

DOMENICO GIANNETTA, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, prefazione di Susanna Pasticci, Lucca, LIM («I Manuali», 19), 2023, I-478 pp.

Da quando anche in Italia si è iniziato a parlare di analisi della musica post-tonale le monografie dedicate al tema, in lingua italiana e soprattutto scritte da autori italiani, sono state veramente poche se si eccettua lo studio di Mauro Mastropasqua (*Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, Bologna, Clueb, 1995), e quello di Susanna Pasticci (*Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II/1, 1995). Questo corposo volume di Domenico Giannetta, a distanza di 25 anni da questi lavori, muovendo da una profonda competenza analitica già dimostrata dall'autore in passato nel volume dedicato a Claude Debussy (*I «Nocturnes» di Claude Debussy. Uno studio analitico*, Lucca, LIM, 2007), ci fornisce uno strumento di lavoro, studio ed approfondimento di grande utilità. La mole del libro, che sfiora un totale di quasi 500 pagine, da sola dà già l'idea del livello di approfondimento e dello spettro di problematiche che Giannetta intende affrontare. Fin dall'introduzione descrive la problematicità dell'approccio all'analisi musicale e compositiva che specie a cavallo tra il XIX e XX secolo ha visto i compositori attraversare un periodo affascinante «durante il quale gli ultimi rigurgiti di tonalità si sono trovati a convivere con tendenze innovatrici, che sono finite poi con l'avere il sopravvento» (p. xxvii). È stato il periodo delle «etichette» che ancora oggi cerchiamo quasi tutti di dare a un brano di musica, quando se ne fa il primo ascolto. Giannetta ne elenca alcune: atonalità, dodecafonìa, iperdiatonismo, neomodalismo, neotonalità, pantonalità, polimodalità, politonalità, puntillismo, serialità, tonalità sospesa ed altre. Certo, argomenta in prefazione, questa etichettatura è molto complessa (se non in molti casi anche controproducente per lo stesso compositore). Sono rare le composizioni musicali che presentano una soltanto delle suddette caratteristiche. Ciononostante, mosso anche da un intento didattico che non può sottrarsi dal cercare, specie in un libro di questo tipo, una sistemazione storico evolutiva della composizione e del repertorio, l'autore individua due grandi linee evolutive sulle quali concentrerà la sua analisi. La prima, quella austro-tedesca e della seconda Scuola di Vienna che fece largo uso della atonalità, dodecafonìa e quindi puntillismo e serialità. La seconda, quella franco-russa che fece uso delle etichette con prefisso 'neo', 'poli', 'post', e raggruppava sia i compositori francesi che quelli dell'Est Europeo che usavano anche un ancora vergine repertorio di origine popolare. Ma se queste categorie possono essere utili per delineare un quadro storico non lo sono per il teorico e per l'analista che invece si concentra sul pezzo e sulle sue strutture compositivo-formali. Giannetta sottolinea come in ogni caso proprio questa genericità nell'uso del termine *atonale* e successivamente *post-tonale* sia idonea a racchiudere con un unico termine un po' tutta la produzione musicale che Joel Lester (*Analytic approaches to Twentieth-Century Music*,

New York, W. W. Norton & Co., 1989) ha preferito definire «musica del XX secolo». I termini sono piuttosto da intendersi come categorie di approfondimento e sviluppo soprattutto pratico di tutti i meccanismi e tecniche analitiche sviluppatasi negli ultimi decenni iniziando dalla teoria musicale degli insiemi che «a partire dagli anni '60 del secolo scorso ha consentito ai teorici di disporre di strumenti analitici specifici per questo repertorio permettendo loro di svincolarsi definitivamente dal lessico peculiare della musica tonale, con il quale, in mancanza di altro, si era cercato, spesso goffamente, di approcciare questo nuovo tipo di musica» (pp. xxix-xxx). Altro aspetto interessante del libro è quello di concentrarsi sulla teoria insiemistica senza prendere posizione preconcepita a favore o contro questa o quella corrente analitica o trattare la stessa analisi insiemistica in termini assiomatici

