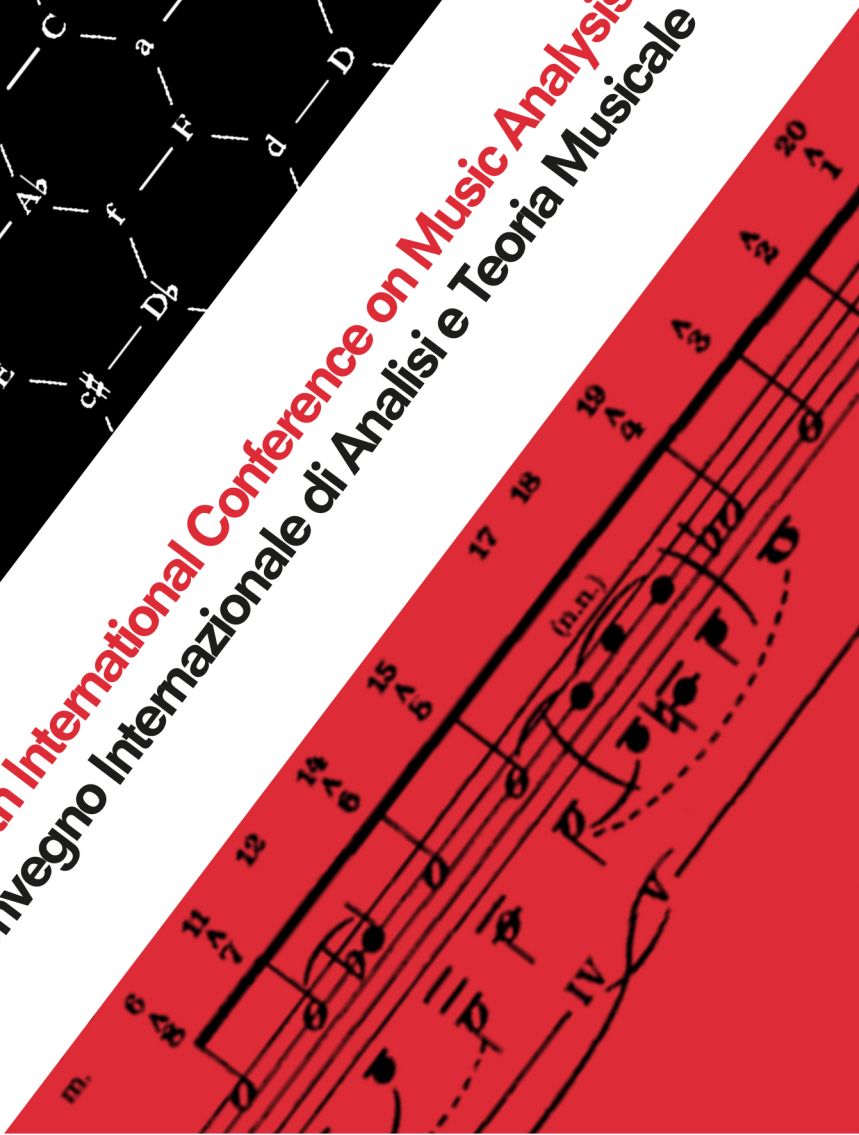


**18th International Conference on Music Analysis and Theory**  
**XVIII Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale**



**ABSTRACT BOOK**  
28-31 Ottobre 2021  
ISSM "G. Lettimi" Rimini, Italy

# ***ABSTRACT BOOK***

XVIII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI  
ANALISI E TEORIA MUSICALE

18th INTERNATIONAL CONFERENCE ON  
MUSIC ANALYSIS AND THEORY

GATM – Gruppo Analisi e Teoria Musicale

28-31 Ottobre 2021, ISSM “G. Lettimi”, Via Cairoli 44, Rimini (Italy)

a cura di

Marina Mezzina e Simonetta Sargenti

*UniversItalia*

**XVIII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI  
ANALISI E TEORIA MUSICALE**  
(28-31 Ottobre 2021)

Organizzato dal GATM – Gruppo Analisi e Teoria Musicale

In collaborazione con:

RATM – Rivista di Analisi e Teoria Musicale

ANALITICA – Rivista online di Studi Musicali

Istituto Superiore di Studi Musicali ‘G. Lettimi’ di Rimini

Sagra Musicale Malatestiana



**Analitica**  
Rivista online di studi musicali



GATM  
Gruppo Analisi e Teoria Musicale  
Via Barberia n. 4, 40123 Bologna  
<http://www.gatm.it>



Abstract Book a cura di:

Marina Mezzina (da 2 a 46)

Simonetta Sargenti (da 47 a 91)

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2021 – UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-3293-513-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

# *XVIII Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale*

28, 29, 30 e 31 Ottobre 2021, ISSM “G. Lettimi”, Via Cairoli 44, Rimini (Italy)

Il XVI Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale si è realizzato in collaborazione con le riviste *Analitica* e *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, con l’Istituto di Alta Formazione Artistica e Musicale “G. Lettimi” e con la Sagra Musicale Malatestiana.

Per quest’anno il Comitato Scientifico del Convegno ha organizzato nove Sessioni di studio, una Sessione tematica, una Sessione speciale con l’intervento di analisti e interpreti musicali e due Tavole Rotonde. Mentre le Sessioni di studio riguardano le musiche e i repertori della tradizione occidentale, colta e popular, dal Rinascimento al Novecento, la Sessione tematica sarà dedicata alla musica per film. Le due Tavole Rotonde conclusive si concentrano su due temi di ricerca molto importanti: la prima è sulle metodologie e le caratteristiche specifiche del nuovo settore della Ricerca Artistica; la seconda, a conclusione del Convegno, riguarda invece la produzione di Hans Werner Henze, in stretto collegamento con le attività promosse e realizzate dalla Sagra Malatestiana.

Il Convegno si rivolge in particolare a musicologi, interpreti, storici e studiosi della musica, docenti di scuole, università e conservatori italiani e stranieri interessati ai temi della teoria, dell’analisi e della storia dello stile musicale.

*(Anna Maria Bordin)*

## *Comitato scientifico e organizzatore*

Ludovico Bramanti, Domenico Colaci, Fabio De Sanctis De Benedictis, Marina Mezzina,  
Enrico Meyer, Egidio Pozzi, Giuseppe Sellari, Simonetta Sargenti

-----

## PROGRAMMA DEI LAVORI

	<b>GIOVEDÌ 28 ottobre 2021</b>
13,00-14,00	Registrazione - Inizio del Convegno e saluto degli organizzatori
14,00-15,00	<b>Sessione 1. L'Ottocento romantico</b> Presiede Konstantin Zenkin (Moscow State "P. I. Tchaikovsky" Conservatory")
	Konstantin Zenkin, <i>Dante Alighieri's Models in the Romantic Music</i>
	Marco Stassi, <i>Tonal Pairing, dominante strutturale, interruzione e 5 continuo nell'Aria "Vedi quanto adoro" di Franz Schubert</i>
15,00-17,00	<b>Sessione 2. Musica per film e analisi audiovisiva. Teorie, metodi, prospettive</b> Presiede Roberto Calabretto ("Fondazione Ugo e Olga Levi", Venezia)
	Roberto Calabretto, <i>Nuovi approcci analitici alla musica per film dopo l'avvento del digitale</i>
	Umberto Fasolato, <i>Il problema del sonoro secondo il realismo in Theory of Film (1960) di Sigfried Kracauer</i>
	Antonio Ferrara, <i>Per un'analisi della musica per film dagli scritti teorici degli anni Trenta.</i>
	Armando Ianniello, <i>Dalla teoria dei livelli alla creazione di un "metodo". Sergio Miceli e l'analisi della musica per film</i>
17,00-17,30	<b>COFFEE BREAK</b>
17,30-18,30	<b>Sessione 3. Elementi espressivi e tecnici nella didattica pianistica</b> Presiede Alberto Odone (Conservatorio "G. Verdi", Milano)
	Sara Bacchini, Irene Mercone, <i>Which educational strategies may be necessary to teach expressive performances to young piano students? An exploratory study.</i>
	Anna Maria Bordin, <i>I descrittori semantici del tocco pianistico: dalle prospettive analitico-compositive alle teorie dell'embodiement.</i>
18,30-20,00	<b>Sessione 4. La musica del secondo Novecento,</b> Presiede Sergio Lanza (Conservatorio "A. Vivaldi", Alessandria)
	Simon Thönies, <i>Between Structure and Perception. Harmonic Field Analysis in Works of Pierre Boulez, Marco Stroppa and Yukiko Watanabe</i>
	Chiara Carretti, <i>Linguaggio testuale e linguaggio musicale: spunti di analisi alla ricerca di semantiche parallele</i>
	Carlo Bianchi, <i>Forma e linguaggio della prima Sonata per pianoforte di Franco Margola (1956)</i>

	<b>VENERDÌ 29 ottobre 2021</b>
9,00-10,30	<b>Sessione 4. (continuazione) La musica del secondo Novecento</b>
	Tommaso Saturnia, <i>La Falce di Rozalski e la campagna di Vaughan Williams</i>
	Miguel Borges Coelho, <i>Scriabin's Promethée, op. 60: A Synesthetic Sonata -Form</i>
	Mariam Asatryan, <i>Il vibrato come espressione della lateralizzazione del suono scelsiano</i>
10,30-10,45	Egidio Pozzi e Marco Stassi, <i>Analitica. Rivista online di Studi Musicali</i>
10,45-11,15	<b>COFFEE BREAK</b>

11,15-13,45	<b>Sessione 5. Aspetti teorici e metodologici</b> Presidente Fabio De Sanctis De Benedictis (“ISSM P. Mascagni”, Livorno)
	Fabio De Sanctis De Benedictis, <i>Analisi musicale, teoria, composizione: un’eterna ghirlanda brillante</i>
	Gianluca Dai Prà, <i>Percorsi mentali e sonori: una proposta di studio tridimensionale delle relazioni armoniche dal Tonnetz di Riemann</i>
	Yaroslav Stanishevskiy, <i>The theory of the state of tonality by Mdivani – Kholopov and the problems of musical analysis</i>
	Francesco Sbraccia, <i>Un metodo per principi orchestrativi: versatilità di approccio all’orchestrazione e all’analisi dell’orchestrazione</i>
	Vasilis Kallis, <i>Statistical Parameters as Determinants of form-four characteristic Instances</i>
13,45-15,00	<b>PAUSA PRANZO</b>
15,00-17,00	<b>Sessione 6. Approcci percettivi e prospettive teoriche</b> Presiede Anna Rita Addressi (“Università degli Studi di Bologna”)
	Erica Bisesi, Moreno Andreatta, José L. Besada, Coirentin Guichaoua, <i>Perceiving chord relationship within the Tonnets: an empirical approach</i>
	Francesco Maschio, Simonetta Sargenti <i>Le esperienze di percezione, ascolto, riconoscimento e attribuzione di significato nella musica elettronica del XXI secolo.</i>
	Roberto Caterina, <i>Aspetti percettivi e psicologici dell’analisi musicale</i>
	Marina Karaseva, <i>Towards the music perception and performance of Ivan Soshinsky’s ‘Kinder Perperuums’ for prepared digital piano</i>
17,00-17,30	<b>COFFEE BREAK</b>
17.30-17.45	Egidio Pozzi, <i>L’Ottava Edizione del Master in Analisi e Teoria Musicale</i>
17,45-20,00	<b>Tavola rotonda: Ricerca Artistica e Performance Studies</b> Presiede Anna Maria Bordin (Conservatorio “N. Paganini”, Genova) Partecipanti: Leonella Grasso Capriolo, Michele Campanella, Mine Doğan-Dack, László Stachó. Discussants: Sara Zurletti, Santi Calabrò

	<b>SABATO 30 ottobre 2021</b>
9,00-11,00	<b>Sessione 7. Popular e film music, tra tecniche e tecnologie</b> Presiede Giovanni Vacca
	Emilio Capalbo, <i>Funzioni armoniche nella musica pop-rock</i>
	Maxime Cottin, <i>A 21st Century Schizoid Band, or How Did King Crimson (re-)interpret its Own History?</i>
	Daniel Moreira, <i>Chord-modulation, pivot intervals scalar dissonance in Radiohead’s music</i>
	Charles de Paiva Santana, <i>The transcoding paradigm and the association of music and experimental film</i>
11,00-11,30	<b>COFFEE BREAK</b>
11,30-13,30	<b>Sessione 8. Modalità e tonalità: narrazione e struttura, tra analisi e performance</b> Presidente Marco Della Sciucca (Conservatorio “A. Casella”, L’Aquila)
	Giusy Caruso, <i>Una proposta di analisi performativa del brano ‘Shin’ per pianoforte (2014) di Carla Reborà: intorno alla voce del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca</i>

	Antonio Grande, <i>Tempo e memoria nella Sonata D959/I di Schubert. Una lettura narratologica</i>
	Carlo Benzi, <i>Il primo tempo della Sinfonia in mi minore Wq 178 di Carl Philipp Emanuel Bach come esempio di composizione orchestrale nella temperie dello Sturm und Drang della Germania del Nord.</i>
	Paolo Teodori, <i>Marenzio, la "Scuola romana" e il madrigale degli ultimi decenni del Cinquecento</i>
13,30-15,00	<b>PAUSA PRANZO</b>
15,00-17,00	<b>Sessione 9. Tra Ottocento e Novecento</b> Presiede Vasilis Kallis (University of Nicosia, Cipro)
	Davide Pancetti, <i>I "tropi" musicali di J. M. Hauer. Teoria e applicazione nei suoi Hölderlin-Lieder</i>
	Marcello Piras, <i>Lo stile di Scott Joplin all'intersezione tra logica motivica e logica narrativa</i>
	Nikola Komatovic, <i>Elements of Structural Octatonicism in the Late Works of César Franck</i>
	Elena Rovenko, <i>La Légende de Saint Christophe by Vincent d'Indy: on the Semiotic Structure of the Composition</i>
17,00-17,30	<b>COFFEE BREAK</b>
17,30-20,00	<b>Sessione 10. Analisi e Interpretazione</b> Presiede Simonetta Sargenti (Conservatorio "G. Cantelli", Novara)
	Carla Rebora, Marco Pedrazzi, Rosita Piritore, Monica Rossetti <i>La composizione a catena come nuovo metodo di creazione collettiva</i>
	Pirro Gjikonidi, Eugenia Emma Canale <i>Riflessioni sull'effetto del metro ternario nelle scelte interpretative della Sonata in Re maggiore per violino e pianoforte di Felice Lattuada (1882-1962)</i>
	Emanuele Ferrari, <i>Struttura, espressione ed esecuzione pianistica in una prospettiva convergente: La Fantasia BWV 906 di Bach</i>

	<b>DOMENICA 31 ottobre 2021</b>
9,00-11,00	<b>Sessione 11. (online)</b> Presiede Marina Mezzina (Conservatorio "G. Martucci", Salerno)
	Nena Beretin, <i>An analysis of the collaborative process between Luciano Berio and Cathy Berberian for Sequenza III and its critical reception</i>
	Alfio Sgalambro, <i>'Nell'antro del re della Montagna' di Edward Grieg dalla suite sinfonica op. 46. Stratificazioni e trasformazioni in una prospettiva di dinamiche interrelazionali una proposta di lettura dell'opera</i>
	Koichi Kato, <i>Paving the way towards Schubert's maturity'</i>
	Mylène Gioffredo, <i>Serialism as Heard: A Phenomenological Approach to Stockhausen's Hymnen (1966-67)</i>
11,00-11,30	<b>COFFEE BREAK</b>
11.30-11,45	Antonio Grande, <i>Rivista di Analisi e Teoria Musicale</i>
11,45-13,45	<b>Tavola rotonda: La musica di Hans Werner Henze</b> Presiede Mario Baroni Partecipanti: Michael Kerstan (Hans Werner Henze-Stiftung), Paolo Marzocchi, Federica Marsico, Alessandro Taverna, Riccardo Panfili

## Elenco dei relatori

Andreatta Moreno (Institute for Advanced Mathematical Research, CNRS-University of Strasbourg, Strasbourg, France)

Asatryan Mariam (Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università di Pavia; Istituto delle Arti, Accademia Nazionale delle Scienze della Repubblica Armena)

Bacchini Sara (MIUR IC 1 San Lazzaro di Savena, Bologna “IC Granarolo dell’Emilia”, Bologna)

Benzi Carlo (Conservatorio “C. Monteverdi”, Bolzano)

Beretin Nena (Phoenix Sydney, Australia)

Besada José Luis (Music Representations Team, IRCAM, Paris, France)

Bianchi Carlo (ricercatore indipendente)

Bisesi Erica (Faculty of Music, Montreal University, Canada)

Bordin Anna Maria (Conservatorio “N. Paganini”, Genova)

Borges Coelho Miguel Politecnico do Porto – ESMAE – IPP e Universidade de Coimbra)

Calabretto Roberto (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)

Canale Emma Eugenia (Liceo Coreutico Statale "Tito Livio", Milano)

Capalbo Emilio (Conservatorio di Cagliari)

Carretti Chiara (ISSM “P. Mascagni”, Livorno)

Caruso Giusy (Università di Gand e LaM Laboratorio di Musicologia, Università di Bruxelles).

Caterina Roberto (Università degli studi di Bologna)

Cottin Maxime (Université Côte d’Azur, UCA, Laboratoire CTTEL)

Dai Prà Gianluca (Liceo Musicale “G. Renier” (Belluno)

De Sanctis De Benedictis Fabio (ISSM “P. Mascagni”, Livorno)

Fasolato Umberto (Fondazione “Ugo e Olga Levi”, Venezia)

Ferrara Antonio (Fondazione “Ugo e Olga Levi”, Venezia)

Ferrari Emanuele (Università di Milano Bicocca)

Gjikondi Pirro ((IC Settimo Milanese, Milano)

Gioffredo Mylène (CRULH, Université de Lorraine)

Grande Antonio (Conservatorio “G. Verdi”, Como)

Guichaoua Corentin (Complutense University of Madrid, Madrid, Spain)

Ianniello Armando (Fondazione “Ugo e Olga Levi”, Venezia)

Kallis Vasilis (University of Nicosia, Cyprus)

Karaseva Marina (**Conservatorio** “P.I.Tchaikovsky”, Mosca)

Koichi Kato (University of Southampton)



Komatovic Nikola (ricercatore indipendente)  
Maschio Francesco (Conservatorio “L. D’Annunzio”, Pescara)  
Mercone Irene (MIUR IC1 San Lazzaro di Savena, Bologna – “IC Granarolo dell’Emilia”, Bologna)  
Moreira Daniel (Politécnico do Porto e Universidade de Coimbra)  
Paiva Santana (Université Aix-Marseille, PRISM)  
Pancetti Davide (ricercatore indipendente)  
Pedrazzi Marco (ISSM Vecchi-Tonelli di Modena e Carpi)  
Piras Marcello (ricercatore indipendente)  
Piritore Rosita (Conservatorio Arrigo Boito di Parma)  
Rebora Carla (Conservatorio Arrigo Boito di Parma)  
Rossetti Monica (Conservatorio Arrigo Boito di Parma)  
Rovenko Elena (Conservatorio “P.I.Tchaikovsky”, Mosca)  
Sargenti Simonetta (Conservatorio “G. Cantelli”, Novara)  
Saturnia Tommaso (Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento – Riva del Garda)  
Sbraccia Francesco (Conservatorio “A. Casella” l’Aquila)  
Sgalambro Alfio (Scuola Media “Salvo Basso” di Scordia, Catania)  
Stanishevskiy Yaroslav (Conservatorio “P. I. Tchaikovsky, Mosca)  
Stassi Marco (Conservatorio “A. Scontrino”, Trapani)  
Teodori Paolo (Conservatorio Santa Cecilia, Roma)  
Tönies Simon (ricercatore indipendente)  
Zenkin Konstantin (Conservatorio “P. I. Tchaikovsky, Mosca)

# **ABSTRACT DELLE RELAZIONI**

**ASATRYAN MARIAM** (Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università di Pavia;  
Istituto delle Arti, Accademia Nazionale delle Scienze della Repubblica Armena)

### **IL VIBRATO COME ESPRESSIONE DELLA LATERALIZZAZIONE DEL SUONO SCELSIANO**

Il frequente uso dei vibrati nella musica per archi di Scelsi è uno dei tratti tipici del suo stile compositivo. Il vibrato è accuratamente annotato nelle partiture in varie combinazioni riguardanti la velocità e l'ampiezza: dal lento al veloce, dal largo allo stretto. Dalle ricerche di Garilli sulle tecniche di esecuzione si evince che il vibrato scelsiano non ha più la valenza di una tradizionale tecnica di esecuzione che conferisce espressività al suono ma assume invece un ruolo strutturale nel discorso musicale. Zenck per primo ascrive al vibrato scelsiano la capacità di esprimere in particolare l'effetto della profondità, quella stessa profondità che Scelsi aveva nominato come una delle principali qualità del suono sferico. Tuttavia questi studi non propongono spiegazioni analitiche esaurienti di come il vibrato contribuisca alla creazione della spazializzazione del suono scelsiano.

