URBANI ULIVI, L. (2015), (ed.), *Strutture di mondo*, vol. III, Bologna, Il Mulino.