

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)
Rubrik: Freie Beiträge und Forum

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Approaching a New Chronology for Josquin: an Interim Report

David Fallows

Freie Beiträge und Forum

"I have been clearing out the wardrobe of my mind", says an elderly politician in a play by Harley Granville-Barker, "finding threadbare ideas that should have been thrown away long ago". For any student of Josquin today, it is time to look for anything in the old mental wardrobe that can still be worn. The findings of the last two years have made a more reconsideration doubly urgent.

Only in the summer of 1998 did it become definitively clear that the birthdate ca. 1440 for Josquin des Prez cannot stand. The essay by Lara Matthews and Paul Merkley showed beyond any question that the singer "Josquin" at Milan Cathedral from 1459 to 1472 and at the Sforza court until about 1482 was another man, who died in 1498, over twenty years before the composer.¹ In an astonishing series of archival discoveries they had found, among much else, documents naming the fathers of both men, and they are different. Moreover, the death-date comes from documents concerning the prebend at Gorziano that had been held by the Milanese singer. For the last forty five years those two decades in Milan have counted as the beginning of Josquin's career and the basis for an improbably early birth-date; now the earliest documentation of the composer is almost twenty years later at the court of King René of Anjou in Aix-en-Provence.

The idea may not be entirely new. In 1996 I published an article arguing that various details would be far easier to understand if the singer in Milan were not Josquin des Prez – on the basis of musical style, source survival and various biographical details discovered over the preceding fifteen years.² At around the same time Adelbert Roth read a paper arguing the

1. The sketch offered here has benefited enormously from the kindness of many friends who have listened and reacted, among them particularly Joshua Rifkin, Jeffrey Dean, Herbert Kellman and Bob Ferguson. Preliminary versions were presented in Vienna, Bloomington, Bern, Basel, Zürich, Princeton and Duke University, all followed by helpful observations for which I am most grateful.

2. Lara Matthews and Paul Merkley, "Judeochus de Picardie and Jossequin Leblouin de Desprez: The Names of the Singer(s)", in *The Journal of Musicology* 16 (1998), pp. 200–236.

3. David Fallows, "Josquin and Milan", in *Flamenco and Medieval Music* 5 (1996), pp. 69–80.

Approaching a New Chronology for Josquin: an Interim Report

David Fallows

"I have been clearing out the wardrobe of my mind", says an elderly politician in a play by Harley Granville-Barker, "finding threadbare ideas that should have been thrown away long ago". For any student of Josquin today there must seem to be almost nothing in the old mental wardrobe that can still be worn. The findings of the last two years have made a stern reconsideration doubly urgent.¹

Only in the summer of 1998 did it become definitively clear that the birthdate ca. 1440 for Josquin des Prez cannot stand. The essay by Lora Matthews and Paul Merkley showed beyond any question that the singer "Josquin" at Milan Cathedral from 1459 to 1472 and at the Sforza court until about 1482 was another man, who died in 1498, over twenty years before the composer.² In an astonishing series of archival discoveries they had found, among much else, documents naming the fathers of both men, and they are different. Moreover, the death-date comes from documents concerning the prebend at Gozzano that had been held by the Milanese singer. For the last forty five years those two decades in Milan have counted as the beginning of Josquin's career and the basis for an improbably early birthdate; now the earliest documentation of the composer is almost twenty years later at the court of King René of Anjou in Aix-en-Provence.

The idea may not be entirely new. In 1996 I published an article arguing that various details would be far easier to understand if the singer in Milan were not Josquin des Prez—on the basis of musical style, source survival and various biographical details discovered over the preceding fifteen years.³ At around the same time Adalbert Roth read a paper arguing the

- 1 The sketch offered here has benefited enormously from the kindness of many friends who have listened and reacted, among them particularly Joshua Rifkin, Jeffrey Dean, Herbert Kellman and Rob Wegman. Preliminary versions were presented in Vienna, Bloomington, Bern, Basel, Zürich, Princeton and Duke University, all followed by helpful observations for which I am most grateful.
- 2 Lora Matthews and Paul Merkley, "Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Desprez: The Names of the Singer(s)", in: *The Journal of Musicology* 16 (1998), pp. 200–226.
- 3 David Fallows, "Josquin and Milan", in: *Plainsong and Medieval Music* 5 (1996), pp. 69–80.

same on mainly prosopographical grounds.⁴ But these were hypotheses. Matthews and Merkley have now made the arguments unnecessary. At a stroke it is unchallengeably clear that the Milan singer is irrelevant to the story of Josquin des Prez.

What does remain unsupported is my tentative case for putting his birthdate in the mid-1450s. That was partly based on the newly known date of Obrecht's birth, around 1457, as shown by the portrait of him that came to light only in 1991. In terms of the musical sources, Josquin and Obrecht have such similar early careers that it seemed absurd to think that they were born twenty years apart. There is still no objective hint of when Josquin was born; merely the guess that he must have been at least twenty years old when he appeared at the court of René in the mid-1470s. But before 1954, when Claudio Sartori published the documents about the Milanese singer from 1459, most scholars had put his birthdate in the 1450s.⁵

For nearly half a century, attempts to establish a chronology of Josquin's music have suffered from the need to spread the available work across a professional career of some sixty years, from 1460 until his death in 1521. My suggestion here is that if we think in terms of a career of only about forty years, nearly everything falls much more easily into place.

First, though, a brief summary of his biography as it now looks.

Documents discovered by Matthews and Merkley show that his full name was Jossequin Lebloitte dit Desprez, that his father was called Gossart Lebloitte (in one document "de Bloittere") dit Desprez, and that he had an uncle in Condé-sur-Escaut called Gille Lebloitte dit Desprez. The name Lebloitte could be a corruption of something originally Flemish; but the suffix "dit Desprez" had been used already by his father and his uncle. His aunt in Condé was called Jaque Banestonne, so it seems possible that the composer was related to the singer Antoine Baneston, active in Milan, Ferrara and the Papal Chapel—he acted as procurator for one of Josquin's benefices in 1489.

4 Adalbert Roth, "Judocus de Kessallia and Judocus de Pratis", read at the American Musicological Society annual meeting in Baltimore, 1996, and kindly made available to me by the author. I should record here that my own active concern with the matter goes back to a conversation in June 1992 when Adalbert Roth remarked that the words "des Prez" do not appear in any of those Milanese documents.

5 Claudio Sartori, "Josquin des Prés cantore del Duomo di Milano (1459–1472)", in: *AnnMl* 4 (1956), pp. 55–83.

We first hear of Josquin at the court of King René d'Anjou between 1475 and 1478;⁶ perhaps he stayed there until René's death in August 1480. When René died, King Louis XI engaged his entire choir at the Sainte-Chapelle in Paris, because—according to an early chronicler—he thought it the best choir in the world. There is no proof that Josquin was among them at this point; but I am personally convinced by the arguments of Patrick Macey, who showed that the motet *Misericordias Domini* is likely to have been composed for King Louis in the anguished last months before his death in 1483.⁷

The first hint of any of this was when the first Aix document was published, as recently as 1981. Now it suddenly looks as though Josquin's entire early career before 1483 was not in Milan but in France. That will inevitably become a springboard for much of the new picture.

In June 1484, the year after Louis died, Josquin appears in Milan, appointing procurators for a benefice near Bourges—a detail that adds further plausibility to the theory of his having been in France and associated with the royal court. How long Josquin stayed in Milan is not yet clear; but quite a lot becomes easier to explain if we guess that he remained there from 1484 until 1489, when another document describes him as a ducal singer.⁸ What is now clear is that his entry to the papal chapel was not in 1486 but in 1489, as recently demonstrated by Pamela Starr.⁹

It is worth registering that all these documents have been discovered since 1980, and a very large proportion has emerged only in the last two years with the work of Matthews and Merkley; every detail of his life before 1489 mentioned either by Osthoff or in the *New Grove* concerns other people.

The rest remains more or less as before, though a remarkable number of new details have been added (and indeed subtracted) in the last thirty years—notably by Lewis Lockwood, Herbert Kellman and Richard Sherr. He sang in the papal chapel from 1489 until 1495, and perhaps a little longer

6 Yves Esquieu, "La musique à la cour provençale du roi René", in: *Provence historique*, 31 (1981), pp. 299–312; Françoise Robin, "Josquin des Prés au service de René d'Anjou?", in: *RML*, 61 (1985), pp. 180–81. The beginning date of 1475 is established in the unpublished paper by Lora Matthews and Paul Merkley, "Josquin Desprez's Early Biography and Service in the Court of King René: Some New Documentary Evidence", read at Duke University, North Carolina, on 20 February 1999.

7 Patrick Macey, "Josquin's *Misericordias domini* and Louis XI", in: *EM* 19 (1991), pp. 163–77.

8 Matthews and Merkley, op. cit. On the broader front, it is intriguing to note that this is only a few months before Isaac first appeared in Italy.

9 Pamela F Starr, "Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity", in: *The Journal of Musicology* 15 (1997), pp. 43–65.

since no documentation survives from the papal chapel for the next few years. 1495 to 1503 is blank: he may just be the Josquin who was in the household of Ascanio Sforza in 1499,¹⁰ but in April 1503 he was in Lyon. From Spring 1503 to Spring 1504 he headed the court chapel at Ferrara. Then in May 1504 he was received as canon and provost of Condé-sur-Escaut, where a scattering of documents appears to confirm that he remained for the last seventeen years of his life. The only point that needs to be made about his years in Condé is that it would be risky to call them retirement years: by the old chronology he was around sixty five when he arrived there; now it looks as though he may have been under fifty.

On the other hand, moving gently towards his music, while it is now clear that much of it has been dated far too early, I can see little sign that any of it has been put too late (with one important exception to come later). The view that the songs in five and six voices all come from the Condé years—apart from the very different *Nymphes des bois*, presumably of 1497—seems hard to shake. Similarly, the motets in five and six voices nearly all still seem to be after 1500—apart from *Illibata*, which must surely be much earlier. Those genres in any case account for relatively little music, even if they contain some of his finest work: only four six-voice and seven five-voice motets are today accepted with confidence; and the songs in five and six voices, detailed though they are, amount to very few bars of music.

The contentious matters of chronology are therefore the masses, the motets in four voices, and the songs in three and four voices.

The earliest manuscript with any quantity of Josquin's music seems to be the songbook now in the Biblioteca Casanatense (I-Rc), MS 2856. Its date is not at all secure: judging from the coat of arms on the first page, Llorens and others concluded that it was assembled for the wedding of Isabella D'Este and Francesco Gonzaga in 1490; since then, however, Arthur Wolff and Lewis Lockwood have argued that it must be from far earlier, perhaps the time of their engagement in 1480.¹¹ A payment record of 1483 appears to

10 Claudio Gallico, "Josquin nell'Archivio Gonzaga", in: *RIDM* 6 (1971), pp. 205–10.

11 Arthur S. Wolff, *The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: its History, Purpose, and Music* (diss., N. Texas State U., 1970); Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, pp. 224–6. In the light of various challenges, Lockwood re-asserted that date in "Music at Florence and Ferrara in the Late Fifteenth Century: Rivalry and Interdependence", in: Piero Gargiulo, ed., *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Florence 1993, pp. 1–13.

describe the source but disconcertingly states that it has the ducal arms (*con l'arma ducale*)—which is plainly not the case. In fact certain features would make it easy to argue that this manuscript is indeed from 1490 (as originally proposed by Llorens). On balance, though (and after much hesitation), I am inclined to support the dating of ca. 1480 proposed by Wolff and Lockwood.

Certainly its Josquin songs fit well with such a date if we accept that he was only about twenty five years old at the time and had spent all his career up to that point in France. Each of the six pieces ascribed to him has his name spelt differently, as though the young French composer were effectively unknown to the Ferrarese copyist. Most of them fit well into a French tradition of the 1470s; and some of them may have been misunderstood on the assumption that Josquin had been in Milan for the previous twenty years. There was some discussion about whether *Adieu mes amours*, for example, was really composed to carry two different texts in different *formes fixes* or was a textless piece in the Italian tradition. Placing Josquin in central France when it was composed instantly aligns it with works in the combinative chanson repertory. In Ockeghem's *S'elle m'amera*, Busnoys' *Mon mignault musequin* and the anonymous *Quant je suis* there is exactly the same alignment of a five-line rondeau stanza with a virelai form treated quasi-canonically in the lower voices; and in the last two of these the medial cadence of the rondeau coincides with the return of the opening music in the lower voices, just as in *Adieu mes amours*. In Ockeghem's *S'elle m'amera* as well as two more such songs by Busnoys, *On a grant mal* and *Vous marchez du bout du pied*, the opening of the upper voice reflects the melody in the lower voices; all three contain an element of repeat in all four voices for the final section. The only detail that is special about Josquin's piece is the exact repeat for the entire last section. But in every other respect—including style—it reflects what Busnoys was doing during the 1460s and thereby adds to the many later details in Josquin's work that show the influence of Busnoys.

Another Josquin song in the Casanatense chansonnier is the three-voice rondeau *Que vous madame*, built on a Latin tenor, very much in the style of what Loÿset Compere was doing during the 1470s. Yet another, the three-voice *Ile fantazies de Joskin* strongly reflects the manner of Johannes Martini's textless chansons, a genre that seems to have started with his *La martinella* of the 1460s. Josquin's *Et trop penser*—sadly missing from the New Josquin Edition, though I do believe it to be his—has no obvious stylistic precedent.¹² But the last two of his Casanatense pieces are perhaps the most interesting, since they are both canonic at the fourth, a technique that

12 But its manner is reflected in the four-voice chanson *Je sey bien dire*.

seems to have been almost unknown at the time apart from Ockeghem's triple canon *Prenez sur moy* and the double mensuration canons in his mass *Prolationum*.

Before exploring those two canonic pieces, it seems important to turn briefly to two sacred works in the light of the picture so far: five entirely different styles, all but one reflecting different composers of the previous generation.

It has long been accepted that the mass *L'ami Baudichon* is one of Josquin's earliest known works; several writers have even remarked on its similarity to Dufay's style, though only Sparks was bold enough to mention specific works, citing the *secunda pars* of Dufay's motet *Ave regina celorum*, probably of the early 1460s, and mentioning the mass *Se la face ay pale*, probably of the very early 1450s.¹³ Even when it was thought that Josquin was born by 1440, this seemed an odd model. If he was born in the mid-1450s, it seems odder still; moreover, as Sparks was quick to note, Josquin's style here is enormously simpler than Dufay's. In fact there is another model for this closer to home: the first of the six anonymous *L'homme armé* masses now in Naples though apparently composed for the Burgundian court of Charles the Bold.¹⁴ This mass shares *L'ami Baudichon*'s C-major tonality, shares the unbelievably tiny and simple cantus firmus (only four notes) presented at various pitches, shares its long opening duos in which the pair of voices is changed half way through, where the bass enters; and above all shares its voice-ranges and melodic style. None of the other Naples masses has any of those features. So far as we can tell, these Naples masses were composed in the early 1470s, therefore a thoroughly plausible model for the young Josquin. It is as though this formidably gifted young man could write in almost any style and consciously did so.¹⁵

13 Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles 1963, pp. 355–6.

14 They have all been edited by Laurence Feininger in *Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae*, ser. 1, vol. 3, Rome 1957–74, and by Judith Cohen in *Corpus Mensurabilis Musicae*, ser. 85 (1981).

15 It might be mentioned that if he was at all following Dufay's (also C-based) mass *Ecce ancilla Domini*, he took over from there the unusually high proportion of two-voice writing; and that if he was really emulating Dufay's (F-based) mass *Se la face ay pale*—which has a slightly similar motto—he did so by enormously simplifying the cantus firmus: just as in *Adieu mes amours* he had built in the exact repeat, thereby exaggerating what was already implied in Busnoys, here in the mass *L'ami Baudichon* he exaggerated the simplicity of Dufay's style with his laughably simple tenor cantus firmus. At the same time it must be stated clearly that these Dufay works are enormously richer and more full of incident than the mass *L'ami Baudichon*.

One other work gives a case for having been composed well before 1480, namely the motet *Ave Maria ... virgo serena*, copied into the Leopold Codex at Innsbruck on paper that dates from around 1476.¹⁶ Even if closer scrutiny of the scribal layers makes it possible to put the copying around 1480, this is extremely early for so polished a work—which is part of the reason why the *New Grove Dictionary* roundly rejected the manuscript dating and placed the motet as mature. Three points could be made in this context. First, as we have already seen, at this point Josquin had already composed another of his most widely copied works, the song *Adieu mes amours*. Second, for all its beauty, *Ave Maria ... virgo serena* does not actually contain anything that is at all contrapuntally difficult: technically speaking, it could have been composed by almost anybody. Third, in several respects it shows the most astonishing similarities to another C-major work of the early years, namely the mass *Lami Baudichon*: a glance at the last page of the motet and that of the Credo in the mass is enough to suggest a strong similarity of musical language there.

If we accept that Josquin was born in the mid-1450s, then these works would both need to have been composed at around the same time, and hardly much before 1475, when he would have been about twenty years old. But the range of pieces we have now put in the years between 1475 and 1480 tells the same story, one that could be told of many young composers over the centuries: here is a brilliant young man who can mimic almost any style but has not yet evolved a style of his own. Despite that, he has already produced one or two peerless masterpieces.

16 Thomas L. Noblitt, "Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München", in: *AfMw* 27 (1974), pp. 36–56. The information is updated and laid out in greater detail in the commentary to the last volume of his edition of the entire manuscript, *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*, Das Erbe Deutscher Musik 80–83: Abteilung Mittelalter 17–20, Kassel 1987–96. A serious challenge to Noblitt's conclusions, noting that the music was added later to that fascicle, perhaps as late as the early 1480s, was proposed in Elizabeth Cason, "The Dating of MS Munich 3154 Revisited", presented at Duke University, North Carolina, on 19 February 1999.

It is now time to return to the two canonic pieces in the Casanatense manuscript, and particularly to the four-out-of-two canon, *En l'ombre d'ung buissonnet*. There are in fact three more secular works of Josquin that are built in exactly the same way, namely *Se congié prens*, *Baisiés moy* and *Dictez moy bergere* (this last is not yet published, since the ascription to Josquin is only in the fairly recently discovered Herdringen manuscripts). All are four-out-of-two canons with the second pair of voices entering a fourth higher after a *brevis* (in one case after a *semibrevis*); all are very short and contain substantial repeats; all are in the same tonality, ending on G; and it looks very much as though all are intended to have no staff-signature in the *dux* voices but one flat in the *comes* voices. In all except *Baisiés moy*, it is the upper voice of each pair that carries the received melody, which we know from several other sources apart from *Dictez moy bergere*, where the style of the lines makes that conclusion inevitable; all have brief texts that unmistakably belong to the *chanson rustique* repertory. It looks very much as though Josquin spent a relatively short time concentrating on this particular apparently novel canonic technique, sorting out his contrapuntal skills. And I would suggest that these pieces lead towards his four-voice canonic *Salve regina*, a much longer motet that works in just this way, also with repeated sections, and also with the borrowed melody paraphrased in the upper voice-pair. Materials from all four pieces find their way into this work.¹⁷ And just before the end we find a passage from the other Casanatense piece: *Une mousse de Biscaye*, in which only the upper two voices are in strict canon at the fourth, but with elements of canon in the lower pair—elements that find their way into the final paragraph of the *Salve regina*.

In this way, *Une mousse de Biscaye* may perhaps be the remnant of another canon that he could never get right. I cannot imagine how the remainder of the lower voices could have been structured in such a piece; but there are contrapuntal disasters in his *Se congié prens* that suggest similar problems. The three quite unacceptable clashes here seem absolutely unavoidable.

Briefly, though, there seem two conclusions from this group of pieces. First, given that two of them are in the Casanatense chansonnier, I would suggest that all six canonic pieces were done in the years around 1480. Second, if it is right to see the little secular pieces as preparatory work to the much larger *Salve regina*, there may be a broader conclusion to be drawn about his secular music. I suspect that quite a lot of it is really preparatory works for larger pieces.

17 Although many of his later works are built on canonic techniques, none of them has a four-out-of-two canon apart from those very different canons built into the six-voice third Agnus Dei movements of his masses *L'homme armé sexti toni* and *Malheur me bat*.

That may well explain why his songs in three and four voices have as a whole attracted relatively little attention or enthusiasm. Several seem to be exercises in which he worked through particular technical problems. Just to take two more examples: *A l'heure que je vous p.x.* in Petrucci's *Canti C* has a canon at the 9th, also found in the first Kyrie of the mass *L'homme armé super voces musicales*; and the four-voice *De tous biens plaine* is a unison-canon at the interval of a *minima*, as in the last Agnus Dei of the masses *L'homme armé sexti toni* and *Malheur me bat*.

Obviously that does not account for all. The four-voice songs include several that are masterpieces from any viewpoint, especially *Adieu mes amours*, *Entree suis*, *Le vilain* and *Plus nulz regretz* of 1508. These are in no sense technical exercises.

But the upshot of these considerations is, first, that a relatively large proportion of his secular works in three and four voices was written early, before about 1480; second that the four-voice *Salve regina* could well be from the same date; third, that Josquin was at this point enormously gifted and able to write in almost any manner but had not yet evolved a personal style; and fourth, that he seems to have been exploring difficult contrapuntal techniques.

The story must now turn to the masses. Since Edgar Sparks in 1972 showed beyond all reasonable doubt that the mass *Da pacem* is by Noel Bauldeweyn,¹⁸ the canon of Josquin's masses stood for some years fairly securely at eighteen: the seventeen printed by Petrucci in his three volumes of Josquin masses, and the mass *Pange lingua*, perhaps composed too late to have appeared in Petrucci's Third book of 1514. Gradually, however, there has been a certain erosion even among these eighteen: Jaap van Benthem mounted a substantial case against the mass *Une mousse de Biscaye*;¹⁹ Barton Hudson threw doubt on the mass *Di dadi*;²⁰ both Joshua Rifkin and Richard Sherr, in as yet unpublished observations, have doubted the mass *Ad fugam*; for many years it has been obvious that the mass *Mater patris* is quite unlike anything we otherwise know of Josquin;²¹ and most recently there has been a published report of Jeremy Noble's views doubting that he composed the

18 Edgar H. Sparks, *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972.

19 Jaap van Benthem, "Was 'Une mousse de Biscaye' Really Appreciated by L'ami Baudichon?", in: *Muziek en wetenschap* 1/iv (1991), pp. 175–94.

20 *New Josquin Edition*, Utrecht 1987 [hereafter: NJE] vol. 9, Commentary (1995).

21 The case is fully assembled in an as yet unpublished article by Jennifer Bloxam.

mass *D'ung aultre amer*.²² None of these is entirely conclusive, but two points could be emphasised: that all those doubts are more widely shared than the documentation I have provided; and that they are based on a range of considerations, including style, mensural practice, treatment of borrowed material and source dissemination. If we accept these doubts for a moment, the picture of Petrucci's Josquin mass volumes looks as in Table 1. In this list the works are named in the order Petrucci printed them, with a hash-sign preceding the doubted works.

I: 1502 and later editions

L'homme arme super voces musicales
La sol fa re mi
Gaudeamus
Fortuna desperata
L'homme armé sexti toni

II: 1505 (30th June) and later editions

Ave maris stella
Hercules dux Ferrarie
Malheur me bat
L'ami Baudichon

- # Une musique de Buscaya
- # D'ung aultre amer

III: 1514 and later editions

- # Mater patris
- Faysans regres
- # Ad fugam
- # Di dadi
- De beata virgine
- Sine nomine

Table 1: Ottaviano de' Petrucci: Josquin Mass Books

It has long been accepted that Josquin's departure from Italy to become provost of Condé contributed to odd features of the Third book. But only recently have doubts been expressed about works in the Second book. Since Josquin left Ferrara in April 1504, fourteen months before the publication of the Second book, the new picture would seem to suggest that Petrucci had already lost contact before the Second book was finished. The sudden growth of Petrucci's publishing activity makes it likely that a Second book of Josquin masses to succeed the First of 1502 was a commercial idea without any particularly long forethought.