Una nuova direzione nell'interpretazione del vibrato si prefigura negli studi di Féron che lo interpreta dal punto di vista delle norme della psicoacustica trovando in esso l'espressione musicale del fenomeno della banda critica. Questa è la sensazione d'attrito che si forma durante l'emissione di due suoni caratterizzati da un intervallo tra le due frequenze troppo piccolo perché l'udito ne possa individuare le altezze. La banda critica si caratterizza per la generazione di battimenti che con l'aumentare o con il diminuire delle frequenze di uno dei due suoni si infittiscono o si rarefanno portando alla risoluzione dovuta alla percezione di due altezze distinte. La scoperta di Féron apre un nuovo capitolo nello studio della musica di Scelsi: quello della spiegazione dei fenomeni uditivi musicali dal punto di vista della psicoacustica. Questa però solitamente non viene applicata nello studio delle proprietà spaziali del suono scelsiano il quale, come sosteneva il compositore, aveva proprietà fisiche ben precise: una forma sferica e la capacità di muoversi nello spazio.

Il presente studio compie il passo successivo e aggiunge alla scoperta delle proprietà psicoacustiche del suono scelsiano la dimostrazione analitica di come il vibrato, espressione del concetto della banda critica, crei l'illusione della lateralizzazione del suono, ovvero dei suoi spostamenti sul piano orizzontale. La musica scelsiana viene analizzata seguendo le norme elaborate nell'ascolto spaziale, una branca della psicoacustica che studia la percezione uditiva delle proprietà spaziali del suono. Il piano orizzontale rappresenta una delle tre dimensioni spaziali che insieme configurano la sfericità del suono scelsiano. Il vibrato interpretato dal punto

di vista della psicoacustica è quindi un indice della sfericità del suono e ne è dunque anche una delle prove.

**Parole chiave:** Scelsi, vibrato, psicoacustica, banda critica, dimensione orizzontale, suono sferico.

## **BIBLIOGRAFIA**

- BLAUERT, J. (1983), *Spatial hearing. The psychophysics of human sound localization*, The MIT Press, Cambridge.
- FÉRON, F. X. (2008), *L'esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi*, in Castanet, P. A. (cur.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européens d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905-1988)*, in Paris, Cdmc, 12-18 janvier 2005, Paris.
- GARILLI, G. (2005), *Materia e Forma: Scelsi Attraverso i Quartetti n. 2 e n. 4*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Palermo.
- JAECCKER F. (cur.) (2013), *Scelsi, Giacinto. Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften, Band 2*, MusikTexte, Köln.
- MARTINIS L. – PELLEGRINI A. C. (cur.) (2010), *Scelsi, Giacinto. Il Sogno 101 Prima e Seconda parte*, Quodibet, Macerata.
- VIDOLIN A. (2001), *Note tecniche sulla realizzazione della parte elettronica di Aitsi*, in Castanet P. A. – Cisternino N. (cur.) *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, LunaEditore, La Spezia, pp. 228-233.
- WADE N. J. (2018), *Early studies of binocular and binaural directions*, «Vision (Switzerland)», vol. 2/1, pp. 1–15.
- ZENCK M. (1985), *L'irriducibilità come criterio dell'avanguardia*, in Cremonese A. (cur.) *Giacinto Scelsi*, Nuova Consonanza - Le parole gelate, Roma, pp. 75–90.

**BACCHINI SARA - MERCONE IRENE**

(MIUR IC 1 San Lazzaro di Savena, Bologna – “IC Granarolo dell’Emilia”, Bologna)

**INSEGNARE L’ESPRESSIVITÀ MUSICALE AI GIOVANI STUDENTI DI PIANOFORTE:**

**DUE STRATEGIE A CONFRONTO**

Lo scopo della ricerca è confrontare due strategie d’insegnamento e verificare quanto favoriscano in giovani pianisti la realizzazione di esecuzioni espressive, intese come fenomeno multidimensionale composto da più elementi [Gabrielsson, Juslin, Timmers, Friberg, Bresin]. Le ricercatrici affrontano il problema dell’insegnamento dell’espressività musicale nel brano *Waves* di B. Bartok (n.51, II vol., *Mikrokosmos*): una utilizzando l’analisi della partitura tramite un approccio creativo (uso di metafore linguistiche, *imaginig*; del dialogo e della discussione, *inquiry*; dell’autoscoperta delle diverse possibilità espressive attraverso il *modeling*); l’altra utilizzando l’ascolto attivo di una esecuzione di *Waves* su CD e i movimenti del corpo come strumento di analisi musicale.

Questo studio esplorativo è stato condotto con due studenti di 11 anni che hanno studiato brani composti a scopo didattico come quelli di Kabalevsky e Dussek, le *Sonatine* di Clementi, i *Quaderni di Anna Magdalena Bach*.

Il procedimento è stato organizzato in tre lezioni: 1) dapprima gli studenti hanno suonato *Waves* senza aver ricevuto indicazioni espressive, le insegnanti hanno corretto eventuali errori di lettura di note ed è stata effettuata la prima registrazione (REC 1); 2) Le insegnanti hanno dato indicazioni sull’espressività musicale secondo le due differenti modalità d’insegnamento; 3) gli studenti hanno nuovamente registrato la propria esecuzione dopo aver ricevuto indicazioni sull’espressività musicale dalle rispettive insegnanti (REC 2). Le due registrazioni effettuate su Disklavier Piano sono state analizzate con il software Reaper e successivamente confrontate. I risultati hanno mostrato che ciascun approccio sviluppa nelle *performances* pianistiche differenti componenti espressive legate a specifiche strutture musicali.

**Key words:** Creative approach - Expressive performance - Listening approach - Musical Analysis - Motor skills

#### **REFERENCES**

- DAVIDSON J. W. – CORREIA J. (2007), *Corpo e movimento nell’esecuzione musicale*, in Tafuri J. – MacPherson G. E. (ed.), *Orientamenti per la didattica musicale*, LIM, Lucca, pp. 115-130.
- FRIBERG A. – SUNDBERG J. (1999), *Does musical performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners*, «Journal of the Acoustical Society of America», CV/3, pp. 1469-1484.

- GABRIELSSON A. (1999), *Music performance*, in D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music*, Academic Press, San Diego, pp. 502-602.
- JUSLIN P. N. – FRIBERG A. – SCHOONDERWALDT E. – KARLSSON, J. (2004), *Feedback learning of musical expressivity*, in Williamon A. (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, Oxford University Press, Oxford, pp. 247-270.
- LINDSTRÖM E. – JUSLIN P. N. – BRESIN R. – WILLIAMON A. (2003), *Expressivity comes from within your soul: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity*, «Research Studies in Music Education», 20, pp. 23-47.
- MEISSNER H. (2016), *Instrumental teachers' instructional strategies for facilitating children's learning of expressive music performance: An exploratory study*, «International Journal of Music Education», April, pp. 1-18.
- WILLIAMON, A. – THOMPSON S. – LISBOA T. – WIFFEN, C. (2006), *Creativity, originality, and value in music performance*, in Deliège I. – Wiggins G. A. (Eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in theory and practice*, Psychology Press, Suffolk, pp. 159-180.
- WOODY R. H. (2002a), *Emotion, imagery and metaphor in the acquisition of musical performance skill*, «Music Education research», 4, pp. 213-224.

BENZI CARLO (Conservatorio “C. Monteverdi”, Bolzano)

**IL PRIMO TEMPO DELLA SINFONIA IN MI MINORE WQ 178 DI CARL PHILIPP EMANUEL BACH COME  
ESEMPIO DI COMPOSIZIONE ORCHESTRALE NELLA TEMPERIE DELLO *STURM UND DRANG* DELLA  
GERMANIA DEL NORD**

Quali caratteri stilistici presenta un brano composto nella temperie dello *Sturm und Drang*? Perché tali caratteri sono riscontrabili nell’opera di Carl Philipp Emanuel Bach? Perché essa risulta importante per la musica strumentale futura?

Carl Dahlhaus [1985] sottolinea le differenze a partire dal 1750 fra il Sud-Europa, dominato dallo stile galante nel quale la musica si libera dalla retorica barocca per divenire linguaggio autonomo, e il Nord-Europa, caratterizzato dallo stile sensibile che amplifica le figure barocche, ancora in presenza del basso continuo. Tale divisione trova conferma in Heinrich Christoph Koch [1783-92], che descrive due modelli di sonata e sinfonia, uno con sviluppo e ripresa (che darà origine alla sonata classica) e l’altro (dal carattere discontinuo) con sezioni motivicamente affini ma in tonalità differenti.

La centralità delle emozioni viene ribadita nel Nord Europa anche dallo stesso Carl Philipp Emanuel Bach [1752-63] e da Johann Abraham Peter Schulz, curatore delle voci musicali dell’*Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann Sulzer [1771-74]. Bach ha contatti con lo *Sturm und Drang* letterario, grazie all’amicizia con Friedrich Gottlieb Klopstock (Ottenberg 1982).

La sinfonia rappresenta per Bach il fulcro della nuova musica strumentale: sin dall’inizio egli la caratterizza mediante frasi irregolari, improvvise modulazioni e dissonanze, contrasti ritmici e dinamico-timbrici, inaspettate cadenze, unisoni in fortissimo e “superfici sonore” senza carattere motivico riconoscibile [Marx 1990], [Suchalla 1968]. Questi tratti stilistici, che Pamela Fox [1988] riassume sotto il termine di *nonconstancy*, sono presenti nel primo tempo della Sinfonia Wq 178, tanto sul piano micro, quanto su quello macroformale. Inoltre, sono ancora riconoscibili figure retoriche barocche che regolano il contrappunto e la ripetizione di motivi o sezioni. Tutto ciò rende Carl Philipp Emanuel Bach inconfondibile, in grado di influenzare importanti autori successivi, uno fra tutti il giovane Beethoven, formatosi a Bonn, nel Nord-Ovest della Germania prima di arrivare a Vienna.

**Parole chiave:** Sinfonia, *Sturm und Drang*, Espressione, Timbro, *non-constancy*.

**BIBLIOGRAFIA**

BACH C. PH. E. (1752-63), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 voll., Berlino.

- DAHLHAUS C. (1985), *Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts*, in *Gesammelte Schriften 3*, Danuser H. – Hinrichsen H. J. – Plebuch T. (cur.), Laaber, Laaber 2001, pp. 661-727.
- FOX P. (1988), *The stylistic anomalies of C.P.E. Bach's nonconstancy*, in Clark S. (cur.), *C.P.E. Studies*, Clarendon Press-Oxford University Press, Cambridge-Oxford, pp. 105-131.
- KOCH H. CH. (1783-92), *Versuch einer Einleitung zur Composition*, 3 voll., Rudolstadt, Lipsia.
- MARX H. J. (cur. 1990), *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Vandenhoeck und Ruprecht, Gottinga.
- OTTENBERG H. G. (1982), *Carl Philipp Emanuel Bach*, Reclam, Lipsia.
- SUCHALLA E. (1968), *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs*, Augsburg.
- SULZER J. (1774-76), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 3 voll., Lipsia.



**BERETIN NENA** (Phoenix Sydney, Australia)

**AN ANALYSIS OF THE COLLABORATIVE PROCESS BETWEEN LUCIANO BERIO AND CATHY  
BERBERIAN FOR *SEQUENZA III* AND ITS CRITICAL RECEPTION**

This paper discusses the importance of collaborative projects and the extent of the symbiotic relationship between Luciano Berio and Cathy Berberian for the compositional process and the performance realisation of *Sequenza III* (for voice, 1965).

The twentieth-century scholarly and critical attention of the Berio/Berberian team, however, appears to focus primarily on Berio as ‘the composer’ rather than on the important multidimensional input of Berberian. Drawing on published interviews with Berio and Berberian, this paper analyses the compositional process of *Sequenza III* to show that the symbiotic relationship depends on Berio’s vocal ideas and, equally, Berberian’s illustration of new vocal techniques. I argue that Berberian was integral in the compositional processes and hence, an equal contributor to the success of this work.

Another area of discussion in this paper concerns Berberian’s performance of *Sequenza III*. It is widely acknowledged that the success of a composer’s work is dependent to a large extent on the talent and the virtuosic attributes of the musician/vocalist in the performance realisation. The teaming of a high-profile composer with a renowned performer ensures optimum press coverage. By the 1960s, Berberian had a reputation (with the press) as a virtuoso of traditional classical vocal repertoire and as a major new music exponent.

In realising the ‘cult’ status of Berberian, this paper assesses the critical reception in North America, the United Kingdom, and Australia of her performances to later vocalists including Dawn Upshaw, Karen Cargill, Elissa Johnston, Luisa Castellani, Charlotte Hellekant and Rinat Shaham. This study shows that in tailoring *Sequenza III* exclusively to Berberian’s personality, wit, and vocal capabilities present multi-level challenges to subsequent singers.

**Keywords:** collaboration, compositional processes, analysis, vocal, critical reception.

**REFERENCES**

CHERRIER S. – PERLOVE N. (1998), *Transmission, Interpretation, Collaboration — A Performer’s Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier*, «Perspectives of New Music», 36/1, pp. 43-58.

- FOSS L. (1963), *The Changing Composer-Performer Relationships: A Monologue and a Dialogue*, «Perspectives of New Music», 1, 2, pp. 45-53.
- HALFYARD J. K. (2007), *Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas*, in Halfyard J, K. (ed.) *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Ashgate Publishing, Hampshire, England and Burlington, United States of America, pp. 99—116.
- LA BARBARA J. (2002), *Voice is the original instrument*, «Contemporary Music Review», 22/1, pp. 35-48.
- LA BARBARA J. (2007), *Cathy Berberian and Music's Muses*, Amoris International Imprint, Switzerland.
- OSMOND-SMITH D. (1991), *Berio*, Oxford University Press, New York.
- PAULL J. (accessed 23 December 2012), *A musical enchantress*, «Music Vision Daily», <http://www.mvdaily.com/articles/2002/03/cathy1.htm>.
- WEBB B. (2007), *Partners in Creation*, «Contemporary Music Review», 26/2, pp. 255-281.

**BIANCHI CARLO** (ricercatore indipendente)

## **FORMA E LINGUAGGIO DELLA PRIMA SONATA PER PIANOFORTE DI FRANCO MARGOLA (1956)**

Sebbene Franco Margola non vada annoverato fra i principali compositori del Novecento (al cospetto di una produzione che conta circa 800 brani) egli ha goduto di una certa popolarità nella vita musicale italiana, in particolare quella legata ai conservatori, per via dei suoi brani didattici destinati ai giovani pianisti e, soprattutto, del *Kinderkonzert*, incluso spesso nei programmi per l'esame di compimento superiore di pianoforte (ex diploma, oggi laurea). Parimenti, la prima Sonata per pianoforte, coeva del *Kinderkonzert*, viene talvolta scelta dai candidati. Questo intervento intende metterne in evidenza le caratteristiche di forma e linguaggio. Mancando tuttora contributi analitici sulla musica di Margola – oltre a quelli generici di Maria Teresa Rosa Barezzani e Renzo Cresti, fa eccezione un recente saggio di David Fontanesi – l'analisi di tali caratteristiche è utile per una comprensione dello stile di Margola in generale: sostanzialmente di stampo neoclassico, quantunque iscritto in un certo eclettismo, che scaturisce, fra l'altro, da una breve esplorazione dodecafonica proprio negli anni Cinquanta.

La Sonata è appunto di chiaro impianto formale neoclassico, disseminato di armonie dissonanti, ma essenzialmente politonali, nonché di passaggi altamente cromatici nei primi due movimenti, talvolta persino di ordine seriale in alcune sezioni salienti, ma che non si possono definire dodecafonici in quanto le serie non raggiungono i dodici suoni e non vengono trattate secondo i consueti criteri di inversione e retrogradazione. Infine, intrecciandosi con triadi, scale diatoniche e centri tonali, non si può dire che le note delle serie stiano «in relazione soltanto fra loro» – come prescriveva Schönberg. Alcuni set armonici 'ibridi', emblematici nel tema principale del primo movimento, vengono illustrati ricorrendo alla categoria di «relazione di terzo grado» coniata da Marco De Natale; mentre il trattamento formale complessivo, improntato all'alterazione e ricombinazione di ipotetici modelli formali classici, viene messo parzialmente in relazione alla *Formenlehre* di area austro-tedesca, che nel Novecento aveva suscitato massimo interesse nel circolo di Schönberg, ma anche al *Trattato di forma musicale* di Giulio Bas, con cui Margola ebbe presumibilmente più confidenza e che trova maggiore rispondenza in alcune sezioni della Sonata.

**Parole chiave:** Dodecafonia – politonalità – forma-sonata – frase – periodo

### **BIBLIOGRAFIA**

BAS G. (1913), *Trattato di forma musicale*, Milano, Ricordi.

- BIANCHI C. (2000), *Una problematica complessa, Franco Margola e la dodecaфония*, «BresciaMusica», 74, 2000, p. 3, [https://www.academia.edu/35021247/Una\\_problematica\\_complessa.\\_Franco\\_Margola\\_e\\_la\\_dodecaфония](https://www.academia.edu/35021247/Una_problematica_complessa._Franco_Margola_e_la_dodecaфония).
- DAHLHAUS C. (1978), *Satz und Periode: zur Theorie der musikalischen Syntax*, «Zeitschrift für Musiktheorie», IX/2, 1978, pp. 16-26.
- DE CARLIO. (1993), *Franco Margola (1908-1992)*, Catalogo delle opere, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1993.
- ID., *Franco Margola (1908-1992). Il musicista e la sua opera*, ivi, 1995.
- DE NATALE M. (1998), *Analisi della struttura melodica*, Milano, Guerini.
- FONTANESI D. (2020), *Note sui 15 Pezzi Facili per giovani pianisti di Franco Margola*, in *Studi e intermezzi sulla musica del '900*, Zecchini, Varese pp. 35-54.
- RATZ E. (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Universal Edition Wien.

**BISESI ERICA** (Faculty of Music, Montreal University, Canada)

**ANDREATA MORENO**

(Institute for Advanced Mathematical Research, CNRS-University of Strasbourg, France)

**BESADA JOSÉ L.** (Music Representations Team, IRCAM, Paris, France)

**GUICHAOUA CORENTIN** (Department of Musicology, Complutense University of Madrid, Spain)

### **PERCEIVING CHORD RELATIONSHIPS WITHIN THE TONNETZ: AN EMPIRICAL APPROACH**

Modelling perceived distance among pitch collections and geometrical representations of music captured the attention of a number of scholars (e.g., Krumhansl, 1998; Roger and Callender, 2006; Tymoczko, 2011; Milne and Holland, 2016; Bisesi, 2017, 2020; Andreatta et al., 2021). We developed a web application for carrying out an empirical experience whose aim was testing the hypothesis that structures implicitly encoded by the *Tonnetz* are perceivable, and how to grasp and teach the underlying mathematical principles (Guichaoua et al., 2021). 30 participants with different cognitive backgrounds heard 12 parsimonious chord sequences, in the double format of sounds and coloured patterns displayed on a graphical interface, and were asked to recognize the visual position of the last chord of each sequence among 6 proposed solutions. The task was presented twice: being unaware of what the *Tonnetz* is, and after a video tutorial. The mental strategies brought into play when elucidating the answer were inquired by means of a follow-on questionnaire. By grouping subjects according to their background (musicians vs. scientists), listening attitudes (systematic vs. empathetic), and specificities in carrying out the test (intuition vs. specific strategies, effect of learning, multimodal cognition), we analyzed the correctness of the answers and its relationship with the degree of parsimony of the sequences, the effect of auditory/visual feedback, distances between chords and response times. We observed, among others, a noticeable difference in the performance by participants of different background, as well as between first and second task. After attending the tutorial, musicians improved their success rate, while scientists did not. Both groups required more time to perform the second task, and response slowdown was higher for the musicians over the scientists. Differences between musicians and scientists were significant in both tasks and for both response correctness and response time ( $p_{1-Correct} < .023$ ,  $p_{1-Time}$ ,  $p_{2-Correct}$ ,  $p_{2-Time} < .001$ ). Other results will be presented at the conference.