Come ogni teoria, la cui formulazione iniziale viene proposta al pubblico degli addetti ai lavori in forma di libro o articolo, anche l'impianto teorico concepito a suo tempo da Allen Forte (*The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973) è stato oggetto di revisioni e rivisitazioni. Non dobbiamo dimenticare gli studi pionieristici di Forte verso la metà degli anni '60 che portarono poi alla maturazione definitiva di questa teoria (*A Theory of Set-Complexes for Music*, «Journal of Music Theory» VIII/2, 1964, pp. 136-183). Ma Giannetta si spinge oltre e dimostra che, anche se l'ambito primario di applicazione può sembrare essere solo la composizione seriale, la teoria degli insiemi si presta anche alla musica diatonica, non diatonica, ed anche neotonale, in generale. Rimane comunque il fatto oggettivo ed indiscutibile che, per restringere il campo di indagine e non entrare a navigare in un mare «vastissimo e sconfinato», l'attenzione di questa teoria è concentrata solo sulle altezze e lascia da parte gli aspetti «ritmici e sonoriali» che pur ricoprono un ruolo fondamentale e di primissimo piano in tutte le composizioni esaminate. Oggi, con lo sviluppo delle teorie emozionali, incoraggiate e portate avanti da studiosi quali Tom Cochrane, Klaus R. Scherer e Bernardino Fantini in un loro volume (*The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford, Oxford University Press, 2013), il noto gruppo svedese guidato da Patrik N. Juslin e John A. Sloboda (*Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2010) e molti altri studiosi afferenti allo Swiss Center For Affective Sciences, dell'Università di Ginevra, è evidente che limitarsi alle altezze può essere un discorso riduttivo, specie se visto solo alla luce di una catalogazione del materiale notazionale sotto forma di classi di forme primarie o ordinate che siano. Tuttavia, essendo queste le strutture fondamentali e primariamente percepibili di un brano musicale, è chiaro che (come lo è per la teoria dell'armonia) siano state quelle su cui maggiore è stato l'esercizio teorico.

Per ovvie ragioni di spazio e soprattutto pratiche, l'autore ha dovuto scegliere il repertorio oggetto di analisi, e si è concentrato su un arco temporale che arriva

fino alla produzione degli anni '60 sottolineando che spesso, anche all'interno di uno stesso periodo storico, le individualità compositive sono diversissime e sfuggenti a catalogazioni univoche. Giusta quindi l'annotazione che se per un verso l'epoca della musica post-tonale potrebbe dirsi teoricamente chiusa con la fine della Seconda guerra mondiale e con gli approcci più estremisti della serializzazione integrale, dell'aleatorietà, dell'elettronica, della microtonalità o dello spettralismo, per l'altro verso rimane evidente che solo una parte del repertorio è permeabile a questo tipo di indagine ed a volte anche per solo una parte di un periodo produttivo di un singolo compositore.

Interessante l'impostazione sulla parte estetica e di gusto musicale che correttamente si pone come secondaria rispetto allo scopo primario del libro. L'autore illustra che in passato si sono sviluppate molte tecniche analitiche che in modi diversi sottintendevano la possibilità di individuare in un pezzo una struttura analitica coerente in rapporto alla forma globale della composizione. In altri termini l'architettura del pezzo e la sua coerenza armonica diventano fattori utili alla definizione di un valore estetico. Questo porterebbe a poter formulare un giudizio generale dell'opera come unico possibile e quasi indiscutibile, data l'evidenza del risultato analitico.

Ora, essendo evidente sia agli occhi della storiografia musicale più recente, che dell'ampio dibattito in corso sulle varie correnti di analisi musicale che vertono persino sulla sua stessa essenza, ebbene proprio da questo pericolo il libro difende il lettore e lo studioso. Lo svolgersi delle questioni tecniche, ed in molti casi persino iper-tecniche, mai cade sul versante di un personalismo di gusto o di giudizio mascherato da analisi che, proprio per il fatto di essere tale, potrebbe optare per scelte discutibili, troppo generali o soggettive.

Ulteriore motivo presente nel volume, è la prospettiva storica che vede nell'uso delle, a volte necessarie, etichette il modo per identificare velocemente «un determinato insieme di peculiarità stilistiche» (p. xxxi). Rimanendo nell'ambito del passaggio dalla musica tonale alla post-tonale, colloca nella linea austro-tedesca l'espressione di «tonalità sospesa ad indicare il desiderio di occultare i principi del sistema tonale senza però negarli del tutto» (*ibid.*). E, sempre documentando e spiegando la posizione declaratoria, illustra bene come «la proliferazione delle toniche virtuali avrà come logica conseguenza la progressiva ma inevitabile sostituzione della scala diatonica con un sistema scalare via via sempre più denso, cromaticamente saturo, fino a giungere alla scala cromatica dodecafonica» (*ibid.*). Interessanti a questo proposito le citazioni delle stesse parole di Schoenberg, che primo fra tutti dichiarava di essere una persona che, essendo musicista, voleva tenersi lontano dall'«atonale» e preferiva usare questa parola come indicativa di qualcosa «che non corrisponde affatto alla natura del suono affermando che un pezzo di musica sarà sempre tonale almeno

nella misura in cui tra suono e suono deve sussistere una relazione in virtù della quale i suoni, giustapposti o sovrapposti, danno una successione riconoscibile come tale» (p. xxxii, nota 3).