22 NJE vol. 7, Commentary (1997).

A third point must now be made about the most recent doubts: most of them have been rumbling along for some years, but during that time no scholar, to the best of my knowledge, has ever questioned any of the remaining cycles.²³ So it is notable that two choirbooks in Vienna contain between them these remaining cycles and no others, as shown in Table 2.²⁴

11778

1	Missa super l'homme armé (super voces)	Jos despres	PI/1
2	Missa L'homme armé sexti	Josquin	PI/5
3	Missa super Gaudeamus	Ockeghem	PI/3
4	Missa Fortuna desperata	Josquin	PI/4
5	Missa La sol fa re mi	Josquin	PI/2
6	Missa Lami baudechon	[Josquin]	PII/4
7	Credo [Chaschun me crie]	Josquin des pres	
8	Credo [Vilayge II]	Josquin des pres	

4809

1	Missa de Venerabili Sacramento [Pange lingua]	Josquin	
2	Missa de Domina [De Beata Virgine]	Josquin	PIII/5
3	Missa Hercules ducis ferrarie	[Josquin]	PII/2
4	Missa Malhuer me bat	Josquin	PII/3
5	Missa Faysant regretz	[Josquin]	PIII/2
6	[Missa sine nomine]	Josquin+	PIII/6
7	Missa Ave maris stella	Josquin	PII/1

Missing

Missa Una mousse de Biscaye (Petrucci II)	dubious per v Benthem
Missa D'ung aultre amer (Petrucci II)	dubious per Noble
Missa Mater patris (Petrucci III)	dubious per almost everybody
Missa Ad fugam (Petrucci III)	dubious per Sherr/Rifkin
Missa Di dadi (Petrucci III)	dubious per Hudson
Missa Da pacem (probably Bauldeweyn)	
Missa Allez regretz (probably Stokem)	

Table 2: Alamire-Josquin Choirbooks in Vienna

- 23 There has been a rumour of a prominent German musicologist doubting the mass *Pange lingua*; but this is a case of Chinese Whispers based on a misunderstanding. Joshua Rifkin privately alerts me to his own unhappiness about the mass *Lami Baudichon*; if he is right, some of what follows will need serious reconsideration.
- 24 A word should be added about the two Credo settings at the end of A-Wn 11778: the Credo *Chaschun me crie* (or *Des rouges nes*) and the Credo *Vilayge II* (they are edited in the Smijers *Werken* as *Fragmenta missarum* nos. 5 and 4). Both are ascribed to Brumel in D-Mbs, Mus.ms. 53, and to Josquin in Petrucci's *Fragmenta missarum* (RISM 1505¹). For the case that both are indeed by Josquin, see Barton Hudson, "Josquin and Brumel: the Conflicting Attributions", in Willem Elders with Frits de Haen, ed., *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, Utrecht 1991, pp. 67–92; Adeline van Campen, "Conflicting Attributions of *Credo Vilayge II* and *Credo Chascun me crie*", in the same volume, pp. 93–99, argues largely on the basis of style that the Credo *Chaschun me crie* could well be by Josquin.

These two choirbooks both come from the Alamire workshop in Mechelen or Brussels; and both must have been compiled in about 1521, if only because one of the cycles has Josquin's name followed by a cross, the normal procedure in this workshop for showing that the composer was dead.²⁵ Perhaps these choirbooks have been given less than their due attention because choirbook 11778 ascribes the mass *Gaudeamus* to Ockeghem, an ascription that has never been given a moment's notice by students of either Ockeghem or Josquin;²⁶ and three other works are presented anonymously. But they are coherently assembled volumes; and their contents do correspond precisely with what the sternest current research considers Josquin's definitive mass output. Moreover it should be obvious that Petrus Alamire, working so close to where Josquin lived the last seventeen years of his life, was in a better position to know what belonged in the canon than Petrucci in faraway Venice.

Much recent research (largely unpublished) has been devoted to identifying the various different scribes involved in the "Alamire" manuscripts; but for the present enquiry it is not relevant who actually held the pen: what is important is that the manuscripts unquestionably come from the premier scribal workshop of the Low Countries, apparently directed by a man who had extensive contacts throughout the area. (He was, after all, also active as a spy.) Alamire's view needs to be taken seriously. It may just be a bizarre coincidence that his view agrees with recent research; but it may also be worth asking what can be concluded if we suggest that he was right.

If Josquin was born in about 1455, and if we accept that current views on authenticity are valid and that the two Vienna choirbooks represent Alamire's identical and apparently authoritative view, some further conclusions look plausible. When it looked as though the publication of Petrucci's first book in 1502 came when Josquin was over sixty years old, the evident and obvious starting assumption was that much or even most of the music substantially antedated its earliest known sources. While that continues to be a wise initial approach (after all, there are several early sixteenth-century prints that contain music forty or more years old), it is no longer quite so necessary.

25 See also the entries in the *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Renaissance Manuscript Studies, ser. 1, Neuhausen 1979–88, vol. 4 (1988).

26 The Alamire manuscripts contain a surprising number of apparent jokes, as though the copyist were attempting to add levity to the task of the singers. It might be mentioned in passing that the recently discovered *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* by Gonzalo de Baena (Lisbon 1540) includes the "In nomine" section of this mass (labelled "Pleni sunt") with an ascription, in the index, to "Obrec"—though it is immediately followed by the "Benedictus" with its correct ascription to "Jusquin".

The mass *Lami Baudichon* could hardly have been composed much earlier than about 1475; and, as I have mentioned, the available information suggests that he had not yet at that point evolved a personal style. The five masses in Petrucci's First book are astonishingly assured works, and extremely complicated in their counterpoint. It now seems very hard to think that they were composed less than ten years after *Lami Baudichon*.

With that as a backdrop, the combined information of the Petrucci prints and the Vienna choirbooks offers further possibilities. Vienna 11778 contains all the masses in Petrucci's First book (albeit in a different order and with somewhat different readings) together with the one work that now seems substantially earlier in style than any other surviving Josquin mass, the mass *Lami Baudichon*. Petrucci's Second book opens with three works that give some reason for believing that they were composed later than the First book masses, even after the publication of the First book: Joshua Rifkin has recently argued that the mass *Hercules dux Ferrarie* was in fact composed during Josquin's year in Ferrara, 1503–4, effectively demolishing received views that it had to be much earlier;²⁷ Jeremy Noble long ago suggested that the mass *Ave maris stella* was composed later than the mass *Gaudeamus*;²⁸ and I would suggest that the mass *Malheur me bat* similarly builds on the experience and techniques already used in the mass *Fortuna desperata*.

One more detail points in that direction. The mass *Malheur me bat* also shares with the mass *Hercules dux Ferrarie* the expansion from four to six

- 27 Rifkin, "A Singer Named Josquin", unpublished paper kindly made available to me by the author; the point was made more briefly by Jeremy Noble in *New Grove*, London 1980, s.v. "Josquin". Most recently, Willem Elders has mounted a case that this mass was considerably earlier, see his "New Light on the Dating of Josquin's *Hercules Mass*", in: *TVNM* 48 (1988), pp. 112–49; in particular he suggests that a perfect occasion for its first performance would be 13 September 1480, the 47th anniversary of Ercole d'Este's knighthood (47 being the number of statements of the *soggetto cavato* in the tenor). Much of the objective case rests on motivic similarities between Josquin's mass and Obrecht's mass *Adieu mes amours*; as so often in such cases, it is hard to be sure who borrowed from whom, assuming that borrowing is actually involved. Obrecht's mass is hard to date, since it appears in no source earlier than about 1500; Elders accepts the view in Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, who very tentatively assigns it to Obrecht's first stay in Ferrara, 1487–8.
- 28 Noble, op. cit.; the same point is made in Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Madrigal, 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles 1963, p. 339. It should be noted, if only to stress the hypothetical nature of all my remarks here, that Willem Elders has argued, in several publications, for precisely the opposite case. On the date of the Vienna manuscript 1783, which contains the mass *Ave maris stella* and is generally dated ca. 1500, I concur with the arguments outlined by Walter Rubsamen in Edward E. Lowinsky, ed., *Josquin des Prez*, London 1976, p. 370, that it more plausibly dates from 1505–6.

voices for the third *Agnus Dei*, something found otherwise only in the mass *L'homme armé sexti toni*, the last mass printed in the first Petrucci book. There is enough in common between those three movements to suggest that they were composed close to one another, as though Josquin found the idea interesting only for a few years at the beginning of the sixteenth century. Both *L'homme armé sexti toni* and *Malheur me bat* build their third *Agnus* with two unison canons at the distance of a *minima*; only *Hercules dux Ferrarie* loosens that rigour, though with a similar musical effect.

That could therefore mean that Petrucci's Second book opens with three very new works, then continues with *L'ami Baudichon*, the single earlier work that had been omitted from his first book (for reasons of its immaturity), and closed with two other early works that may come from Milanese circles but now seem to be spurious. Oddly enough, though, if that hypothesis happens to be correct (on top of the three hypotheses offered earlier) then the two Vienna choirbooks divide neatly between early works (11778) and later ones (4809). Even more oddly, they would divide at around the year 1500, which, by my reckoning, would be almost exactly in the middle of Josquin's forty-year mature career. But then perhaps this is not so odd after all: if Alamire was assembling a corpus of Josquin masses on the basis of first-hand knowledge, it could well have made sense for him to divide them in precisely that way.

Even so, it may be a little more complicated than that. If the mass *L'ami Baudichon* is really from the late 1470s it is obviously some distance from any of the masterpieces in Petrucci's First book. There seems a possibility that many of Josquin's four-voice motets come from the 1480s, a time when he had evolved a personal style of considerable purity but without the sheer density of action or variety of texture and pace found so often in the masses of Petrucci's First book. Briefly, then, I believe that most if not all of these First-book masses were composed in the 1490s.

That would at least be possible in terms of the known earliest manuscript dates as proposed in Richard Sherr's chronology of the Vatican Cappella Sistina choirbooks:²⁹ the mass *L'homme armé super voces musicales* is in CS 197, which he dates 1492–5; the mass *Fortuna desperata* is in a layer of CS 41 for which he gives the same dates (in fact half of it copied by the same scribe); the mass *La sol fa re mi* is in a later layer of CS 41, which he dates

29 Richard Sherr, *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Renaissance Manuscript Studies, ser. 5, Neuhausen 1996.

1495–8, a date that happens to fit well with Dawson Kiang's recent discussion connecting the mass with the Turkish prince Cem (or Jem).³⁰ As concerns the mass *L'homme armé sexti toni*, three movements of which appear in the Chigi Codex, generally dated 1498–1503, I would suggest very strongly that the manuscript's exceptionally close relationship (scribally as well as in terms of its repertory and readings) to the securely dated Brussels 9126 of 1505 puts the Chigi Codex well after 1500; that is to say that its manuscript survivals all seem to be later than its printing in Petrucci's First book. Stylistically, too, this mass gives every sign of being one of the latest works in that book.

As concerns the masses in Vienna 4908, the remarks above outline the reasons for thinking that most were composed in the first years of the century. The only other work in that volume that has normally been dated before 1500 is the mass *Faysant regretz*: its earliest source is in fact the Vatican choirbook CS 23, in a section that Richard Sherr dates to 1503–7.³¹ This should absolutely not be taken as evidence that the mass was necessarily that late (and in all these discussions it may be wise to remember Glareanus' later remark that Josquin often kept his works for some years before letting them out in public). I would suggest that its style fits comfortably with the first decade of the sixteenth century; in several ways it is one of the boldest of his technical challenges, with the four-note motif audible in almost every bar—an extension of the challenge offered by the mass *La sol fa re mi*. Beyond that, it incorporates more elements of mass chant paraphrase than any of his other mass cycles. Even so, this is a work that highlights the enormous dangers of attempting a chronology of any composer on purely stylistic grounds, particularly when an outside element (in this case the apparent organization of the Vienna choirbooks) tempts one to reach a particular conclusion. It could be argued that the mass *Faysant regretz* is an earlier attempt at a scheme that was more successfully tackled in the masses *La sol fa re mi* and *Hercules dux Ferrarie*. Pending further exploration, the wise conclusion would be simply that the Vienna choirbooks could just be taken as an indication that the mass was composed after 1500.

30 Dawson Kiang, "Josquin Desprez and a Possible Portrait of the Ottoman Prince Jem in Cappella Sistina Ms. 41", in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 54 (1992), pp. 411–25; Willem Elders, "New Light on the Dating of Josquin's *Hercules Mass*", p. 146, note 64, reports a record sleeve note in which Adalbert Roth has argued that the only possible occasion for the mass was a papal high mass on 20 January 1495; see also Rifkin, "A Singer Named Josquin", note 142.

31 See Barton Hudson's analysis in *NJE* vol. 8, Commentary (1996).

The remaining three works in Vienna 4908 have always been agreed to be well after 1500. While the bases of that agreement are patently open to reconsideration, I shall accept them here because there is a more important point to make, namely that it seems most unlikely that any of them was composed much later than 1510. Too much of the received view hangs on Petrucci's 1514 publication, which contains the masses *De beata virgine* and *Sine nomine*. The mass *Pange lingua*, normally considered to postdate Petrucci's Third book of 1514, may in fact be a little earlier. I have already noted that the recent doubts about works in his Second book suggest that Petrucci may have lost contact with Josquin as early as 1504; whether a work was included in his 1514 book now seems much less relevant than it once did. The mass *Pange lingua* appears in several Italian manuscripts copied within the second decade of the century, among them I-Rvat CS 16 copied by Gellandi in 1515–16 (Jeffrey Dean); I-Rvat Pal.lat.1982, dated 1513–23 (*Census-Catalogue*); I-Rvat Cappella Giulia XII.2, copied by the main Medici codex scribe in about 1518 (Jeffrey Dean); I-Rvat SMM JJ III 4, copied 1516–20 (Adalbert Roth); D-Mbs Mus.ms. 510, dated 1513–19 (Martin Bente); and the Capirola lutebook copied in about 1516–17 (Otto Gombosi). That distribution could suggest that it was composed around 1510. After all, several of its techniques appear to have their roots in the mass *Ave maris stella*; and there are several details that it shares closely with the mass *Malheur me bat*. If *Pange lingua* is his last mass, as all scholars appear to agree, it may well be that he in fact stopped mass composition soon after 1510.

My chronology would therefore suggest that, apart from the very early mass *Lami Baudichon*, all the known Josquin masses were composed between about 1490 and soon after 1510, with only those in Petrucci's First Book being earlier than about 1500. I stress again that it is based on a large number of hypotheses; but it does appear to flow almost inevitably from the various discoveries of recent years; and it seems to offer a pattern that could help with the dating of the other works.

As concerns the motets, it seems right to accept the received view of those in five and six voices, that they are all likely to be after 1500 apart from the five-voice *Illibata*, which stands well aside from the rest.³²

But the four-voice motets include several that can be dated early, though their transmission does little to help the case. Only three seem likely to have been copied before about 1495: the *Ave Maria ... virgo serena*, already mentioned; and *Domine non secundum* copied around 1490 into two different Roman manuscripts. Joshua Rifkin and Richard Sherr have argued very convincingly that *Domine non secundum* must have been composed at Rome, because it fits closely with the papal liturgy and with other settings of the same text by papal composers.³³ The *Census-Catalogue* dates the appropriate section of Cappella Sistina 35 to the years ca. 1487–90, though other scholars have allowed perhaps another two years. Since Pamela Starr has shown that Josquin arrived in Rome only in June 1489, it is hard to resist the conclusion that it was composed for the Lenten season of 1490 or just possibly 1491. *Domine non secundum* would therefore now seem to be one of the very few precisely datable works in the Josquin canon. Its glorious final section, “Adjuva nos, Deus”, shows all the variety of texture and treatment that we find in the masses of Petrucci’s First book. A particularly glorious moment is towards the end at the words “Propter nomen tuam” where the lower voices move into the bottom register leaving a space of a twelfth below the discantus, a gambit entirely foreign to his earlier works.

Returning to the earliest years of his career, though, we have *Ave Maria ... virgo serena* copied by about 1480; and I have just argued that the four-voice canonic *Salve regina* must be from around 1480.

32 Richard Sherr, “*Illibata Dei virgo nutrix* and Josquin’s Roman Style”, in: *JAMS* 41 (1988), pp. 434–64, argues that this must be Roman largely because nothing of this kind appears in the Milanese repertory. (The Roman motets of Weerbeke and Vaqueras that he presents as material for comparison are not overwhelmingly persuasive.) Much of what he says needs to be reconsidered in view of Josquin’s absence from Milan before about 1484, his presence in France before that, and his arrival in the papal chapel three years later than was then supposed. Sherr does after all argue that at first glance the work is in the Netherlandish style of the 1470s, owing something to the five-voice motets of Regis (several of which seem to be from the early 1470s); and he points to details that strongly suggest the direct influence of Busnoys’ *In hydraulis* and his mass *L’homme armé*. Since I have already argued that Josquin’s *Adieu mes amours* builds on the style of Busnoys, it would not be hard to imagine that this was yet another case of a work from Josquin’s “imitation” years; certainly nothing of its design and style appears elsewhere in his securely ascribed works. I suggest that the case for the date of *Illibata* is once again open.

33 Joshua Rifkin, “Josquin in Context”, unpublished paper read at the American Musicological Society annual meeting in Minneapolis, 1978, and kindly made available to me by the author; Sherr, op. cit., pp. 455–62.

Recently three more early dates have been argued or implied. Patrick Macey has argued that *Misericordias Domini* was composed for King Louis XI in about 1482, mainly because the first and last lines of its unusual text had special meaning to Louis, who had the first line painted on 50 scrolls in 1481 and reputedly uttered both lines on his deathbed.³⁴ One feature of this work is its imitation patterns in a cycle of fifths: B, E, A and D (bars 38–44) and G, C, F, B-flat. That seems rare in Josquin, but similar patterns can be found in Loÿset Compère—as though, once again, the young composer was picking up ideas from older colleagues.

In addition, the latest fascicle of the New Josquin Edition³⁵ recalls Jeremy Noble's observation that the two "Genealogy motets"—*Liber generationis* and *Factum est autem*—use chants exclusive to the liturgy of Tours, which would also imply that they were composed in those same years for Louis XI.³⁶

These three works all show a clear and disciplined style, slightly open in texture, with careful imitation and restrained declamation. They also show a relatively continuous design, without the many changes of metre, texture and harmonic rhythm that characterize all the masses in Petrucci's First book.

If Josquin came to Milan only in about 1484, after the death of Louis, it seems almost certain that the two motet-cycles *Vultum tuum* and *Qui velatus facie* come from the mid 1480s. Patrick Macey's recent arguments that previously seemed to demonstrate that these works came from the Milan of the 1470s can be accepted now as at least demonstrating that they must have been composed in Milan³⁷—which more or less confines them to the years 1484–9. Their style is still disciplined but relatively simple, restrained and continuous, thus again quite different from the freedom and massive invention of the masses in the Petrucci's First book.

34 See note 7 above. The arguments are repeated and slightly expanded in Patrick Macey, "Josquin, Good King René, and *O bone et dulcissime Jesu*", in: Dolores Pesce, ed., *Hearing the Motet*, New York and Oxford 1997, pp. 213–42. The further points made in that article, suggesting that the motet *O bone et dulcissime Jesu* was composed around the time of René's death in 1480, are for the moment rather harder to accept, being heavily reliant on a comparison with Josquin's "Milanese" style.

35 NJE vol. 19 (1998), ed. Martin Just.

36 Jeremy Noble, "The Function of Josquin's Motets", in: *TVNM* 35 (1985), pp. 9–22, at p. 20.

37 Patrick Macey, "Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin", in: *EMH* 16 (1996), 147–212.

All these motets are extremely long: *Misericordias Domini* almost 300 bars; the two genealogy motets almost 400; *Qui velatus facie* over 500; and *Vultum tuum* almost 600 bars. Many mass cycles of the late fifteenth century are shorter than that: the mass *D'ung aultre amer* has only 350 bars; the mass *Faysant regretz* only 550. Of the definitely later motets in five and six voices, only the *Miserere* is more than 200 bars long, and even that hardly reaches 400 bars. I would therefore propose that, broadly speaking, the long motets are mainly from the 1480s and the shorter ones from after 1490. If that seems an oddly naive way of looking at the picture, it does at least happen to fit the available information and could well reflect changing priorities.

After all, from the motet-cycles of other composers in these years, particularly Gaspar van Weerbeke or Loyset Compere, it looks as though several people were trying to experiment with new ways of writing extended musical works. The five-movement polyphonic mass Ordinary cycle began its real career with Dufay and Ockeghem only in about 1450; and it quickly became the main form for ambitiously intended music. A quarter of a century later some composers could well have looked for other ways of writing large works. Among them were not only Weerbeke and Compere but also Josquin. After a first attempt to compose a mass ordinary cycle, in the mass *L'ami Baudichon*, Josquin seems to have dropped the idea and explored different avenues, only to return to it in the 1490s as a member of the papal chapel.

That sketchy outline is obviously not enough to make a definitive case. It is no more than a first attempt to draw some conclusions from the new biographical picture. The last statement on Josquin chronology before the new facts came to light may be that of Allan Atlas in his book *Renaissance Music*, in which he wrote that "To ponder the chronology of Josquin's output is to go around in circles".³⁸ I strongly suggest that the main problem was the need to spread the available music across a composing career of some sixty years from about 1460 to 1521, therefore to leap at any possible opportunity to declare a work much earlier than its earliest sources. With a career that begins shortly before 1480, everything suddenly looks a lot simpler. Of course it is still necessary to accept, as with all Renaissance composers, that some works appear in the few surviving sources far later than their

38 Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*, New York 1998, p. 257.

date of composition. But it is not so regularly necessary. From about the mid-1490s Josquin seems to have been widely recognized as the leading composer of his time. Particularly with the masses, a very plausible picture emerges if we posit that these major works come from about the date of their earliest sources. If, in addition to that, we accept that there is a good case for thinking that the mass *Pange lingua* was composed not much after 1510, very few works are likely to be later. For his main output, there is therefore a composing career of only about thirty years; and I am suggesting that his music did not become fully characteristic of what we think of as the "Josquin style" until around 1490—though that is obviously not to deny that he composed a number of astonishing masterpieces before then, among them *Adieu mes amours* and *Ave Maria ... virgo serena*.

I must repeat again that the new information does not yet give us a birthdate: it merely shows that the basis for the 1440 birthdate was false; most of my outline hangs on the still unproven theory that he could have been born in the mid-1450s. But on that basis the picture seems to look like this: many of the songs in three and four voices are from the late 1470s; the four-voice *Salve regina* would be from about 1480, *Ave Maria ... virgo serena* slightly earlier and the mass *Lami Baudichon* earlier still; the long motets and motet-cycles are almost all from the 1480s; the masses in Petrucci's First Book are all from the 1490s, the remaining masses all from about 1502 to 1512; the motets in five and six voices remain almost all in the years 1500–1510; and I would suggest that the six-voice *Pater noster/Ave Maria* is still one of his last surviving works.³⁹ Similarly, the songs in five and six voices are mostly from his years in Condé, after 1504. These are obviously all simply suggestions for further discussion, contradiction or refinement; but they seem plausible at least to me. Their main intention is, returning to Harley Granville-Barker's politician, to begin clearing out the wardrobe of our minds, to see whether a new set of clothes may not fit the severely changed body of Josquin des Prez slightly better.

39 Daniel E. Freeman, "On the Origins of the *Pater noster*—*Ave Maria* of Josquin Des Prez", in: *MD* 45 (1991), pp. 169–219, suggests that liturgical considerations place the work considerably earlier.