**Keywords:** *Tonnetz* – chord distance – music and maths – music cognition – multimodal perception

### **REFERENCES**

- ANDREATTA, M. – BISESI, E. – GUICHAOUA, C. – BESADA, J. L. (2021), *Conceptualizing Chord Relationships via Spatial Visualization within the Tonnetz*, «Abstracts and Authors of the 8th International Conference on Spatial Cognition: Cognition and Action in a Plurality of Spaces (ICSC 2021)», *Cognitive Processing*, 22/13.
- BISESI, E. (2021), *Modeling Perceived Distance among Music Collections: A Machine-Learning Approach*, «Abstracts and Authors of the 8th International Conference on Spatial Cognition: Cognition and Action in a Plurality of Spaces (ICSC 2021)» *Cognitive Processing*, 22/12.
- BISESI, E. (2017), *Measuring and Modelling Perceived Distance among Collections in Post-Tonal Music: Music Theory Meets Music Psychology*, in Hérold N. – Andreatta M. – Barthel A. S. – Chouvel J. M. – Couprie P. – Felici C. – Hascher X. (cur.), «Proceedings of EUROMAC9», Strasbourg, 2017.
- GUICHAOUA, C. – BESADA, J. L. – BISESI, E. – ANDREATTA, M. (2021), *The Tonnetz Environment: A Web Platform for Computer-Aided “Mathematical, Learning and Research*, in Csapó B. – Uhomoihi J. (cur), «Proceedings of CSEDU-2021», online, 23-25 Apr 2021, 1, pp.680-689, Setúbal: Scitpress.
- KRUMHANSL, C. L. (1998), *Perceived Triad Distance: Evidence Supporting the Psychological Reality of Neo-Riemannian Transformations*, « *Journal of Music Theory*», 42/2: pp. 265-281.
- MILNE, A. J. – HOLLAND, S. (2016). *Empirically Testing Tonnetz, Voice-Leading, and Spectral Models of Perceived Harmonic Distance*, « *Journal of Mathematics and Music*», 10/1: 59-85.
- ROGERS, N. – CALLENDER, C. (2006), *Judgments of Distance Between Trichords*, in Baroni M. Addressi A. R. Caterina R. Costa M. (cur.), *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition. Bologna, Italy: Bononia University Press*, 1686-1691.
- TYMOCZKO, D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, New York: Oxford University Press.

**BORDIN ANNA MARIA** (Conservatorio “N. Paganini”, Genova)

**THE DESCRIPTORS OF THE PIANO TOUCH: FROM ANALYTICAL-COMPOSITIONAL PERSPECTIVES  
TO EMBODIEMENT THEORIES**

The term "touch" has always evoked an aura of mystery in the common imagination. It contributes, as well as gestures, to characterise the musical personality of the pianists, and defines the result of the interaction between the pianist and her or his instrument. Touch and timbre come from the musicians' expressive intentions, and are realized by a complex gestural system.

Musicological, psycho-perceptual, cognitive and technological perspectives have contributed in different ways to the exploration of this topic, which nevertheless continues to maintain its aura of mystery. This study focuses on practical-performative aspects such as the characteristics of the piano touch from the historical-analytical point of view, and the gestural correspondence between the timbre described in the score and the touch used on the keyboard.

The method with which the study developed is a theoretical-practical one, consisting in the analysis of the timbral indications of a wide and significant repertoire of piano Etudes composed between the mid-nineteenth century and the mid-twentieth century. The analysis considered the *Etudes* op. 10 and 25 by Chopin, the *Etudes d'Execution transcendante* by Liszt, the *Etudes* by Debussy and Ligeti, taking into consideration all the timbre indications used by the composers and considering the gestural solutions inherent in the stylistic and instrumental writing of the *Etudes*.

The field of psycho-perceptive studies is looking for an objectivity of the timbre within the sensitive feedback of the listener. On the contrary, this study brings this objectivity back to its analytical-compositional characteristics, rooted in the sound structures and endowed with meaning, form and narration. More than others, the embodiment theories are able to explain the existence of a multicoloured "palette" of sounds which, however light, ethereal and fleeting, are endowed with sufficient objectivity to translate scores and musical contents, to pass them on, and to make all of this with a profound, cultural and historical sense of the text.

**Keywords:** Piano *Etudes*, Touch, Timbre, Gesture, Analytical Aspects

**REFERENCES**

BERNAYS M. – TRAUBE C., *Expressive production of piano timbre: touch and playing techniques for timbre control in piano performance*, «Proceedings of the 10th Sound and Music Computing

Conference (SMC2013)» Stockholm, Sweden: KTH Royal Institute of Technology, 2013, p. 341-346.

DAVIDSON, J. W., *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: A case study approach*, «Psychology of Music», 2007, 35.3: 381-401.

DOĞANTAN-DACK M. (2011), in Gritten A. – King E. (eds.), *In the beginning was gesture: Piano touch and the phenomenology of the performing body. New perspectives on music and gesture*, 243-265.

FURUYA, S. et al. (2010), *Control of multi-joint arm movements for the manipulation of touch in keystroke by expert pianists*, «BMC neuroscience» 11/1-1/15.

GOEBL, W. et al.(2008), *Sense in expressive music performance: Data acquisition, computational studies, and models*, in Polotti P. – Rocchesso D. (Eds.), *Sound to sense-sense to sound: A state of the art in sound and music computing*, Berlin: Logos, pp.195-242.

GOEBL W. – PALMER, C.(2008), *Tactile feedback and timing accuracy in piano performance*. «Experimental Brain Research», 186.3: 471-479.



SCRIABIN'S *PROMETHÉE*, OP. 60: A SYNESTHETIC SONATA-FORM

The most distinct feature of Scriabin's *Prométhée* op. 60 is the introduction, in its score, of a part for a *Tastiera per Luce* (*Luce*), a part divided into two different lines, both written in normative musical notation. We know from Scriabin himself [Sabannev, 2005] that each (silent) note in that part has a precise “correspondence in colour” and stands as the representative root-note for a specific transposition of the work's basic chord. Scriabin also explained how the first line of *Luce*'s is «often based in the harmonic bass» — Baker [1986] described it as “a type of continuo” — whereas the second, defining seven whole-tone steps with F# at both ends, «corresponds to the involution and evolution of the [Theosophic] Races».

Describing *Prométhée* as a sonata form — despite the fact they do not even agree on its main subdivisions — Von Gleich [1963], Baker [1986] and Kelkel [1999] dismiss any structural function of the second line of *Luce*. Pople [1989] and Gawboy [2010], on the contrary, emphasize the significance of the latter, as they refuse the existence of any other large-scale grouping: they argue that lack of consensus among sonata-form analysts results precisely from its inadequacy as a formal frame to the piece.

After briefly addressing the main features of the musical system introduced by *Prométhée*, this presentation will combine those two seemingly irreconcilable perspectives on its form, claiming that Scriabin unprecedentedly uses a synesthetic interaction between the second line of *Luce* and the sounding score in order to ensure «the quality common to all the various sonata forms»: the extension of dissonance, its dramatic prolongation and balancing resolution «to the level of the large structure» [Rosen, 1988, p. 244].

REFERENCES

- BAKER J. (1986), *The music of Alexander Scriabin*, CT: Yale University Press, New Haven.
- Gawboy A. (2010), *Alexander Scriabin's Theurgy In Blue: Esotericism and teh Analysis of Prometheus: Poem of Fire op. 60*, (dissertation) Retrieved from Proquest Dissertations and Theses database. UMI Number: 3415197.
- KELKEL M. (1999), *Alexander Scriabin: un musicien à la recherché de l'absolu*, Fayard, Paris.
- POPLE A. (1989), *Skryabin and Stravinsky 1908–1914: Studies in Theory and Analysis*, Garland, New York and London.
- ROSEN C. (1988), *Sonata Forms*, W:W. Norton & Company, New York.

SABANEEV L. (1925), *Vospominania o Skriabinye*, Moscow, (translated into German as *Erinnerungen an Alexander Skriabin*, Ernst Kuhn Verlag, 2005 Berlin).

VON GLEICH, C.C. (1963) *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, A.B. Creighton, Bilkhoven.

**ROBERTO CALABRETTO, UMBERTO FASOLATO, ANTONIO FERRARA, ARMANDO IANNIELLO**

(Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)

### **MUSICA PER FILM E ANALISI AUDIOVISIVA. TEORIE, METODI, PROSPETTIVE**

Il processo di rivalutazione in ambito musicologico della musica per film merita un solido approfondimento scientifico per quanto riguarda le diverse teorie estetiche che hanno influenzato, non poco, gli approcci metodologici destinati all'analisi audiovisiva della musica in ambito cinematografico. Su tale premessa, le relazioni che compongono il panel analizzano l'importanza che studiosi come Sigfried Kracauer, Sergio Miceli e Michel Chion hanno ricoperto per quanto concerne il tentativo di elaborare un metodo di analisi audiovisiva esaustivo, senza però trascurare, sin dall'epoca del passaggio dal cinema muto a quello sonoro, la molteplicità di significati che è stata attribuita al ruolo della musica nel cinema. Il Gruppo di Ricerca *La critica musicale e la musica per film* della Fondazione Ugo e Olga Levi pone tra gli obiettivi del Panel quello di evidenziare le criticità che emergono dall'applicazione del/dei metodi analitici fino a questo momento conosciuti, rimettendo in discussione la loro applicabilità soprattutto in relazione al cinema contemporaneo.

**ROBERTO CALABRETTO** (Fondazione Ugo e Olga Levi-Università di Udine)

### **NUOVI APPROCCI ANALITICI ALLA MUSICA PER FILM DOPO L'AVVENTO DEL DIGITALE**

L'avvento della sintesi digitale se, da un lato, comporta una nuova organizzazione del lavoro del compositore di colonne sonore, grazie alla possibilità di “comunicare tra strumento e strumento, o tra strumento e computer e viceversa, attraverso protocolli e codici capaci di assicurare un controllo in tempo reale”; dall'altro richiede nuove tipologie di analisi della musica per film che tengano conto di questa mutata realtà. I modelli consegnati dalla teoria classica e quelli più recenti di Sergio Miceli e Michel Chion vanno, pertanto, ripensati e aggiornati proprio a partire da questo mutato contesto. Basti pensare alla natura delle colonne sonore della filmografia di registi come Alejandro González Iñárritu oppure alla scrittura di compositori come Hans Zimmer per notare come questi nuovi universi sonori necessitino di nuovi strumenti per definire le loro singolari tipologie e la nuova dialettica che si viene a creare con le immagini in movimento. Proprio a partire da questi esempi, nel corso dell'intervento si cercherà di tracciare alcune linee che siano un grado guida per l'analisi della musica per film degli ultimi anni.

UMBERTO FASOLATO (Fondazione Ugo e Olga Levi)

**IL PROBLEMA DEL SONORO SECONDO IL REALISMO  
IN THEORY OF FILM (1960) DI SIGFRIED KRACAUER**

Il rigore analitico con cui il critico cinematografico e teorico tedesco prende in considerazione il sonoro all'interno di *Film: ritorno alla realtà fisica* (1962) deriva dall'assunto generale che il cinema, alla pari della fotografia, registra e rivela la realtà in tutti i suoi differenti e molteplici aspetti come il movimento, elementi invisibili all'occhio umano e impercettibili alla coscienza, l'indeterminato, il fortuito, il senza fine, il fluire della vita e così via. La rivisitazione del cinema da questa prospettiva, che consegna il primato al documentario, è tutt'altro che dogmatica e non impedisce al teorico tedesco di analizzare i contributi specifici al realismo di tutti gli altri generi e dell'attività degli autori fino al decennio precedente all'uscita di *Theory of film*. Per quanto riguarda il sonoro, consapevole degli sviluppi storici e teorici che l'hanno preceduto, Kracauer dedica molto spazio al problema del sincronismo suono-immagine, egli intende superare il primato indiscusso della riflessione eisenstejniana in nome di un equilibrio tra parola, suoni e rumori, musica e immagini che rifletta l'esperienza del soggetto immerso nella complessità della realtà contemporanea. Per quanto riguarda la musica, lungi dal sancire il primato della musica incidentale, come ci si potrebbe aspettare da un'interpretazione coerente ma troppo rigida dei suoi principi, Kracauer si rivela un fine analista individuando le molteplici funzioni e le connotazioni che questo elemento nella colonna sonora produce, cogliendo con molta attenzione i passaggi da una funzione all'altra e gli apporti semantici che questi comportano al complesso dell'immagine e del racconto.

La coerenza e l'acutezza nell'analisi fanno del teorico tedesco un precursore dei futuri sviluppi teorici. Rifiutando per il cinema la parola poetica e drammatica, e rimanendo coerente alla sua idea di realismo Kracauer porta in primo piano il discorso quotidiano, realistico e non letterario, esaltando gli aspetti musicali della voce estranei al contenuto, che solitamente considerati secondari. Il parlato deve quindi partecipare a pieno titolo alla creazione del paesaggio sonoro analizzato da Kracauer con estrema precisione, formulando categorie utili per l'interpretazione della combinazione audiovisiva. Per quanto riguarda la musica è evidente sia la consapevolezza della sua funzione nel cinema muto, sia la necessità di dimostrare come si inserisca nel complesso del sonoro in un equilibrio difficile con il resto dell'immagine cinematografica.

**ANTONIO FERRARA** (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)

**PER UN'ANALISI DELLA MUSICA PER FILM DAGLI SCRITTI TEORICI DEGLI ANNI TRENTA**

Il passaggio dal muto al sonoro determina non solo radicali cambiamenti di natura tecnologica e produttiva, ma anche un ricco e intenso dibattito su ruolo e funzione della musica nel cinema. Pur in un'epoca in cui il film sonoro è ai suoi inizi e “il posto della musica nei film è [...] in gran parte inesplorato” (Spottiswoode, 1935), musicisti, cineasti e, più in generale, intellettuali dai più vasti interessi si interrogano su questo tema, sia con contributi parziali, sia in occasioni nelle quali si tenta di dare una sistemazione più organica alla questione. All'interno di questa ricca messe di scritti e di interventi non è tuttavia facile individuare indicazioni teoriche utili per un'analisi filmico-musicale. Il confronto su questa tema appare infatti condizionato da una militanza critica, da un lato, estranea all'ambito teorico (dilettantismo dei musicisti ingaggiati, relazione gerarchica tra regista e compositore, marginalità della musica nel processo produttivo), e, dall'altra, incentrata sulla netta contrapposizione tra opposte scelte di carattere estetico (asincronismo vs sincronismo, parlato vs musica, realismo vs fantastico, ecc.). Al netto di questa faziosità, legata a quella contingente fase della storia del cinema e del pensiero, ma anche ad una limitata conoscenza sulla portata reale delle nuove possibilità espressive offerte alla musica dopo l'avvento della colonna sonora, è possibile selezionare, dalle diverse fonti disponibili, tutti quegli elementi utili ad affrontare un discorso analitico sulla la musica per film secondo gli strumenti teorici di quell'epoca: un'operazione di carattere storiografico che non esclude la possibilità di riconsiderare, ancora oggi, l'efficacia di tali chiavi analitiche.

**ARMANDO IANNIELLO** (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)

**DALLA TEORIA DEI LIVELLI ALLA CREAZIONE DI UN “METODO”.**

**SERGIO MICELI E L'ANALISI DELLA MUSICA PER FILM**

Nell'articolo *Analizzare la musica per film: una riproposta della teoria dei livelli*, (1994) Sergio Miceli pone alcuni interrogativi in merito alle teorie estetiche ed analitiche applicabili alla musica per film, evidenziando le prospettive che si vanno delineando, ma soprattutto evidenziando i limiti di cui l'analisi della musica per film potrebbe risentire. La teoria dei livelli non è mai stata eletta quale metodo assoluto di analisi audiovisiva. Il musicologo fiorentino, sin dagli anni dei corsi di musica per

film svolti presso l'Accademia Chigiana, riteneva che un metodo di analisi audiovisiva dovesse essere uno strumento flessibile e di larga applicazione, alludendo, nello scritto citato in apertura dell'abstract, al modello propperiano (Miceli 1994, pag. 522). Un ulteriore sviluppo dei problemi legati alle teorie estetiche ed analitiche, Miceli lo propone nel volume *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie* (2009). Non si tratta di un lavoro singolo ed isolato, bensì di un iter consequenziale in cui si fornisce un panorama chiaro delle principali teorie estetiche che nel corso degli anni hanno influenzato le modalità di approccio alla musica per film risultando, in molti casi, limitative per l'analisi audiovisiva. Ciò che elegge il volume a testo di riferimento per gli studiosi di musica per film, è il tentativo di ricercare nelle partiture cinematografiche, ove possibile, gli elementi per un'analisi musicale *stricto sensu* ed instaurare un'interazione tra le forme musicali adoperate per la partitura e le funzioni drammaturgiche della musica in ambito audiovisivo. A partire dalla consultazione e lo studio di appunti dedicati al settore custoditi all'interno del Fondo Sergio Miceli presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, il focus dell'intervento sarà quello di evidenziare la capacità con la quale Miceli è stato in grado di elaborare un metodo di analisi, probabilmente limitato, ma comunque coerente.

## **BIBLIOGRAFIA**

- FERRARA A. (2015), *Musica e cinema in Italia (1930-1950): dibattito e produzione*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Roma "Tor Vergata", Roma.
- LA REVUE MUSICALE (1934), (Numéro special) *Le film sonore: l'écran et la musique en 1935*, XV/151.
- LONDON K. (1936), *Film Music. A summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique, and possible developments*, Faber & Faber, London.
- MICELI S. (2009), *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, LIM, Lucca.
- MICELI S. (1994), Analizzare la musica per film: una riproposta della teoria dei livelli in *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 29, N. 2, pp. 517-544
- SABANEEV L. (1935), *Music for the Films*, Pitman, London.
- SPOTTISWOODE R J. (1935), *A Grammar of the Film. An analysis of film technique*, Faber and Faber, London.

**FUNZIONI ARMONICHE NELLA MUSICA POP-ROCK**

Il repertorio che, per praticità, verrà qui definito “pop-rock” è diventato, negli ultimi decenni, oggetto di approfondimento teorico con la nascita e diffusione dei Popular Music Studies. Col Manuale di armonia pop-rock, pubblicato nel 2018, si è voluto aggiungere un tassello a tale approfondimento, col dichiarato intento di mettere a punto un approccio analitico funzionale che tenesse in debita considerazione le varie successioni armoniche usuali in questo repertorio e praticamente sconosciute alle prassi consolidate della musica colta, del jazz e del folk. Il punto di partenza del lavoro è stato quello di andare alla ricerca della ragione dell’efficacia di quelle successioni, efficacia assolutamente paragonabile a quella delle successioni più diffuse (e utilizzate anch’esse nel repertorio pop-rock). Il punto d’arrivo, che è la proposta per l’imminente convegno di analisi e teoria musicale, è stato l’identificazione di due diverse logiche nel succedersi delle funzioni di sottodominante e dominante, con frequenti cambi di direzione e/o elisione di una funzione di dominante in alcuni casi di tonicizzazione. Pertanto, partendo dalle logiche dell’armonia funzionale di Riemann e de la Motte, siamo giunti ad un sistema organico di fatto mai teorizzato e, come riscontrato in quasi 3 anni di applicazione didattica anche all’interno dei programmi di Composizione al Conservatorio, ben utilizzabile sia a scopo di comprensione dei meccanismi compositivi che per fini più prettamente analitici.

Parole chiave: funzioni armoniche, successioni armoniche, analisi, popular music, pop-rock

**Bibliografia:**

DE LA MOTTE, D.: *Harmonielehre* [1976], tr. it. *Manuale d’armonia*, La Nuova Italia, Firenze, 1988  
TAGG, P.: *Everyday Tonality* [2009], tr. it. *L’armonia di tutti i giorni*, Il Saggiatore, Milano, 2011

CARRETTI CHIARA (ISSM “P. Mascagni”, Livorno)

**LINGUAGGIO TESTUALE E LINGUAGGIO MUSICALE:  
SPUNTI DI ANALISI ALLA RICERCA DI SEMANTICHE PARALLELE**

Nel corso dei secoli, linguaggio verbale e linguaggio musicale hanno avuto occasioni di incontro su diversi piani. D'altronde, la voce è stata uno dei primi strumenti musicali dell'uomo. I testi letterari hanno influenzato la forma della musica, così come la poesia ha cercato spunti ritmici nella musica. Sia in letteratura che in musica, fino al Novecento, la parola è stata inscindibile dal suo significato.