È quindi all'interno di questa interessante prospettiva storica, che viene collocata la presentazione delle teorie analitiche riconducibili nel loro complesso alla ampia definizione di Pitch Set Class theory. Giannetta inizia, pagina dopo pagina, ad illustrarle partendo dalle basi fondamentali e dividendo tutta la trattazione in sette capitoli e tre appendici oltre ad una bibliografia, glossario e legenda.

Come ha sottolineato l'autore nella prefazione, l'intento didattico e divulgativo del volume trae origine diretta dalla sua esperienza didattica svolta al Conservatorio di Vibo Valentia durante l'anno accademico 2019-20 e che tutt'oggi lo vede impegnato ancora in prima linea. L'idea di pubblicare in modo esteso il nucleo di lavoro iniziale, pensato per un corso di poche ore, ha tratto incoraggiamento da Susanna Pasticci, che ne ha curato poi l'articolata prefazione, dai riscontri sulla necessità di rispondere alla mancanza di un libro aggiornato sulla tematica in lingua italiana e dalla convinzione che una iniziativa editoriale come questa, non poteva che andare a colmare la necessità di un testo di riferimento completo e approfondito che per la quantità di tematiche trattate era totalmente assente dal panorama delle pubblicazioni dedicate all'argomento.

Il libro si apre con un primo capitolo che diventa fondamentale e basilare per chi si avvicina per la prima volta a questo tipo di analisi. Un'ottima introduzione che passo dopo passo avvia lo studioso a usare i numeri al posto dei nomi delle note, ad usare i numeri al posto dei nomi degli intervalli, a distinguere nel dettaglio il concetto di classi di altezza e classi di intervalli attraverso la loro rappresentazione numerico-insiemistica. Il luogo comune che vede musica e matematica a volte accompagnarsi e a volte dividersi nel nome di un'estetica da raggiungere, che il solo sterile numero non potrebbe dare, viene ben trattato e spiegato nella prefazione di Pasticci. A nostro modo di vedere, possiamo aggiungere che per decenni e decenni questo rapporto è stato accettato o rifiutato per la problematizzazione che la notazione e l'astrazione matematica comportano alla lettura comune, e spesso direi superficiale, dell'opera d'arte. La matematizzazione e l'approccio compositivo di tipo prescrittivo portato avanti di Milton Babbitt (*The Function of Set Structures in the Twelve-Tone System*, Doctoral dissertation, Princeton University 1946) e successivamente almeno in parte da Pierre Boulez (*Per volontà e per caso: conversazioni con Célestin Deliège*, trad. it. di Paolo Gallarati, Torino, Einaudi, 1977) e Iannis Xenakis (*Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musical*, Parigi, Richard-Masse, 1963), hanno spesso sortito, persino nelle accademie e conservatori italiani che dovrebbero invece essere i luoghi

dove maggiormente si deve studiare questo rapporto, l'effetto quasi opposto, ovvero quello di un approccio al pezzo musicale di puro stile emozionale.

Procedendo nel volume si arriva al secondo capitolo dove viene introdotta la teoria degli insiemi con i suoi strumenti tecnici, dapprima secondo la originaria definizione di Forte dai suoi scritti del 1973, per proseguire poi con i successivi sviluppi dei decenni successivi, come per esempio i miglioramenti apportati da John Rahn sulle forme primarie (*Basic Atonal Theory*, New York, Schirmer Books, 1980) e da Joseph Straus (*Introduction to Post-Tonal Theory*, New York, W. W. Norton & Co., 2016) relativamente alle inversioni e indici di inversione, di cui poi tiene conto durante tutti i successivi capitoli. Sempre seguendo Rahn, il terzo capitolo affronta l'organizzazione intervallare e i livelli di simmetria. Si tratta di un capitolo particolarmente interessante e forse tra i didatticamente più stimolanti quanto complessi dato che si occupa degli insiemi dal punto di vista intervallare «sia in relazione alle distanze che intercorrono fra classi di altezze adiacenti che in funzione della struttura intervallare complessiva» (p. 67). Questa parte del volume risulta molto interessante, specie nella sezione in cui viene illustrata la simmetria inversionale e i suoi effetti sui tetracordi, pentacordi ed esacordi di particolare interesse teorico, ma soprattutto compositivo, con un esempio che analizza alcuni passi di *The Unanswered Question* di Charles Ives, compositore che non ci si aspetterebbe di trovare, la cui scelta si inserisce in un'ottica analitica che intravede la possibilità di usare la teoria per spiegare alcune sue scelte compositive ancora oggi molto dibattute. Il capitolo 4 tratta delle relazioni tra le classi di insiemi differenti anche se connesse «in virtù del contenuto in termini di classi di altezze e/o di organizzazione intervallare» (p. 119). Prima degli ultimi due capitoli vi è poi un capitolo, il quinto, che potrebbe essere persino un saggio a sé stante dato che parla dei «sistemi sonori che contraddistinguono il repertorio cosiddetto neotonale» (p. xxxix). Le scale, tra cui quella diatonica, pentatonica ed eptafonica, vengono esaminate con la lente della teoria, trattate come sistemi sonori classificabili secondo la teoria degli insiemi adattata a questa specifica situazione, come si legge nell'analisi di una parte della *Sinfonia di Salmi* di Igor Stravinskij e di alcuni passaggi della *Cathédrale engloutie* di Claude Debussy. Non poteva ovviamente mancare un capitolo, il sesto, sulla *Musica con dodici suoni*, che viene ovviamente visto come un sistema sonoro che, comprendendo tutte le altezze, incorpora anche tutti gli altri insiemi. Il corposo capitolo spiega i primi tentativi di istituire una sintassi armonica per poi trattare la tecnica come quella che compositivamente ha saputo, anche storicamente possiamo dire oggi a posteriori, meglio sfruttare tutte le potenzialità offerte dalla ampia riserva sonora delle 12 note. Il settimo ed ultimo capitolo