„non suole Apollo sprezzar le Muse“ – Annäherungen an Cesarina Ricci de Tingoli

Christine Fischer

Waren die ersten Frauen, die in der abendländischen Geschichte den Weg in die Berufsmusik fanden, Kurtisanen, Musen oder tatsächlich einfach nur Musikerinnen? Mit dieser seinen Aufsatz einleitenden Frage umriss Anthony Newcomb in wenigen Stichworten das faszinierende Forschungsfeld, in dem nach Erklärungsansätzen für die in ihrer Plötzlichkeit verblüffende massive öffentliche Präsenz von künstlerisch tätigen Frauen im Italien des 16. Jahrhunderts gesucht wird.¹ Neben der umfangreichen italienischen Traktatliteratur dieser Zeit, in der nachhaltig für die Gleichstellung der Frau in der Gesellschaft Position bezogen wurde², gilt als einer der Hauptgründe für diese Öffnung der Künste das humanistisch geprägte Bildungsideal, innerhalb dessen Frauen durch den Verlust des Lehrmonopols der Kirche der Zugang zum Bildungssystem möglich wurde.³ Auf dieser Grundlage tat sich zunächst in den künstlerischen Nachbardisziplinen der Musik, vor allem der Schauspielerei, und später auch in der Musik für Frauen die Möglichkeit einer professionellen Karriere auf: Um 1580 traten im Concerto delle Dame in Ferrara, dessen ausserordentlichem Erfolg in ähnlichen Ensembles an vielen anderen italienischen Höfen nachgeeifert wurde, erstmals Berufssängerinnen auf den Plan.⁴ Etwas früher schon war es Frauen erstmals möglich

- 1 Anthony Newcomb, „Courtesans, Musen, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy“, *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. v. Jane Bowers und Judith Tick, Urbana, Chicago 1987, S. 90–115.
- 2 Vgl. Conor Fahy, „Three Early Renaissance-Treatises on Women“, *Italian Studies* 9 (1956), S. 6–39; Ian MacLean, *The Renaissance Notion of Women, A Study in the Fortune of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge u.a. 1980; Adriana Chemello, „Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit, Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert“, *Die europäische Querelles des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert* (= Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung 1997, 2), Stuttgart, Weimar 1997, S. 239–268.
- 3 Vgl. Jane Bowers, „The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700“, *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. v. Jane Bowers und Judith Tick, Urbana, Chicago 1987, S. 116–167, hier S. 129ff.
- 4 Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579–1597*, 2 Bde. (= Princeton Studies in Music 7), Princeton 1980 und Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* (= Archivum Musicum, Collana di studi A), Firenze 1979.

geworden, als Komponistinnen an die Öffentlichkeit zu treten. Während die ältere Renaissanceforschung aufgrund dieser Tendenzen von einer faktischen Gleichstellung der Frau in der damaligen Gesellschaft ausging⁵, relativiert die neuere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieses Bild erheblich und zeigt die Kluft zwischen damaliger sozialer Theorie und Realität auf⁶: Die ersten Berufsmusikerinnen hatten mit massiven Anfeindungen in moralischer Hinsicht zu kämpfen, da viele bekannte Kurtisanen der Zeit auch ausgezeichnete Sängerinnen waren, und auch die häufige Stilisierung komponierender und musizierender Frauen zu Musen mit inspirierender und nicht schöpferischer Aufgabe, verweist auf die Probleme, mit denen Frauen in dieser neuen Rolle konfrontiert waren. Da die Kirche nach wie vor als Hauptarbeitgeber für Sänger und Komponisten fungierte, hatten Frauen zudem natürlich weit stärker eingeschränkte Entfaltungsmöglichkeiten in der Berufsmusik als ihre männlichen Kollegen, da ihnen dieses Tätigkeitsfeld bekanntermassen verschlossen blieb.

Die Beschäftigung mit Werk und Biographien der ersten professionellen Musikerinnen bildet selbstredend einen wesentlichen Bestandteil der diesbezüglichen Forschungsarbeit. Bei Cesarina Ricci de Tingoli handelt es sich um eine der ersten Frauen der Musikgeschichte, die mit einer unter ihrem Namen herausgegebenen Musiksammlung an die Öffentlichkeit trat: 1597 mit einem fünfstimmigen Madrigalbuch, ihrer ersten und wohl auch einzigen Veröffentlichung, in der neben 15 eigenen Kompositionen auch zwei Madrigale des anderweitig unbekannten Alberto Ghirlinzoni enthalten sind.⁷

5 Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hrsg. v. Horst Gunther (= Bibliothek der Geschichte und Politik 8) Frankfurt a. Main 1989, besonders S. 388, Marco Minghetti, „Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI“, *Nuova Antologia* 23 (Juni 1877), S. 1–43.

6 Vgl. u.a. Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956; Carol Neuls-Bates, *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York u.a. 1982, S. 37ff; Joan Kelly-Gadol, „Did Women Have a Renaissance?“, *Becoming Visible, Women in European History*, hrsg. v. Renate Bridenthal, Claudia Koonz, Susan Stuard, Boston u.a. 1987, S. 175–201.

7 Cesarina Ricci de Tingoli, *DI MADONNA CESARINA RICCI DE TINGOLI IL PRIMO LIBRO De Madrigali à Cinque Voci. Con un Dialogo a otto Novamente Composti & dati in luce.*, Venetia 1597, vgl. Emil Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hrsg. v. François Lesure, Claudio Sartori, Bd.2, Pomezia, Genève 1977, S. 1448f., Nr. 2341; RISM, Serie A1 Einzeldrucke vor 1800, Bd.7, S. 159, Nr. R 1253.

Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen Maddalena Casulana und Vittoria/Raffaella Aleotti, die bereits seit 1568 bzw. 1593 eigene Sammlungen veröffentlicht hatten⁸ und deren Biographien aufgearbeitet sind⁹, weiss man bisher über Riccis Lebenslauf wenig Fundiertes¹⁰: Da Thomas W. Bridges im Namenszusatz „de Tingoli“ eine geographische Angabe vermutete, ging er von einer Herkunft der Komponistin aus der Stadt Cingoli aus – eine Hypothese, die sich im Laufe meiner Studien als unrichtig herausstellte. Auch Bridges' Angabe des vermutlichen Geburtsdatums der Musikerin mit 1573 findet sich nirgendwo belegt. Richtigerweise wird von ihm jedoch der Widmungsträger des Madrigaldruckes, der dort so genannte „Cardinale San Giorgio“ als Cinzio Passeri Aldobrandini identifiziert.¹¹ Zudem stellt Jane Bowers aufgrund der Anrede Madonna im Madrigaldruck die These auf, Cesarina Ricci sei adliger Herkunft gewesen.¹²

Mehrere Faktoren verhinderten bisher eine intensivere Auseinandersetzung mit der Komponistin: Das einzige bekannte Exemplar ihres *Primo libro*, das gleichzeitig die einzige bisher berücksichtigte Quelle zur Komponistin

- 8 Casulana und die Aleottis veröffentlichten vor ihren Sammlungen einzelne Werke in Anthologien, zu einer Auflistung vgl. Bowers, „Emergence“, S. 162f. Auch von Paola Massarengi (RISM, Serie B1 *Recueils imprimés XVIe–XVIIe siècles*, Bd.1, S. 328, Nr. 1585²⁵), Eleonora Bernardi-Bellati 1591 (Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd.1, New York u.a. 1987, S. 77) und Laura Beatrice Cappello 1595 (Cohen, *International Encyclopedia*, Bd.1, S. 132), sind solche Einzelwerke in Anthologien überliefert – zu überprüfen bliebe, ob es sich bei den bei Cohen zitierten Sammlungen wirklich um Musikdrucke und nicht um literarische Sammlungen handelt.
- 9 *I madrigali di Maddalena Casulana*, hrsg. v. Beatrice Pescerelli, Firenze 1979 (enthält eine kurze biographische Studie im Vorwort). Die bei Cohen, *International Encyclopedia*, Bd.1, S. 140 erwähnte Doktorarbeit Pescerellis zu Casulana konnte trotz Anfragen bei der Universität Bologna, wo diese Studie entstanden sein soll, nicht ausfindig gemacht werden; Cathrin Ann Carruthers-Clement, *The Madrigals and Motets of Vittoria/Raffaella Aleotti*, Diss. Kent State University 1982.
- 10 Cesarina Ricci de Tingoli findet bisher nahezu ausschliesslich in Lexikonartikeln Erwähnung, vgl. u.a.: Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900, Bd.8, S. 209; Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Mailand 1938, S. 364; Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 1448; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd.15, London u.a. 1980, S. 829. Thomas W. Bridges, „Ricci, Cesarina“, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, hrsg. v. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, New York u.a. 1995, S. 389. Einzelstudien zu Ricci liegen keine vor.
- 11 Vgl. Bridges, „Ricci“.
- 12 Bowers, „Emergence“, S. 117, 154 No.74.

darstellte, ist unvollständig mit nur drei der ursprünglich fünf Stimmbücher erhalten. Zudem versprachen archivalische Nachforschung über den Allersweltstnamen Ricci keinen grossen Erfolg (nicht zuletzt auch, da Frauen in Archivakten bekannterweise zumeist nicht im gleichem Umfang Raum eingenommen wird wie ihren männlichen Zeitgenossen). Meine Beschäftigung mit Cesarina Ricci¹³ stand natürlich auch im Zeichen dieser Einschränkungen. Dennoch taten sich einige neue Quellen und Zusammenhänge auf, die es erlauben, das Schaffen Riccis einem sozialen und musikalischen Kontext zuzuordnen und eines ihrer Werke in Originalgestalt zu rekonstruieren.

Das *Primo libro* Cesarina Riccis enthält ein recht umfängliches Vorwort aus der Feder der Komponistin (vgl. Abbildung 1). Die dort gegebenen Hinweise zu Aufenthaltsorten und persönlichem Umfeld bildeten die Ansatzpunkte meiner Spurensuche und die Grundlage für den ersten Abschnitt des vorliegenden Textes. Im zweiten Grossabschnitt stehen die Kompositionen des *Primo libro* und ihre stilistische Einordnung im Mittelpunkt, und im darauffolgenden dritten Textteil wird der Versuch unternommen, ein konkretes künstlerisches Umfeld für Riccis Sammlung zu rekonstruieren.

13 Christine Fischer, „non suole Apollo sprezzar le Muse“ – Cesarina Ricci de Tingoli als Komponistin des ausgehenden Cinquecento, 2 Bde., Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 1996.

1. Widmungsträger und Genealogisches

Rom: Der Widmungsträger Cardinale S. Giorgio

Biographie

Zu Cinzio Passeri Aldobrandini, dem Widmungsträger des Madrigalbuches Cesarina Riccis de Tingoli in seiner Eigenschaft als Cardinale S. Giorgio, gibt es ein breites Spektrum an biographischen Quellen, in denen Cesarina Ricci jedoch keine Erwähnung findet.¹⁴ Cinzio Passeri wurde 1551 in Senigaglia nahe Urbino geboren und zwar als Sohn der Schwester Ippolito Aldobrandinis, des späteren Papstes Clemens VIII. Als zunächst einziger männlicher Spross seiner Familiengeneration wurde er gezielt auf die kirchliche Laufbahn vorbereitet und verbrachte seine Lehrzeit an der Seite des Onkels. Mit dessen Wahl auf den Petersstuhl ging Cinzio Passeris Ernennung zum Staatssekretär einher. Noch im selben Jahr stellte sich Konkurrenz für die Karrierepläne Passeris aus dem eigenen Hause ein: Sein bedeutend jüngerer Cousin Pietro (geb. 1571) meldete – obwohl eigentlich von Seiten der Familie nicht für die kirchliche Laufbahn bestimmt – energisch Ansprüche auf ein geistliches Amt an und wurde seinem Cousin gleichberechtigt zur Seite gestellt. Im darauffolgenden Wettbewerb der beiden Cousins um die Gunst des Papstes sollte Pietro dem eigentlichen Favoriten Cinzio bald den Rang abgelaufen haben. Besonders nach der Ernennung beider zum Kardinal 1593 (Cinzio Aldobrandini trug fortan den Beinamen S. Giorgio, um sich von seinem Cousin, der sich Kardinal Aldobrandini nannte, zu unterscheiden) nahm die Spannung zwischen den Papstnipoten kontinuierlich zu. Zum

14 Vittorio Lancellotti, *Lo scalco pratico di Vittorio Lancellotti da camerino All'Illustrissimo, e Reverendiss. Prencipe Il Card. Ippolito Aldobrandino Camerlengo di Santa Chiesa*, Roma 1627; Girolamo Lunadoro, *Relatione della Corte di Roma e de' Riti da osservarsi in essa, et de' suoi magistrati, et officij, con la loro distinta giurisdizione*, Padova 1635; Angelo Personeni, *Notizie genealogiche storiche critiche e letterarie del Cardinale Cinzio Personeni da Ca Passero Aldobrandini nipote di Clemente VIII.*, Bergamo, 1786; Francesco Parisi, *Della Epistolografia [...] divisa in tre parti. La prima contiene [...] la vita del cardinale Cinzio Passeri Aldobrandini, le altre due contengono lettere di esso Cardinale ad altre scritte a lui*, Roma 1787; Angelo Personeni, *Osservazioni sopra la epistolografia di Francesco Parisi in difesa ed in confronto delle notizie del Cinzio Personeni da Ca Passero Aldobrandini raccolte dall'Ab. Angelo Personeni*, Bergamo, 1788; David Silvagni, *La corte e la società Romana nei secoli XVIII e XIX*, Bd.1, Roma 1883, S. 42ff; Guido Bentivoglio, *Memorie del Cardinal Guido Bentivoglio con correzioni e varianti dell'Edizione d'Amsterdam del 1648 aggiuntevi cinquantotto lettere inedite tratte dell'Archivio del Cav. Carlo Morbido*, Bd.1, Milano 1864; Fasano E. Garini, „ALDOBRANDINI (Passeri) Cinzio“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. v. Aldo Ferrabino, Bd.2, Roma 1960, S. 102–104.

Eklat kam es 1598, als Pietro Aldobrandini es durch geschickte diplomatische Taktik geschafft hatte, die Schwierigkeiten bei der Übernahme des Fürstentums Ferrara durch die römische Kurie zu bereinigen und einen triumphalen Einzug in die Stadt feierte. Erbost über den erneuten Prestigegewinn Pietros flüchtete Cinzio Aldobrandini 1598 aus Ferrara und weigerte sich knapp ein Jahr lang, nach Rom zurückzukehren. Vermittlungsversuche des Papstes hatten erst 1599 Erfolg und Cinzio machte sich doch wieder nach Rom auf, die Vormachtsstellung seines Cousins Pietro von nun an akzeptierend. Nach dem Tod Clemens VIII. 1605 wurde Cinzio Aldobrandini unter dessen Nachfolger, dem Medici-Papst Leo XI., zum *penitenziere maggiore* ernannt und erhielt erst jetzt die höheren Weihen. Er starb 1610 in Rom und liegt dort begraben.

Mäzen

In Bezug auf Ricci sind die kulturellen Interessen des Widmungsträgers des *Primo libro* von besonderem Belang und zwar in den Jahren der vermutlichen Entstehungszeit dieser Sammlung von den frühen 1590ern bis 1597 (die Bemerkung Riccis, sie hätte ihre Noten einige Zeit den dunklen Niederungen überlassen, und die Tatsache, dass Aldobrandini einige der Stücke vor ihrer Drucklegung bereits kannte, sprechen für eine gewisse zeitliche Distanz zwischen Entstehung und Drucklegung).

Cinzio Aldobrandini war ein begeisterter Kunstliebhaber und neben Virginio Orsini und der Farnese-Familie einer der wichtigen römischen Mäzene seiner Zeit.¹⁵ Besonders bekannt war S. Giorgio für die täglich in seinen Zimmern des Vatikans abgehaltene literarisch-politische Akademie.¹⁶ Zu den prominentesten Teilnehmern, die durch ihre Zueignungen Cinzios weitreichenden Ruf als gelehrter, humanistischer Kunstförderer festigten, gehörten Torquato Tasso, der den Papstneffen zu seinem Nachlassverwalter bestimmte und ihm seine *Gerusalemme Conquistata* zueignete, Giovanni Battista Guarini, Giovan Battista Raimondi und, in unserem Kontext besonders wichtig,

15 Vgl. Personeni, *Notizie*, S. 123.

16 Vgl. Lunadoro, *Relatione*, S. 120: „Il cardinale di S. Giorgio, di felice memoria, usava che una persona, che fusse stata invitata, et che havesse mangiato una volta sola con Sua Eminenza, poteva andare sempre ad ammensarsi, senza altro invito, e quel buon Principe, in diciassette anni, che fu Cardinale, ogni mattina fece tavola, la quale fù una pubblica Accademia, e la sua casa un Seminario di virtuosi“ und Klaus Jaitner (Hg.), *Die Hauptinstruktionen Clemens' VIII. für die Nuntien und Legaten an den europäischen Fürstenhöfen, 1592–1605*, Tübingen 1984, S. Cf.

Luca Marenzio. Der Komponist ist im Jahr 1594 als Famigliar des Kardinals S. Giorgio im Vatikan belegt, bevor er 1595 durch Empfehlung seines Patrons als Maestro di Cappella an den Hof Sigismund III. nach Polen berufen wurde.¹⁷ Neben den die Anzahl von zwei Dutzend überschreitenden literarischen Werken, die dem Cardinale S. Giorgio gewidmet wurden¹⁸, und einer 1600 in Bologna von Giulio Segni veröffentlichten Sammlung namens *Tempio all'illustrissimo et reverendissimo Signor Cinthio Aldobrandini*¹⁹, in der über 250 Gedichte in drei Sprachen mit Ehrbezeugungen gegenüber dem Literaten und Patron abgedruckt sind, blieben nur vier Musikdrucke aus der Zeit von 1594 bis 1605 erhalten, in denen Cinzio Aldobrandini als Widmungsträger auftaucht. Ausser Cesarina Riccis *Primo libro* zählen zu diesen Werken Luca Marenzios *Sesto libro de madrigali a cinque voci* von 1594, Curtio Mancinis *Primo libro di madrigali a cinque voci* von 1605, und – als einzige geistliche Sammlung – die 1596 veröffentlichten achttimmigen Psalmvertonungen Giovanni Croces. Durch Studien zu Tasso und Marenzio²⁰ sind die römischen Quellen zu Cinzio Aldobrandinis Kunstmäzenatentum schon recht gut erschlossen, wobei Cesarina Ricci de Tingoli erneut keine Aufmerksamkeit gewidmet wird²¹. Aufgrund dieser Arbeiten kann man von einem tatsächlich tiefgehenden Kunstinteresse Cinzio Aldobrandinis ausgehen, womit sein Mäzenatentum offenbar anders motiviert war, als es beim „mecenatismo politico“, den Pietro Aldobrandini nach dem Vorbild Clemens VIII. praktizierte²², der Fall war. Die zahlreichen Widmungen von Musikwerken an diesen jüngeren Papstnipoten hatten „soprattutto una funzione del suo prestigio sociale“²³, waren also in erster Linie Austausch von Protektion gegen Ansehen zwischen Widmungsträger und Künstler oder Künstlerin.

17 Laura Williams Macy, *The Late Madrigals of Luca Marenzio, Studies in the Interactions of Music, Literature, and Patronage at the End of the Sixteenth Century*, Diss. University of North Carolina 1991, S. 29–35.

18 Vgl. Personeni, *Notizie*, S. 130ff (Nr. LXXI.); Parisi, *Epistolografia*, Bd.1, S. 190.

19 Giulio Segni, *TEMPIO ALL'ILLUSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO SIGNOR CINTHIO ALDOBRANDINI, Cardinale S. Giorgio NIPOTE DEL SOMMO PONTEFICE CLEMENTE OTTAVO*, Bologna 1600.

20 Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Bd.1: *La vita*, Torino, Roma 1895; Virginio Prinzivalli, *Torquato Tasso a Roma*, Roma 1895.

21 Solerti, *Vita*, erwähnt Ricci nicht und Williams Macy, *Late*, S. 34, gibt einen falschen Vornamen „Caterina“ an.

22 Frederick Hammond, „Cardinal Pietro Aldobrandini, Patron of Music“, *Studi Musicali* 12 (1983), S. 53–66; Claudio Annibaldi, „Il mecenate ‚politico‘. Ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (ca.1570–1621)“, *Studi Musicali* 16 (1987), S. 3–93; Graham Dixon, „The Cappella of S. Maria in Trastevere (1605–45): An Archival Study“, *Music & Letters* 62 (1981), S. 30–40.

23 Annibaldi, „mecenate“, S. 69.

Apoll und die Musen

Cinzio Aldobrandini scheint der künstlerischen Betätigung von Frauen recht aufgeschlossen gegenübergestanden zu haben. Nicht nur, dass er einer Komponistin die Protektion für einen Musikdruck zusicherte, er bot auch in seiner Akademie Raum für weibliche Gelehrsamkeit.²⁴ Isabella Andreini, die erste Schauspielerin mit weitreichendem Ruhm in Europa, auf dem der Erfolg der Theaterkompanie ihres Mannes, den Gelosi, aufbaute, war Teilnehmerin der Akademie Cinzios und soll sich dort mit Torquato Tasso einen Dichterwettstreit geliefert haben.²⁵ Auch den ersten Sammelband ihrer Gedichte widmete sie Cinzio Aldobrandini.²⁶ Die Autorschaft zur Panegyrik des *Tempio* übernahmen auffallend viele Frauen²⁷, und in einem Werk der Dichterin Francesca Bufalina wird sogar ausdrücklich Bezug auf Cinzio Aldobrandinis Protektion von künstlerisch tätigen Frauen genommen.²⁸ Auffallend ist bei den meisten der Cinzio von Frauen gewidmeten Werken, dass eine Stilisierung der Dichterinnen zu Musen oder des Protektors zu Apoll, dem Musenführer, auftaucht – wie es ganz ähnlich auch Cesarina Ricci de Tingoli im Vorwort ihres Madrigalbuchs unternahm.²⁹ Auch auf die in den Zimmern des Kardinals im Vatikan abgehaltenen Akademien spielt Ricci innerhalb dieser Stilisierung an („raccolgiendo le Muse in casa, con honorata & liberal lode di humanissimo padrone“). Bei einer konsequenten Fortführung der Metapher deutet dies darauf hin, dass sie als „Musa“, ebenfalls Zugang zu dieser Akademie hatte.

24 Silvagni, *corte*, Bd.1, S. 42f: „Egli [Cinzio] fu mecenate di artisti e di poeti, e riceveva sontuosamente gentiluomini, pittori, letterati, filosofi, teologi e dame nella propria casa o nella villa di Frascati“.

25 Solerti, *Vita*, Bd.1, S. 756 hat Zweifel an der Authentizität dieser Episode.

26 Personeni, *Notizie*, S. 121.

27 Maddalena Accioiuoli, S. 249–260, Isabella Andreini, S. 298–299, Francesca Turina Bufalina, S. 291–292, Febronia Pannolini, S. 145–146, II, S.98, Tarquinia Molsa (eine der Sängerinnen des Ferrareser Concerto delle Dame!), II, S. 21.

28 Personeni, *Notizie*, S. 40: „Cinzio, che il nome avete emulo al Nume/ Di lui, che'l nostro Monda orna, e rischiara [Apollo],/ Se lavor feminil poggia, o presume/ Opra d'onor più gloriosa, e rara,/ Voi dispensate gl'artificij, e'l lume/ A pigra man, che se da Voi l'impara/ Splenderà forre ov'or s'asconde e cela/ Tra begl'Ostri di voi povera tela.“

29 Molsa, II S. 21: „TU solus, CYNTHI, te ipsum velut alter Apollo/ Cuius nomen habes, concelebrare potes“, Bufalina, S. 292: „Vengon le Muse à gareggiar col canto,/ Raccolte à l'ombra del purpureo manto.“ Accioiulis Gedicht durchzieht eine Sonnen- und Lichtmetaphorik, die wohl auf Apoll als Führer des Sonnenwagens anspielt: „E per l'ampie celesti alte contrade/ Spiegando i vanni gloriosi à volo,/ Và [Cinzio] trascorrendo l Ciel di Sfera in Sfera“, S. 250; Pannolini, S.145: „E'l tuo gran lume ogn'intelletto alluma.“, II, S.98: „Applaudunt Musae, concertant carmine vates, / Plectro, & dulci sona concelebrasse chely“.

Ricci scheint mit dieser Formulierung also einen Topos verwendet zu haben, der in Akademiekreisen um den Papstnipoten geläufig war. Rückschlüsse über das Verhältnis zwischen Komponistin und Patron lassen sich aus dem Vorworttext des Druckes dennoch nur indirekt ableiten. Dass sich die beiden persönlich gekannt haben, was in dieser Zeit nicht unbedingt die Voraussetzung zur Widmung eines Musikwerkes war, ist durch zwei Bemerkungen im Vorwort wahrscheinlich: Zunächst scheint Ricci schon einige Zeit vor der Veröffentlichung mit dem Gedanken gespielt zu haben, ihre Werke zu drucken und den Druck Cinzio Aldobrandini zu widmen. Schliesslich umgesetzt hat sie ihren Plan jedoch erst, als sie das Einverständnis des Kardinals übermittelt bekam, was möglicherweise persönlich geschah. Die Aufforderung zur Veröffentlichung sieht Ricci als eine Folge von „Berichten aller und einer sehr bekannten Kostprobe“. Da dem Kardinal von verschiedenen Seiten über die Werke berichtet wurde, erfreuten sie sich wohl zumindest im engeren Umkreis Cinzio Aldobrandinis, zu dem Ricci wohl Zugang hatte, einer gewissen Bekannt- und Beliebtheit. Wie die „Kostprobe“ – wohl ein Vorsingen – ausgesehen haben mag, lässt sich nicht rekonstruieren, ein Mitwirken Riccis als Interpretin ihrer eigenen Stücke wäre aber durchaus denkbar.