La costruzione di un significato verbale è stato l'indiscusso scopo prioritario di ogni struttura linguistica, in cui metrica e retorica erano utilizzati come mezzi per una più gradevole e armonica organizzazione, ma sempre asserviti al significante di ogni suono. Questa priorità del significato verbale è stata messa in discussione quando, accanto a metrica e retorica, si è iniziato a emancipare l'aspetto sonoro del fonema. L'estetica del testo basata sul suono delle parole, così come la rilevanza del suono della parola a livello comunicativo, prima circoscritta a poche figure retoriche, è stata oggetto della ricerca, ad esempio, dei poeti futuristi, di autori come Joyce, Queneau e dei movimenti Oulipo e Oplepo.

Il suono delle parole e la loro organizzazione sonora acquista quindi potere sul suo significante. Parallelamente, anche in musica si inizia a riflettere sulla parola cantata. Complice la definitiva emancipazione del timbro tra i parametri costruttivi, e la profonda indagine su di esso compiuta grazie alle nuove tecnologie di analisi spettrali di metà secolo, ecco che anche la parola, come modulazione di voce, inizia a essere oggetto di interesse come materia sonora in sé compiuta, indipendente dal suo significato. E' sul lavoro di due esponenti di punta di letteratura e musica che hanno operato una profonda riflessione su questo rapporto, James Joyce e Luciano Berio, che ho scelto di indirizzare la mia ricerca. L'ho fatto attraverso l'analisi di due componimenti che non hanno nessun legame esplicito con il linguaggio contrapposto, ma che per vari motivi vi strizzano l'occhio e di conseguenza sembrano prestarsi bene ad essere analizzati con tecniche peculiari di esse. Ho quindi utilizzato tecniche e mezzi musicologici, come l'analisi spettrale e l'analisi delle parziali, per analizzare l'incisione del paragrafo finale di *AnnaLivia Plurabelle* di James Joyce letto dall'autore stesso, e metodi tipici dell'analisi metodologica letteraria per rintracciare nella *Sequenza IX* di Luciano Berio quei procedimenti organizzativi tipici della retorica linguistica.

Attraverso questo tipo di indagine vorrei cercare di rispondere ad alcune domande di tipo tecnico-analitico ed estetico-poetico riguardo al linguaggio musicale come sistema comunicativo portatore di significati. E' possibile delimitare, con mezzi di analisi oggettivi, quel terreno di influenza reciproca



fra struttura musicale e struttura linguistica? E' possibile definire quanto, in prodotti artistici indipendenti che non nascono in relazione col linguaggio opposto, questa influenza assuma importanza strutturale nell'espressione del proprio intento comunicativo? L'analisi di questi aspetti può essere utile a una riflessione sulla musica in quanto linguaggio, e quindi sistema di comunicazione. In un linguaggio musicale privo di forme strutturali derivanti da schemi storici tradizionali, è possibile ed efficace derivare strategie relativamente all'organizzazione del materiale direttamente dal linguaggio verbale?

**Parole chiave:** linguistica, retorica, Berio, Sequenza IX, Joyce

#### **BIBLIOGRAFIA**

- BARONI, M. - DALMONTE R. – JACOBONI, C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, ed. EDT, Torino.
- CIVRA, F (2009), *Musica poetica*, ed. LIM, Lucca.
- CURTIN, A. (2009), *Hearing Joyce Speak: the phonograph recordings of “Aeolus” and “Anna Livia Plurabelle” as Audiotexts*, «James Joyce Quarterly», 46/2, pp. 269-284.
- DE SANCTIS DE BENEDICTIS, F. (2013), *Lied by Berio and Lumen by Donatoni: from analysis to interpretation*, International Symposium of Musicology “Pitfalls and Risks in Intra-Musical Communication: Terminology, Notation, Performance”.
- ECO, U. (2016), *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano.
- RESTAGNO, E. (1995), *Berio*, EDT, Torino.
- TYMOCZKO, M. (2005), *Sound and sense: James Joyce’s Aural Aesthetics*, in “Heroic Poets and Poetic Heroes in Celtic Tradition”, ed. Joseph Falaki Nagy and Leslie Ellen Jones, Dublino.
- ZAVAGNA, P. (1992), *Thema (Omaggio a Joyce) di Luciano Berio: un’analisi*, «I quaderni della civica scuola di musica» 21/22, Milano.

CARUSO GIUSY (Università di Gand e LaM Laboratorio di Musicologia, Università di Bruxelles)

**UNA PROPOSTA DI ANALISI PERFORMATIVA DEL BRANO *SHIN* PER PIANOFORTE (2014) DI CARLA REBORA: INTORNO ALLA VOCE DEL PERFORMER CHE SVOLGE LA PROPRIA PRATICA ARTISTICA COME RICERCA**

Gli studi analitici sulla composizione musicale negli ultimi due decenni sono stati affiancati dai *performance studies*, che hanno rivolto l'attenzione verso l'elemento performativo nella musica [*music as performance*, Cook 2013], come evento spazio-temporale espressione della creatività e corporeità di chi la esegue. L'importanza del corpo nella performance di una composizione musicale è andata ancor più definendosi anche sulla stregua delle teorie sull'*embodiment* [Godoy & Leman 2010].

Il presente studio propone una prospettiva di *analisi performativa* che vada oltre la partitura stessa e faccia emergere i parametri legati alla sua realizzazione sonora [Rink 2015], ossia alla sua performance.

L'obiettivo è quello di comprendere il segno musicale non solo come forma simbolica immanente della partitura (livello neutro) e risultato dell'atto creativo del compositore (livello poetico) nella prospettiva della sua fruizione (livello estesico) [Nattiez 1987], ma come forma simbolica scritta nella sua prospettiva performativa (che potremmo definire livello co-creativo del performer) [Dreyfus 2007].

Rispetto al convenzionale metodo d'analisi svolto in terza persona da uno teorico osservatore esterno, l'analisi performativa parte dall'esperienza di pratica artistica come ricerca portata avanti in prima persona dal performer con un approccio di analisi fenomenologica e di riflessione critica nella e sulla propria azione [Schön 1984; DOĞANTAN-DACK 2016].

In dialogo con Carla Rebora, compositrice del brano *Shin* preso come oggetto di studio, e con la pianista Alessandra Ammara, sua prima performer, l'autrice dello studio, pianista e artista ricercatrice, ha esposto, quindi descritto con il linguaggio verbale, le fasi della propria indagine analitica, interpretativa ed esecutiva esplicitando le strategie performative in relazione alle tecniche compositive (vedi AIP, *analytical informed performance*, Cook 2013).

Tra le tante "relative" infinite trasformazioni che lo studio di una partitura comporta, sia dal punto di vista analitico [Grande, 2020] che dal punto di vista della performance [Rink 2015], l'analisi performativa offre una possibile angolazione per inquadrare la validità della trasmissione degli elementi in partitura in prospettiva delle scelte interpretative ed esecutive legate all'autenticità non solo del compositore, ma anche di ciascun performer [Kivy 1995].

**Keywords:** Ricerca Artistica, Analisi, Interpretazione, Performance, Co-creazione

**BIBLIOGRAFIA**

COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.

DOĞANTAN-DACK M. (2016), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*  
Routledge, London, UK.

DREYFUS L. (2007), *Beyond The Interpretation of Music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», 12/3,  
pp. 253-272.

GODØY R. – LEMAN M. (2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge,  
New York.

GRANDE A. (2020), *Una Rete di Ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne.

KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell  
University Press, Ithaca, N.Y.

NATTIEZ J. J. (1987), *Il Discorso Musicale*, Einaudi, Torino

RINK J. (2015), *The (F)Utility of Performance Analysis*, in Doğantan-Dack, M. (ed.), *Artistic  
Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London, pp. 127-148.

**ASPETTI PERCETTIVI E PSICOLOGICI DELL'ANALISI MUSICALE**

Una disciplina come la psicologia della musica ha tradizionalmente contribuito ad una definizione meno formale di analisi musicale. Il concetto di “salienda percettiva” in particolare è stato variamente interpretato da molti autori e modelli (Deliège, Imberty, Parncutt, ecc.) per individuare particolari aspetti dell'analisi musicale in situazioni di ascolto, interpretazione e composizione. Il passaggio da aspetti locali della salienza ad aspetti organizzativi più globali (macroforma, Imberty) è stato proposto in termini di transizione da aspetti percettivi ad elementi cognitivi che individuano categorie più ampie come quelle di stile inteso sia al livello espressivo sia al livello interpretativo (trasformazione delle cues in prototipi secondo la Deliège).

Alcune esperienze (Addessi, Caterina) hanno contribuito ad evidenziare il diverso valore della segmentazione puntuale da quella espressa da insiemi più grandi. In questo quadro si vuole qui discutere il modello di fruizione artistica proposto dalla Magherini nei suoi momenti del “perturbante” (Freud) e del “fatto scelto” (Bion) sia per individuare la variabilità soggettiva in una situazione di fruizione estetica sia per analizzare secondo una diversa prospettiva gli elementi ritenuti salienti nel modello SEM (strong emotion in music) di Gabriellson. Come nella fruizione artistica in generale così nell'ascolto musicale non tutti ascoltano le stesse cose, pur avendo una sufficiente esperienza e preparazione. Queste differenze possono essere stesae determinate da alcune regole implicitamente accettate (orecchio tonale, Baroni), così come da componenti locali della salienza differenziati da aspetti globali. Molte persone possono apprezzare il valore di una grande opera artistica ma i processi di apprezzamento e valorizzazione possono seguire dei percorsi differenziati in cui non tutti prestano attenzione alle medesime cose.

**BIBLIOGRAFIA**

ADDESSI A.R. - CATERINA R. (2000), *Perceptual musical analysis: segmentation and perception of tension*, «Musicae Scientiae», IV/ 1, pp. 31-51.

DELIÈGE I. (1996), *Cue abstraction as a component of categorisation processes in music listening* «Psychology of Music», pp. 24/2, pp. 131-156.

DELIÈGE I. (2001), *Introduction: Similarity perception -categorization -cue abstraction. Music Perception*, 18/3, pp. 233-243.

IMBERTY, M. (1987), *L'occhio e l'orecchio: Sequenza III di L. Berio*, in G. Stefani-L. Marconi (cur.) *Il senso in musica*, CLUEB, Bologna, pp. 136-163.

- IMBERTY M. (2000), *Prospettive cognitive nella psicologia musicale odierna - Cognitivist perspectives in modern musical psychology*, «Rivista Italiana di Musicologia», 35/1-2, pp. 411-484.
- MAGHERINI G. (2007), *Mi sono innamorato di una statua. Oltre la sindrome di Stendhal*- Nicomp, Firenze.
- PARNCUTT R. (1994), *A perceptual model of pulse salience and metrical accent*, «Musical rhythms. Music Perception» 11, pp. 409–464.

COTTIN MAXIME (Université Côte d'Azur, UCA, Laboratoire CTCL)

**A 21ST CENTURY SCHIZOID BAND,  
OR HOW DID KING CRIMSON (RE-)INTERPRET ITS OWN HISTORY?**

This proposal aims at investigating the musical achievement of King Crimson's latest studio productions, namely the two albums released in the beginning of the 21st century, *The ConstruKction of Light* (2000) and *The Power to Believe* (2003). I will argue that the music heard on those albums represent a climatic synthesis of previous idiosyncratic musical paradigms. The post-millennial prog rock recipe of King Crimson relies on one hand, on symmetrical structures already used in the 70's, and on the other hand, on interlocking guitar parts played by Adrian Belew and Robert Fripp, which have been epitomised during the 80's era.

The most seminal feature of some canonical Crimson's compositions, like *Larks' Tongues in Aspic*, *Fracture* or *Red*, was the use of a pitch organisation that leans towards early twentieth century art music. This means that the pre-compositional structures are based upon a symmetrical division of the octave (at interval class 6) that leads to the use of whole-tone and octatonic scales. They were using specific pitch-class sets from those collections, like pc set 4-9, to build motifs transposed on different interval cycles. A lot of the early 2000's compositions operate according to those material, but the band took them a step further by employing another crimsonian feature, from a different era, which is the specific textural use of the intricate two guitar parts that prevailed in the 80's. The album *The ConstruKction of Light* shows a re-interpretation of the duelling guitars, primarily by using the technique of the hocket, in which a melody is shared between the two players.

By taking a close attention to some compositions of the aforementioned albums, I will demonstrate how the different canonical features of King Crimson's music are mixed together in order to produce a more modern version of the historic 70's prog rock aesthetic. Therefore, the 21st century productions of the band can be construed as a (re-)interpretation of its own idiosyncratic musical language.

**KEYWORDS:** King Crimson, Progressive Rock, Set Theory, Octatonic.

**BIBLIOGRAPHY**

CLEMENT, B. (2017). *The Sound of Hendrix Playing Bartók: Transpositional Combination in King Crimson*, «Perspectives of New Music» 55/2, pp. 167-98.

- COTTIN, M. (2014), *Les techniques de la post-tonalité dans le rock progressif: échelle diatonique et cycles d'intervalles dans 'Larks' Tongues in Aspic, Part One' de King Crimson*, «Revue de Musicologie» 100/2 pp. 405-32.
- FORTE, A. (1973), *The structure of atonal music*, Yale University Press, New Haven (US).
- MACAN, E. L. (1997), *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*, Oxford University Press, Oxford.
- PERLE, G. (1985), *The Operas of Alban Berg: Lulu*, Vol. 2. University of California Press, Oakland (US).

**PERCORSI MENTALI E SONORI: UNA PROPOSTA DI STUDIO TRIDIMENSIONALE DELLE RELAZIONI  
ARMONICHE DAL *TONNETZ* DI RIEMANN**

Il Tonnetz “tridimensionale” di Riemann [1915] rappresenta un reticolo di terze maggiori pure e quinte, corrispondente all’intonazione “naturale” considerata come modello della percezione acustica, pertanto costituisce mappa rappresentativa di un percorso logico delle relazioni tra altezze e tra triadi. In esso, il temperamento equabile costituisce approssimazione dell’intonazione “naturale” (percepita dalla ricostruzione mentale del fenomeno acustico), necessitando di studi ulteriori per comprendere il ruolo dei “valori enarmonici equivalenti” (come *Do#/Reb*).

Le relazioni triadiche per Riemann avvengono tramite trasformazioni riferite al percorso nel Tonnetz: ad es. l'accordo “parallelo” da Do Magg. a La min. conserva la terza maggiore e sostituisce il *Sol* con il *La*; la trasformazione da Do Magg. a Do min. (*Seitenwechsel*), inverte la triade rispetto alla sua quinta, producendo un intervallo di terza maggiore discendente da essa. Tali passaggi avvengono tramite gli intervalli maggiormente intellegibili, rappresentando contemporaneamente “immaginazione del tono” (*Tonvorstellungen*) e struttura teorica.

Le trasformazioni neo-riemanniane mantengono principi molto simili [Grande 2020]. Zarlino, al quale Riemann si è riferito, includeva le terze minori tra le consonanze pure [Riemann 1915], che invece non appaiono nel Tonnetz, venendo meno una loro corrispondenza nel percorso mentale.

Includendo nel Tonnetz una terza dimensione per le terze minori, è possibile rappresentare le relazioni/trasformazioni attraverso le quinte ed entrambe le terze, come un coro che canta la successione di triadi, in modo più affine al *Tonvorstellungen* [Riemann 1915]: da Do Magg. a Do min. si sostituisce la terza maggiore con la terza minore pura, mentre l’accordo “parallelo” conserva la terza maggiore del primo sotto la quinta del secondo.

Il Tonnetz tridimensionale proposto, e l’analisi di alcune trasformazioni su esso, possono rappresentare meglio le relazioni triadiche nel loro percorso caratteristico ed aprire nuovi orizzonti verso l’enarmonia.

**Parole chiave:** Tonnetz, percezione, enarmonia, relazioni triadiche, trasformazioni riemanniane e neo-riemanniane.



## **BIBLIOGRAFIA:**

- COHN R. (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford.
- GANN K. (2019), *The Arithmetic of Listening. Tuning Theory & History for the impractical Musicians*, University of Illinois Press, Urbana.
- GOLLIN E. – REHDING A. (cur. 2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, Oxford University Press, New York.
- GRANDE A. (2020), *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, Roma.
- LEWIN D. (1982), *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*, «Journal of Music Theory», 26/1, Yale University Press, pp. 23-60.
- LEWIN D. (1984), *Amfortas's Prayer to Titurel and the Role of D in "Parsifal": The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B*, «19th-Century Music», 7/3, pp. 336-349.
- RIEMANN H. (1895), *Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of Chords*, Augener LTD, Londra; ed orig. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, 1893.
- RIEMANN H. (1915), *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'*, «Jahrbuch der Musikbibliothek», Peters, Lipsia, pp. 1-26; trad. Ingl. di Robert W. Wason – E. West Marvin, "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'": *An Annotated Translation*, in «Journal of Music Theory», 1/36, Duke University Press 1992, pp. 69-117.

## DE SANCTIS DE BENEDICTIS FABIO (Conservatorio “P. Mascagni”, Livorno)

### ANALISI MUSICALE, TEORIA, COMPOSIZIONE: UN’ETERNA GHIRLANDA BRILLANTE

I corsi di Composizione prevedono l’utilizzo dell’Analisi musicale, denominata Analisi compositiva, ma non sono esplicitati i rapporti tra le due discipline. Il MIUR non contempla di norma, per la Composizione, il ricorso a discipline specifiche del settore di Teoria dell’armonia e analisi, mentre prevede invece il ricorso a Fondamenti di composizione come strumento euristico per le discipline analitiche. Questa separazione, oltre a sottintendere una discriminazione, impedisce alle due discipline, con maggior danno per quella compositiva, di trarre vantaggio l’una dalle specificità dell’altra.

Questo contributo, che si inserisce nel campo della ricerca artistica e didattica, intende presentare dei casi di studio in cui è la metodologia analitica stessa a offrire spunti e suggerimenti per la deduzione di un processo compositivo esatto, graduale, specifico, e aderente al repertorio musicale considerato. Si mostrano quindi le procedure didattiche adottate, parallelamente per l’analisi e la composizione, per la realizzazione di: un brano pianistico nello stile romantico; un *Lied*; una Invenzione contrappuntistica a due o tre voci; una composizione dodecafonica, post-tonale o nello stile di Messiaen; tecniche di orchestrazione. Quindi se da un lato, solo per fare alcuni esempi, il confronto di sintagmi di uno stesso asse paradigmatico fornirà tecniche di variazione melodica, dall’altro lato le osservazioni teoriche di Babbitt, Morris e Lewin permetteranno una composizione dodecafonica più consapevole, aderente alla forma ed esente dal pericolo di una vuota meccanica combinatoria.

Le metodologie analitiche e teorico-musicali coinvolte riguarderanno, in misure differenti, criteri di segmentazione, analisi morfologica, motivico-tematica, semiologica, armonico-funzionale, schenkeriana, nonché osservazioni condotte sul contrappunto invertibile bachiano e deduzioni da lavori teorici di Babbitt, Morris, Lewin, Messiaen. Il tutto anche con riferimento alla composizione assistita come una delle possibili conseguenze delle implicazioni teoriche e metodologiche esposte.

Tra i possibili sviluppi, auspicabilmente una raccolta di metodologie didattico-compositive per una diffusione e condivisione maggiore e più capillare delle tecniche compositive e analitiche, intravedendo in ciò quanto Donatoni, a livello compositivo, indicava riguardo al risveglio de «l’inventività assopita di un giovane», ipotesi per un futuro musicale – e non solo.

**Parole chiave:** analisi musicale, composizione, ingegneria inversa, ricerca artistica, didattica della composizione.

## **BIBLIOGRAFIA**

CIFARIELLO CIARDI, F. (2002), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2002/1.

DE LA MOTTE, D. (2007), *Manuale di armonia*, Astrolabio Ubaldini, Roma.

KAHR, K. (2019), *Artistic Practice and/as Analytical Method in Historical Jazz Research*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2019/1.

LEWIN, D. (2007), *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, Oxford University Press, New York.

MORRIS, R. (1987), *Composition With Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, Yale University Press, New Haven.

NATTIEZ, J-J. (1987), *Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica*, in *Il Senso in Musica. Antologia di Semiotica Musicale*, a cura di Luca Marconi e Gino Stefani, CLUEB, Bologna.

SCHENKER, H. (1969), *Five Graphic Analyses*, Dover Publications Inc., New York.

SETHARES, W-A. (2007), *Rhythm and Transforms*, Springer, London.