si rivolge in particolare ai compositori. Già il titolo *Comporre con la serie*, è di per sé autoesplicativo. Giannetta passa in rassegna quelli che sono stati i veri capolavori della musica del secolo scorso che si sono basati sulla serie dei dodici suoni, per esempio il Concerto per Violino e Orchestra di Alban Berg e la Sinfonia op. 21 di Webern. Qui il trattamento degli esacordi, delle serie derivate, l'uso delle matrici rotazionali e delle rotazioni trasposte, viene spiegato con decine di tabelle ed esempi che costituiscono per il compositore un vero grande serbatoio di idee e che ancora oggi possono essere usate come spunto per riflessioni ed approfondimenti. Una delle novità, infatti, di questo approccio è che l'autore, anche se non lo dichiara tra gli obiettivi del libro, dimostra perfettamente come la teoria possa essere usata, anche creativamente, in direzione opposta, quindi compositiva. Ovvero non tanto una serie di metodi e tecniche per comprendere la musica già scritta, ma una serie di strumenti e spunti per comporre, per sviluppare nuove idee. Completano il volume tre necessarie e utili appendici a cui si fa sempre riferimento durante la lettura, ovvero le tabelle di classificazione delle classi e quella, peraltro già presente da tempo in molti siti internet ma qui ben impaginata, che riporta su una colonna il nome dell'insieme secondo la teoria musicale tradizionale. Ogni capitolo si chiude, sul modello della letteratura tecnica anglosassone, con un riepilogo degli argomenti affrontati, con una dettagliata sezione di suggerimenti per l'analisi e con degli esercizi estremamente pratici, musicali e concreti che, specie in ambito accademico rafforzano e confermano quanto trattato nel capitolo.

In conclusione, il volume recensito risulta ben pensato, meditato e certamente impegnativo. Ad esso l'autore avrà dedicato certamente diversi anni di duro lavoro. Il libro avrebbe però tratto beneficio, specie nelle sezioni indicate come *approfondimento*, dall'uso di un linguaggio più discorsivo e più orientato alla spiegazione piuttosto che alla definizione, a volte un po' asettica e staccata da un vivo contesto musicale corredato da esempi tratti dalla letteratura. Vi sono alcuni punti nei quali si rende necessaria una lettura ripetuta dato l'uso di alcuni concetti e di alcune tecniche che non sono magari precedentemente conosciute dal lettore e che quindi avrebbero richiesto un approccio più graduale, per passi successivi per essere affrontate. Suggerirei all'autore inoltre, sempre seguendo l'esempio delle pubblicazioni anglosassoni, la creazione di un *companion website*, dove il docente o lo studioso possano trovare file digitali di esempi, esercizi, ascolti ed analisi che faciliterebbero di gran lunga l'uso del testo in un contesto di classe e di scuola dove spesso si rende assolutamente necessaria la proiezione di esempi e loro relativo commento o ascolto.

Si potrebbe a questo punto sostenere che una impostazione del testo per grandi e corposi capitoli piuttosto che per moduli didattici più piccoli e snelli orientati ad obiettivi di più breve durata e livello (*learning objectives* di stampo anglo-americano), avrebbe potuto essere un ulteriore incentivo all'adozione del testo in ambienti dove la teoria musicale non è proprio al primo posto. Personalmente concordo con l'impostazione dell'autore e credo che argomenti come questo, data la loro complessità ed importanza storico-compositiva richiedano uno sviluppo da cui il docente che vorrà impiegare il libro saprà fare eventualmente sintesi, fermo restando che il volume non si presta ad una lettura a pezzi o parziale, specie per chi è nuovo all'argomento. In conclusione, il volume colma una significativa lacuna nella manualistica italiana e si pone come strumento didattico la cui efficacia anche chi scrive ha potuto verificare direttamente.

PAOLO TORTIGLIONE

*paolo.tortiglione@sanpietroamajella.cloud*