Aufführungskontext

Aufgrund der Beschreibungen von Akademiesitzungen des 16. Jahrhunderts im allgemeinen, wäre es denkbar, den Aufführungskontext der „Kostprobe“ in einer solchen Sitzung zu sehen. Konkrete Belege für das Musizieren bei den täglichen Gesprächen an der Tafel Cinzio Aldobrandinis gibt es trotz erhaltener detaillierter Schilderungen über Abfolge der Gedecke und Art und Weise der Bedienung bei Tisch jedoch nicht.³⁰ Allein, dass bis zum ersten Trinken des Kardinals ein „libro spirituale“ verlesen wurde und die darauffolgende Unterhaltung bis zum Ende des Mahls dauerte, ist überliefert.³¹ Bei grösseren Banketten Clemens VIII. und auch Pietro Aldobrandinis, bei denen der Cardinale S. Giorgio zumeist ebenfalls anwesend war, wurde dagegen nachweisbar zwischen den Gängen bzw. nach dem Essen Vokalmusik – auch von Sängerinnen – in teilweise aufwendigen Dekorationen vorgetragen.³²

30 Lunadoro, *Relatione*, S. 124ff.

31 Ebda., S. 126; Silvagni, *corte*, Bd.1, S. 45.

32 Lancellotti, *scalco*, S. 155, S. 156 (vgl. Prinzivalli, *Torquato*, S. 77 Nr. 1), S. 208, S. 238ff, S. 288.

Demnach könnte auch eine solche grössere Festlichkeit den Rahmen für die „Kostprobe“ von Riccis Musik geboten haben.

Selbstverständnis

Der Tenor des von Ricci verfassten Vorwortes ist – bei allen Abstrichen, die man aufgrund der zeitüblichen Rhetorik eines Widmungstextes zu machen hat – ein sehr bescheidener. Grundlegend hierfür und für das Selbstverständnis Riccis als komponierende Frau ist sicherlich die Aussage „non suole ad Apollo sprezzar le Muse“ zu werten, zumal bezüglich der metaphorischen Ebene, die den ganzen Text durchzieht und Cinzio Aldobrandini als überlegenen Apollon und die Komponistin selbst als minderwertiger als eine Muse beschreibt. Obwohl vom Wert ihrer Arbeiten („maggior splendor, di ch'elle potranno esser capace“), also ihren kreativen Fähigkeiten überzeugt, wartete Ricci eben doch auf eine Bestätigung dafür, dass Apoll die Musen nicht verachtet, nämlich auf dessen Einverständnis – in Gestalt des Kardinals S. Giorgio –, ihre Werke zu veröffentlichen. Der Vergleich mit dem in Pamphletcharakter abgefassten Vorwort Maddalena Casulanas zu ihrer ersten, ungefähr dreissig Jahre früher und ganz bewusst einer weiblichen Patronin gewidmeten Veröffentlichung zeigt überdeutlich, wie weit das Selbstverständnis der beiden Musikerinnenpersönlichkeiten Casulana und Ricci auseinanderklaffte:

Conosco veramente Illustrissima et Eccellentissima Signora, che queste mie primittie, per la debolezza loro, non possono partorir quell'effetto, ch'io vorrei, che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all'Eccellentia Vostra della divotion mia, di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl'huomini, che de gli alti doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi.³³

33 Zitiert nach Pescerelli, *madrigali*, S. 7.

Rimini: Die Familie Tingoli

Cesarina Ricci de Tingoli unterzeichnete das Vorwort ihres Madrigalbuchs mit der Ortsangabe Monte Colombo.³⁴ Meine Suche nach einem italienischen Ort dieses Namens führte mich zu einem kleinen Dorf, ca. 20 km südlich von Rimini. Bei der im Concatal gelegenen Ortschaft handelt sich um eine der kleinsten Gemeinden der heutigen Provinz Forlì, die urkundlich erstmals 568 erwähnt wird.³⁵ Ab dem 13. Jahrhundert zählte Monte Colombo zu dem Herrschaftsgebiet der Malatesta aus Rimini und ging 1509 nach dem Fall der Herrscherfamilie in die Hände des Kirchenstaates über.

Beim Quellenstudium in der Biblioteca Civica Gambalunga im nahegelegenen Rimini³⁶ stellte sich heraus, dass sich hinter dem Namenszusatz „de Tingoli“ keine geographische Angabe³⁷ sondern ein Hinweis zur Familienzugehörigkeit verbirgt: Die Tingolis waren eine in Rimini und Umgebung ansässige Adelsfamilie, die sich Anfang des 15. Jahrhunderts durch politisches Geschick in die Führungsebene der Stadt hochgedient hatte. Neben einem Palast in der Stadtmitte, dessen Entstehung mit einiger Sicherheit ins 16. Jahrhundert zu datieren ist (heute ist nur noch eine nach dem Zweiten

34 Die fehlerhafte Nennung von „Monte Colombano“ anstatt „Monte Colombo“ als Ortsangabe in der Dedikationsunterschrift findet sich schon bei Eitner, *Quellenlexikon*, so dass dieselbe Ungenauigkeit bei Schmidl, *Dizionario* und Vogel, *Bibliografia* wohl darauf zurückgeht.

35 Zu Geographie und Geschichte Monte Colombos vgl. Renato Coppe (Hg.), *Guida culturale industriale commerciale artigianale e turistica della Provincia di Rimini e della Repubblica di San Marino*, Bologna 1992, S. 506f; Italo Salvan (Hg.), *Enciclopedia dei Comuni d'Italia*, Bd.2: *L'Emilia Romagna paese per paese*, Firenze 1987, S. 531f.

36 Hier gilt mein besonderer Dank Dottoressa Paola Delbianco, die sich meinem Anliegen mit fortwährender Geduld und grossem Sachverstand widmete. Bei den konsultierten Quellen handelt es sich um:

Alessandro Paci, *Ms di Alessandro Paci*, SC-MS. 124, f. 49r; E. Capobelli, *Commentarij delle cose accadute nella Città di Rimino e' in altri luoghi dall'anno 1739 sino al 1749 rapporto all'ultima Guerra d'Italia con diversi digressioni quanto dilettevoli, altrettanto utili, e vantaggiose*, Bd.2, 4 C.III, 1–5, S. 87–89; *Opuscoli Rimini*, vol. 121, 11 Misc. Rim. LXXI; Claudio Paci, *Famiglie Riminesi*, SC-MS. 125, f. 8r–11r; Giovanni Antonio Rigazzi, *Cronica Rigazzi scritta l'anno 1550 con aggiunte di Stefano Simbeni l'anno 1676*, SC-MS. 1339, S. 153–156. Gedruckte Quellen: Cesare Clementini, *Trattato de' luoghi pii, e de' magistrati di Rimino*, Rimini 1617; Carlo Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*, Rimini 1884, Reprint Rimini 1988; Luigi Tonini, *Rimini dal 1500 al 1800*, Bde. 6.1., 6.2: *Della Storia civile e sacra Riminese*, Rimini 1887; Piero Meldini, *Storia illustrata di Rimini*, Bd.47: *Le famiglie nobili*, Milano 1990.

37 S.o., S. 153 und Fussnote 11.

Weltkrieg errichtete Rekonstruktion erhalten)³⁸ besaßen die Tingolis zudem Güter in der Diözese San Marino und der näheren Umgebung Riminis.³⁹ Besitztümer in Monte Colombo sind nirgends ausdrücklich belegt, im Kontext der Quellen aber durchaus denkbar. Im 18. Jahrhundert starb das Geschlecht aus. Aufgrund der in Rimini verfügbaren Quellen war es möglich, einen Stammbaum der Tingolis zu rekonstruieren, der vom Ende des 14. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert reichte, die Wirkungszeit Cesarina Riccis de Tingoli also umfasste.⁴⁰ Meine Suche nach einer Nennung Riccis selbst in den Rimineser Quellen blieb erfolglos. Auch in den Kirchenbüchern von Monte Colombo aus den Jahren 1586–1980, die trotz einer völligen Zerstörung der Kirche San Martino di Tours während des Zweiten Weltkrieges vollständig erhalten geblieben sind, sowie in einigen handschriftlichen Chroniken zur Geschichte des Ortes finden sich keine Hinweise auf die Namen Ricci oder Tingoli, oder gar ein Beleg zur Person der Komponistin.⁴¹ Aufgrund der räumlichen Nähe Monte Colombos zu Rimini, dem Stammsitz der Tingoli, kann nun jedoch von einer Zugehörigkeit der Komponistin zu dem von mir beschriebenen Adelsgeschlecht ausgegangen werden.

Rom und Rimini: Die Familie Ricci

Eine Verbindung zwischen den beiden geographischen Koordinaten Rimini, dem Sitz der Tingolis, und Rom, dem Umfeld des Widmungsträgers, zeichnete sich bei den hierzu erschlossenen Quellen nicht ab; denn weder hatte Cinzio Aldobrandini massgebliche Beziehungen nach Rimini, noch wiesen die Familienchroniken der Tingolis Kontakte zum Vatikan auf. Schliesslich fand sich jedoch in einer Familie Ricci das Geschlecht, das diese Lücke

38 Der Tingoli-Palast findet sich an der Ecke Corso d'Agosto und der Piazza de' Tre Martiri im Stadtzentrum Riminis, s. hierzu Rosita Copioli, „Trasformazioni morfologiche del centro urbano di Rimini“, *Rimini la storia urbana storie e storia* 4 Nr. 7 (April 1982), S. 88.

39 *Opuscoli Rimini*, S. 10.4; Capobelli, S. 89.

40 Fischer, *non suole*, Bd.1, S. 24.1.

41 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Don Egidio Brigliadori, der mir die in der Sakristei des Neubaus von San Martino di Tours aufbewahrten Kirchenbücher und Chroniken zugänglich machte.

schliessen konnte, und damit auch die Biographie Cesarina Riccis de Tingoli deutlichere Gestalt annehmen liess.

Durch die Doktorarbeit Ruth DeFords über den römischen Komponisten Ruggiero Giovannelli⁴² wurde ich auf den Widmungstext zu dessen *Primo libro à cinque* von 1586 aufmerksam und damit auf einen Giovanni Ricci, der offenbar in Rom ansässig war und der Dedikation zufolge interessierter Musiker und Sänger gewesen sein muss:

Il saper quanto Vostra Sig. Illustrissima [Giovanni Ricci] si compiaccia, non solamente di udire, ma di cantare ella medesima [sic] l'opere della musica, & con che affabile maniere ella favorisca, tutte quelle virtuose persone, che di questa nobilissima professione si dilettono⁴³

Nur zwei Jahre nach dieser Widmung steht ein weiteres Mitglied der Ricci-Familie auf der Liste der Widmungsträger von Giovannellis Veröffentlichungen. Sein *Primo libro delle villanelle* (1588) ist vom Herausgeber Fulvio Figliucci einer Signora Violante Ricci gewidmet. Aus dem Dedikationstext geht hervor, dass es sich bei der Widmungsträgerin um die zweite Frau des vorher genannten Giovanni Ricci handelte:

LA continua servitù, che hò tenuto & tengo con l'Illustrissimo Signore Don Giovanni suo Amatissimo consorte...fà che io con l'occasione del novo matrimonio...venghi à, darmeli à conoscere per suo devotissimo Servitore con il mezzo di questo picciol libretto⁴⁴

Als noch vielversprechender erwies sich diese Fährte jedoch, als ich den Widmungstext eines weiteren Giovanni Riccis gewidmeten Musikwerkes heranzog, denjenigen des *Quarto Libro delle Canzoni à cinque voci* Giovanni Piccionis von 1582:

desiderando dar qualche segno a V.S. Illustrissima della servitù, che mentre questi anni adietro si trattenne per suo diporto in Rimini patria mia con giubilo universal di quella Città, cominciai (merce dalla singolar sua benignità) à tener seco⁴⁵

42 Ruth Irene DeFord, *Ruggiero Giovannelli and the Madrigal in Rome, 1572–1599*, 2 Bde., Diss. Harvard University, 1975.

43 Widmungstext von Ruggiero Giovannelli an Giovanni Ricci aus Ruggiero Giovannelli, *Il primo libro di madrigali à cinque voci*, Venezia, 1586, zitiert nach DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 271.

44 Ruggiero Giovannelli, *IL PRIMO LIBRO DELLE VILLANELLE Et Arie alla Napoletana A Tre Voci.*, Venetia 1588.

45 Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 1639.

Ruth DeFord vermutet im Widmungsträger der Giovannelli-Sammlung den Sohn des 1574 verstorbenen Kardinals Giovanni Ricci.⁴⁶ Ihr ist bekannt, dass der Kardinal einen illegitimen Sohn hatte, sie konnte aber dessen Vornamen nicht ausfindig machen. Durch drei Briefe ist dieser Sohn des Kardinals Ricci nach Ruth DeFords Angaben 1575 und 1589 als lebend dokumentiert. In Violante Ricci vermutete sie folgerichtig die Frau Giovanni Riccis und damit eine Verbindung Giovannellis zum Ricci-Haushalt in Rom.⁴⁷

Bisher nicht berücksichtigt blieb bei diesen Überlegungen der 1949 veröffentlichte Aufsatz Hubert Jedin's über den Kardinal Giovanni Ricci.⁴⁸ Aus seinen Studien im Familienarchiv der Riccis in Montepulciano nahe Siena⁴⁹ ergaben sich folgende wichtige Zusammenhänge: Kardinal Giovanni Ricci hatte einen illegitimen Sohn namens Giovanni, der um 1548 geboren wurde. Dessen Mutter war Francesca d'Andrada, eine adlige Portugiesin, die der spätere Kardinal während seiner Zeit als Nuntius in Portugal von 1544–1550 kennen gelernt hatte und in der Folge auch zu sich nach Rom kommen liess.⁵⁰ 1556 legitimierte Giovanni Ricci seinen Sohn und sorgte für dessen Ausbildung in Venedig. Noch vor dem Tod des Kardinals 1574 heiratete Giovanni Ricci junior eine gewisse Giulia Nobili, eine Verwandte des gleichnamigen Kardinals und erhielt vom Vater die Herrschaft San Polo im Venezianischen.⁵¹ Da Giovannelli seine Sammlung einem „Don Giovanni Ricci Conte di San Polo“⁵² widmete, ist hiermit der Dedikationsträger der Giovannelli-Sammlung eindeutig identifiziert. Da zwischen der Heirat Giovanni Riccis mit Giulia Nobili im Jahre 1571, aus deren Ehe ein Sohn namens Alfonso belegt ist⁵³, und der Widmung Giovannellis von 1586 fünfzehn Jahre liegen, fügt sich auch die zweite Ehe des nun in Rom lebenden Giovanni Ricci mit Violante gut ins Bild.

46 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 254.

47 Ebda., Bd.1, S. 254f.

48 Hubert Jedin, „Kardinal Giovanni Ricci (1497–1574)“, *Miscellanea Pio Paschini*, Bd.2, Rom 1949, S. 205–238.

49 Aufgrund eines Umzugs des Familienarchivs der Riccis konnte mir bisher der Zugang zu den dortigen Akten nicht gewährt werden.

50 Jedin, „Kardinal“, S. 313.

51 Ebda., S. 321.

52 Vogel, *Bibliografia*, Bd.2, S. 774.

53 Christoph Weber, „Fünfzig genealogische Tafeln zur Geschichte der römischen Kurie in der frühen Neuzeit“, *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 73 (1993), S. 496–571, hier Tafel 11, S. 532.

Aber auch die Beziehung nach Rimini, die in der Piccioni-Widmung angedeutet ist, und sogar die Familie Tingoli finden Erwähnung bei Jedin: Unter den Familiaren des Kardinals Ricci tauchen zwei Mitglieder der Familie Tingoli auf: „Alessandro Tinguli“ wird 1536 auf einer Liste der Freunde des Hauses erwähnt⁵⁴ und Pietro Maria Tingoli 1574 im Testament des Kardinals als einer der höchsten Legaten mit 300 Scudi bedacht⁵⁵. Es ist sicherlich auch alles andere als ein Zufall, dass Pietro Maria Tingoli in den Rimineser Quellen als „Cavaliere di Portogallo“ bezeichnet wird.⁵⁶ Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er den Kardinal Ricci während seiner Nuntiatur eben dorthin begleitet. Zudem ist belegt, dass Pietro Maria Tingoli als Kämmerer und Prokurator für den Kardinal tätig war.⁵⁷

Auch wenn es keinen eindeutigen archivalischen Beleg für die Zugehörigkeit Cesarina Riccis de Tingoli zu den von mir beschriebenen Familien Ricci und Tingoli gibt, verweist die Vielfalt der Bezüge zwischen den beiden Familien und die zu den Angaben im *Primo libro* passenden geographischen Koordinaten nachhaltig darauf, dass sie Mitglied dieser beiden Familien war.

2. Die Kompositionen des *Primo libro*

Die neue Quelle

Wie bereits erwähnt, ist vom Druck des *Primo Libro* Cesarina Riccis nur ein Exemplar in der Bibliothek der Universität Gent unvollständig erhalten; dort liegen das Alt-, Bass- und Tenorstimmbuch, also drei der ursprünglich fünf Stimmen.⁵⁸ Darum war es bisher nicht möglich, auch nur eines der Werke Cesarina Riccis vollständig und in Originalgestalt zu betrachten.

54 Jedin, „Kardinal“, S. 276.

55 Ebda., S. 340.

56 Vgl. z.B. Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89.

57 Jedin, „Kardinal“, S. 338.

58 Hier gilt mein Dank Herrn Dr. Martine De Reu, dem Vorstehenden der Sammlung Handschriften und seltene Drucke der Universitätsbibliothek Gent, der meinen Fragen nach den Besitzverhältnissen des Druckes, bevor er in die Sammlung der Bibliothek integriert wurde, mit grosser Geduld beantwortete. Der Weg des Druckes in die Genter Sammlung liess sich jedoch, trotz seiner Bemühungen, nicht eindeutig rekonstruieren.

Die Bayerische Staatsbibliothek bewahrt als Signatur Mus. Ms. 4480 eine im Hinblick auf Cesarina Ricci bisher nicht konsultierte Handschrift auf, in der Tabulaturen für Tasteninstrument von Motetten, Madrigalen und Tänzen notiert sind.⁵⁹ Nahezu am Ende dieses Manuskriptes, auf folio 78v–80v finden sich Intabulierungen zweier Werke aus dem 1597 von Cesarina Ricci veröffentlichten *Primo libro de madrigali*. Dabei handelt es sich um das Madrigal der Komponistin mit dem Titel *Nel discostarsi il sole* und um eines der beiden Stücke der Sammlung aus der Feder Alberto Ghirlinzonis. Diese Tabulatur ist damit die einzige Quelle, die eines der Madrigale Riccis vollständig wiedergibt (vgl. Abbildung 2).

Das Stück ist auf zwei Systemen zu je fünf Linien notiert, die als einheitliches Zehn-Linien-System ineinander übergehen und mit c1-Schlüssel und f4-Schlüssel bezeichnet sind. Aufgrund der genauen Übereinstimmung der Reihenfolge der übrigen Werke im letzten Drittel der Handschrift (Nr. 42–63), darunter auch die bereits angesprochene Intabulierung des Ricci-Madrigals, mit ihren jeweiligen Veröffentlichungen im Druck, kann davon ausgegangen werden, dass dem Schreiber der Tabulatur der Originaldruck oder aber eine genaue Kopie desselben als Vorlage für die Instrumentalfassung diente.⁶⁰ Ein Vergleich mit den erhaltenen Stimmen des Ricci-Druckes ergab eine völlige Übereinstimmung des Notentextes mit der Münchner Intabulierung. Wie nahezu in der gesamten Handschrift ist jedoch ausser der Überschrift kein Text in die Instrumentalfassung dieses Stückes übernommen worden. Durch die erhaltenen Partien des gedruckten *Primo libro* sind aber alle Madrigaltexte vollständig überliefert. Somit bestand für mich die bisher nicht bekannte Möglichkeit, eine der Kompositionen Riccis zu rekonstruieren. Dabei kann von einer weitestgehenden Übereinstimmung dieser auf der Münchner Quelle und den erhaltenen Druckstimmen basierenden Edition mit der originalen Druckversion des Madrigals ausgegangen werden (vgl. Abbildung 3).

46 DeFord, *Reggiere*, Bd. 1, S. 234.

47 Ebd., Bd. 1, S. 254f.

48 Hubert Jedin, „Kardinal Giovanni Ricci (1497–1574)“, *Miscellanea Pio Paschini*, Bd. 2, Rom 1949, S. 205–238.

49 Auf Grund eines Umzugs des Familienarchivs der Ricci konnte mit Jedin, „Kardinal“, S. 276.

50 Vgl. z.B. Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89; bzw. Jedin, *Kardinal*, S. 338.

59 Vgl. Marie-Louise Göllner (Hg.), *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 2: *Tabulaturen und Stimmbücher*, München 1979, S. 172–176 und Barbara Garvey Jackson, „Say Can You Deny Me“ *A Guide to Surviving Music by Women from the 16th Through the 18th Centuries*, Fayetteville 1994, S. 329.

60 Göllner, *Katalog*, S. 172.

Nel discostarsi il sole

Das fünfstimmige Madrigal hat eine durch die Quinta vox verdoppelte Tenorlage und steht in tiefer Schlüsselung.

Wie bei einem Grossteil der Stücke des *Primo libro* Riccis blieb der Autor bzw. die Autorin des Textes auch bei diesem Madrigal anonym. Zudem handelt es sich bei Riccis Vertonung um die einzige bisher bekannte dieses Gedichts in freier Madrigalform. Es ist in zwei Strophen zu je acht Zeilen mit analogem Versbau und Reimschema (ababccDD⁶¹) untergliedert (vgl. Abbildung 4). Neben ihren formalen Entsprechungen sind die beiden Strophen des Madrigals durch die Wiederholung zentraler Verben miteinander verknüpft. So tauchen „discostare“ und „adornare“ in beiden Strophen auf, „ritornare“ ist durch dreimaliges Erscheinen besonders hervorgehoben, was auf die inhaltlichen Schwerpunkte des Textes verweist. Beide Strophen sind jeweils der bildlichen, beziehungsweise wörtlichen Ebene einer Metapher zugeordnet. So wird der Jahres- bzw. Tageszeitenablauf der Natur, geprägt durch die An- bzw. Abwesenheit der Sonne, dem Verlauf einer Liebesbeziehung gleichgesetzt, die von der Gegenwart bzw. Absenz des/der Liebsten beeinflusst wird. Dieser metaphorische Bezug Natur/Liebe verleiht beiden Strophen eine analoge Grobgliederung in zwei Bereiche: In einem ersten Teil wird die Trauer bei Abwesenheit von Sonne beziehungsweise Partner/in beschrieben, während der zweite Teil die Freuden bei deren Wiederkehr zum Thema hat. Bezüglich der Gewichtung dieser Teile sind die beiden Strophen jedoch individuell gestaltet.

Ganz im Sinne der Gattungskonzeption liegt in Riccis Madrigal eine enge Verbindung von Text und Musik auf verschiedenen Ebenen vor. So findet sich nicht nur die grossformale Anlage des Textes in der zweiteiligen Struktur der Vertonung wieder. Auch auf inhaltlicher Ebene wird neben der wörtlichen Textausdeutung durch Madrigalismen die Übernahme der textlichen Grobgliederung in der Folge von Trauer- bzw. Freudeabschnitte musikalisch nachgezeichnet; eine Folge die sich nicht nur mit den beiden Strophen wiederholt, sondern auch auf den ewigen Zyklus der Jahreszeiten in der Natur bzw. in der Liebe verweist.