**THE TRANSCODING PARADIGM AND THE ASSOCIATION OF MUSIC AND EXPERIMENTAL FILM**

According to the New Oxford American Dictionary, “to transcode” means “to convert (a language or information) from one form of coded representation to another”. In the musical context, transcoding refers to a series of techniques that either call upon extra-musical elements, or seek a certain unity of musical content by sharing the same structure between several parameters of the musical discourse.

Transcoding can also be concerned with the relationships between subfields of the same artistic expression. For example, one of the most important paradigms of modern music is the relationship between acoustics and music. The techniques of the spectral school can be seen as a desire to transcode the internal structures and properties of sound into orchestration. This relationship is even more evident today with the tools of computer-assisted orchestration, where computers mediate between acoustic model and orchestration,.

If in the past the links between music, alphabetic code and literature have shaped most transcoding approaches, in the contemporary period, composers are going to look in other domains for structural sources. In the case of the music made to accompany contemporary experimental movies, a transcoding approach can allow investigations associating parameters of musical composition and computer analysis of data extracted from film frames (data such as the relative percentage of black and white dots per frame, the difference between the position of the dots from one frame to another).

The history of musical practices indicates that music and transcoding form an important binomial, inviting us to a deeper and more scientific look at the subject. This presentation will focus on one of the authors compositions, conceived using transcoding techniques associating music and experimental film.

**Keywords:** algorithmic composition, contemporary music, experimental cinema, computer assisted orchestration, music analysis.

**REFERENCES**

- DAVIS H. (2014), *Generating Music from Literature*, Proceedings of the EACL Workshop on Computational Linguistics for Literature.
- KIRCHMEYER H. (1968), *On the historical constitution of a rationalistic music*, «Die Reihe», 8, pp. 11-24.

RIOTTE A. - MESNAGE M. (2006), *Formalismes et modèles musicaux*, Tome 2: *Exemples de modélisation de partitions musicales*, Éditions Delatour France / IRCAM, Paris.

ROMBAU M. (1983), *Matière d'oubli, Suivi de anamorphoses: transcodage musical d'André Riotte*, Belfond, Paris.

**STRUTTURA, ESPRESSIONE ED ESECUZIONE PIANISTICA IN UNA PROSPETTIVA CONVERGENTE:**

**LA FANTASIA BWV 906 DI BACH**

Nella *Fantasia* BWV 906 di Bach il gioco tra struttura, dimensioni espressive e scelte interpretative è ricco e multiforme. L'intervento ne proporrà un'articolata lettura con contestuale esecuzione, globale e in frammenti, secondo questa triplice articolazione e in chiave marcatamente interdisciplinare.

Il brano, pur essendo scritto per clavicembalo solo, è organizzato come un concerto per clavicembalo e orchestra, di cui presenta in forma allusa le tre situazioni tipiche: Tutti dell'orchestra, Soli del clavicembalo, situazioni miste in cui suonano solista e orchestra insieme.

Questa sorta di *forma allusa* da un lato garantisce la chiarezza e la leggibilità del brano nel suo svolgersi episodio dopo episodio; dall'altro è la base e il sostegno per il dispiegarsi di una ricchezza espressiva stupefacente, se rapportata alla brevità del brano. Tra i fenomeni più rilevanti vi è il doppio rimando idiomático: la tastiera evoca un'orchestra che a sua volta evoca un coro; il ruolo dell'*impersonale* come categoria espressiva; il ruolo fondamentale della dimensione del Sacro, anche a livello emotivo, con paesaggi emozionali tipici di Bach come la *serenità dolente*, il senso di *imminenza del regno* e *l'emozione dell'accadere*, e l'emersione di figure-chiave che legano il pezzo a una più ampia poetica barocca, come la piega, il meccanismo, lo specchio, la simmetria, la fuga all'infinito ecc.

Ognuno di questi aspetti può e deve tradursi in scelte esecutive che riguardano il tempo, la dinamica, la pedalizzazione, l'organizzazione dei piani sonori, l'andamento, il fraseggio e l'accentuazione, la gestione degli intrecci contrappuntistici e la sonorità di ogni singolo episodio.

In questo senso l'esecuzione può assumere anche il ruolo, per così dire, di *ulteriore motivazione* dell'analisi in forma ostensiva, mentre l'analisi e la sua comunicazione divengono, auspicabilmente, una forma di... *interpretazione estesa* del pezzo.

**Parole chiave:** Struttura, Espressione, Interpretazione, Esecuzione, Bach

**BIBLIOGRAFIA**

BARONI M. (2002), *L'ermeneutica musicale*, in Enciclopedia della musica, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 633- 658.

BASSO A. (1979), *Frau Musika, La vita e le opere di J.S. Bach*, Voll. 1 e 2, EDT, Torino.

DELEUZE G. (2004), *La piega*, Einaudi, Torino.

KUNDERA M. (1994), *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano.

HERRIGEL E. (1975), *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano.

STRAVINSKY I. - CRAFT R. (1977), *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino

**GJIKONDI PIRRO** (IC Settimo Milanese, Milano)

**CANALE EMMA EUGENIA** (Liceo Coreutico Statale "Tito Livio", Milano)

**IL METRO COME FATTORE IMPORTANTE PER UNA VALUTAZIONE STILISTICA E INTERPRETATIVA  
DELLA SONATA IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E PIANOFORTE DI FELICE LATTUADA**

La *Sonata in Re maggiore per violino e pianoforte* di Lattuada (1882 -1962) è un'opera ad oggi inedita, composta probabilmente intorno al 1910 (il manoscritto non riporta una data precisa), mentre l'autore stava terminando gli studi di composizione presso il Conservatorio di Milano in cui si diploma nel 1911.

L'opera, strutturata in un unico movimento, precede l'altra Sonata in mi minore per violino e pianoforte di 3 movimenti pubblicata da Ricordi nel 1919. Il lavoro di traslitterazione è stato eseguito dal manoscritto che fa parte del "Fondo Lattuada", presso la Biblioteca Cantonale di Locarno (CH).

Successivamente, al fine di escludere errori di attribuzione riguardanti l'opera, è stata eseguita con ottimi esiti una ricerca per incipit. In seguito, ho effettuato la registrazione di entrambe le sonate, allo scopo di divulgare e diffondere parte della produzione cameristica di questo autore, noto soprattutto per le sue opere liriche. Dalle ricerche fatte, non ci risultano ad oggi altre registrazioni di queste sonate e di conseguenza questo sarebbe il primo e l'unico contributo in merito.

In entrambe le sonate il metro ternario di 3/4 è sempre presente (ad eccezione dell'ultimo movimento della Sonata in mi minore che è in 2/4) e potrebbe escludere la casualità a favore di una scelta che lascia intendere alcune influenze stilistiche del tardo Romanticismo e Impressionismo francese.

La proposta che presentiamo ha come obiettivo di verificare se l'utilizzo del metro ternario, insieme a delle scelte agogiche e all'uso appropriato degli accenti e dei punti di appoggio, all'interno di strutture tematiche, dia dei concreti suggerimenti per una appropriata determinazione stilistica e interpretativa.

La metodologia utilizzata è la seguente:

- Analisi formale e strutturale della sonata e individuazione dei temi/soggetti motivici.
- Individuazione degli appoggi e di punti di arrivo all'interno delle strutture fraseologiche.
- Uso delle dinamiche e degli accenti in funzione ad un'espressività ritmica ternaria.
- Applicazione delle arcate (parte del violino) in rispetto a delle scelte tecniche/esecutive e interpretative.
- Uno sguardo alle coeve sonate per violino e pianoforte composte in Europa, allo scopo di individuare l'utilizzo dello stesso metro.



Al fine di concretizzare al meglio il risultato della linea di ricerca proposta, sarebbe possibile un'esecuzione dal vivo di parte/intero del brano (durata 14' circa) e nel caso di un incontro on line, la riproduzione registrata dello stesso.

**RIFLESSIONI SULL'EFFETTO DEL METRO TERNARIO NELLE SCELTE INTERPRETATIVE DELLA  
SONATA IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E PIANOFORTE DI FELICE LATTUADA**

Da pianista ed esecutrice, confrontandomi con le riflessioni di tipo analitico e interpretativo del collega violinista, ho ragionato su quali fossero le scelte tecniche ed interpretative per le quali fosse preferibile optare per mettere meglio in luce gli aspetti ritmici e fraseologici relativi al metro ternario e a come questo viene trattato nella scrittura pianistica di Felice Lattuada. Lo scopo delle riflessioni è stato quello di individuare il modo in cui il metro ternario influisce nelle scelte interpretative della parte pianistica che, in un contesto dialogico continuo con il violino, porti alla realizzazione di un'esecuzione stilisticamente più vicina possibile alle intenzioni dell'autore.

Elenco qui di seguito quali sono stati i principali punti sui quali ho posto l'attenzione per individuare queste scelte interpretative:

- Caratterizzazione timbrica e dinamica degli accordi in funzione dell'accentuazione ritmica,
- Enfaticizzazione della tecnica del legato per evidenziare frasi ampie che scavalcano la suddivisione metrica;
- Sviluppi dinamici molto progressivi per assecondare l'effetto di cui sopra;
- Ricerca timbrica e ritmica che esalti l'aspetto imitativo tra i due strumenti;
- Scelte interpretative sulla resa di acciaccature e arpeggi in relazione alla pulsazione ternaria;
- Interpretazione finalizzata all'esecuzione delle indicazioni relative all'andamento (*rallentando, a tempo, animando...*) nel contesto formale e in relazione al ritmo;
- Ragionamento sulla realizzazione tecnica delle figurazioni ritmiche con le quali la pulsazione ternaria è suddivisa (terzine, ritmi puntati, sincopi, figurazioni acefale...).

Nell'ambito del lavoro di ricerca, mi propongo di illustrare dettagliatamente, punto per punto, quali siano state le scelte interpretative individuate, motivandole sulla partitura ed esemplificandole allo strumento.

**Parole chiave:** Lattuada, Sonata, Violino, Analisi, Interpretazione.

**BIBLIOGRAFIA**

BOLZAN, C. (cur. 2015), *Guida alla Musica da Camera*, Zecchini Editore.

- AA.VV (1986) *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. IV, UTET, Torino.
- FADINI, E., CANCELLARO M-A. (2009), *L'accentuazione in musica - metrica classica e le norme sette - ottocentesche*, Rugginenti, Milano.
- RINK, J. (2008), *L'analisi e (o?) l'esecuzione*, Rugginenti, Milano.
- SCHENKER, H. (2009), *L'Arte dell'Esecuzione*, Rugginenti, Milano.
- TACCHINARDI, A. (1926) *Ritmica Musicale*, Hoepli, Milano.
- ZANETTI, R. (1985), *La Musica Italiana nel Novecento*, Bramante Editrice, Pavia.

GIOFFREDO MYLENE (CRULH, Université de Lorraine)

**SERIALISM AS HEARD: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH  
TO STOCKHAUSEN'S *HYMNEN* (1966–67)**

Grant's study on serial aesthetics brings us to reconsider serialism, setting the path for new approaches. Through an original analysis of Karlheinz Stockhausen's eighth electronic piece *Hymnen* (1966-67), I aim to decenter our discourse on serial music, moving away from the discussion of compositional systems to engage more directly with the phenomenological dimension. The choice of *Hymnen* is based on several factors: (1) Stockhausen was one of the most prolific serial composers and published many theoretical writings; (2) despite the composer's own assertions, musicologists have never recognized *Hymnen* as serial due to its use of musical collage and teleological form, two elements prohibited in the composer's early writings ; (3) the only existing sketches of the piece are post-compositional annotations, and thus do not support standard sketch-to-score methodologies of archival and analytical study .

Through a cross-reading of the composer's theoretical writings and the existing analyses of his earlier works from the 1950s, I propose a decentered approach to Stockhausen's serialism, highlighting his considerations of listeners' phenomenology and the omnivorous tendencies of his *forma mentis*, assimilating the results of all his musical experiences to modify and expand his serial theory. Considered as one of his most important compositions of the late 1960s, *Hymnen* was discussed by Stockhausen in many interviews and lectures. Even though the work's conceptual frame includes the new utopian idea of *Weltmusik*, I show that most of the concepts and compositional approaches actually echo the composer's earlier serial propositions. While some elements can be directly linked to classic serial techniques, other—such as the use of musical collage and teleological form—are the results of Stockhausen's assimilative thinking process. Through the discussion of musical excerpts supported by spectrograms and score-based analysis, I set the ground for a new analytical discourse on serial music of the late 1960s.

**Keywords:** Serialism, Phenomenology, Spectrograms, Electronic Music, Composer's writings-based analysis.

**REFERENCES**

BRAUN. T. M. (2004), *Karlheinz Stockhausens Musik Im Brennpunkt Ästhetischer Beurteilung*, Kölner Beiträge Zur Musikwissenschaft, Bd. 1. Kassel.

- COTT J. - KARLHEINZ S. (1973), *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Simon and Schuster, New York.
- GRANT M. J. (2001), *Serial Music, Serial Aesthetics. Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HOPKINS N. F. (1991), *Hymnen: Tractatus musica unita*, «Feedback Papers», 37, Feedback Papers Verlag, Köln, pp. 1-45.
- STOCKHAUSEN K. (1963), *Texte zur Musik*, vol. 2, M. DuMont Schauberg, Köln.
- STOCKHAUSEN K. (1989), *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, R. Maconie (ed.), M. Boyars, London.
- STOCKHAUSEN K. (2009), *Kompositorische Grundlage Neuer Musik: Sechs Seminare Für Die Darmstädter Ferienkurse 1970*, I. Misch (ed.), Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten.
- TOOP R. (1981), *Stockhausen's Electronic Works: Sketches and Worksheets from 1952– 1967*, «Interface», 10, pp. 149–97.

**TEMPO E MEMORIA NELLA SONATA D 959/I DI SCHUBERT. UNA LETTURA NARRATOLOGICA**

Se in passato si è cercato di cogliere, nell’ultima produzione di Schubert, le anomalie rispetto al paradigma beethoveniano, più di recente la critica ha mostrato interesse a specifiche forme di organizzazione del tempo. Più che basarsi su un percorso drammatico unitario, i suoi brani presentano una stratificazione di flussi narrativi regolati da un meccanismo di ripetizioni e ritorni del tutto particolari [Marston], che sfuggono ai dispositivi analitici delle teorie convenzionali. Una differente sensibilità e una costruzione di tipo paratattico [Sisman, Hyland] generano una temporalità meno proiettiva, a favore di una stratificazione di piani che richiede un approccio analitico mirato.

Per questa musica può rivelarsi utile la prospettiva narratologica, basata sull’idea che un testo sia popolato da un insieme di voci, fra cui quella del narratore [Davis]. Ciascuna è portatrice di un significato e può declinarsi lungo un decorso temporale specifico. In particolare, si distingue tra un tempo della storia e un tempo narrativo: il primo inerisce agli “attori” che animano la trama (livello *mimetico*), il secondo ai tempi stessi della narrazione. Inoltre, sono previsti salti in avanti come indietro, rallentamenti o accelerazioni [Genette].

La relazione indagherà i tratti più caratteristici della scrittura di Schubert nella Sonata D 959/I (1828) valorizzandone alcuni aspetti che hanno ricevuto scarsa attenzione. L’analisi avverrà su 3 livelli: 1) alcuni tipici spazi d’azione sonatistici, o altri dispositivi retorici, vengono investiti di un nuovo senso; 2) il ritorno dei materiali non è più quello delle rotazioni convenzionali: le aree tendono a perdere i loro caratteri esclusivi, sollecitando intrecciati percorsi di memoria. Ad es. nello Svolgimento le continue ripetizioni e le oscillazioni tonali scandiscono un tempo rallentato, in un contesto straniante; 3) l’uso di specifici dispositivi narratologici sollecita nuovi modelli di comprensione e di ascolto secondo flussi temporali a più strati.

**BIBLIOGRAFIA**

BURNHAM S. (2005), *Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the Burden of Repetition*, « 19th-Century Music», 29/1, pp. 31–41.

DAVIS A. (2017), *Sonata Fragments. Romantic Narratives in Chopin, Schumann and Brahms*, Indiana University Press.

FRISCH W. (2000), *You Must Remember This’: Memory and Structure in Schubert’s String Quartet in G Major, D. 887*, «The Musical Quarterly», 84-4, pp. 582-603.

GENETTE G. (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi (ed. orig. Ed. du Seuil, 1972).

- HYLAND A. M. (2016), *Search of Liberated Time, or Schubert's Quartet in G Major, D. 887*, «Music Theory Spectrum», 38-1, pp. 85-108.
- MARSTON N. (2000), Schubert's Homecoming, «Journal of the Royal Musical Association», 125/2, pp. 248-270.
- SCHMALFELDT J. (2011), *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press.
- SISMAN E. R. (1993), *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press.

## STATISTICAL PARAMETERS AS DETERMINANTS OF FORM – FOUR CHARACTERISTIC INSTANCES

During the last fifty years, scholars have been experimenting with the application of Meyer's statistical (or secondary) musical parameters – musical elements differentiated from pitch and duration which form Meyer's syntactic (or primary) parameters – to the assessment of formal aspects in atonal music. In the absence of tonal determinacy and tonal harmonic functions, statistical parameters offer an effective means to invoke or enhance formal structure and functionality. However, this capacity is also strongly discernible in other facets of post-tonal music as well as in works that integrate both tonal and atonal elements. In the present study, I investigate how statistical parameters turn into determinants of formal function and formal rhetoric in four instances of post-tonal pitch-centric music and a popular song that employs atonal elements:

- Ravel, *Jeux d'eau*
- Bartok, *Concerto for Orchestra*, and *Sonata for Two Pianos and Percussion*
- Scriabin, *Tenth Sonata*
- The Beatles, *A Day in the Life*

More specifically, I employ Patricia Howland's *Integrated Parametric Structures* (IPS), which hinge on changes in the magnitude or state of statistical parameters – such as louder and softer or faster and slower – to produce audible shapes and processes (See Howland, 2014). These not only give shape to intelligible formal structures but also may well be implicated in the generation of formal functionality and rhetorical effects.

For example, in Bartok's *Concerto for Orchestra*, the steady acceleration and unidirectional increase in spatial density at the last part of the introduction accumulates sufficient energy to match (actually, to ignite) the rhythmic and temporal momentum of the exposition launch. Thus, the introduction is not a typical 'giant anacrusis' by way of harmonic function, but fulfils its functional role through an associational approach.

## REFERENCES

- COOPER D. (2004), *Bartok: Concerto for Orchestra* (Cambridge Music Handbooks), Cambridge University Press, Cambridge.
- HASTY C. (1981), *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*, «Music Theory Spectrum», 3, pp. 54-73.

- HASTY C. (1984), *Phrase Formation in Post-Tonal Music*, «Journal of Music Theory», 28/2, pp. 167-90.
- HOWLAND P. (2015), *Formal Structures in Post-Tonal Music*, «Music Theory Spectrum», 37/1, pp. 71-97.
- KALLIS V. (2015), *Pitch Organization in Scriabin's Tenth Sonata*, «Music Analysis», 34/1, pp. 3-46.
- KALLIS V. (2021), *Scriabin's Desir, Op. 57 No. 1: Pitch Structure, Statistical Parameters, and Form*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno 2020-1, pp. 89-119.
- MEYER L. (1998), *A Universe of Universals*, «The Journal of Musicology», 16/1, pp. 3-25;
- RUSS M. (2012), *Bartok, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion*, «Journal of the Royal Musical Association», 137/2, pp. 307-349.



**KARASEVA MARINA** (Moscow Tchaikovsky Conservatory)

**TOWARDS THE MUSIC PERCEPTION AND PERFORMANCE OF IVAN SOSHINSKY'S *KINDER PERPETUUMS* FOR PREPARED DIGITAL PIANO**

The concrete object of investigation for this presentation will be the piano cycle «Kinder Perpetuums» written by Russian composer and mathematician Ivan Soshinsky. His music is estimated to be performed on digital piano connected with computer program which can convert all piano sounds in non-equal tune. This unique type of tuning is based on special musical scales, created by means of computer calculations. According to hypothesis of the composer such a type of music (called by him as “genetic music”) may have more possibilities to produce harmonic sounds in comparison with music based on the equal tempered scale.