61 Wie in der italienischen Metrik üblich stehen Grossbuchstaben für Endescassillabi, Kleinbuchstaben für Settenari.

Prima parte: Abwesenheit der Sonne

Die erste Strophe des Textes weist einen im Vergleich zur zweiten längeren „Trauerteil“ auf, in dem zunächst die vergangenen Freuden geschildert werden und erst dann explizit auf Gefühle der Trauer Bezug genommen wird. Bei der Vertonung der ersten vier Verse, die durch Klauselbildungen zu einer formalen Einheit zusammengefasst sind, wird der modale Kontext der Komposition befestigt, das Ionische auf F. Der freudvolle Charakter dieses Modus, zusammen mit den vorherrschenden Grossterzklängen und den lebhaften punktierten Rhythmen lässt diesen durch Stimmpaarstrukturen imitatorisch geprägten Abschnitt eher auf die Freuden selbst als auf deren Abwesenheit musikalisch Bezug nehmen. Dies geschieht nicht zuletzt, um den Ausdruck der Trauer, die in Vers 6 erstmals explizit genannt ist, mit größerer Kontrastwirkung einführen zu können. Bereits in Vers 5 kündigt sich durch den Wechsel zu akkordischer Satzstruktur und einer Klausel zur fünften Stufe C ein neuer klanglicher und auch emotionaler Bereich an. Mit einer Verbreiterung der silbentragenden Notenwerte zur Minima und einer nach a angelegten und nach d umgedeuteten phrygischen Klausel steht nun das Textwort „duol“ im Mittelpunkt der Vertonung, bevor durch die um eine kleine Terz nach unten transponierte Basslinie die Harmonik wieder nach F zurückgeführt wird.

Rückkehr der Sonne

„Poi“, das Wort, das den Stimmungsumschwung zum musikalischen Ausdrucksgehalt des Anfangs, nämlich der Rückkehr des Frühlings, einleitet, wird zu Beginn des „Freudenteils“ der prima parte durch scheinimitatorische Satzstruktur hervorgehoben. Die Klausel nach G, der bisher nicht ankadenzierten 2. Stufe, auf „ritorna“ hebt dieses Wort und seine essentielle Bedeutung für die zyklische Anlage von Text und Komposition hervor. Der punktierte Rhythmus und später auch der Kanzonenrhythmus des Anfangs kehren entsprechend dem Textgehalt wieder und wie zu Beginn der prima parte bestimmen Durcharakter und Grundklänge das Klangbild: Die Frühlingsfreuden, zu Beginn der Komposition bereits umschrieben, sind – ab M. 19 mit der Klauselwendung nach F auch harmonisch – zurückgekehrt.

Seconda parte: Abwesenheit der/des Liebsten

Der zweite, längere Teil des Ricci-Madrigals erweist sich als motivisch und strukturell dichter gearbeitet als die prima parte. In ihm liegt der gestalterische

Schwerpunkt der Komposition, wobei deutliche musikalische Analogien zum ersten Teil des Madrigals die zyklische Struktur des Textes und den metaphorischen Bezug zwischen den beiden Formteilen hervorheben.

Schon bei der musikalischen Umsetzung des ersten Verses der zweiten Strophe orientiert sich Ricci deutlich am Beginn des ersten Teils ihrer Komposition: satztechnisch liegt eine ganz ähnliche Stimmpaarstruktur vor, motivisch dadurch verdichtet, dass die Umkehrung des Soggettobeginns in den jeweiligen Unterstimmen eingeführt wird. Das Wort „così“ als Dreh- und Angelpunkt des metaphorischen Vergleichs, ist durch die Semiminimapaufe vom Rest des Soggettos abgesetzt und dadurch deutlich hervorgehoben. Erneut wird auch der ionische Modus mit Klauselwendungen zur Finalis befestigt. Auch in der Deklamation auf Liegeklängen und mit dem punktierten Rhythmus finden sich musikalische Analogien zum Beginn der *prima parte*.

Wie schon im sechsten Vers der ersten Strophe wird die Schilderung der Trauer, also der emotional negativ konnotierte Teil des Zyklus, auch in der *seconda parte* mit einer kontrastierenden Dehnung der Notenwerte beschrieben. Madrigalistische Melismen von bis zu vier Mensuren Länge auf „rio“ und die Augmentation des punktierten „Frühlingsrhythmus“ bis auf die Semibrevis-Ebene – eine Verkehrung bezüglich des Ausdrucksgehaltes – verdeutlichen dabei den Aspekt der Verbreiterung in der Zeit. Analog zur Illustration des Schmerzes im ersten Teil weicht auch hier der harmonische Kontext erstmals von F ab und C wird ankadenziert. Zudem prägen zusätzliche Akzidentien (M. 5) und zahlreiche Durchgangs- und Vorhaltsdissonanzen das Klangbild (M. 6, 7).

Rückkehr der/des Liebsten

Mit der Rückkehr zu imitatorischen Strukturen, die „poscia“ wie zuvor bereits „poi“ hervorheben, und einer noch verzögerten Wiederkehr des Finalis-klangs (in M. 11 und 13 wird zunächst noch C ankadenziert) steht die musikalische Faktur ab M. 10 in Analogie zur *prima parte* an gleicher Stelle. Der glückliche Teil des Liebeskreislaufs beginnt von neuem. Auch das Wort „ritorna“ nimmt wie gewohnt eine Sonderstellung ein, diesmal mit einer madrigalistischen Ausdeutung durch eine dreimalige Klauselwendung nach C, also auch musikalische Wiederkehr bzw. Wiederholung. Die sorgfältig angelegte Steigerung der Stimmenzahl von Kadenzabschnitt zu Kadenzabschnitt (M. 10 zweistimmig, M. 11 dreistimmig, M. 12 vierstimmig) zielt auf das fünfstimmige gemeinsame Deklamieren in M. 13–15 hin, wobei dort die Rückkehr zum Liebesfrühling mit einer Klausel nach F auch harmonisch vollzogen wird. Und auch der punktierte „Frühlingsrhythmus“ lässt nicht lange auf sich warten (M. 13).

Im anschliessenden gross angelegten Schlussabschnitt führt die Freude über die Rückkehr der bzw. des Liebsten zu einer satztechnischen Verdichtung und Steigerung auf verschiedenen Ebenen, die im ersten Teil des Madrigals keine Entsprechung findet: Es kommt zu einer Überhöhung der Liebesfreuden, zum Teil mit bisher nicht eingesetzten musikalischen Mitteln.

Vermutlich angeregt durch die Worte „splendor“ und „lucenti“ ist der Kadenzabschnitt in den M. 17–22 mit aufgelöster b-Vorzeichnung harmonisch im strahlenden C-Bereich gehalten, was an die wohl ebenfalls textlich motivierte C-Harmonik, die im ersten Teil durch „silvestre“ ausgelöst wurde (M. 9f), erinnert. Zudem prägen in lieblichen Terzen parallel geführte Stimpfaare, zum Teil in Gegenbewegung miteinander kombiniert, die Klanglichkeit. Der achte Vers der zweiten Strophe beginnt mit dem für den ganzen Text zentralen Wort „ritorna“. Dies regte Cesarina Ricci zu einer komplizierten imitatorischen Umsetzung dieser Halbzeile an, in der „ritorna“ entsprechend seinem Bedeutungsgehalt ständig wiederkehrt und zwar in drei Themengestalten, möglicherweise in Entsprechung zum dreimaligen Erscheinen des Wortes „ritorna“ im Text: Gestalt 1 mit aufsteigender Sekund und absteigender Quart erscheint im Canto M. 23, Tenore M. 24, Alto M. 24; Gestalt 2 beginnt mit einem Quartgang, an den sich eine absteigende und eine aufsteigende Sekund anschliesst und taucht im Alto M. 23, Quinto M. 24, Canto M. 25, M. 26, Basso M. 25, M. 27 auf. Gestalt 3 mit abfallendem Terzsprung zu Beginn (Tenore M. 23) kehrt in Basso M. 24 und Quinto M. 25, 27 wieder. Wenig schlusskräftige Klauseln nach F (M. 24, 26) und c (M. 28) sowie eine sfuggita-Wendung nach a (M. 27) sorgen als Resultat der motivischen Dichte für Variabilität der Klanglichkeit, die erst mit der Rückkehr zum akkordischen Satz und der breit angelegten Schlusskadenz wieder klar zur Finalis zurückgeführt wird. Nicht zuletzt auch die auf „lieti“ eingeführte Dreiermensur, die für zwei Mensuren tänzerischen Schwung in die Komposition bringt, wird als neues musikalisches Mittel zur Umsetzung der Frühlingsfreude in diesem überhöhenden Schlussabschnitt eingesetzt.

Der Text lässt die Geschlechterverhältnisse zwischen lyrischem Ich und Adressaten bzw. Adressatin offen: Die einzige direkte Anrede an das Gegenüber „ben mio“ ist geschlechtlich nicht spezifiziert. Während im Petrarca-Sonnett des *Canzoniere*, auf das in Vers I.7 verwiesen wird⁶², eine zur Sonne stilisierte Frau

62 Bei Vers 7 vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. v. G.A. Scartazzini, Leipzig 1883, S. 6 (Nr. 9), Verse 1–2: „Quando'l pianeta che distingue l'ore,/ Ad albergar col tauro si ritorna“; Laut Kommentar ist mit dem Sternzeichen des Stiers, das Mitte April erscheint, eine Metapher für den Frühling gewählt.

von ihrem Verehrer angesprochen wird, könnte der Kontext der Madrigalsammlung in diesem Falle eine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse plausibel machen: Die Sonnenmetapher, die auch auf der Urbild-Ebene der zweiten Strophe noch „durchscheint“ (vgl. Vers 15), ist auch Bestandteil des Stilisierungskonzepts, innerhalb dessen Cinzio Aldobrandini in der Panegyrik seines Umkreises wiederholt als Sonnengott beschrieben wird.⁶³ Bezieht man dies auf den Madrigaltext zurück, könnte eine Huldigung an den Widmungsträger der Sammlung, den Cardinale S. Giorgio als stilisierten Apoll, in diesem Madrigal konnotiert sein.

Villanella-Bezug: *Se si vedesse fuore*

Ricci beweist in ihrer Komposition *Nel discostarsi* ein feines Gespür für Textauslegung und kontrapunktisches Können. Im Vergleich zu den manieristischen Tendenzen im Madrigal, die sich über Cipriano de Rore, Luzzasco Luzzaschi bis zum späten Carlo Gesualdo und Marenzio hin formierten, zur Zeit der Sammlung Riccis also bereits präsent waren, setzt die Komponistin eher schlichte stilistische Mittel ein. Dabei bezieht sie sich stark auf einfachere Gattungen der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts wie Frottola und Villanella / Canzonetta zurück, und zwar durch Wiederholungstechniken mit wörtlicher oder transponierter Wiederaufnahme einer oder mehrerer Stimmen (I, M. 10–13, Stimmpaarstrukturen I, M. 1ff, II, M. 1ff, M. 10f), Häufung von in Terzen, Sexten und Dezimen parallel geführten Stimmen (I, M. 10ff, M. 11ff, M. 13f, II, M. 4, M. 5f, M. 17f) und einfache harmonische Verbindungen, mit wenigen, leitereigenen Kadenzpunkten, die modal klar zuzuordnen sind.

Neben *Nel discostarsi*, dem fünften Stück des Druckes, enthält Riccis Veröffentlichung noch vierzehn weitere von ihr komponierte Madrigale, darunter auch, wie üblich am Ende der Sammlung, ein achstimmiger Dialog, von dem sechs Stimmen erhalten geblieben sind. In der Sammlung stehen komplexeren musikalischen Strukturen (Nr. 2 (*Ben furno aspre catene*), 7 (*Stillò l'anima in pianto*), 8 (*Giunto alla tomba*), 9 (*Amor l'alma m'allaccia*), 12 (*Fuggir non vedi il tempo*)) – wie bei *Nel discostarsi* gesehen – sehr einfach aufgebaute Stücke gegenüber, die durch wörtliche Wiederholungen von

63 S.o., Fussnote 28, 29.

Formteilen, Sprachdeklamation der meisten Verse nach einem rhythmischen Grundmodell, einfachste Harmonik mit meistens nur zwei Klauselpunkten und durch vorwiegend akkordische Satzstruktur geprägt sind (Nr. 3 (*Quel che viver desia*), 4 (*Io son ferito*), 6 (*Se si vedesse fuore*)). Das in Abbildung 6 mit meiner Ergänzung der fehlenden Stimmen abgedruckte 6. Stück der Sammlung zeigt diesen, von Ricci ebenfalls als Madrigal bezeichneten Vertonungstypus. Der Textaufbau (aabB) könnte einer freien Madrigalform zugewiesen werden, überrascht jedoch durch seine Kürze. Elwert beschreibt den gleichen Vierzeiler, allerdings aus Elfsilblern aufgebaut, als einen der Haupttypen der volkstümlichen Strophenform Villanella.⁶⁴ Musikalisch sind die Wiederholungen der beiden Grossteile prägend: während der erste Teil (M. 1–3) in den darauffolgenden Mensuren (4–7) variierend und mit Stimmtausch wiederholt wird, ist die Wiederholung des zweiten Teiles, bis auf eine rhythmische Augmentation der Schlusstakte wörtlich (im Druck sind beide Wiederholungen ausnotiert). Klauseln ausschliesslich nach a und C, einfache Klangfolgen, kaum imitatorische Ansätze und rhythmische Deklammationsmodelle sind prägend für die musikalische Faktur. Auch diese musikalischen Eigenheiten verweisen auf die Gattung Villanella, was nicht zuletzt belegt werden kann durch einen Vergleich von Riccis Stück mit Gasparo Fiorinos dreistimmiger Vertonung desselben Textes in dessen Sammlung *La nobiltà di Roma*.⁶⁵ Fiorinos Stück (Abbildung 7) ist im Titel der Sammlung als Villanella bezeichnet, seine 25 Jahre ältere Komposition jedoch deutlich formelhafter angelegt als diejenige Riccis (beide Formteile sind wörtlich wiederholt) und die Texte zu weiteren Strophen sind dem Stück – wiederum im Gegensatz zu Ricci – beigegeben. Analog zu Ricci jedoch herrschen einfachste harmonische Klangfolgen mit nur zwei Kadenzklängen und akkordischer Satz vor. Auch *Io son ferito*, das 4. Stück der Ricci-Sammlung, hat ein Pendant gleichen Textes im Villanella-Druck Fiorinos. Bedenkt man den im Titel des Druckes beschriebenen römischen Kontext der Fiorino-Sammlung, liegt die Vermutung nahe, Ricci habe die Villanella-Sammlung gekannt.⁶⁶

64 W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, München 1968, S. 130.

65 Gasparo Fiorino, *La nobiltà di Roma versi in lode di cento gentildonne romane et le Villanelle a tre voci di Gasparo Fiorino ... Intavolate dal magnifico M. Francesco di Parise, musico eccellentissimo in Roma*, Vinegia 1571.

66 In der Liste der 100 römischen Widmungsträgerinnen der Sammlung, den gentildonne romane, taucht eine Lucretia Ricci auf. Es war mir jedoch nicht möglich, sie als Mitglied der Familie Ricci aus Montepulciano nachzuweisen.

Techniken der variierten und wörtlichen Wiederholung, wörtlich wiederholte Schlussabschnitte, Parallelenstrukturen und einfache klangliche Zusammenhänge sowie klare modale Verhältnisse sind auch in nahezu allen anderen Stücken der Ricci-Sammlung, wie teilweise ja schon bei *Nel discostarsi* gesehen, zu beobachten. Die Madrigale Nr. 1, 10, 11, 13 und 14 aus Riccis *Primo libro* nehmen bezüglich der Länge aber auch bezüglich der formalen Anlage eine Zwischenstellung zwischen den einfachen, stark an die Villanellaform angelehnten Stücken wie *Se si vedesse* und den ohne Wiederholung formaler Grossteile musikalisch freier gestalteten Kompositionen grösserer Länge wie *Nel discostarsi* ein. Gerade an diesen Mischformen wird deutlich, dass Ricci nicht deswegen Stücke sehr unterschiedlicher Faktur in ihrem Madrigalbuch vereinte, weil sie bewusst in unterschiedlichen Gattungen komponierte; ihr Kompositionsstil setzt sich vielmehr aus Elementen der einfachen, homophonen, durch Wiederholung geprägten Villanella zu gleichen Teilen wie aus der musikalisch anspruchsvolleren, freieren Gattung Madrigal zusammen. Die Kompositionen ihres *Primo libro* tendieren von Fall zu Fall und natürlich angeregt durch den Grad an Komplexität des Textes mehr in die eine oder die andere stilistische Richtung. Besonders in formaler Hinsicht stehen die „Stücke zwischen den Gattungen“ in der Villanellatradition, da alle – bis auf Nr. 14 – eine wörtliche musikalische Wiederholung der/des Schlussverse/s aufweisen und auch die Binnenform des Stückes stark von verschiedenen Techniken der Verswiederholung geprägt ist, die bei den Madrigalen wie *Nel discostarsi* selten auftaucht. Die stark imitatorische Prägung der Satzstruktur dieser Kompositionen erinnert dagegen eher an die komplexeren musikalischen Formen der Sammlung, wenn auch häufige Parallelenstrukturen wieder Villanellatechniken ins Gedächtnis rufen.

3. Ein römischer Kontext des *Primo libro*? Textautoren

Zu vier der Madrigaltexte Riccis sind Autoren überliefert: Der Text der Nummern 8 und 9 stammt von Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini schrieb den Dialogtext (Nr. 15) und Antonio Ongaro verfasste die Worte zu Madrigal Nr. 7. Alle diese Künstler hatten einen engen biographischen Bezug zu Rom, ja sogar zum Intellektuellenzirkel um Cinzio Aldobrandini.⁶⁷ Zudem haben alle bekannten Textautoren der Ricci-Sammlung wichtige Beiträge zur in den 1590er Jahren aktuellen Diskussion um die verschiedenen Konzeptionen und die Gattungsform des Pastoral dramas geleistet. 1574 wurde Torquato Tassos *Aminta* in Ferrara von der Schauspielerkompanie der *Gelosi* uraufgeführt, die im Zusammenhang mit der Akademieteilnehmerin Isabella Andreini bereits erwähnt wurde; dabei handelt es sich um das Stück, zu dem Giovanni Battista Guarini 1590 mit seinem *Il pastor fido* konzeptionell eine Gegenposition bezog.⁶⁸ Antonio Ongaro leistete seinen Beitrag zu dieser Thematik 1582 mit *Alceo*, einer Parodie auf Tassos *Aminta*, die im Volksmund als *L'Aminta bagnato* bezeichnet wurde.⁶⁹ Es liegt nahe, aus diesen Zusammenhängen die Vermutung abzuleiten, Ricci habe sich für ihre Sammlung Autoren aus dem näheren Umfeld des Cardinale S. Giorgio in Rom, also ihrem möglichen Wirkungskreis, bedient; diese Hypothese wird freilich dadurch geschwächt, dass Tasso, Guarini und Ongaro Ende des 16. Jahrhunderts zu den Standardautoren für Madrigalvertonungen zählten und die Diskussion um das Pastoral drama sich sicherlich nicht nur auf Rom beschränkte. Zudem enthält die Madrigalsammlung zwar viele Texte mit thematischen und personalen Eigenheiten des Pastoral dramas, die tragicomédie Tassos,

67 Tasso (Romaufenthalt mit einer Unterbrechung 1592–1596, vgl. z.B. Prinzivalli, *Torquato*, passim) und Guarini (zweimaliger Rombesuch 1593–1594, 1594–1595, vgl. z. B. Williams Macy, *Late*, S. 96) sind als Akademiemitglieder beziehungsweise Familiaren des Kardinals belegt und auch Antonio Ongaro (ca. 1560–ca. 1600), der nahezu sein ganzes Leben in Rom verbrachte, hatte nach Solerti Zugang zum Kreis um den Papstneffen (vgl. Solerti, Bd. 1, S. 756. Er bezieht sich dabei auf Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bd. 1, Padova, 1781, S. 32, ein Werk, das mir nicht zugänglich war): „il Tasso si trovasse una volta a desinare presso Cinzio in compagnia di alcuni cardinali, del cavaliere frate Antonio de' Pazzi, di Antonio Ongaro, poeta di qualche nome, di Gabriello Chiabrera e della famosissima comica e letterata Isabella Andreini“.

68 Gabriel Niccoli, *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New York u.a. 1989, S. 29ff.

69 Enrico Carrano, „Ongaro, ANTONIO“, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Bd. 25, Milano 1935, Reprint Roma 1949, S. 373.

Guarinis und Ongaros selbst jedoch blieben bei der Textauswahl unberücksichtigt.⁷⁰ Die Vermutung von James Chater, dass die Tragikomödie pastoralen Inhalts das meistdisputierte literarische Thema dieser Zeit und des Zirkels um Cinzio Aldobrandini war („di tutti i testi drammatici in quegli anni la ‚tragicommedia pastorale‘ del Guarini era senz’altro il più chiacchiato e disputato. Questo era tanto più vero nella cerchia di poeti e musicisti intorno a Cinzio Aldobrandini“⁷¹) und die ähnlich lautende These Williams Macys, „Guarini’s presence in Rome must have inspired lively and favorable discussion of his work and of the new genre of the pastoral tragicomedy in general“⁷², legen jedoch nahe, der vermuteten Verbindung zwischen dem Kreis um den Papstneffen und der Textauswahl Cesarina Riccis de Tingoli weiter nachzugehen.

Das römische Madrigal

Che nella mia fanciullezza mio padre b.m. mi mandò alla scola di musica, et osservai [...] [che] per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalesses il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali se ne componevano anche in Roma [...] In poco progresso di tempo s’alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggiero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci, quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l’eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria et grata all’orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio.⁷³

Diese Stelle aus Vincenzo Giustinianis 1628 erschienenen *Discorso sopra la musica* scheint wie dafür geschrieben, den von der volkstümlichen Strophengform Villanella beeinflussten Madrigalstil Cesarina Riccis de Tingoli geographisch einzuordnen – nach Rom. Der 1564 geborene Giustiniani bezieht sich

70 Torquato Tassos Texte stammen aus dem zweiten Buch der *Rime d’amore* (Nr. 9 *Amor l’alma m’allaccia*, nach der Zählung von Angelo Solerti in Torquato Tasso, *Le Rime*, Bd.2, *Rime d’Amore*, Bologna 1898 die Nr. 48, S. 72) und aus *Gerusalemme Liberata* (Nr. 8 *Giunto alla tomba*, Gesang 12, 96–97). Meine Vermutung, Ricci könne als Reverenz an Cinzio Aldobrandini die Textversion des entsprechenden Gesangs aus der dem Papstneffen gewidmeten überarbeiteten Version dieses Epos, aus *Gerusalemme Conquistata*, gewählt haben, hat sich nicht bewahrheitet. Die Herkunft des Guarini-Gedichts *Dubbio fra due mi vivo*, war nicht zu klären, der Text ist jedoch nicht Teil von *Il pastor fido*. Ongaros *Stillò l’anima in pianto* findet sich in einer 1604 veröffentlichten Gedichtsammlung des Autors (Antonio Ongaro, *Rime d’Antonio Ongaro detto l’Affidato*, Venetia 1604, S. 116).

71 James Chater, „Fonti poetiche per i madrigali del Marenzio“, *Rivista italiana di musicologia* 13 (1978), S. 71f.

72 Williams Macy, *Late*, S. 97

73 Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino 1903, S. 106.

mit diesen Äusserungen auf die Zeit seiner Jugend, schätzungsweise also die Jahre um 1575 (eine Zeit, zu der Cesarina Ricci vermutlich erst wenige Jahre alt war). Die beiden erwähnten Komponisten Giovannelli und Marenzio, die beide nachweislich in engem Kontakt zu Riccis Umfeld standen (Giovannelli zu Giovanni Ricci und Marenzio zum Cardinale S. Giorgio) und einen Großteil ihres Lebens in Rom zubrachten, begannen jedoch mit ihren Veröffentlichungen weltlicher Musik erst 1580 bzw. 1585. Der von Giustiniani beschriebene Zeitraum erstreckt sich also, selbst wenn man voraussetzt, dass ihre Kompositionen schon vor der Veröffentlichung in Umlauf waren, vermutlich bis in die Mitte der 1580er Jahre.

In der wenig umfangreichen Forschung zur weltlichen römischen Musik des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts – die weltlichen Werke der römischen Komponisten dieser Zeit sind zum Großteil nicht ediert – ist Giustiniani eine zentrale Quelle. Die widersprüchlichen Forschungsmeinungen konzentrieren sich in Bezug auf den von ihm beschriebenen römischen Madrigalstil auf drei Problembereiche: Kann man in dieser Spätzeit der Gattung mit regem kulturellen Austausch zwischen den italienischen Stadtstaaten und Fürstentümern überhaupt noch von einem Lokalstil sprechen?⁷⁴ Inwieweit ist dieser in Rom auftauchende Stil von früheren ähnlichen Tendenzen in Venedig um Giovanni Ferretti und Andrea Gabrieli beeinflusst?⁷⁵

74 „His [Giustiniani's] description of the madrigals of Marenzio and Giovannelli as 'a mixture of Madrigals in florid style and Villanellas' is misleading, since the florid style plays only a small role in the works of either of these composers, and that style has no relationship to the influence of the villanella on their madrigals [...] Giustiniani's treatise has probably been over-valued by scholars as a source of information on the madrigal of the late sixteenth century, and his testimony is insufficient to establish the primacy of Roman composers in introducing the new stylistic techniques of the 1580s. The most likely influences on the new styles of Marenzio and Giovannelli are the madrigals of Andrea Gabrieli and the canzone of Northern Italian composers for four, five, or six voices.“, vgl. DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 225f.

75 Anthony Newcomb, „Madrigal“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd.11, London u.a., 1980, S. 469: „The evolution of the madrigal during the last third of the century involved the amalgamation of previously distinct styles, particularly those of the serious madrigal and its lighter forms. Andrea Gabrieli and Giovanni Ferretti, whose collections were published from the late 1560s to the late 1580s, were especially influential in this development. Apart from four madrigals in anthologies, Ferretti published only pieces called 'canzoni' or 'canzoni alla napolitana', taking as his point of departure the three- and four-voice *canzona villanesca alla napolitana* of the 1540s and 1550s, from which he borrowed several traits: a reduced and clarified harmonic vocabulary; a dance-like rhythmic style using short, sharply profiled, strongly metrical motifs; and a clarified formal architecture with frequent sectional repetition and emphasis on clear cadential points“.

Worauf stützt sich die Ähnlichkeit der römischen Madrigale zur Villanella, auf formale Aspekte⁷⁶, Satztechnik⁷⁷ oder Klanglichkeit⁷⁸?

Allein aufgrund der Tatsache, dass Riccis Madrigale von formalen und stilistischen Eigenheiten der Villanella beeinflusst sind, lässt sich ihr Musikstil nicht zwingend einem römischen Umfeld zuordnen. Dazu ist eine noch ausstehende gründliche Erforschung des römischen Madrigals unerlässlich. Ein stilistischer Vergleich ihrer Werke – soweit das bei der schwierigen Überlieferungslage möglich ist – mit Komponisten, die nachweislich zu ihrem Umfeld in Kontakt standen und biographische Bezüge nach Rom haben, kann eine Einordnung von Riccis *Primo libro* in den römischen Kontext, wie es ansatzweise schon aufgrund der Textauswahl möglich war, jedoch auch bezüglich der Musik plausibel machen.

Giovannelli und Marenzio

Unter den in Frage kommenden Komponisten, die Cinzio Aldobrandini oder Mitgliedern der Familie Ricci eine Sammlung gewidmet haben und demnach mit Ricci direkt oder indirekt in Kontakt standen – Luca Marenzio, 1594, Curtio Mancini, 1605, Ruggiero Giovannelli 1586, 1588, Giovanni Piccioni, 1582 (entstanden vor 1577)⁷⁹ – ist ein Blick auf die Sammlungen Marenzios und Giovannellis deshalb vielversprechend, weil Marenzio sich zu einer Zeit am Hofe Cinzios aufhielt, in der auch Ricci im Vorfeld der Veröffentlichung

76 „Da diese Wiederholungen einer größeren Schlußpartie auch bei Madrigalen gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr vorkommt, ist dies Unterscheidungsmerkmal [zwischen Canzonetta und Madrigal] schon kein sicheres mehr“, vgl. Johannes C. Hol, *Horatio Vecchi's weltliche Werke*, (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 13), Strassburg u.a. 1934, S. 69.

77 „The most distinctive feature of the Roman style is its tendency to use in clearly isolate and unmodified form the texture of the villanella. Villanella-texture characteristically has three voices but two layers, one of which consists of two voices moving largely in parallel sixths. There is usually marked distinction in style and in rate of motion of the two layers [...] Just as Gabrieli in his Venetian canzonetta-madrigals uses canzonetta motives in a more complex way than they were used in the normal canzonetta, so the Roman composer of the 1570s and 1580s often modifies and complicates the villanella texture when he uses it in a madrigal.“, vgl. Newcomb, *Madrigal*, Bd.1, S. 74f.

78 „non trovo, in ciò che conosco del madrigale romano un uso diffuso della ‚texture of the villanella‘, ma piuttosto, in certi compositori e in certi composizioni, l’accentuarsi di qualità ‚ariose‘, magari apparente con l’ariosità della villanella, ma non necessariamente derivanti da essa.“, vgl. Nino Pirotta, „Dolci affetti: I musici di Roma e il madrigale“, *Studi musicali* 14 (1985), S. 59–104, hier S. 66, no.22 (in Antwort auf Newcomb, s.o. Fussnote 77).

79 S.o., S. 157, 163f.

ihrer Sammlung Kontakte zum Vatikan pflegte; und Giovannelli in einer Zeit in Kontakt mit der Familie Ricci stand, zu der Cesarina wahrscheinlich gerade Kompositionsunterricht erhielt – selbst ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis ist also nicht auszuschliessen.

Ruggiero Giovannelli (ca. 1560–1625) war wahrscheinlich ein Schüler Palestrinas und befand sich gesichert ab 1585 in Rom, wo seine Komponistenlaufbahn bis zu seinem Tode 1625 dokumentiert ist.⁸⁰ 1594 wurde er Nachfolger Palestrinas als maestro di cappella der Cappella Giulia in St. Peter und stand ab 1600 in Diensten Pietro Aldobrandinis, des Cousins Cinzio Aldobrandinis. Diesem Patron ist auch Giovannellis drittes Buch fünfstimmiger Madrigale, das 1599 veröffentlicht wurde, gewidmet. Berührungspunkte zwischen Ruggiero Giovannelli und Cesarina Ricci sind deshalb nicht nur hinsichtlich eines möglichen Lehrer/Schülerin-Verhältnisses im Hause Giovanni Riccis möglich, sondern auch bezüglich Giovannellis Kontakten zu den römischen Kunstmäzenen der Zeit, darunter einem der Papstneffen, mit denen auch Ricci, wenngleich wahrscheinlich etwas früher, in Kontakt stand. Und auch musikalisch finden sich Berührungspunkte. Nach Ruth DeFord sind die in den 1580er Jahren veröffentlichten Madrigalsammlungen Giovannellis von Einflüssen volkstümlicher Vokalgattungen wie der Canzonetta geprägt. Erst ab seinem 1599 veröffentlichten fünfstimmigen Madrigalbuch kehrt er sich von dieser Stilentwicklung wieder ab.⁸¹ Dieser Einfluss volkstümlicher Vokalgattungen lässt sich nicht zuletzt an der Doppelvertonung eines Textes – ähnlich wie im Falle Ricci/Fiorino – festmachen. Giovannelli vertonte in *Ohimé perché mi fuggi* des *Primo libro* denselben Text, verkürzt um die ersten drei Verse, wie in *Credi tu per fuggire* des *Primo libro delle villanelle*: einmal fünfstimmig als Madrigal und einmal dreistimmig als Villanella.⁸²

Ohimé steht in hoher Schlüsselung mit Kadenzpunkten, die nach dorisch auf g verweisen. Die formale Grossanlage entspricht – klammert man die ersten drei Verse aus (Teil A) – grob der AABB (BBCC)-Anlage der Villanella, wobei wie bei Riccis Madrigalen nur teilweise wörtliche Wiederholungen der Formteile vorliegen und auch Techniken der variierten Wiederholung zum Einsatz kommen: Transposition der Basslinie und Ausweitung der Stimmenzahl (vgl. M. 11–15 mit 15–17 und M. 21–32 mit M. 33–44). Weiterhin

80 Ruth DeFord, „Giovannelli [Giovanelli], Ruggiero“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Hg. Stanley Sadie, Bd.7, London u.a., 1980, S. 399.

81 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 35ff.

82 Beide Stücke sind von Ruth DeFord handschriftlich ediert, vgl. DeFord, *Ruggiero*, Bd.2, S. 132–139, 140–141.

tauchen wie bei Ricci gehäuft imitatorische Strukturen auf, die auf Stimm-paaren aufbauen (M. 1–5), im Wechsel mit akkordisch geprägten Abschnitten (M. 14ff), die durch ein parallel geführtes Oberstimmenpaar und abschliessende Plagalwendung geprägt sind (vgl. Abbildung 8). Auch die kontrastierende Darstellung von „dolore“ mit gegenüber dem vorhergehenden Abschnitt gelängten Notenwerten und Dissonanzhäufungen (M. 24ff, bzw. 36ff) kommt wie in Riccis *Nel discostarsi* (I M. 10ff, II M. 6f) zur Anwendung. Diese in Giovannellis Madrigal verwendeten musikalischen Mittel sind auch als Satztechniken seiner gleichtextierten Villanellakompositionen wiederzufinden: punktierte Rhythmen in akkordischen Zusammenhang mit Plagalwendung, Parallelführung von Stimm-paaren in Terzen (während des ganzen Stücks sind – typisch für die Villanella – entweder die beiden Ober- oder die beiden Unterstimmen in Terzen parallel geführt), sowie Techniken der wörtlichen (Grossteile) und variierten Wiederholung (Verse). Auch die Dehnung der Notenwerte im Kontext von „dolore“ und „doler“ ist in den M. 5–7 nachvollziehbar. Der enge Zusammenhang zwischen den Gattungen Villanella und Madrigal wird also nicht nur auf textlicher Ebene mit gleichtextierten Stücken beider Gattungen, wie es auch schon der Vergleich Ricci/Fiorino zeigte, belegt, sondern auch auf musikalischer Ebene deutlich. Giovannelli geht in den Madrigalkompositionen formal und harmonisch etwas freier mit den Schemata der Villanella um – wörtliche Wiederholungen ganzer formaler Grossabschnitte tauchen bei ihm nicht auf und er entfernt sich nach anfänglichem Verharren auf der Finalis auch zu weiter abseits liegenden Kadenzpunkten der modalen Skala. Satztechnisch erweist sich Riccis Stil jedoch als abwechslungsreicher, ihre Imitationsstrukturen bleiben nicht auf kanonische Stimmführung beschränkt und erweisen sich teilweise als streng motivisch durchgearbeitet. Da Giovannelli bis mindestens 1594 noch in diesem Stil komponierte – seine zweite fünfstimmige Madrigalsammlung ist nach DeFord stilistisch kaum von der ersten zu unterscheiden⁸³ – wäre eine direkte Entwicklungslinie hin zur 1597 veröffentlichten Sammlung Riccis auch bezüglich des zeitlichen Rahmens denkbar.

Das 1594 veröffentlichte sechste Madrigalbuch zu fünf Stimmen von Luca Marenzio ist wie auch die Sammlung Riccis dem Cardinale S. Giorgio,

83 DeFord, *Ruggiero*, Bd.1, S. 33.

also Cinzio Aldobrandini, gewidmet.⁸⁴ Festere Bindungen zwischen Marenzio und dem Kardinal sind seit 1593 wahrscheinlich und seit 1594 belegt, da eine bereits angesprochene Liste der Familiaren des Kardinals auch den Madrigalisten „Luca Merentio“ als im Vatikan wohnhaft auflistet.⁸⁵ Es ist bisher nicht geklärt, ob der Bindung zwischen Papstneffen und Komponisten ein Dienstverhältnis zugrunde lag, möglicherweise war Marenzio auch Mitglied des päpstlichen Chores.⁸⁶ Ende 1595 verliess Marenzio Rom, um eine Stelle beim König von Polen anzutreten, die er auf Empfehlung Cinzio Aldobrandinis hin erhalten hatte. Bei seiner Rückkehr im Frühjahr 1598 hat er den Cardinale S. Giorgio dort nicht mehr angetroffen, da dieser sich gerade wegen des Konflikts mit seinem Cousin Pietro von Rom fernhielt.⁸⁷ Williams Macy vermutet jedoch sowohl während als auch nach der Exilzeit Kontakte zwischen dem Kardinal und Marenzio bis zu dessen Tod 1599.⁸⁸

Bezüglich des sechsten Buches à cinque kann man also mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass der im Vatikan wohnende Komponist seine Werke als Schützling des Kardinals verfasst und diesem gewidmet hat. Möglicherweise verkehrte Cesarina Ricci zu dieser Zeit schon in Kreisen, die mit Cinzio Aldobrandini in Verbindung standen oder hatte auch selbst Kontakt zu ihm. Ihre Kenntnis der Werke Marenzios ist deshalb wahrscheinlich.

Laura Williams Macy weist auf eine Beziehung zwischen Textinhalten und musikalischer Stilentwicklung im Werk Marenzios hin, die im Hinblick auf Cesarina Ricci von besonderem Interesse ist. Das Pastoraldrama *Il pastor fido* von Giovanni Battista Guarini war Mitte der 1590er Jahre das grosse literarische Thema schlechthin und zwar aufgrund einer Debatte des Autors mit dem Literaturkritiker Giason Denores. Inmitten dieser literaturtheoretischen Auseinandersetzung um die Eigenschaften der Gattung tragicommedia war Guarini 1594 zweimal in Rom zu Besuch und nahm an der Akademie Cinzios teil, befand sich also zur selben Zeit wie Marenzio im Kreis der Künstler um den Papstneffen.⁸⁹ Demnach ist es nicht verwunderlich, dass Marenzios Textauswahl für sein sechstes Madrigalbuch sich stark von der pastoralen Thematik, wie auch von Guarinis *Il pastor fido* beeinflusst

84 Luca Marenzio, *Di Luca Marenzio il sesto libro de madrigali a cinque voci, novamente posto in luce*, Venetia 1594. Ediert in Alfred Einstein (Hg.), *Luca Marenzio. Sämtliche Werke*, Bd.2: *Madrigale für fünf Stimmen*, (= Publikationen älterer Musik 6), Leipzig 1931.

85 Archivio Vaticano, *Fondo Gonfalonieri*, 74, zitiert nach Prinzivalli, *Torquato*, S. 80.

86 Steven Ledbetter, „Marenzio, Luca“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Hg. Stanley Sadie, Bd.11, London u.a. 1980, S. 668.

87 S.o., S. 156.

88 Williams Macy, *Late*, S. 14.

89 Ebda., S. 88ff.

zeigt. Die Beschäftigung mit dem Pastoral drama war dabei Auslöser für die Entwicklung eines neuen Madrigalstils, der sich ab dem sechsten Buch a cinque also ab 1594 herausbildete. Macy umschreibt diesen, von einfacheren volkstümlichen Gattungen geprägten Madrigalstil als „canzonetta style“, der Rückbezüge zu den venezianischen Stücken der 1570er und 1580er Jahre mit ähnlichen Textinhalten aufweist.⁹⁰ Macy zufolge war die Beeinflussung der Madrigalkompositionen Marenzios durch einfachere musikalische Gattungen, wie wir sie bei Ricci angetroffen haben, auf frische Impulse einer intensiv aufgenommenen Diskussion um das Pastoral drama mit seinen einfachen, Idylle suggerierenden Inhalten, zurückzuführen.

Am Beispiel von *Donna de l'alma mia*, dem dritten Stück der Marenzio-Sammlung⁹¹, lässt sich dieser volkstümlich beeinflusste Madrigalstil Marenzios genauer bestimmen. Der siebenzeilige anonyme Text aus Elflibern ohne erkennbares Reimschema ist inhaltlich zweigegliedert: in den Versen 1–5 entschuldigt sich der Liebende für seine Leidenschaft, in den Versen 6–7 steht die flehentliche Bitte um Erhörung im Mittelpunkt. Diesen Grosseinschnitt nach dem fünften Vers vollzieht Marenzio musikalisch mit einer Minimapause in allen Stimmen in M. 27 nach. Der sich anschliessende letzte Formteil wird ab M. 29 nicht ganz wörtlich aber nahezu identisch wiederholt, so dass sich eine Grossform von ABB' ergibt, die der Anlage einem Grossteil der Madrigale Riccis mit wiederholter Schlusspartie (Nr. 1, 10, 11, 13, 14) sehr ähnelt. Bei Ricci ist die Wiederholung des Schlussteils freilich wörtlich, während hier die Wiederaufnahme des Textes in den M. 39–42 und ab M. 46 vom ersten Auftauchen der Verse abweicht.

Parallelführung von Stimmpaaren in Terzen und Sexten ist bei Marenzio zudem in den M. 13 (Sexten Canto/Quinto), 14 (Terzen Canto/Alto), sowie über längere Strecken in M. 22 (Canto/Alto) und M. 28 (Canto/Basso) anzutreffen. Auch Cesarina Ricci setzt wie mehrfach angesprochen parallele Stimmführung ein, in *Nel discostarsi*, II, M. 19–21 sogar auf ganz ähnliche Art und Weise. Auch kontrapunktische Stimmpaarbildung wie in den Anfangsmensuren von Marenzios *Donna de l'alma mia* finden sich bei Ricci. Die

90 „Marenzio's discovery of the pastoral drama led him, in his sixth and seventh books for five voices, to the development of a new style. He developed this style only gradually: in Book VI&5 experimental forays into a new, dramatic form of expression stand side by side with earlier styles. The texts of this book are typically light, highly descriptive scenes of Arcadian flirtations. These poems recall the pastoral verse that was the staple of the canzonetta madrigal of the 1570s and 1580s; it is thus not surprising to see Marenzio expanding and developing his own canzonetta style here.“, vgl. Williams Macy, *Late*, S. 101.

91 Ediert in Einstein, *Luca Marenzio*, S. 107f.

Komponistin setzt solche Satztechniken jedoch meist im Zusammenhang mit der variierten musikalischen Wiederholung eines Verses ein, während sie bei Marenzio, der kaum Einzelverse wiederholt, nicht in diesem Zusammenhang stehen.

Die Modalität des Marenzio-Madrigals ist wie bei Ricci klar bestimmt und in sich geschlossen. Mit Kadenzpunkten zur Finalis g (dorisch transponiert), der fünften Stufe D, sowie nach b und a ist der modale Rahmen des Stückes eindeutig definiert. Marenzio setzt jedoch auch die Harmonik zur Textausdeutung ein, während Ricci einfachere klangliche Mittel wählt. Stellen wie die Klangfolge D/Es/D auf „l'alma“ in M. 3 und die chromatische Oberstimme in der Klangfolge C/A (Canto: c-cis) zur Illustration der religiösen Überhöhung der Geliebten in M. 10/11, sind bei Ricci nicht anzutreffen.

In Marenzios Sammlung lassen sich also ähnliche Tendenzen hin zur musikalisch einfachen Struktur beobachten, wie sie bei Ricci bereits beschrieben wurden. Bezüglich der Klanglichkeit als Mittel zur Textausdeutung und auch der musikalischen Grossform mit wörtlicher Wiederholung des Schlussteils geht Marenzio, der auf einen grösseren musikalischen Erfahrungsschatz zurückgreifen kann als die junge Cesarina Ricci in ihrer wahrscheinlich ersten Veröffentlichung, jedoch freier mit den musikalischen Techniken um, die aus Villanella und Canzonetta übernommen sind.

IV. Fazit

Gesicherte Informationen zu Leben und Wirken Cesarina Riccis de Tingoli sind nach wie vor rar. Macht man sich daran, einen möglichen Kontext für ihre Biographie und ihr Schaffen zu rekonstruieren, begibt man sich zwangsläufig in den Bereich des Hypothetischen. Die Belege und Hinweise, die ich im Laufe meiner Beschäftigung zusammentragen konnte, machen jedoch folgende Vermutungen zu ihrem Umfeld wahrscheinlich und grenzen die musikalische Laufbahn in Umrissen ein: Die Namensbildung Ricci de Tingoli⁹² lässt vermuten, dass die Komponistin als Tochter Giovanni Riccis und dessen erster Frau Giulia geborene Nobili in den Jahren nach deren 1571

92 Vgl. hierzu die ähnliche Namensbildung bei Maddalena Casulana, die nach ihrer Heirat als Maddalena Casulana di Mezarii bezeichnet wird (Thomas W. Bridges, „Casulana [Mezari], Maddalena“, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, hrsg. v. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, New York u.a. 1995, S. 109–111, hier S. 110).

erfolgter Eheschliessung geboren wurde.⁹³ Beide Familien der Eltern hatten Beziehungen zu höchsten kirchlichen Kreisen in Rom. Der Familiensitz der erst durch die politische Begabung des Vaters von Giovanni zu Ansehen gelangten Familie Ricci befand sich in Montepulciano nahe Siena. Wie von Jane Bowers bereits vermutet, entstammte Cesarina Ricci also einer seit kurzer Zeit dem Adel zuzuordnenden Familie aus höchsten sozialen Kreisen.⁹⁴ Vor 1577 verbrachte Giovanni Ricci und unter Umständen auch seine Tochter Cesarina einige Jahre in Rimini, einer Stadt, zu der die Riccis nicht zuletzt durch die Bekanntschaft mit der Familie Tingoli Beziehungen unterhielt. Spätestens ab 1586 ist aufgrund der Widmungen Giovannellis ein Aufenthalt der Familie in Rom wahrscheinlich, möglicherweise steht der Ortswechsel auch in Verbindung mit Giovanni Riccis um 1588 geschlossener zweiter Ehe. Es ist wahrscheinlich, dass Cesarina Ricci in dieser Zeit im Hause des Vaters ihre musikalische Ausbildung erhielt, unter Umständen war Ruggiero Giovannelli ihr Lehrer, dessen in dieser Zeit veröffentlichte Madrigalsammlung wie Riccis spätere Kompositionen Villanella-Einflüsse zeigt.⁹⁵ Ricci unterhielt wohl über die Familien ihrer Eltern Beziehungen zu den gehobeneren römischen Gesellschaftskreisen, wodurch Kontakt zum kunstliebenden Papstneffen Cinzio Aldobrandini entstand, der ihre Kompositionen zumindest teilweise kennenlernte und zum Widmungsträger ihres *Primo libro* wurde. Riccis Kompositionen, die Einflüsse volkstümlicher Vokalgattungen wie der Villanella aufweisen, kamen wohl bei privaten Adelstreffen, möglicherweise auch bei den Akademiesitzungen Cinzio Aldobrandinis im Vatikan zur Aufführung. Auch bei Luca Marenzio, der in den 1590er Jahren als Famigliar des Cardinale S. Giorgio belegt ist, lässt sich ab 1594 – also während der wahrscheinlichen Entstehungszeit von Riccis Sammlung – eine Hinwendung zu einfacheren, von volkstümlichen Gattungen beeinflussten Satzstrukturen im Madrigal beobachten. Da Riccis wie Marenzios Textauswahl in dieser Zeit auf eine Auseinandersetzung mit der Diskussion um die Gattung tragicommedia hindeutet, die auch eines der Hauptthemen in den Akademiesitzungen Cinzio Aldobrandinis war, ist eine Verbindung zwischen pastoralen Texten und dem Rückgriff auf volkstümliche musikalische Techniken zu vermuten. Noch vor 1597 wurde Ricci wohl mit einem Mitglied der Rimineser, erst seit kurzem in den Adelsstand eingetretenen Familie Tingoli verheiratet, möglicherweise mit

93 Besonders das Wissen um die Musikalität Giovanni Riccis, der sich zeitweise einen Komponisten im Haushalt hielt, macht diese Vermutung wahrscheinlich: Ein Grossteil der frühen Komponistinnen kamen durch ihren Vater oder musikalische Familien zur Musik, vgl. Bowers, „Emergence“, S. 129ff.