The main goal of the proposed paper is to disclose problems of human perception of genetic music on this material. The main elements of music language including chord verticals, timbre colors, modes and rhythmic components will be analyzed in the line with their correspondence with musician's traditional aural expectations. The triad of feedback-opinions: from composer, from pianist-performer of this cycle, and groups of music listeners (students of the Moscow conservatory) will be examined. Some the most specific cognition types of person associations, audio-visual interferences while playing with music sheets (since their graphics does not equal to real sound by their pitches) will be described. The phenomenon of listener music prehearing and its transformation will be discussed. Interdisciplinary parallels between genetic music compositional processes and some modern techniques of painting (like Gerhard Richter's overpainting) as well as “prenatal sound” samples (from the Vienna's museum of music) will be shown during the video and audio demonstration.

**REFERENCES**

KARASEVA, M. (2004), *The mystery of the 20<sup>th</sup> century music aversion: synesthetical associations as a psychological key factor of listener's barriers*, in P. Macek, and M. Bek (eds.), *Proceedings of*

*International Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival*, vol. 36, Koniasch Latin Press, Prague , pp. 188-191.

KARASEVA, M. (2005), *Synesthetic listening and its possibilities in emotional perception of modern music*, *Methods and Perspectives of Musical Aesthetics: from Theory to History*, in *Proceedings of International Conference. Strasbourg*, pp. 19–20.

KARASEVA, M. (2013), *Symmetrical modes in the 20th century music psychological influence and its application to ear training*, in G. Darvas, (ed.), *Symmetry: Culture and Science*, «The Journal of the Symmetrion» , 24/14, pp. 367–373.

SOSHINSKY I.S. (2017), *Notation of genetic music for classical and encoding instruments*, *Symmetric substructures in genetic scales*, «Symmetry: Culture and Science», 28/ 1, pp. 41-58.

KOICHI KATO (University of Southampton)

### PAVING THE WAY TOWARD THE GRAND SYMPHONY

Schubert's sonata forms are often constructed in three parts, expanding the more normative, traditional 'two-part' expositional structure. Many of the mature works since 1822 show the "origin" of such large-scale instrumental works, like the D-minor String Quartet, D. 810 *Death and Maiden*, and the *Unfinished* Symphony, D. 759, whose secondary theme groups of their expositions (and the corresponding recapitulations) are paradigmatic examples how the composer crafted a masterful skill that emerges to the later works like the C-major Symphony *Great*, D. 944, the Piano Trio in E-flat major, D. 929, and Piano Sonata in B-flat major, D. 960. Towards these later works, Schubert also demonstrated a motivic economy that the head motive of the primary theme is the chief source for all the thematic materials, as are paradigmatically exemplified in the two distinctive Symphonies, *Unfinished* and *Great*. Moreover, in the *Elements of Sonata Theory*, Hepokoski and Darcy view the development-recapitulation of the *Unfinished* Symphony as a "single large rotation" [2006, p. 220]. Therefore, this point of their view invokes one of the fundamental concepts lying in the "Sonata Theory": rotational form, complimented with *telos* or "teleological genesis". This paper investigates the idea of a "single large rotation" and examines the sonata-form movements of D 759 and D 944 in order to demonstrate that these two symphonies, which are usually contrasted in character, are in fact *interlinked* through the rotational principle. This will assess how the rotational principle that James Hepokoski invented is the true backbone thesis for the Sonata Theory. It will amply show not only how the rotational principle works in Schubert's mature instrumental works but also it made a fascinating contribution in the course of the process to attain Schubert's full maturity in the instrumental genre, particularly, sonata form.

**Keywords:** Schubert's maturity, Sonata Theory, Rotational principle, tri-modular structure.

## ELEMENTS OF STRUCTURAL OCTATONICISM IN THE LATE WORKS OF CÉSAR FRANCK

In the debates on octatonicism that culminated in the closing decades of the 20<sup>th</sup> and first decades of the 21<sup>st</sup> century, Jean-Michel Boulay's paper (1996) categorizing the system into two types – decorative and structural – was almost seen as a marginal contribution. From the standpoint of harmonic analysis, decorative octatonicism is octatonicism manifested in the melodic, *horizontal* aspect, while the structural type appears in the harmonic, *vertical* dimension.

Boulay analytically arrives at the conclusion that what authors such as Richard Taruskin terminologically identify as octatonicism can be associated with the Russian composers known as The Five and the impressionists, while the origin-conditioned aspects of structural octatonicism – although intimated in the works of earlier composers – are mostly associated with Franz Liszt (1811-1886).

The Belgian-French composer César Franck (1822-1890) used a language very similar to the language of Franz Liszt, one of his contemporaries and friends, and the two often exchanged ideas. Starting from the stylistic characteristics of early romanticism, in his symphonic, organ and piano works written in the second half of the 19<sup>th</sup> century, Franck created a highly developed and chromatinized harmonic language often associated with the opuses of the French impressionists.

Drawing on traditional harmonic analysis and the theory of tonal fields (*Ger.* 'Theorie der Tonfelder'), my own analytic insights show that – not unlike Liszt's – the harmonic language of Franck's late works, primarily in his symphonic and organ pieces, contains elements of octatonicism.

This paper aims to present the genesis and manifestation forms of this system in the oeuvre of César Franck.

**Keywords:** César Franck, Octatonicism, Harmonic analysis, Theory of tonal fields

### REFERENCES

- AGAWU, K. (2011), *Taruskin's Problem(s)*, «Music Theory Spectrum», 33/2, pp. 186–190.
- BOULAY, J.-M. (1996), *Octatonicism and Chromatic Harmony*, «Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes», 17/1, pp. 40–56.
- KOMATOVIĆ, N. (2020), *Octatonic ambiguities*, Representation of East and West, pp. 45-52.
- TARUSKIN, R. (1985), *Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's 'Angle'*, «Journal of the American Musicological Society», 38/1, pp. 72–142.

VAN DEN TOORN, P. - TYMOCZKO D. (2003), *Colloquy: Stravinsky and the Octatonic. The Sounds of Stravinsky*, «Music Theory Spectrum», 25/1, pp. 167–202.

**MASCHIO FRANCESCO** (Conservatorio “L. D’Annunzio” Pescara)

**SARGENTI SIMONETTA** (Conservatorio “G. Cantelli” Novara)

**LE ESPERIENZE DI PERCEZIONE, ASCOLTO, RICONOSCIMENTO E ATTRIBUZIONE DI SIGNIFICATO  
NELLA MUSICA ELETTRONICA DEL XXI SECOLO**

La presente relazione presenta alcuni risultati di un progetto di ricerca da noi strutturato e sviluppato nel corso dell’A.A. 2020/2021. Il progetto, all’interno del più vasto contesto delle esperienze di identificazione e analisi sulla base delle percezioni uditive, ha indagato alcuni aspetti delle esperienze di ascolto del repertorio della musica elettronica da parte di una platea diversificata di fruitori. L’esperienza ha riguardato principalmente alcuni esempi di musiche di recente composizione collocati nell’ambito della *popular music*.

Gli obiettivi della ricerca sono stati principalmente due.

1-Percezione e immaginazione: ovvero come differenti competenze musicali influiscono sulle modalità di valutazione e attribuzione di senso nell’ascolto del repertorio proposto.

2-Focalizzazione e riconoscimento: verifica degli elementi che consentono di individuare nella *popular music* elettronica del XXI secolo, le eredità delle esperienze sperimentali in ambito colto dalla fine degli anni 50 agli inizi degli anni 80.

La raccolta dei dati è avvenuta utilizzando un questionario che illustreremo nella presente relazione. Gli ascolti sono stati proposti ad un campione di 40 volontari suddivisi in quattro categorie di soggetti differenziati rispetto all’esperienza musicale:

Per il primo obiettivo, i volontari hanno risposto ad un questionario riguardante i livelli di attenzione e piacevolezza di 4 diversi brani e di associabilità degli stessi a sostantivi o aggettivi.

Per il secondo obiettivo, sono state proposte composizioni da due repertori diversi (italiano e tedesco) per il riconoscimento di legami con il repertorio storico della musica elettronica.

Nella presente relazione proponiamo e commentiamo i primi risultati della ricerca e i suoi possibili sviluppi futuri.

**Parole chiave:** ascolto percezione riconoscimento elettronica contemporanea

## BIBLIOGRAFIA

- COOK, N. (2009), *Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis*, in Z. Blazekovic (cur.), *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, RILM, New York, pp. 775-790.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford, NY.
- DOATI R. (1992), *Il caso filtrato – Scambi di Henry Pousseur*, Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano (n. 21-22 speciale dedicato a Bruno Maderna)
- GOLEMAN D. (2013), *Focus*, Rizzoli
- HOFFMAN D. (2020), *L'illusione della realtà*, Bollati e Boringhieri
- MEDINA J. (2014), *Il cervello. Istruzioni per l'uso*, Bollati e Boringhieri
- ZATTRA L.-BURLEIGH J.-SALLIS F. (2011), *Studying Luigi Nono's A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985) as a Performance Event*, «Contemporary Music Review», 30/5, pp.411-439  
London W1T 3JH, UK

## CHORD-MODULATION, PIVOT INTERVALS, AND SCALAR DISSONANCE IN RADIOHEAD'S MUSIC

Alex Ross: There's something very particular about the chords of your songs. You hold a single tone and skate from one chord to another unexpectedly.

Thom Yorke: Yeah, that's my only trick.

In Alex Ross [2001]

Brad Osborn [2017] has provided the most significant study to date on Radiohead's approach to harmony and voice leading. While illuminating aspects that regard chord prolongation and overall linear trajectory, the Schenkerian approach he adopts is ill-suited to account for the (arguably) more audible phenomenon described above by Alex Ross to Thom Yorke (Radiohead's vocalist and main songwriter). Indeed, in Radiohead's music, harmonic freshness and continuity are often provided by the purposeful reinterpretation of common tones, a practice that has been acknowledged by some analysts [Capuzzo, 2004], but for which no theoretical model has yet been developed.

I propose to address this phenomenon by combining Miguel Ribeiro-Pereira's [2005] plastic model of tonal syntax and an adaptation of Steven Rings's [2012] tonal GIS (*generalized interval system*) for perceived scale degrees. I articulate the plastic model's notion of intra-tonal syntax as a "chord-modulation" process in which scale degrees 1<sup>^</sup> and 3<sup>^</sup> become increasingly more dissonant as they traverse the "plagal field," with what I call a "GIS for chord function quale," one that considers "pivot intervals" at the chordal level.

After probing this framework in two contrasting excerpts from *No Surprises* (1997) and *We Suck the Young Blood* (2003), I analyze passages from two songs displaying a multi-layered harmonic texture: *Let Down* (1997) and *How to Disappear Completely* (2000). While taking rock-specific approaches to layering into account [Temperley, 2007; Covach, 2018], I address these songs mostly through Martins's [2019] model of "scalar dissonance," showing how a static layer is reinterpreted as it is "pulled and pushed" by the changing harmonies of a dynamic layer.

**Keywords:** Pop-rock music, Radiohead, modulation, transformational theory, multi-layered harmony

## REFERENCES

CAPUZZO, G. (2004), *Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music*, «Music Theory Spectrum», 26(2), pp. 177-200.



- COVACH, J. (2018), *Analyzing Texture in Rock Music: Stratification, Coordination, Position, and Perspective*, in Ralf von Appen - André Doehring (ed.), *Pop weiter denken: Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte, Beiträge zur Populärmusikforschung 44*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 53-72.
- LEWIN, D. (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press, Oxford.
- MARTINS, J. O. (2019), *Scalar Dissonance and the Analysis of Polytonal/Modal Mismatch in Twentieth-Century Music*, «Musurgia» XXVI-3, pp. 49-87.
- OSBORN, B. (2017), *Everything in Its Right Place: Analyzing Radiohead*, Oxford University Press, Oxford.
- RIBEIRO-PEREIRA, M. (2005), *A Theory of Harmonic Modulation: The Plastic Model of Tonal Syntax and the Major-Minor Key System*, Edições Politema, Porto.
- RINGS, S. (2012), *Tonality as Transformation*, Oxford University Press, Oxford.
- TEMPERLEY, D. (2007), *The Melodic-Harmonic "Divorce" in Rock*, «Popular Music», 26(2), pp. 323-342.

PANCETTI DAVIDE (I.S.A. Venturi, Modena)

### I “TROPFI” MUSICALI DI J. M. HAUER. TEORIA E APPLICAZIONE NEI SUOI *HÖLDERLIN-LIEDER*

L'esposizione di alcuni risultati dell'analisi degli *Hölderlin-Lieder* di Josef Matthias Hauer (1883-1959) approfondisce il rapporto tra teoria e composizione nel compositore viennese, focalizzandosi in particolare sull'evoluzione delle tecniche compositive nei *Lieder* per voce e pianoforte su testo di Hölderlin.

Le musiche di Hauer non sono sicuramente tra le più studiate e analizzate. Altri infatti sono gli autori della Vienna a lui contemporanea che hanno attratto maggiormente la musicologia. Sebbene già i suoi primi *Lieder* (Op.6 e Op.12) pongano interessanti quesiti è l'irrompere della “teoria dei *tropfi*” nel 1919 che influenza radicalmente la scrittura di Hauer e pone così nuove problematiche analitiche.

I diversi cicli di *Lieder* per pianoforte e voce (Op. 21, 23, 32 e 40) coprono quasi tutto il decennio 1920-1930. Essi si sono rivelati un utilissimo terreno per la comprensione della mentalità compositiva di Hauer poiché rivelano un ventaglio di differenti possibilità dell'utilizzo dei *tropfi*, e diverse eccezioni.

Confrontando le diverse partiture emergono modalità e tecniche sempre differenti nella trattazione del totale cromatico dei dodici suoni e dei *tropfi* che convivono e si confrontano con strutture tonali e modali. La natura della musica di Hauer spinge ad adottare un approccio analitico sempre aperto e flessibile, che deve trovare partendo dalla *Pitch class set theory* nuovi espedienti grafici, matematici e verbali per ricostruire i meccanismi, le tecniche e le relazioni della musica.

Sebbene il focus della presentazione sia quello dell'analisi musicale è importante notare che Hauer non fu solo compositore, ma anche (e soprattutto) un teorico e un pensatore della musica e del suono. Tutti i suoi studi, le sue ricerche, i suoi scritti e il suo pensiero si riflettono nella sua produzione e ne giustificano la forma, le scelte, le regole di scrittura e il contenuto (sia sonoro che poetico-testuale).

**Parole chiave:** Hauer, *Lieder*, *tropfi*, totale cromatico.

#### BIBLIOGRAFIA

- COVACH, J. (1990), *The Music and Theories of Josef Matthias Hauer*, Ph.D. diss. University of Michigan.
- COVACH, J. (1992), *The Zwölftonspiel of Josef Matthias Hauer*, «Journal of Music Theory» 36/1 pp.149-84.

COVACH, J. (1996), *Twelve-Tone Music in the Middle Voice: The Hölderlin Lieder of Josef Matthias Hauer*, presentato alla conferenza, “Austria, 996-1996: Music in a Changing Society”, Ottawa, Canada.

**REBORA CARLA** (Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma)  
**PEDRAZZI MARCO** (ISSM Vecchi-Tonelli di Modena e Carpi)  
**PIRITORE ROSITA** (Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma)  
**ROSSETTI MONICA** (Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma)

#### **LA COMPOSIZIONE A CATENA COME NUOVO METODO DI CREAZIONE COLLETTIVA**

Il processo creativo del compositore è sempre stato un atto privato ed individuale. Da alcuni anni, invece, i ricercatori hanno cominciato ad indagare il potenziale della creazione collettiva nei campi dell'arte e del pensiero.

Questo studio investiga un nuovo metodo di composizione collettiva. Un team costituito da una compositrice, due compositori/executori ed una strumentista - nato in seno ad un istituto italiano di alta formazione musicale - ha sviluppato un metodo di "composizione a catena" (*Linked Verse*) basandosi sulle regole di scrittura di una delle più antiche forme di poesia collettiva: il *Renga*. Lo studio ed il metodo che ha portato così alla composizione di *Die Zehnte* (per cinque esecutori su due pianoforti e due percussionisti), verrà presentato e corredato dall'esecuzione del brano in una riduzione per pianoforte con tre esecutori, realizzata appositamente in occasione del XVIII Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale.

*Die Zehnte* è basato su dieci frammenti scelti accuratamente fra gli schizzi preparatori di Beethoven per una possibile Decima Sinfonia. Ogni aspetto formale del lavoro creativo (macrostruttura, durata, carattere, e via discorrendo) così come l'organizzazione stessa del processo compositivo, è stato ottenuto a partire da uno studio approfondito della poesia giapponese, traducendo le regole poetiche in regole musicali. L'intervento verterà dunque sull'analisi comparativa adottata dal team nei confronti del materiale beethoveniano di partenza nonché sulla modalità di questa "migrazione" fra genere poetico e musicale, sull'analisi stilistica rivolta ai linguaggi stessi del team, sul rapporto compositori-strumentisti che è stato coltivato fin dall'inizio del lavoro.

Lo scopo è di fornire un modello replicabile di composizione collettiva, che sia al contempo rigoroso e flessibile, aperto a libere forme di costruzione e di collaborazione e capace di creare nuove opere accogliendo nuove variabili: un'innovativa forma di "net-composing", composizione in *networking*.

**Keywords:** net-composing, processo creativo, composizione collettiva, composizione a catena, *renga*.

## **BIBLIOGRAFIA**

- COOPER B. - WINTER R. (1992), *Beethoven's Tenth Symphony*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/2, pp. 324-330 published by Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/766322> accessed: 28/08/2021 08.59 UTC.
- KONISHI, JIN'HICHI (2014), *A History of Japanese Literature*, vol. 3, pp. 274-283.
- KONISHI, JIN'HICHI (1975), *The art of Renga*, «Journal of Japanese Studies», 2/1, pp. 33-61 cit. in Rossi D.(2012), *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, unpublished.
- MCANDREW S. - Everett M. (2015), *Music as collective invention: A social network analysis of composers*, «Cultural Sociology», 9/1, pp. 56-80.
- STRONG S.M. (2007), «The Journal of Asian Studies», 66/4, pp. 1174-1176.
- YONEYAMA M. (2003), *Le renga («poème lié») et l'esthétique du lieu*, «Marges», 1/1, pp. 9-29.

**LA LÉGENDE DE SAINT CHRISTOPHE BY VINCENT D'INDY:  
ON THE SEMIOTIC STRUCTURE OF THE COMPOSITION**

The paper aims to analyze *La légende de Saint Christophe* (1908-1915) as an intertextual integrity, included by V. d'Indy — Catholic, anti-Dreyfusist, anti-republican — in the socio-political and religious spheres of his time [Fulcher 1990, 295] applying contextual and semantic approaches.

Outputs:

1. The system of codes is determined by the double reference of artistic sense and is implemented at several levels, *through allegory with the exact correspondence of the significant and the designatum*:

1) *genre*: «drame sacré» (references to Wagner's 'Bühnenweihfestspiel' — *Parsifal*) [d'Indy 1950, 145], medieval miracle-play, oratorio [Fulcher 1990, 306-307]; satire («grand projet politique» [Fulcher 1990, 307]);

2) each of *characters* is an allegory both of vice/virtue [Fulcher 1999, 68] and of d'Indy's political belief («drame antijuif» [Fulcher 1999, 66]);

3) *composition*: «triptych form» [Fulcher 1999, 70] of scenes and acts set by the symbolism of sacred numbers; binary 'rhymes' of a stage situation for demonstrating the balance of socio-political forces (Scenes 1, 2, act I; Scenes 2, 3, act III).

2. The musical layer produces the extra-musical connotations *through symbolization*. Based on J. Fulcher's ideas [Fulcher 1999, 65], we assign to the *styles* the status of *lexematic interpretants*, since 'they generate two texts simultaneously' [Riffaterre 1978, 81] (the musical material itself, understood as a system of relations — and the extra-musical sense, connected with this material exclusively in the structure of the whole), and to the *direct quotations* (the hymn *Vexilla regis prodeunt*, folk melodies) the status of *textual interpretants* (or 'mediating text' [Riffaterre 1978, 81]), seeing they themselves bear immanently musical/ extra-musical sense. *Techniques* are interpreted as an instrument of *actualizing styles*, which helps to translate the *meaning* immanent to the material into extra-musical *significance* (on the terminology see: [Riffaterre 1978, 81-82]) by *the special principles of dealing with the material*: exact replication of the initial thematic 'cells' [d'Indy 1909, 234]) is used in the case of 'false', 'Italo-cosmopolite-judaique' style [d'Indy 1950, 219], [Fulcher 1999, 70] (*significance*: persistence in delusions); mosaic 'agglutination' of harmonic 'cells' belonging to different mode systems (whole-tone scale, Wagner's romantic tonality, neo-modality),

*significance*: the struggle between vices and virtues; integrating thematic cells into *different leitmotifs* for the correlation of their extra-musical *significance* [d'Indy 1950, 217-220].

**Keywords:** Vincent d'Indy, «La Légende de Saint-Christophe», interpretant, Dreyfus affair, meaning in music.

## REFERENCES

- FULCHER, J. F. (1999), *French Cultural Politics & Music: from the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, New York.
- FULCHER, J. (1990), *Vincent d'Indy's "Drame Anti-Juif" and Its Meaning in Paris, 1920*, «Cambridge Opera Journal», 2/ 3, pp. 295-319.
- INDY, V. D'. (1909), *Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie*, (Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx), Durand et Cie, Paris.
- INDY, V. D'. (1950), *Cours de composition musicale. Troisième livre* / Guy de Lioncourt (ed.), Durand et Cie, Paris.
- RIFFATERRE, M. (1978), *Semiotics of Poetry. Advances in Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington & London.

**LA FALCE DI ROZALSKI E LA CAMPAGNA DI VAUGHAN WILLIAMS**

Gli studi che riguardano la produzione di Vaughan Williams hanno spesso risolto questioni compositive e formali proprie del linguaggio del compositore a partire dall'immediata evidenza nella struttura melodica di elementi derivati da scale modali e da tradizioni folk britanniche (Ross, 2012). In questo quadro, la Sinfonia Pastorale riveste un interesse particolare in quanto, nonostante il titolo in parte fuorviante e un apparente clima elegiaco del lavoro, Vaughan Williams ha inteso nelle sue pagine rendere omaggio alla drammatica esperienza umana della Grande Guerra (Ursula V.W., 1964). Obiettivo di questo lavoro è quello di mettere in luce scelte compositive, in particolare alla base del primo movimento, che possano confutare le posizioni critiche che per anni hanno segnato il destino di quest'opera (Kennedy 1980, pp.155-156).

Inizialmente quindi si è ricavata una riduzione armonica di tutta la sinfonia, utile ad evidenziare i criteri alla base della costruzione tematica e formale. Sulla base dei risultati ottenuti è emerso come utile il concetto di nota perno, riformulato in un'ottica percettiva, così da porre l'attenzione sulle pressioni che la memoria musicale a breve termine è qui in grado di sopportare grazie alla forza di inerzia convogliata dagli eventi precedenti. Attraverso l'applicazione di tali strumenti analitici l'intervento intende dimostrare una forza drammatica della Pastorale che va molto al di là della celebrata cadenza della tromba del secondo movimento, e una complessità ben maggiore di quella fatta propria dai critici del compositore. L'ambivalenza tra il mondo campestre e la distruzione post bellica della Sinfonia Pastorale, la sua carica drammatica, appare in controluce, in lontananza. Nel rappresentare il dramma della guerra Vaughan Williams adotta con i suoni un'articolazione di piani prospettici non lontana dalle stranianti opposizioni di senso che animano il mondo ucronico creato dall'illustratore polacco Jakub Rozalski.

**BIBLIOGRAFIA**

- ROSS, R. M. (2012), *Ralph Vaughan Williams and the pastoral mode*, Tesi di dottorato, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- BATES, I. F. E. (2008). *Generalized Diatonic Modality and Ralph Vaughan Williams' Compositional Practice*, Tesi di dottorato, Yale University.
- MANNING, D. (2003). *Harmony, Tonality and Structure in Vaughan Williams's Music*, Tesi di dottorato, University of Wales.
- WHITTALL, A. (1999). *Musical composition in the twentieth century*. Oxford Un. Press.



- ONDERDONK, J. (1999). *Vaughan Williams and the Modes*. *Folk Music Journal*, 7(5), pp.609-626.
- EDMONDS, B. J. (1958). *Harmony in the symphonies of Ralph Vaughan Williams*, Tesi magistrale, North Texas State College.
- VAUGHAN WILLIAMS, U. (1964). *R.V.W. A biography of Ralph Vaughan Williams*, Oxford Un. Press.
- KENNEDY, M. (1980). *The works of Ralph Vaughan Williams*, 2nd edition. Oxford Un. Press.

**UN METODO PER PRINCIPI ORCHESTRATIVI: VERSATILITÀ DI APPROCCIO ALL’ORCHESTRAZIONE E  
ALL’ANALISI DELL’ORCHESTRAZIONE**

L’orchestrazione è spesso considerata come una disciplina inscindibile dalla composizione. Lo scopo del metodo proposto non è di confutare questa affermazione, ma di suggerire un approccio all’orchestrazione che coniughi gli aspetti estetici a quelli scientifici, che non infici la libertà espressiva dell’orchestratore - e che anzi la assista e ne faciliti il compito artistico.

Il metodo si basa sull’utilizzo di principi orchestrativi, definiti a seconda dello sviluppo sonoro nel tempo e in frequenza degli eventi orchestrali che descrivono. Ciò implica una stretta correlazione con la fisica e l’ingegneria del suono, che può declinarsi in un ampio ventaglio di sfumature: essendo il suono un fenomeno fisico, esso può essere descritto sia da un approccio scientifico sia da uno percettivo, oltre che da commistioni dei due. I principi possono essere desunti dall’analisi di brani musicali oppure essere formulati a priori e utilizzati dopo la loro definizione. Tale duplice possibilità sintetizza la versatilità di utilizzo del metodo: esso assume il ruolo di strumento creativo per il compositore, di strumento analitico per lo studioso e di strumento interpretativo per il musicista.

E non solo per il musicista orchestrale. Astrazioni più estreme dei principi orchestrativi, forti delle loro radici nel campo dell’acustica, svelano come essi siano pertinenti anche in partiture non orchestrali, fino a quelle per strumento solista, sottolineandone l’indipendenza dalla strumentazione.

È comunque forte la consapevolezza che il nostro sistema - nonostante goda di alcune caratteristiche proprie delle teorie scientifiche - non sia una teoria scientifica dell’orchestrazione. Essendo i nostri fini musicali, gli strumenti della scienza ci vengono in aiuto come mezzo, e non costituiscono uno scopo. Non cerchiamo dunque l’oggettività del nostro approccio, ma la strada verso un punto di vista oggettivo che sia, oltre che efficace da un punto di vista pratico, di validità condivisa e di utilità alla disciplina della ricerca musicale.

**BIBLIOGRAFIA**

G. F. MCKAY (1969), *Creative Orchestration*. Boston.

ALLYN-BACON, VERRANDO G.,(2012) , *La nuova liuteria*, Edizioni Suvini Zerboni. Milano.

MASTROPIETRO C., (2017) *Musica y timbre*, Melos, Buenos Aires

RIMSKY KORSAKOV N. (1964), *Principles of orchestration*, Dover Publications, New York

**NELL’ANTRO DEL RE DELLA MONTAGNA DI EDVARD GRIEG DALLA SUITE SINFONICA OP. 46:  
STRATIFICAZIONI E TRASFORMAZIONI IN UNA PROSPETTIVA DI DINAMICHE INTERRELAZIONALI  
UNA PROPOSTA DI LETTURA DELL’OPERA**

*Peer Gynt* è un dramma di Ibsen, scritto in versi nel 1867 e rappresentato la prima volta a Oslo nel 1876. Le musiche di scena sono di Grieg. Ben presto le difficoltà dovute ai frequenti e rapidi cambi di scena, fecero sì che l’opera di Ibsen non venisse rappresentata frequentemente. Le musiche continuarono ad essere ascoltate, indipendentemente dal dramma e Grieg, oltre dieci anni dopo la stesura teatrale (op. 23/1875), scrisse due suite sinfoniche di quattro episodi ciascuna (op. 46/1888 e op. 55/ 1891-2) e ne realizzò pure una riduzione pianistica.

Nel brano in questione (*Nell’Antro del Re della Montagna*, dalla suite op. 46), individuerò i diversi parametri che lo caratterizzano, mettendoli in relazione tra di loro. L’aspetto formale prima di tutto e il meccanismo costruttivo. Vedremo come da una struttura base (S.B.) costituita da due segmenti (*a-b*) ed eseguita inizialmente nel solo registro grave di fagotti e archi, si arrivi per successive stratificazioni della stessa S.B., al pieno orchestrale. La S.B. è formata dal segmento *a*, e dalla prima stratificazione per trasformazione (segmento *b*). Le successive stratificazioni derivano dalla S.B. sottoposta a trasformazione per elaborazione; sono in tutto sei, i segmenti trasformati. Un approccio di tipo semiologico, ci permetterà quindi, di individuare e distinguere i vari segmenti trasformati, presenti nelle successive stratificazioni. In realtà il nucleo generatore di tutto il brano, come poi vedremo, è costituito da una sola battuta tematica (dal segmento *a*) che darà vita alla S.B. prima, e all’intera composizione successivamente. Una lettura dell’opera ci permetterà di individuare quanto fin d’ora descritto, mettendone in rilievo gli aspetti stilistici. Si indagheranno pure i caratteri (armonici e contrappuntistici) che rendono l’opera legata sia al suo periodo storico, ma anche col passato, mentre, la particolare orchestrazione, ci permette di scorgere delle caratteristiche che guardano in avanti. La relazione sarà corredata da esempi esplicativi.

**Parole chiave:** struttura base, trasformazioni, stratificazioni, nucleo generatore.

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. (1988), *La musica del secondo Ottocento*, in *Storia della musica*, Einaudi, Torino.  
BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, E.D.T., Torino.

DE LA MOTTE D. (1988), *Manuale di armonia*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Fi); trad. ita. di  
L. Azzaroni (1976), in D. de la Motte, *Harmonielehre*. Bärenreiter-verlag, Kassel.  
DI BENEDETTO R. (1991), *Romanticismo e Scuole Nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino.

**THE THEORY OF THE STATE OF TONALITY BY MDIVANI – KHOLOPOV AND THE PROBLEMS OF  
MUSICAL ANALYSIS**

One of the important aspects of musical analysis concerns the description of the type of harmonic organization. So, usually, we operate with a series of concepts that are difficult to reduce into one system (tonality/modality/atonality, harmony of any eras, F.-J. Fétis's mono-/transi-/pluri-/omnitonality, Soviet concepts of extended, major-minor, and chromatic tonalities). But this arises many questions because the harmony of any era can be used in other eras; a number of authors believed that music of tones cannot be atonal, and so on.

In the 1980s, to solve these problems, Soviet researchers T. Mdivani and Yu. Kholopov developed a new, wide understanding of tonality as a system that has a certain degree of centralization and proposed their theory of the "states of tonality". Mdivani offered a system of "tonal indices", and Kholopov chose such parameters as the presence of a center or centers (C), the real presence of a tonic (T), the presence of the action of harmonic functions (F) and the role of dissonance in relation to consonance (S – from "sonance"). Kholopov distinguishes 10 states of tonality, including "fluctuating" and "suspended", proposed by A. Schoenberg. Such a theory covers all variants of harmonic organization as they are perceived by ear, and when passing to the analysis of composing techniques the estimation of the states of tonality loses its sense. But there is one problem: the authors didn't describe the length of the fragments for analysis. Usually, the principles of harmonic organization change during musical development. In addition, the theory doesn't predict the number of the states of tonality, and it's not clear why some indices take not only positive and negative values, but also other ones (as in polytonality, where the index C can be expressed as a number). So, the interesting Mdivani – Kholopov theory requires corrections.

**Keywords:** harmony, state of tonality, tonal index, Tatyana Mdivani, Yuri Kholopov

**REFERENCES**

- FETIS F.-J. (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Schlesinger, Paris.
- SCHÖNBERG A. (1922), *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien.
- MDIVANI T. G. (1983), *Problems of late Romantic harmony in the works of Austro-German composers of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries (A. Bruckner, H. Wolf, G. Mahler, M. Reger)*, Ph.D. thesis, Minsk.
- KHOLOPOV YU. N. (1988), *Harmony: Theoretical course: Textbook*, Muzyka, Moscow

STASSI MARCO (Conservatorio di Musica “A. Scontrino”, Trapani)

**TONAL PAIRING, DOMINANTE STRUTTURALE, INTERRUZIONE E 5 CONTINUO  
NELL’ARIA “VEDI QUANTO ADORO” DI FRANZ SCHUBERT**

L’analisi sul piano formale dell’Aria di Franz Schubert “Vedi quanto adoro”, su versi dalla Didone abbandonata del Metastasio, era stata inizialmente intrapresa per guidare una studentessa del Conservatorio alla tesi di Laurea.

La ripresa personale di quest’analisi rappresenterà adesso il punto di partenza per delle riflessioni sul Tonal Pairing oltre che sull’individuazione della dominante strutturale e dell’interruzione.

Porro l’accento su come, nel brano, le stereoscopie riguardino, oltre che la Forma, anche la materia armonica: il Fa min. d’impostazione, infatti, è soggetto al Tonal Pairing con il Lab Magg. relativo.

Quanto alla struttura, la possibilità di leggere il brano secondo una traccia convenzionale resterà pacifica. Ma gli interrogativi da poter sollevare al riguardo del suo mantenimento acritico saranno molteplici.

Il primo fra essi consegnerà alla valutazione se il Tonal Pairing dia luogo o meno a un impianto tonale da potersi effettivamente considerare bifocale. In tal senso, si valuterà se e fino a che punto sia possibile postulare, fra le due tonalità pareggiate del Fa min. e del Lab Magg., l’interscambiabilità delle funzioni armoniche principali della tonica e, specialmente, della dominante.

Altresì, ci si chiederà se gli interscambi fra le dominanti dei due toni possano innescare, nel rilevamento delle tracce strutturali, delle variabili significative. In particolare, dopo aver riflettuto sull’indiscutibilità o meno del fissaggio della dominante strutturale sul V del Fa min. d’impianto piuttosto che su quello del suo tono relativo, ci si interrogherà se e in che modo divenga ammissibile – e quali conseguenze avrebbe anche al di là di uno schema tutto sommato riferibile a un 5 continuo – ipotizzare un’interruzione atipica dell’Umlinie riferendosi al 4.

La relazione, in definitiva, verterà su specifici che, pur sulla base dell’analisi del brano, saranno mirati a riflettere anche – e principalmente – su questioni di Teoria.

**Parole-chiave:** Schubert; Analisi schenkeriana; Tonal Pairing; Interruzione; 5 continuo.

**BIBLIOGRAFIA**

BEACH D. (2012), *Advanced Schenkerian Analysis. Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*, Routledge, New York

CAPLIN W. (2004), *The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions*, «Journal of the American Musicological Society», 57/1, pp. 51-117.

- DAMSCRODER D. (2010), *Harmony in Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DAMSCRODER D. (2018), *Tonal Analysis. A Schenkerian Perspective*, W. W. Norton and Company, New York and London.
- HEPOKOSKI J.– DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteen-Century Sonata*, Oxford University Press, New York.
- PRIORE I. (2004), *The Case for a Continuous 5: Expanding the Schenkerian Interruption Concept with Analytical Interpretations of Beethoven Opp. 109, 110, 111*, PhD diss., University of Iowa.
- PRIORE I. (2007), *Further Considerations about the Continuous 5 with an Introduction and Explanation of Schenker's Five Interruption Models*, «Indiana Theory Review», 25, Spring-Fall 2004 (spring 2007).
- STEINBORN M. (2011), *Polichoral structures in Franz Schubert's Lieder*, LSU Doctoral Dissertations. 659. ([https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/659](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/659))

**TEODORI PAOLO** (Conservatorio “Santa Cecilia”, Roma)

**MARENZIO, LA “SCUOLA ROMANA” E IL MADRIGALE DEGLI ULTIMI DECENNI DEL  
CINQUECENTO**

Esiste una “scuola romana” identificabile in fatti di stile che attengano specificamente al piano musicale? L’analisi dei madrigali romani degli ultimi decenni del Cinquecento restituisce un quadro complesso: se vi fu una scuola romana, gli orientamenti del gusto che esprime, le strategie di scrittura che elaborò, l’idea di suono che realizzò nella musica non ebbero carattere unitario.

Palestrina, i fratelli Anerio e Nanino, Giovannelli, Soriano, de Macque (a Roma fin oltre la metà degli anni ’80) e Marenzio condivisero sostanzialmente gli stessi ambienti, agirono in contesti professionali simili e coltivarono gli stessi generi, contribuendo in diversa misura alla costituzione di un repertorio diversificato e assai consistente. Il madrigale a 5/6 voci fu, all’interno di questo repertorio e negli anni ’80 e ’90 del Cinquecento, terreno privilegiato di confronto e scambio, che permise la circolazione proficua di idee e tecniche.

Anthony Newcomb, prendendo spunto da alcune osservazioni che fece Vincenzo Giustiniani all’inizio del Seicento e occupandosi della produzione madrigalistica di Luca Marenzio, ha affermato alcuni anni fa che nei decenni conclusivi del Cinquecento gli autori romani si fecero promotori di un profondo rinnovamento dello stile, tendente a semplificare la polifonia e a potenziare l’effetto accordale della sovrapposizione delle voci.

L’analisi di un certo numero di partiture degli autori nominati sopra permette di perfezionare le intuizioni di Newcomb, da una parte individuando ulteriori caratteristiche dello stile di Marenzio e di coloro che ne condivisero le scelte di gusto, dall’altra ipotizzando posizioni differenti nella compagine dei maestri romani. Infatti, se alcuni aderirono al progetto di semplificazione avviato da de Macque e compiuto da Marenzio, altri coltivarono un’idea più aulica di contrappunto, nella quale la dimensione orizzontale nella sovrapposizione delle linee si mantiene al centro della strategia compositiva.

**BIBLIOGRAFIA**

BIZZARINI M.-PRIVITERA M. (2012), *Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in a Book of Madrigals: L’Amorosa Ero (1588)*, «The Journal of Musicology», 29/4, University of California, pp. 105-143



- BOENICKE C, NEWCOMB A. (2015), *Giovanni Maria Nanino, Complete madrigals*, Middleton Wisconsin, A-R Edition.
- EINSTEIN A. (1949), *The Italian madrigal*, vol. II, Princeton University Press, pp. 608-688.
- Newcomb A. (2002), *Marenzio and the 'nuova aria e grata all'orecchie'*, in «Music in the Mirror, reflections on the history of music theory and literature for the twenty-first century», Giger A. and Mathiesen T.J., Lincoln, University of Nebraska, pp. 61-76.
- \_\_\_ (2005), *Recurring patterns with a structural function in Marenzio-or, Marenzio riffs*, in F.Piperno (cur.) *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, pp. 115-143.
- PRIVITERA M. (2011), *L'armonia nel Cinquecento, definizioni e prospettive*, in Atti del Convegno internazionale, XI Settimana di Alti Studi Rinascimentali dedicata a Thomas Walker, Pisa-Roma, Serra, pp. 45-56.

TÖNIES SIMON (Independent researcher)

**BETWEEN STRUCTURE AND PERCEPTION. ANALYZING HARMONY IN WORKS OF PIERRE BOULEZ,  
MARCO STROPPA AND YUKIKO WATANABE**

The paper will discuss a methodology for harmonic field analysis of serial and post-serial music. The proposed method combines both structural and perception-oriented considerations and was specifically designed for an analysis of Pierre Boulez's (1925-2016) early experimental music. It is therefore presented by using the first movement of his 1951 composition *Polyphonie X* as a prime example.

Harmonic field analysis is a tool to solve a specific problem: it can uncover harmonic colorings by recurring interval aggregations, relative pitch frequency or register continuity that result from a dispersed choice of registers. Such registration effects are typical for this kind of music but difficult to visualize and grasp analytically. In this sense, the proposed method iterates on the work of the French musicologist Jean-Louis Leleu who has been analyzing harmonic fields in Boulez's *Livre pour quatuor*. But instead of focusing on interval cycles, like Leleu, it emphasizes the statistical accumulation of key intervals – a shift of perspective that in turn is inspired by psycho-acoustical findings within the orbit of Albert S. Bregman's auditory stream analysis. In this manner, it can be demonstrated how in the first movement of Boulez's *Polyphonie X* harmonic fields create a distinct dramaturgy of tritone aggregation (and deconstruction) that, used as an envelope, characterize the sections of the piece in different ways.

Despite its usefulness for post-war serial music, harmonic field analysis can be applied to any music where pitch registration plays an important role. A brief outlook will therefore examine harmonic relations in two more recent compositions by Marco Stroppa (1959-) and Yukiko Watanabe (1983-). It will be demonstrated how the first movement of Stroppa's *Hommage à Gy. K.* minor second aggregates highlight the chromatic structure of the main motif until they get gradually detached and finally completely suspended, making room for a dispersed harmonic field that contradicts the structural chromaticism. Yukiko Watanabe's piece *Living in the Box II* also uses structural chromaticism for its main motif just to confront it with a contradictory harmonic field that consists of quasi-tonal, diatonic auditory streams.