94 Bowers, „Emergence“, S. 132 und S. 154, no.74.

95 Zum wachsenden Einsatz von Privatlehrern in dieser Zeit vgl. ebda., S. 129ff.

Pier Maria Tingoli, dem Familiaren ihres Grossvaters oder aber auch mit dessen Sohn Gasparo.⁹⁶ 1597, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Madrigalbuches, hielt sie sich in Monte Colombo in der Nähe von Rimini auf, möglicherweise auf einem dortigen Besitz der Tingolis. Nach der Veröffentlichung ihrer Madrigalsammlung verliert sich jede Spur von ihr. Bezüglich der Frage, warum Riccis erster Publikation so weit bekannt keine anderen Sammlungen folgten, kann nur spekuliert werden. Möglicherweise starb sie sehr früh, oder aber ihr Rückzug ins Private steht, wie schon bei einigen ihrer damaligen Kolleginnen vermutet, in Zusammenhang mit ihrer Eheschliessung.⁹⁷

Demnach wäre Ricci zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer ersten Madrigalsammlung allenfalls Mitte zwanzig gewesen, hätte also noch am Beginn ihrer musikalischen Entwicklung gestanden. Auch wenn Ricci noch nicht über die expressiven Möglichkeiten des bereits erfahrenen Komponisten Marenzio verfügte, nahm sie bereits in ihren ersten veröffentlichten Kompositionen auf aktuelle Zeitströmungen in der Madrigalkomposition Bezug. Die weitere Erforschung des wahrscheinlich in Rom entstandenen Oeuvres der vermutlichen Schülerin Giovannellis wäre demnach – sollte die Quellenlage es jemals ermöglichen – auch bezüglich der Erforschung der weltlichen Vokalmusik im Rom des 16. Jahrhunderts, die noch in den Anfängen steckt, ein wertvoller Beitrag.

Niemanden könnte es mehr freuen als mich, wenn zukünftige Forschungsarbeit Quellen zutage förderte, die es ermöglichten, diese Hypothesen zu Leben und Werk Cesarina Riccis de Tingoli zu bekräftigen, zu spezifizieren – oder auch zu korrigieren.

96 Von Pietro Maria sind Dokumente erhalten, die ihn 1562 und 1578 als lebend bezeugen (Clementini, *Trattato*, S.26, Tonini, *Rimini*, Bd.6.1, S. 335); er wird als „Cortigiano ricco“ (Capobelli, *Commentarij*, S. 87–89) und „Cavagliere di Portogallo“ (Clementini, *Trattato*, S.26) bezeichnet. Von seinem Sohn Gasparo, der den Beinamen „Iarduccio“ (Verschwender) trug, sind keine Hinweise zu Lebensdaten erhalten (vgl. Rigazzi, *Cronica*, S. 153–156).

97 Bowers, „Emergence“, S. 138f.

Abbildung 1

Widmungstext

ALL'ILLUSTRISS: ET REVE-/RENDISSIMO MONSIGNORE,/ SIG. ET PATRON COLENDISS./
Il Cardinale San Giorgio./

QVand'io da prima pensai dar luce à queste mie oscure note,/ col nome in fronte di V. Sig. Illustriss. mi mosse, fra gli altri/ rispetti, il sapere, che non suole Apollo sprezzar le Muse; ma/ considerando poi meglio, & vedendo, che io non solo Musa/ non ero, ma molto à quelle inferiore, se ben di esse studio-/ sissima, & V. Sig. Illustriss. di professione, & maneggi assai/ piu graui, & ardui, auanzaua di gran lunga, & di molte par-/ ti Apollo, se ben raccogliendo le Muse in casa, con honora-/ ta & liberal lode di humanissimo Padrone, altamente le fa-/ uorisce, me ne sgomentai in modo, che le lasciai ne le vsate/ basse tenebre loro: doue hanno dimorato fin tanto, che per/ relatione di tutti, & per notissima proua, accese, & solleuate da un chiarissimo raggio de/ la sua benignità, prestantissimo ornamento, di quella grandezza, ond'ella è meritamente/ da i piu famosi Scrittori celebrata, & da potentissimi Principi sopra modo amata, hora/ compariscono al suo conspetto, supplicandole, che da vn cortese lume di Lei non siano/ sdegnate, per il quale sperano hauere ad essere no[n] pur diffuse; ma illustrate ancora, & cinte/ di quel maggior splendore, di ch'elle potranno esser capaci: con laquale speranza; si come/ esse tutte liete festeggiano, cosi io le bacio humilissimamente le mani, & nella sua buona/ gratia, quanto piu posso, mi raccomando. Iddio benedetto la felicità./ Di Monte Colombo alli 10. Febraio 1597./ Di V. Sig. Illustriss. & Reverendiss./ Humiliss. & Devotiss. Serua/ Cesarina Ricci de Tingoli.

DEM HOCHVEREHRTEN UND EHRWÜRDIGEN MONSIGNORE, HERRN UND GEBILDETEN PATRON, dem Kardinal San Giorgio.

Als ich zum ersten Mal daran dachte, diese meine unklaren Noten mit dem Namen von Euer Hochwohlgeboren auf dem Titelblatt zu veröffentlichen, bewegte mich neben anderen Aspekten das Wissen, dass Apoll die Musen nicht zu verachten pflegt; aber als ich dann weiter nachdachte und sah, daß ich nicht nur keine Muse war, sondern weit minderwertiger als sie, wenngleich ich mich mit ihnen auch eifrig beschäftige, und dass Euer Hochwohlgeboren bezüglich der Berufung und des schwierigen und leidenschaftlicheren Handwerks Apoll bei weitem und in vielfacher Hinsicht übertrifft, immer wenn er die Musen in seinem Haus versammelt und sie mit dem ehrwürdigen und freigebigen Lob des gebildeten Herrn begünstigt, war ich darüber so erschrocken, daß ich die Noten ihren gewohnten schattigen Niederungen überliess: wo sie sich verzehrt haben bis sie durch die Berichte aller und durch eine wohlbekannte Kostprobe vor ihrem Angesicht erscheinen, aufgestiegen und erhoben durch einen klaren Strahl Ihrer Güte zum kostbarsten Schmuck dieser Grossartigkeit, für die Sie verdienterweise von den berühmtesten Schriftstellern gefeiert und von den mächtigsten Herrschern übermässig geliebt werden, und flehen Sie nun an, eines höflichen Blickes von Ihnen nicht unwürdig zu sein, den sie zu bekommen hoffen, um diesen grossartigen Glanz, dessen sie fähig sind, nicht nur zu verteidigen sondern auch auszuschnücken und sich damit zu gürten: mit dieser Hoffnung küsse ich Ihnen, so wie die Noten alle fröhlich feiern, untertänigst die Hände und empfehle mich Ihrer grossen Güte so sehr ich kann. Gott segne Sie. In Monte Colombo am 10. Februar 1597. Von der demütigsten und hingebungsvollsten Dienerin von Euch, dem hochverehrten und ehrwürdigen Herrn, Cesarina Ricci de Tingoli.

Abbildung 2

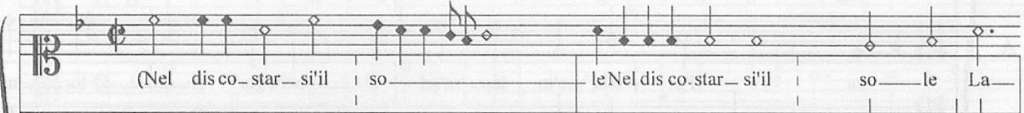
Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 4480, f. 78v

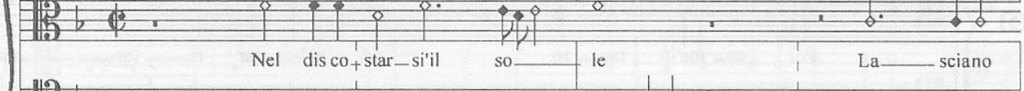


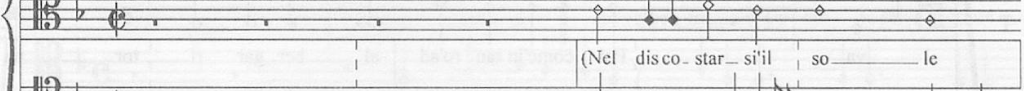
Abbildung 3

Nel discostarsi il sole
Prima parte

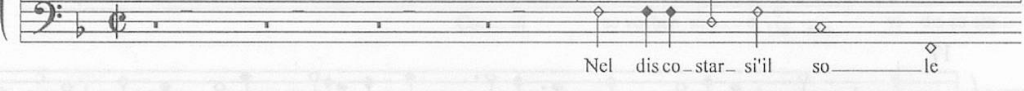
1

(Canto) 

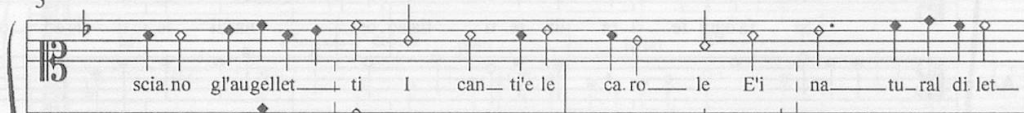
Alto 

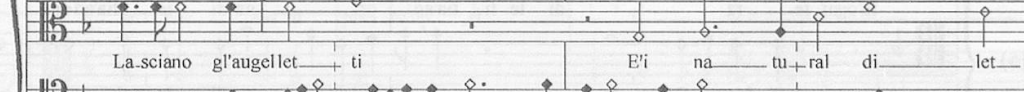
(Quinto) 

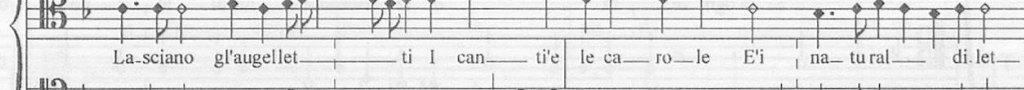
Tenore 

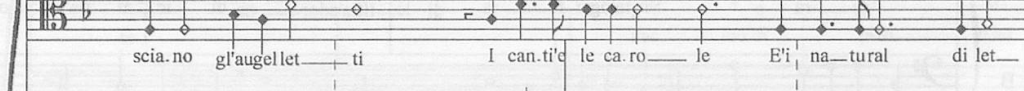
Basso 

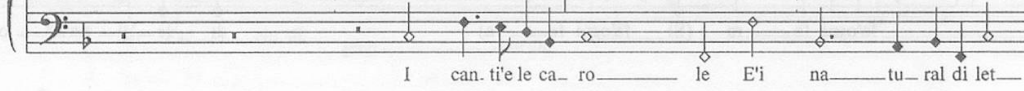
5

(C) 

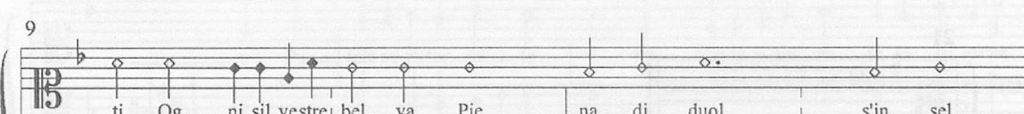
A 

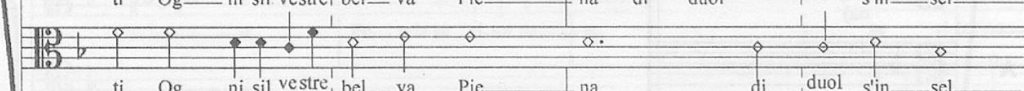
(S) 

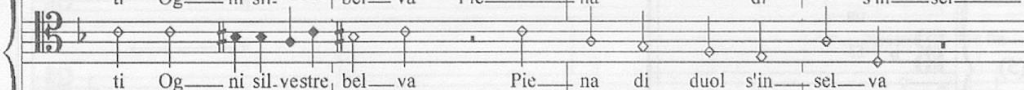
T 

B 

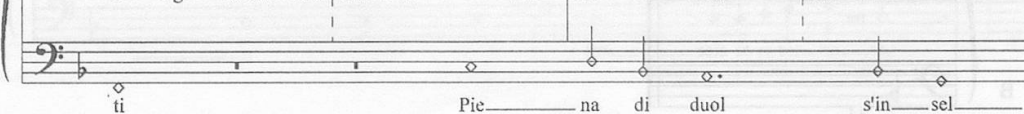
9

(C) 

A 

(S) 

T 

B 

13

(C) va Poi co— me'in tau— ro'ad al— ber— gar ri— tor— na

A va Poi co— me'in tau— ro'ad al— ber— gar ri— tor— na Si

(5) Poi co— me'in tau— ro ad al— ber— gar ri— tor— na

T va Poi co— me'in tau— ro'ad al— ber— gar ri— tor— na Si fa'og ni

B va Poi co— me'in tau— ro'ad al— ber— gar ri— tor— na Si

17

(C) Si fa'ogni fe— ra di le. ti— tia'ad— or— na di le— ti— tia'ad— or—

A fa'ogni fe— ra di le. ti— tia'ad— or— na di le— ti— tia'ad— or—

(5) Si fa'ogni fe— ra di le— ti— tia'ad— or— na di le— ti— tia'ad— or—

T fe— ra Si fa'ogni fe— ra di le— ti— tia'ad— or— na di le— ti— tia'ad— or—

B fa'ogni fe— ra (Si fa'ogni fe— ra) di le— ti— tia'ad— or—

21

(C) na)

A na

(5) na)

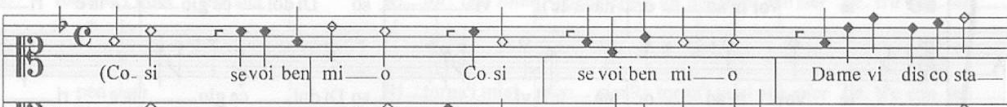
T na

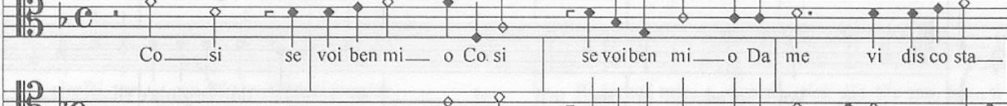
B na

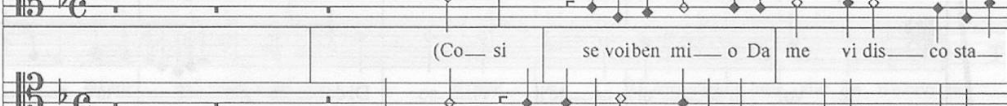
[Abbildung 3, 2. Teil]

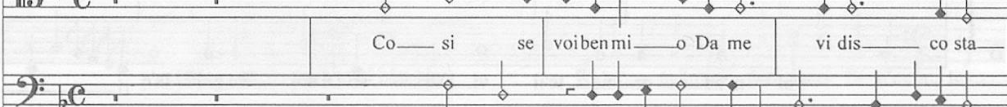
Così se voi ben mio
Seconda parte

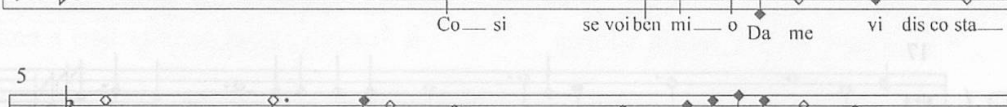
I

(Canto) 

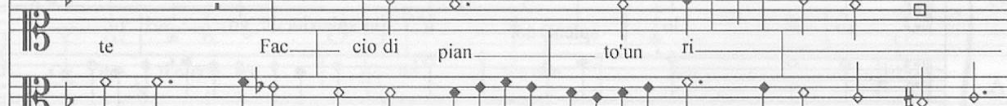
Alto 

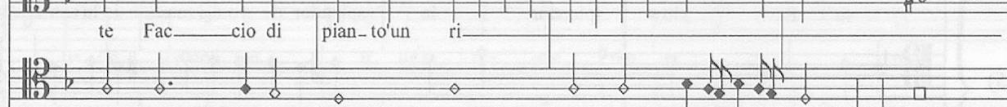
(Quinto) 

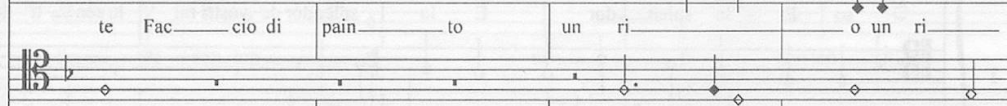
Tenore 

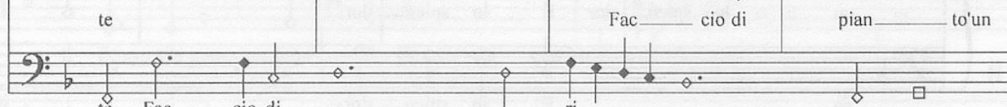
Basso 

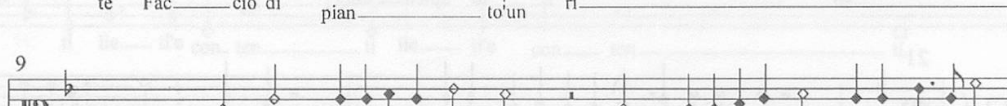
5

(C) 

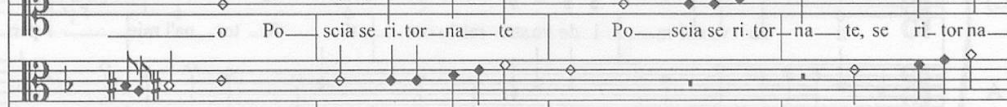
A 

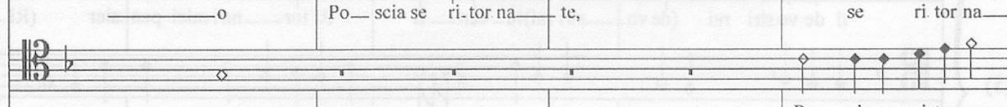
(S) 

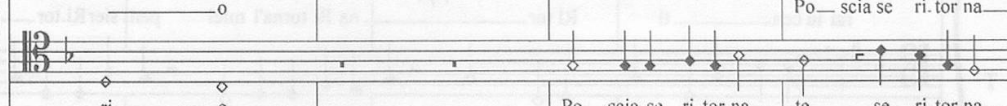
T 

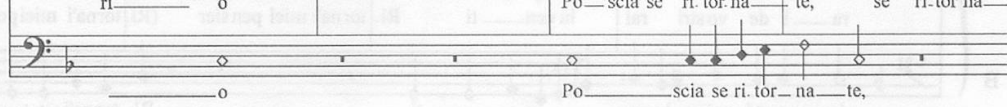
B 

9

(C) 

A 

(S) 

T 

B 

13

(C) te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

A te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

(5) te, Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

T te Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

B Voi m'ad or na te'il vi so Di dol ce gio ia'e ri

17

(C) so E lo splen dor E lo splendor de vo stri ra i lu cen

A so E lo splendor E lo splendor de vo stri ra i lu cen

(5) so E lo splen dor E lo splendor de vo stri rai lu cen ti de vo stri

T so E lo splen dor E lo splen dor de vo stri

B so E lo splen dor

21

(C) ti de vo stri ra i de vo stri rai lu cen ti Ri tor na'i miei i pen sier Ri

A ti de vo stri rai (de vo stri rai) lu cen ti Ri tor na'i miei pen sier (Ri tor na'i miei

(5) rai lu cen ti Ri tor na Ri torna'i miei pen sier Ri tor na'i miei pen

T ra i de vo stri rai lu cen ti Ri torna'i miei pensier (Ri torna'i miei pensier)

B de vo stri rai lu cen ti Ri torna'i miei pen sier

25

(C) tor— na'i miei pensier Ri— tor. na'i miei pensier Ri— tor na'i miei pensier lie. ti'e con— ten—

A pen sier) Ri— torna'i miei pen— sier Ri. torna'i miei pen— sier lie. ti'e con. ten—

(5) sier Ri. tor— na Ri torna'i miei pensier Ri torna'i mie— i pen— sier lie. ti'e con. ten— ti

T Ri. tor— na' miei pen. sier Ri tor— na Ri— torna'i miei pen— sier lie. ti'e con. ten—

B (Ri— tor— na'i miei pen. sier) Ri tor— na' miei pen— sier lie. ti'e con— ten—

29

(C) ti lie— ti'e con— ten— ti lie— ti'e con— ten— ti.)

A ti lie— ti'e con. ten— ti lie— ti'e con— ten— ti.

(5) lie— ti'e con— ten— ti con— ten— ti con ten— ti.)

T ti lie— ti'e con— ten— ti lie— ti'e con ten— ti.

B ti lie— ti'e con— ten— ti lie— ti'e con— ten— ti.

Abbildung 4
Text von *Nel discostarsi il sole*
mit Gegenüberstellung der Analogabschnitte beider Strophen

Strophe 1

1 Nel discostarsi il sole
2 Lasciano gli augelletti
3 I canti e le carole
4 E'i natural dilette
5 Ogni silvestre belva
6 Piena di duol s'inselva
7 Poi come in tauro ad albergar ritorna
8 Si fa ogni fera di letitia adorna

Strophe 2

1 Così se voi ben mio
2 Da me vi discostate
3 Faccia di panto un rio
4 Poscia se ritornate
5 Voi m'adornate il viso
6 Di dolce gioia e riso
7 E lo splendor de' vostri rai lucenti
8 Ritorna i miei pensier lieti e contenti.

Strophe 1

Wenn die Sonne sich versteckt,
verschwinden die Vögelchen,
die Gesänge und Tänze
und die natürlichen Freuden,
jedes wilde Tier
kehrt voll Schmerz in den Wald zurück.
Dann kehrt sie [die Sonne]
wie im Zeichen des Stiers* zum Morgenrot zurück
und lässt so jedes Tier sich mit Freude schmücken.

Strophe 2

Genauso mache ich, wenn ihr, mein Schatz,
euch vor mir verbergt,
aus Tränen einen Bach.
Dann, wenn ihr wiederkommt,
schmückt ihr mir das Gesicht
mit süßer Freude und Lachen
und der Glanz eurer leuchtenden Strahlen
macht meine Gedanken wieder froh und zufrieden.

* Vgl. Fussnote 62

Abbildung 5

Giovannelli: *Credi tu per fuggire M. V.*
 nach DeFord, Ruggiero, Bd. 29301

Se si vedesse fuore

1 5

(Canto)

Alto

(Quinto)

Tenore

Basso

(C)

A

(5)

T

B

10

(C)

A

(5)

T

B

Se si ve-des se fuo-re L'i-ma-gi-ne del co-re Se si vedes se fuo-re Se

Se si vedesse fuo-re, (Se si vedesse fuo-re) L'i-ma-gi-ne del co-re Se si vedesse fuo-re (Se

(Se si ve-des se fuo-re L'i-ma-gi-ne del co-re Se si vedes se fuo-re

Se si ve-desse fuo-re, (Se si vedesse fuo-re) L'i-ma-gi-ne del co-re Se si vedes se fuo-re

Se si ve-desse fuo-re, L'i-ma-gi-ne del co-re Se si vedes se fuo-re

si vedes se fuo-re L'i-ma-gi-ne del co-re Voi ve-de-re ste'in es-so Voi ve-de-re ste'in es-so L'i

si vedesse fuo-re) L'i-ma-gi-ne del co-re, Voi ve-de-re ste'in es-so (Voi ve-de-re ste'in es-so) L'i

L'i-ma-gi-ne del co-re Voi ve-de-re ste'in es-so in es-so L'i

L'i-ma-gi-ne del co-re, Voi ve-de-re ste'in es-so (Voi ve-de-re ste'in es-so) L'i

L'i-ma-gi-ne del co-re, Voi ve-de-re ste'in es-so L'i

ma-gin vostro'e'l vo-stro vi so'es pres so vo-stro vi so'es pres so.)

magin vostro'e'l vostro viso'es pres so Voi vo-stro vi so'es pres so.

ma-gin vostro'e'l vo-stro vi so'es pres so vo-stro vi so'es pres so.)

ma-gin vostro'e'l vostro viso'es pres so vo-stro vi so'es pres so.

magin vostro'e'l vostro viso'es pres so vo-stro vi so'es pres so.

Abbildung 6

Text von *Nel discostarsi il sole*

mit Gegenüberstellung der Analogabschnitte beider Strophen

Se si vedessi fuore

Strophe 1

Strophe 2

Gasparo Fiorino

Canto

Tenore

Basso

Contraltina (C)

Tenore (T)

Basso (B)

Se si ve-des si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

Se si vedes si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

Se si ve-des si fuo-re l'im-ma-gi-ne del cuo-re Voi ve-de-

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo stra'e'l vo-stro vi so'es-pres-so so

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo stra'e'l vo-stro vi so'es-pres-so so

re sti'in es-so L'im-ma-gin vo stra'e'l vo-stro vi so'es-pres-so so

Se si vedessi fuore
 Il pensier c'ho nel cuore,
 Voi vederesti bene,
 Che nott'e giorno penso solo a tene.