In all these examples, serial or post-serial, pitch registration is used as an important shaping principle and with awareness for basic perception mechanisms. It is thus argued that harmonic fields are conceivable as mediating structures between the generative background of pitch organization and the sounding surface. They are deliberately used by composers to create and control perception

potentials within their individual musical poetics. In such instances, an analysis that abstracts from pitch registration (like Allen Forte's set theory) seems problematic.

**Keywords:** harmonic field analysis; serial music; Pierre Boulez; Marco Stroppa; Yukiko Watanabe

## REFERENCES

- BOULEZ, P. (1987), *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris.
- BREGMAN, A. (1994), *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, Cambridge.
- DEUTSCH, D. (2012), *Grouping Mechanisms in Music*, in Deutsch D. (Ed.) *The Psychology of Music*, Academic Press, Cambridge and Massachusetts, pp. 183-248.
- DI GASBARRO, F. (2019), *Sketching a New Verticality: Varèse's Atonal Sound and its Contexts – Schoenberg, Webern and Ruggles*, «Contemporary Music Review», 38/3-4, pp. 271-315.
- LELEU, J-L. (2015), *Cellules rythmiques et développement organique: la fonction des champs harmoniques dans le mouvement IIIb du Livre pour quatuor de Pierre Boulez*, in *La construction de l'idée musicale. Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Contrechamps, Geneva, pp. 387-406.
- PERLE, G. (1977), *Twelve-Tone-Tonality*, University of California Press, Berkeley.
- TÖNIES, S. (2021), *Ins Unbekannte. Technik und Ästhetik in Pierre Boulez' Polyphonie X*. Doctoral diss., Frankfurt University and Nice University.
- UTZ, C. (2012), *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur, Figur und Geste in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, «Musik & Ästhetik», 64, pp. 53-80.

DANTE ALIGHIERI'S MODELS IN THE ROMANTIC MUSIC

A poetic text can become a model for a) the style of a musical composition, b) the meaning of a musical composition, and c) its form and dramaturgy.

The compositions, directly related to Dante's source, constitute the material of the paper. Among them: *After Reading of Dante: Fantasia quasi Sonata* and *Dante Symphony* by Franz Liszt, Symphonic Fantasy *Francesca da Rimini* by Pyotr Tchaikovsky, Sergei Rachmaninov's opera with the same title based on the same fragment from the *Divine Comedy*. In addition, the paper analyzes the indirect imprint of Dante's world in some of the compositions by Frédéric Chopin, whom Eugène Delacroix not by chance portrayed in the guise of Dante, as well as by other romantic composers.

Among the conclusions of the paper, it should be mentioned:

- the role of models from Dante's world in the process of extreme intensification of the romantic music's contrasts in the semantic coordinates 'Hell - Paradise', 'Love - Death', the adoption of the *Liebestod* concept;

- the role of Dante's models in the creation of new, ultimate for the given style expressive possibilities, which significantly expanded the concept of the boundaries of beautiful and caused transformations in musical sounding (harmony, texture, melody);

- the role of Dante's models in the formation of the set idioms of romantic music from Liszt to Rachmaninov;

- the role of Dante's models in the modification of the structures of one-movement sonata, cyclic symphony, opera, which received the quality of a vector dramatic process and open dramaturgy.

**Keywords:** Dante, Romanticism, model, musical form, narrative.

REFERENCES

ASAFIEV B. (1981), *Poeziya Dante v muzyke* [Dante's Poetry in Music], in *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On Symphonic and Chamber Music], Muzyka, Leningrad. In Russian.

ASAFIEV B. (1981), *Dante I russkie kompozitory* [Dante and Russian Composers] ], Muzyka, Leningrad. In Russian

BARRICELLI, J.-P. (1996), *Dante in the Arts: A Survey*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 114, 79–93, The John Hopkins University Press.

- TIRDATOVA E. (1979), *Obrazy Dante u Lista I Chaikovskogo* [Dante's Images in Liszt's and Tchaikovsky's Music], *Iz istorii zarubezhnoy muzyki* [From the History of the Foreign Music], vol. 3, Muzyka, Moscow, pp. 5 – 28. In Russian
- SHUSHKOVA O. (2019), *Dante I muzyka kompozitorov XIX veka. Nekotorye paralleli* [Dante and 19<sup>th</sup>-century Composers' Music], «Vestnik KemGUKI, 2019», No 46, pp. 24 – 32. In Russian

# TAVOLE ROTONDE

**Venerdì 29 Ottobre ore 17.45**

## ***Ricerca Artistica e Performance Studies***

Presiede Anna Maria Bordin (Conservatorio “N. Paganini”, Genova)

Partecipanti: Leonella Grasso Capriolo, Michele Campanella,

Mine Doğantan-Dack, László Stachó

Discussants: Sara Zurletti, Santi Calabrò

**Domenica 31 Ottobre ore 11.45**

## ***La musica di Hans Werner Henze***

Presiede Mario Baroni (Università di Bologna)

Partecipanti: Michael Kerstan (Hans Werner Henze-Stiftung), Paolo Marzocchi,

Federica Marsico, Alessandro Taverna, Riccardo Panfili



# Master Universitario di I livello *Analisi e Teoria Musicale*

(Ottava Edizione A.A. 2021-22)

promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria  
in collaborazione con il Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM)

e con Fondazione Istituto Liszt, ISSM "G. Lettimi" di Rimini, Fondazione Isabella Scelsi,  
Conservatorio di Musica di Salerno e Conservatorio di Musica di Pescara

Direttore del Master: Prof. Egidio Pozzi (Università della Calabria)

Il *Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale*, istituito nel 2013 dal GATM e attivato presso l'Università della Calabria in collaborazione con Conservatori, Università e Fondazioni italiane, nasce dall'esigenza di fornire un aggiornamento dei profili professionali che si collocano sia nelle aree dell'insegnamento e dello studio storico-musicologico sia nei settori dell'esecuzione, della composizione e della ricerca artistica.

L'*Ottava Edizione del Master* (A.A. 2021-22) presenta alcune modifiche importanti nell'offerta formativa e una divisione in due curricula. Tutte le modifiche hanno lo scopo di rendere il corso più vicino al mondo della ricerca e più utile agli interpreti e ai musicisti pratici, nonché estendere il target dei possibili interessati anche ai settori dell'etnomusicologia, del jazz e della popular music. Nell'offerta formativa di quest'anno trovano posto molte discipline riguardanti questi repertori, unitamente allo studio degli aspetti analitici collegati alle pratiche performative centrate sull'estemporaneità e sull'oralità.

**Piano di studio e curricula.** L'offerta formativa del *Master* prevede 1500 ore di attività didattica e di studio individuale, che consentono l'acquisizione di 60 CFU. L'attività didattica è articolata in "Discipline di base" (9 CFU) e "Discipline caratterizzanti" (30 CFU), da svolgersi in *distance learning* ovvero sostanzialmente in lezioni e in videoconferenze interattive. Le eventuali lezioni frontali (da organizzarsi secondo un programma concordato con i partecipanti) si potranno tenere nei luoghi delle istituzioni che collaborano al Master, a Salerno, Bologna, Roma, Pescara e Rimini. Ogni gruppo di videoconferenze comprende circa venti ore e generalmente si svolge tra il venerdì pomeriggio e la domenica mattina, per consentire la presenza anche a chi lavora. Le videoconferenze si tengono sulla piattaforma Teams dell'Università della Calabria e possono essere seguite in tempo reale o in differita in quanto sono registrate e disponibili in qualsiasi ora della giornata ai partecipanti. Il piano di studio è completato da *Laboratori pratici, seminari e progetti finalizzati* (14 CFU) e dalla *Tesi finale* (7 CFU). Le lezioni sono svolte da professori e ricercatori universitari di ruolo, italiani e stranieri, da docenti degli Istituti AFAM e da studiosi esperti nei singoli settori.

Nell'Edizione di quest'anno le Discipline di base e le Caratterizzanti afferiscono a due curricula:

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

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

## Offerta Formativa Edizione A.A. 2021-22

<b>Discipline di base</b> (3 esami con votazione, per entrambi i curricula)	CFU	ore complessive
<i>Teoria e pratica della scrittura armonico-contrappuntistica</i> (Proff. Catello Gallotti e Antonello Mercurio, Conservatorio di Salerno)	4	24
<i>Introduzione alla teoria e all'analisi della forma</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	3	24
<i>Teorie percettive e cognitive</i> (Prof. Mario Baroni, Università di Bologna)	2	16
Totale crediti e ore	<b>9</b>	64

<b>Discipline caratterizzanti</b> (a seconda del curriculum scelto 4 esami con votazione e 4 idoneità finali)	CFU	ore complessive
<i>Partimenti e schemi galanti</i> (Prof. Gaetano Stella, Conservatorio di Bari)	2	16
<i>Teorie Neo-riemanniane</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Analisi schenkeriana</i> (I: <i>Principi fondamentali e esercitazioni pratiche</i> Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria. II: <i>Analisi armonico-lineare dei repertori del Sette-Ottocento</i> Prof. Catello Gallotti, Conservatorio di Salerno)	5	40
<i>Analisi della musica post-tonale</i> (Modulo I: <i>Introduzione alla Set theory</i> Prof. Fabio De Sanctis De Benedictis, Istituto Superiore di Studi Musicali, Livorno; Modulo II: <i>Segmentazione e analisi della musica post-tonale</i> Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	5	40
<i>Analisi e etnomusicologia</i> (Modulo I: <i>Aspetti generali</i> Prof.ssa Giuseppina Colicci, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma; Modulo II, <i>Analisi della performance</i> Prof.ssa Cristina Ghirardini, University of Huddersfield, UK)	5	40
<i>Teoria e analisi della popular music</i> (Modulo I: <i>Analisi della popular music</i> Prof. Giovanni Vacca, Roma; Modulo II, <i>Teoria e analisi del sound</i> Prof. Jacopo Conti Università di Torino, Conservatorio di Cuneo)	5	40
<i>Introduzione all'analisi del Jazz</i> (Prof. Stefano Zenni, Conservatorio di Bologna)	2	16
<i>Storia e analisi dei repertori dell'America Latina dal Rinascimento agli inizi del Novecento</i> (Prof. Marcello Piras, Puebla Messico)	3	24
Totale crediti e ore	<b>30</b>	240

<b>Laboratori, discipline specializzanti, progetti finalizzati, seminari e stages</b> (a scelta 14 CFU, prove in itinere)	CFU	ore complessive
<i>Progetto finalizzato Musica e testo</i> (Proff. Marina Mezzina e Ernesto Pulignano, Conservatorio di Salerno; Prof. Giorgio Ruberti, Università di Napoli)	2	16



<i>Laboratorio Analisi della musica del Rinascimento</i> (Prof. Marco Mangani, Università di Firenze)	1	8
<i>Disciplina specializzante, Nuove teorie della forma</i> (per il curriculum 1) (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Disciplina specializzante, Risorse informatiche per l'analisi</i> (per il curriculum 2) (Prof. Paolo Bravi, Cagliari)	2	16
<i>Laboratorio sulla popular music</i> (per il curriculum 2) (Prof. Jacopo Tomatis, Università di Torino)	1	8
<i>Progetto finalizzato, Nuove tecnologie e analisi dei repertori elettroacustici</i> (Prof.ssa Simonetta Sargenti, Conservatorio di Novara)	2	16
<i>Stage Analisi ed esecuzione</i> (M. Michele Campanella e Marco Albrizio, Proff. Rossana Dalmonte, Mario Baroni, Edmond Buharaja, Egidio Pozzi)	2	16
<i>Laboratorio Fonti e Archivi del Novecento</i> (Prof.ssa Alessandra Carlotta Pellegrini, Fondazione Isabella Scelsi, Roma)	1	8
<i>Presentazioni, Convegni e altre iniziative</i> (Prof. Egidio Pozzi, Unical e docenti da definire)	3	24
Totale crediti e ore	14	112

**Riconoscimento crediti.** Il *Master* prevede la possibilità di un riconoscimento per un massimo di 12 CFU, con corrispondente riduzione del carico formativo, per competenze specifiche e corsi di perfezionamento organizzati dalle università, dai conservatori, dagli istituti AFAM o da enti pubblici di ricerca per i quali esista idonea documentazione.

**Domanda di ammissione.** Possono presentare domanda di ammissione al *Master* coloro che entro il giorno 30 Novembre 2021 o nei 30 giorni successivi siano in possesso di una laurea universitaria (vecchio ordinamento o triennale) o un diploma di conservatorio (vecchio o nuovo ordinamento) o un titolo equipollente. L'iscrizione al *Master* è incompatibile con l'iscrizione ad altri corsi di studio, ad eccezione degli studenti iscritti presso uno degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) che, a seguito del DM del 28 settembre 2011 potranno iscriversi prevedendo un piano di studi biennalizzato. In particolare, su motivata richiesta da parte del candidato, il Consiglio Scientifico del *Master* può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere.

Il Bando ufficiale del *Master* e il link per presentare la domanda di iscrizione sono pubblicati sul sito dell'Università della Calabria nei mesi di Settembre, Ottobre e Novembre 2021.

**Borse di Studio.** Anche per questa edizione del *Master* saranno messe a disposizione diverse borse di studio: in particolare dalla *Fondazione Istituto Liszt*, dalla *Fondazione Isabella Scelsi*, e dal *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (di cui una dedicata a giovani di età inferiore a 26 anni). I bandi di queste borse e le altre informazioni utili alla compilazione delle domande verranno inserite sul sito del GATM (<http://www.gatm.it>) e su quello dell'Università della Calabria.

**Bando del Master e procedura per la richiesta di ammissione:**

[https://unical.portaleamministrazionetrasparente.it/archivio22\\_bandi-di-concorso\\_0\\_7897\\_874\\_1.html](https://unical.portaleamministrazionetrasparente.it/archivio22_bandi-di-concorso_0_7897_874_1.html)

**Per ulteriori informazioni:** [direttoremaster@gatm.it](mailto:direttoremaster@gatm.it) , [segreteria@gatm.it](mailto:segreteria@gatm.it)

# GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

( <https://www.gatm.it> )

**Presidente:** Anna Maria Bordin (Conservatorio Paganini, Genova)

**Comitato Scientifico:** Annarita Addessi, Anna Maria Bordin, Fabio De Sanctis De Benedictis, Francesco Maschio, Antonello Mercurio, Marina Mezzina, Massimo Privitera, Simonetta Sargenti, Marco Stassi, Giovanni Vacca

**Consiglio Direttivo:** Anna Maria Bordin (presidente), Marina Mezzina (vice-presidente), Simonetta Sargenti (segretario-tesoriere).

**Collegio dei Sindaci:** Maurizio Giannella, Paolo Geminiani, Silvano Mangiapelo.

Il G.A.T.M. pubblica con la LIM (Libreria Musicale Italiana) due numeri annuali della *Rivista di Analisi e Teoria Musicale (R.A.T.M.)*, la collana *Manuali d'analisi e teoria musicale* per le università e i conservatori e, in collaborazione con la Società Italiana di Musicologia, la collana *Repertori Musicali. Storia, Analisi, Interpretazione*. Inoltre pubblica la rivista *Analitica. Rivista online di Studi Musicali*, disponibile alla pagina <http://www.gatm.it/analiticojs/index.php/analitica>, collabora stabilmente con le più importanti società europee di analisi musicale e organizza annualmente seminari, incontri di studio, il Master di I Livello in Analisi e Teoria Musicale (in collaborazione con l'Università della Calabria) e il Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale.

*R.A.T.M – Rivista di Analisi e Teoria Musicale*

Direttore: Antonio Grande  
(Conservatorio di Como)  
Vicedirettore: Catherine Deutsch  
(Université Paris-Sorbonne)

*Analitica – Rivista online di Studi Musicali*

Direttore: Egidio Pozzi  
(Università della Calabria)  
Vicedirettore: Marco Stassi  
(Conservatorio di Trapani)

## Iscrizione all'Associazione

Per iscriversi al GATM e diventarne socio è necessario versare una quota annuale. Dal 2020 l'iscrizione all'Associazione include i seguenti servizi e benefici:

- abbonamento annuale alla Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM, due numeri l'anno) in formato cartaceo e online;
- accesso online gratuito a tutti i numeri arretrati della Rivista di Analisi e Teoria Musicale;
- sconto del 50% per l'iscrizione al convegno annuale in qualità di relatore;
- partecipazione gratuita a tutte le attività del GATM (convegni, seminari, commissioni, gruppi di studio), possibilità di usufruire di borse di studio e di sconti per specifiche iniziative.

Le quote delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

Quote di Iscrizione	Italia	Altre nazioni
Iscrizione completa Socio Ordinario e abbonamento completo RATM	€ 60,00	€ 75,00
Iscrizione Socio Ordinario (studente) e abbonamento completo RATM	€ 50,00	€ 65,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	€ 40,00	€ 55,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato PDF	€ 35,00	
Studenti: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	€ 30,00	€ 45,00
Studenti: Quota abbonamento RATM formato PDF	€ 30,00	
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	€ 100,00	€ 115,00

### Modalità di pagamento

a) bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

codice IBAN: IT 43 0 07601 02400 000023163405.

(inviando il modulo di iscrizione all'indirizzo: [segreteria@gatm.it](mailto:segreteria@gatm.it) )

b) carta di credito tramite PayPal (accessibile dal sito del GATM: <https://www.gatm.it/it/iscrizioni/> )

## Modulo di iscrizione Associazione Culturale GATM Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Il/la sottoscritto/a \_\_\_\_\_ nato/a a \_\_\_\_\_  
prov. \_\_\_\_\_ cap. \_\_\_\_\_ e residente a \_\_\_\_\_ prov. \_\_\_\_\_  
cap. \_\_\_\_\_ in via/p.zza \_\_\_\_\_ tel. \_\_\_\_\_  
cell. \_\_\_\_\_ email \_\_\_\_\_ @ \_\_\_\_\_

dichiarando di aver letto lo Statuto dell'Associazione e di condividerne gli scopi,

### **CHIEDE**

► di essere ammesso come Socio del GATM.

Comunica di aver effettuato il seguente tipo di iscrizione:

- Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento completo RATM (quota di € 60 per l'Italia, € 75 per altre nazioni)
- Iscrizione Socio Ordinario (studente) con abbonamento completo RATM (quota di € 50 per l'Italia, € 65 per altre nazioni)
- Privato: Quota abbonamento RATM – formato cartaceo (quota di € 40 per l'Italia, € 55 per altre nazioni)
- Privato: Quota abbonamento RATM – formato PDF (quota di € 35)
- Studente: Quota abbonamento RATM – formato cartaceo (quota di € 30 per l'Italia, € 45 per altre nazioni)
- Studente: Quota abbonamento RATM – formato PDF (quota di € 30)
- Istituzioni: Quota abbonamento RATM: abbonamento annuale RATM – formato cartaceo + PDF (quota di € 100 per l'Italia, 115 per altre nazioni)

Informa inoltre di aver versato la quota associativa di € \_\_\_\_\_ a mezzo di:

- bonifico bancario indirizzato al conto GATM
- paypal
- versamento contanti o tramite assegno bancario

Luogo, data e firma

\_\_\_\_\_ / \_\_\_\_/\_\_\_\_

N.B. Il presente modulo va compilato in ogni sua parte e inviato, indipendentemente dalla forma di pagamento scelta, via e-mail come allegato a: [segreteria@gatm.it](mailto:segreteria@gatm.it). Si informa che i dati forniti saranno tenuti rigorosamente riservati (D. Lgs. 196/2003) e verranno utilizzati unicamente dall'Associazione per dar corso alla richiesta di adesione e agli adempimenti di legge correlati. I dati saranno utilizzati anche per comunicazioni sociali e resteranno a disposizione per esercitare tutti i diritti previsti dell'art. 7 del citato decreto legislativo. Per nessun motivo tali dati verranno divulgati a terzi senza il necessario consenso. Titolare del trattamento dei dati raccolti è il rappresentante legale pro tempore dell'Associazione.

Finito di stampare in proprio  
nel mese ottobre 2021

UniversItalia di Onorati s.r.l.

Via di Passolombardo 421, 00133 Roma | Tel: 06/2026342 email:

[editoria@universitaliasrl.it](mailto:editoria@universitaliasrl.it) – [www.unipass.it](http://www.unipass.it)

ISBN 978-88-3293-513-4



9 788832 935134