Se si vedessi fuore
 Quel che nasconde il cuore,
 Voi vederesti pieno
 Di mortifere piage e di veleno.

Se si vedessi fuore
 La fiamma c'ho nel cuore,
 Tu non potresti mai,
 Darmi tanti tormenti, peni e quai.

Abbildung 7

Giovannelli: **Credi tu per fuggire**, M.1f,
nach DeFord, *Ruggiero*, Bd. 2, S.140

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Giovannelli: **Ohimè, perché mi fuggi**, M. 13f
nach DeFord, *Ruggiero*, Bd. 2, S.134

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Cre— di tu per fug— gi— re

Ricci de Tingoli: **Stillò l'anima in pianto**, M. 6f

to Tir— si quan— do par— ti— re

to Tir— si quan— do par— ti— re

to Tir— si quan— do par— ti— re

to Tir— si quan— do par— ti— re

Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli

Agnese Pavanello

In questo studio sono raccolti i risultati di un'indagine analitica condotta sui pezzi da camera di Arcangelo Corelli con l'intento di individuare cambiamenti stilistico-formali intervenuti nell'arco di tempo che separa le composizioni del primo periodo dalle opere più tarde. A motivare e determinare l'impostazione dell'analisi qui presentata è stata la volontà di fornire elementi concreti sui quali fondare una valutazione stilistica dei concerti dell'Opera VI, e di portare un contributo alla discussione sui tempi e modi di composizione dei lavori confluiti nell'ultima raccolta corelliana¹.

Contenute in quattro delle sei opere a stampa di Corelli che scandiscono ad intervalli diversi un'attività compositiva più che trentennale², le forme di danza hanno fornito un *corpus* sufficientemente ampio di testi confrontabili

1 Questo lavoro nasce da uno studio specificatamente dedicato alla discussione dei problemi relativi alla composizione e alla datazione dell'Opera VI di Corelli (in merito, si rimanda alle osservazioni riassuntive finali). Cfr. Agnese Pavanello, *L'Opera VI di Arcangelo Corelli: problemi di cronologia e di stile*, Tesi di Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, A.A. 1990-91. La decisione di pubblicare questo articolo, che risente di un'impostazione legata al contesto d'origine che ne forniva i presupposti, è maturata in seguito alla lettura di uno studio di Michael Talbot nel quale sono forniti in una chiara e ricca sintesi molti dati precisi sui cambiamenti dello stile di Corelli: "Stylistic evolution in Corelli's music" in: *Studi Corelliani V, Atti del Quinto Congresso Internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994)*, a cura di S. La Via, Firenze 1996, pp.143-158. Il presente contributo, nel portare osservazioni su aspetti e dettagli inediti, si affianca a tale studio col quale condivide molti risultati analitici, a conferma della validità delle procedure d'analisi qui seguite. Si coglie l'occasione per ringraziare i diversi lettori di questo articolo per le osservazioni e i consigli ricevuti, e per averne incoraggiata la pubblicazione. Si avverte che, per non appesantire il testo di troppi dettagli, si utilizzano le note a piè di pagina per fornire esempi o delucidazioni pertinenti alla trattazione.

2 Comprendono forme di danza l'Opera II (Roma, G.A. Mutij, 1685), l'Opera IV (Roma, G.G. Komarek, 1694), la seconda parte dell'Opera V (Roma, G. Pietra Santa, 1700) e dell'Opera VI (Amsterdam, J. Roger, 1714). Per i testi corelliani delle Opere II, IV e VI si fa riferimento all'edizione critica a cura dell'Istituto di Musicologia dell'Università di Basilea: Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, II, Sonate da camera, Opus II und IV*, a cura di J. Stenzl, Laaber 1983; *IV, Concerti grossi, Opus VI*, a cura di R. Brossard, Köln 1978; per l'Opera V all'edizione in facsimile (Firenze 1979). Per l'analisi dei testi dell'Opera VI si è tenuto conto solo delle parti obbligate di concertino.

sul piano stilistico-formale, e si sono rivelate un ottimo terreno di indagine delle modifiche occorse nelle procedure compositive corelliane nel corso degli anni. Il loro confronto sistematico, con il conseguente rilevamento di varianti compositive all'interno della forma bipartita e nell'organizzazione complessiva dei singoli cicli, ha permesso di evidenziare i principi che regolano la logica costruttiva d'insieme, nonché componenti che concorrono a definire i modi e le forme in cui si realizza la tecnica compositiva corelliana nelle diverse raccolte. L'analisi viene dunque ad illustrare diversi aspetti compositivi della scrittura corelliana e a documentarne una 'evoluzione' che trova corrispondenze in fenomeni stilistici osservabili su più ampia scala.

Nota sull'analisi

Sono stati adottati dei parametri analitici che si sono ritenuti adeguati a focalizzare soprattutto le componenti 'macrostrutturali', cioè di chiara percettibilità e di diretta influenza sull'orientamento della sintassi complessiva³. Nell'approccio all'analisi si è tenuto costantemente presente quanto emerge in merito ai principi compositivi dalle trattazioni teoriche dell'epoca (ad esempio, il valore della distinzione delle cadenze nella logica motivico-armonica)

3 Indagini su diversi singoli aspetti del linguaggio musicale corelliano, svolte sulla base di svariati approcci analitici, sono state affrontate, con esiti diversi, nel corso degli ultimi convegni dedicati a Corelli. Cfr. in particolare, in: *Nuovissimi Studi Corelliani, Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze 1982: Christoph Wintle, "Corelli's Tonal Models. The Trio Sonatas Op. III, n.1", pp. 29-67; Mario Baroni, "Problemi di fraseggio nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", pp. 71-95.; Rossana Dalmonte, "Procedimenti di chiusa nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", pp. 97-116; in: *Studi Corelliani IV, Atti del Quarto Congresso Internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)*, a cura di P. Petrobelli e G. Staffieri, Firenze 1990: Carlo Matteo Mossa, "Ostinati e variazioni nell'Opera di Arcangelo Corelli. Una proposta di interpretazione del valore normativo delle raccolte corelliane", pp. 1-32; Cesare Corsi, "Formule di ostinato nelle sonate a tre e nell'Opera V di Arcangelo Corelli", pp. 55-84; Luca Tutino, "Procedimenti tematici nei fugati delle sonate a tre", pp. 109-121; in: *Studi Corelliani V* (vedi nota 1): Anna Rita Adressi, "Lo stile corelliano: un'analisi per 'argomenti'", 185-208; Cesare Corsi, "Gli 'affetti del patetico italiano' negli 'squisiti gravi' corelliani", pp. 211-226; Lelio Camilleri, Francesco Carreras, Piero Gargiulo, "Esempi di applicazione del 'time span reduction' nell'analisi computazionale della struttura armonica: sei allemande dall'Opera IV di Corelli", 229-248; Rossana Dalmonte, "La melodia del violino solista nelle sonate Opera V di Corelli", pp. 251-279; Paolo Teodori, "Corelli e lo stile rigoroso: la lezione di Matteo Simonelli", pp. 283-301; Gregory Burnett, "Bizzarrie ritmiche nelle sinfonie di Stradella e le sonate di Corelli", pp. 305-324.

ed in particolare degli scritti di Giovanni Maria Bononcini, Lorenzo Penna ed Angelo Berardi⁴.

L'impostazione analitica è stata condizionata dagli interrogativi da cui l'indagine ha preso le mosse e non è esente dai limiti impliciti in ogni lavoro di analisi, necessariamente rivolto a privilegiare alcuni aspetti su altri in rapporto al tipo di interesse motore dell'indagine. La cura nell'applicazione conseguente dei metodi di rilevazione su un insieme di testi opportunamente selezionato riesce tuttavia a garantire l'affidabilità dei dati raccolti anche nel caso in cui alcuni aspetti non siano descrivibili in modo univoco a causa delle possibili diverse prospettive analitiche (è il caso di tutto quanto riguarda in particolare la sfera motivico-tematica)⁵.

L'analisi non si sottrae alle difficoltà insite nella descrizione di strutture compositive per le quali non è disponibile un vocabolario comune di termini univocamente significanti rispetto ad un determinato contenuto. Ci si è premurati tuttavia di fornire una descrizione il più possibile chiara dei fenomeni osservati cercando di far riferimento ad una terminologia di comprensione generale.

4 Giovanni Maria Bononcini, *Musico Pratico*, Bologna, Monti, 1673 (repr. Hildesheim 1969); Lorenzo Penna, *Li primi Albori musicali*, Bologna, Monti, 1673 (rist. anast. della 4. ed. Bologna 1684, Bologna 1969); Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna, Monti, 1687 (rist. anast. Bologna 1970); Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Monti 1689 (rist. anast. Bologna 1970). Per una visione d'insieme della teoria musicale in Italia nel secolo diciassettesimo, cfr. Renate Groth, "Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert", in: *Geschichte der Musiktheorie*, a cura di F. Zaminer, vol. 7, Darmstadt 1989, pp. 307-379.

5 In proposito, cfr. quanto osserva Carl Dahlhaus in "Some models of unity in musical form", in: *JMT* 19/1 (1975), pp. 2-30; inoltre quanto si sottolinea circa la mancanza di chiarezza concettuale e terminologica nelle categorie analitiche d'impiego comune in Rainer Schmitt, "Das Problem der musikalischen Formbestimmung", in: *ZfMth* 8/2 (1977), pp. 14-21.

I. Organizzazione formale delle 'suites' corelliane

La visione complessiva dell'articolazione delle danze nelle sonate e nei concerti da camera di Corelli mostra, a dispetto dell'apparente regolarità strutturale offerta dalla ricorrenza di determinate disposizioni, una certa libertà formale⁶, sostanzialmente vincolata, però, al rispetto del principio della progressiva intensificazione metrico-ritmica (vedi Tavola I in appendice). Le danze si alternano perlopiù seguendo il criterio del procedere dal 'lento' al 'veloce'⁷: il tempo binario semplice (C) contraddistingue i brani iniziali dall'incedere lento o moderato; il ritmo binario composto (6/8; 12/8), binario 'alla breve' (C) o ternario (3/4 o 3/8) invece i pezzi finali dal carattere più vivace⁸. In due sonate dell'Opera II sono inclusi movimenti privi di espliciti

6 Nell'Opera II, si possono rilevare alcune caratteristiche costanti nella disposizione delle danze (ad esempio l'inserimento costante dell'allemanda, la posizione della sarabanda come seconda danza e della gavotta e della giga come danze finali). Tuttavia si distinguono almeno sette ordini diversi nella presentazione dei pezzi. Gli schemi di disposizione salgono a dieci nell'Opera IV. Nella raccolta, nonostante la parvenza di maggior regolarità rispetto all'Opera II conferita dalla presenza costante del preludio introduttivo, pressoché ogni sonata differisce nella sua articolazione interna, al pari di quanto si verifica anche nell'Opera V. Cfr. Jürg Stenzl, "Einleitung", in: Corelli, *Sonate da camera* (v. nota 2), pp. 15-17. Nell'Opera VI ogni concerto si articola secondo un disegno proprio, anche se nell'insieme prevalgono due disposizioni principali. Il nono ed il decimo concerto presentano la successione preludio allemanda corrente e minuetto finale. Gli ultimi due concerti hanno in comune il preludio iniziale e la successione sarabanda giga finali (vedi Tavola I). Sul significato dell'assetto strutturale della sonata da camera corelliana in rapporto alle raccolte di danze stampate precedentemente in Italia, cfr. John Daverio, "In search of the sonata da camera before Corelli", in: *AMl* 57 (1985), pp. 195-214.

7 'Lento' e 'veloce' si intendono esclusivamente come indicazioni di ordine generale, funzionali all'evidenziazione del passaggio dall'andamento moderato iniziale alla vivacità ed animazione finali all'interno di un ciclo compositivo.

8 In proposito vale la pena sottolineare che, in ossequio al principio esposto, l'allemanda, danza binaria in C che negli esempi corelliani dall'Opera IV in avanti è sempre agogicamente mossa (in Allegro, Presto o Vivace), presenta un andamento lento (in Adagio o Largo) qualora si trovi in posizione di apertura delle sonate, come accade nelle tre sonate dell'Opera II che sono sprovviste di preludio. Parallelamente, la sarabanda, danza ternaria agogicamente lenta (perlopiù in Largo 3/4), assume il carattere di danza veloce quando venga collocata in posizione finale (cfr. la sarabanda della sonata ottava dell'Opera IV notata in 6/8 in Allegro). Giga e gavotta sono solitamente situate in posizione conclusiva in qualità di danze di andamento vivace, così come il minuetto, secondo quanto indica la stessa indicazione di misura: infatti la gavotta è notata di solito in C; la giga generalmente in 6/8 (o C 6/8), 12/8 (o C 12/8); il minuetto in 3/8 (o C 3/8). Il principio della progressiva intensificazione metrico-ritmica viene osservato da Corelli in modo rigoroso nell'Opera II. Nell'Opera IV fanno invece eccezione, ad esempio, i preludi delle sonate sesta e decima (il secondo costituito da più sezioni), che presentano solo poche battute introduttive in Adagio di preparazione all'Allegro seguente.

riferimenti a forme di danza: l'Adagio della terza sonata e il Grave della quarta, scritti ambedue in 3/2, vengono impiegati al posto della sarabanda, della quale occupano infatti la posizione di movimento intermedio di andamento lento tra danze di tempo più mosso. Nell'Opera IV, invece, in metà delle sonate si trovano tempi lenti intermedi (tutti notati in **C**). Nell'Opera V si incontrano due Adagi in tempo ternario nelle sonate nona e undicesima: in quest'ultima, ad eccezione della gavotta finale, non ci sono altre esplicite forme di danza; al loro posto Corelli inserisce un Allegro in **C** e un Vivace in 3/8. Tutti i quattro concerti da camera dell'Opera VI includono un movimento in Adagio, che, nel caso del nono e del decimo concerto, costituisce l'unica sezione di tempo lento tra danze in Allegro o Vivace⁹. Oltre ai movimenti in Adagio nel decimo e nel dodicesimo concerto trovano posto anche dei movimenti binari in Allegro, scritti in veloci figurazioni di semicrome (vedi Tavola II). A partire dall'Opera IV i movimenti e i passaggi in Adagio o Grave, impostati costantemente in modo minore e conclusi da una formula cadenzale di sospensione alla dominante, si trovano inseriti soltanto in cicli di impianto maggiore, e vengono scritti nella tonalità relativa, configurandosi così come movimenti intermedi di modo contrastante¹⁰.

Dalla disamina globale dei cicli da camera nelle diverse raccolte è ben rilevabile un graduale ampliarsi del disegno formale d'insieme: dai tre o quattro pezzi nelle Opere II e IV si passa ai quattro o cinque dell'Opera V; quindi al numero stabile di cinque brani nell'Opera VI (tra i quali è compreso sempre un tempo 'libero' o almeno un movimento o sezione di modo contrastante). L'allargamento formale, che interessa la disposizione complessiva dei singoli cicli compositivi, si può cogliere anche nell'organizzazione interna delle singole danze. Se si confrontano le lunghezze medie dei brani di ogni

9 Gli Adagi in 3/4 dei concerti nono decimo ed undicesimo, a differenza di brani quali l'Adagio della terza sonata dell'Opera II o i Grave della nona e della decima sonata dell'Opera IV, non possono considerarsi movimenti veri e propri: si configurano infatti come sequenze di accordi sospensivi su uno schema ritmico fisso, sul quale accordi si alternano a momenti di silenzio. Costituiscono dunque sezioni prive di individualità motivica di passaggio tra danze diverse o, nel caso dell'undicesimo concerto, di introduzione al movimento seguente (l'Andante Largo) – anche se di forte impatto 'retorico' –. Nell'Opera II Corelli non include mai passaggi simili, riscontrabili per contro nell'Opera IV (cfr. il Grave delle sonate seconda e settima). L'Adagio in **C** del dodicesimo concerto è invece caratterizzato dal 'tremolo': le successioni accordali vengono realizzate in accordi ribattuti di crome. Nella prima sonata dell'Opera IV si trova il primo esempio corelliano di Adagio realizzato con il 'tremolo', effetto impiegato all'epoca generalmente in movimenti dal carattere di lamento (reso esplicito negli esempi corelliani dalla presenza nel basso del tetracordo discendente in apertura). Cfr. Stewart Carter, "The string tremolo in the 17th century", in: *EM* 19 (1991), pp. 43–59.

10 Fa eccezione solo il breve passaggio in Grave della seconda sonata dell'Opera IV impostata in modo minore.

raccolta, è possibile infatti visualizzare l'incremento in lunghezza progressivo e continuo di tutti i tipi di danza nell'arco di tempo che separa l'Opera II dall'Opera VI¹¹. La tendenza all'espansione dà di per sé indicazione di varianze compositive, rilevabili dall'analisi delle strutture tonali e motivico-tematiche.

II. Percorsi tonali

Nella organizzazione tonale dei pezzi Corelli si attiene perlopiù a schemi costruttivi ricorrenti¹². La prima parte delle danze è composta generalmente nell'ambito delle aree tonali della tonica e della dominante (nel modo minore, della tonica e della relativa maggiore) e si mantiene pertanto tonalmente piuttosto stabile; altrettanto definito risulta il rapporto tra costruzione tonale e distribuzione fraseologica. Nella seconda parte si assiste solitamente al passaggio alla tonalità relativa: vengono comunque toccate aree tonali diverse rispetto alla prima e trovano posto sequenze modulanti.

- 11 La lunghezza media dei brani di ogni raccolta è stata calcolata riducendo ad un comune denominatore le indicazioni di tempo non coincidenti. Ad esempio, per trovare il valore corrispondente alla lunghezza media della giga (notata in 3/8, 6/8, 12/8, **C**) si è assunta come unità di misura la battuta binaria semplice o composta (**C** o 12/8), in base alla quale si è calcolato il numero di battute delle gighe in tempo diverso (ad esempio, le 50 battute in 6/8 della giga Op. II, 4 diventano 25 in rapporto all'unità di misura assunta). Sommando il numero di battute di ogni danza così ottenuto, e dividendo la somma globale per il numero di danze dello stesso tipo all'interno della medesima raccolta, si è prodotto un indice numerico corrispondente alla lunghezza media di ogni danza. (Da tale operazione si sono escluse gavotte e sarabande che non si prestano strutturalmente ad un'analisi secondo una prospettiva di 'sviluppo' in dimensioni, in quanto costruite su un numero di battute pressoché standardizzato.)

Indici numerici relativi alla lunghezza media delle diverse danze nelle quattro raccolte:

	Op.II	Op.IV	Op.V	Op.VI
Allemanda	24.2	28.1	28.5	37
Corrente	32.4	48.1	74	59
Giga	22.1	26.7	36.5	38
Tempo di Gavotta	27	48.3	54	

Il valore relativo alla corrente dell'Opera V non è un valore medio: la sola corrente della raccolta si compone di 74 battute, lunghezza raggiunta anche dalla seconda delle due correnti dell'Opera VI (73 battute). Nell'Opera V vi è un solo esempio di Tempo di gavotta. Per apprezzare il graduale ampliarsi delle proporzioni, che viene ad investire anche i preludi, risulta parimenti indicativo il confronto tra il numero minimo e massimo di battute di cui si compone ogni tipo di danza nelle diverse raccolte.

- 12 I percorsi tonali si sono tracciati evidenziando le cadenze che definiscono le aree tonali, cioè le cadenze perfette di valore strutturale (per una descrizione dettagliata di tali percorsi si rimanda alla tesi di laurea citata a nota 1 in cui, alle pagine 135-151, sono riportati tutti gli schemi tonali delle danze). Tali cadenze si qualificano come 'principali',

Rispetto all'Opera II, si può notare che nell'Opera IV viene ad acuirsi il contrasto armonico-tonale tra le due parti della forma binaria¹³. La coincidenza armonica tra la conclusione della prima parte e il punto di avvio della seconda (da cui si modula più o meno repentinamente a una diversa area tonale), pressoché costante nell'Opera II, viene assai spesso meno nell'Opera IV¹⁴. Il cambiamento improvviso di modo all'inizio della seconda parte avviene ancor più frequente nell'Opera VI, effetto soprattutto dell'impiego delle progressioni modulanti entro una architettura tonale chiaramente definita. Nella conduzione armonica della seconda parte della danza si può notare che le tonalità del secondo e terzo grado rispetto alla scala di riferimento (cioè della sopratonica e della medianta minori) assumono un rilievo progressivamente crescente: in corrispondenza con l'adozione della ripresa nella seconda parte di materiale esposto nella prima, la sezione modulante viene composta secondo uno schema armonico fondato sulle funzioni di tonica, sottodominante e dominante della relativa minore¹⁵.

in quanto presentano caratteristiche che ne mettono in rilievo la funzione sia in relazione allo svolgimento tonale che all'articolazione del fraseggio. La cadenza perfetta, preparata dall'armonia di sottodominante (sul secondo o quarto grado – l'accordo sul secondo grado allo stato fondamentale o di primo rivolto, rientra funzionalmente nell'ambito della sottodominante –), non si configura infatti di per sé come cadenza principale qualora non sia assecondata dalla linea melodica che si inclina o si spezza nella clausula cadenzale (le parti risolvono in unisono e in ottava eccetto che in certe cadenze intermedie in cui la terza dell'accordo all'acuto è funzionale alla conduzione del discorso melodico) e dal movimento del basso, scritto costantemente, se non a valori più lunghi come nelle cadenze finali, su un modulo caratteristico di crome con il salto di ottava in corrispondenza del ritardo di quarta e che termina col salto di quarta ascendente. Le cadenze di valore strutturale derivano dalla cadenza, standardizzatasi già nel XV secolo, formata dalle clausole del soprano e del tenore, cui fa da complemento il movimento del contratenor che sale di quarta o scende di quinta.

13 Sulla costruzione della forma binaria e in merito alla scelta della cadenza conclusiva della prima parte si rimanda alle osservazioni di Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), in particolare alle pp. 149–150.

14 Solo in tre danze di modo minore, la seconda parte ha inizio direttamente sulla relativa maggiore dopo la cadenza finale della prima parte sulla dominante della tonalità d'impianto: Opera II: 2, giga; 8, allemanda, Tempo di sarabanda. Nell'Opera IV la percentuale dei casi di cambiamento improvviso di modo risulta triplicata. Cfr. Op. IV: 1, allemanda; 2, allemanda; 5, allemanda; 6 giga; 9, Tempo di gavotta; 10, Tempo di gavotta; 12, allemanda; 12, giga. Tenendo presente inoltre che nell'Opera IV i pezzi di danza sono inferiori di numero rispetto all'Opera II (26 sui 30), la frequenza con cui si riscontra tale fenomeno passa da una proporzione di un caso su dieci a un caso su tre. Il subitaneo passaggio di modo, dopo la cadenza finale della prima parte sulla dominante o sulla tonica, si verifica sia in sonate in maggiore che in sonate in minore.

15 Sulla struttura tonale dell'Allegro di concerto attorno al 1700, cfr. Michael Talbot, "The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century", in: *ML* 52 (1971), pp. 8–18 e 159–172; in particolare su Corelli le pp. 12–13 e 17–18.

III. Impiego della ripresa

Parallelamente alla tendenza all'allargamento formale, si accentua nelle raccolte più tarde la propensione di Corelli a sviluppare all'interno della forma bipartita una reale struttura ternaria, determinata dalla riesposizione della sezione iniziale nella seconda parte della danza, che risulta pertanto più ampia della prima. Nell'Opera II si incontrano già due casi di impiego della ripresa su trenta pezzi di danza. Gli esempi salgono a quattro nell'Opera IV su un totale di ventisei danze, frequenza che risulta pari a quella dell'Opera V, in cui, senza tener conto dell'Allegro tripartito dell'undicesima sonata, due sono le danze con ripresa su tredici danze complessive (vedi Tavola III)¹⁶. Uno sbilanciamento più deciso in favore del modello tripartito si registra nell'Opera VI: delle dodici danze incluse nei concerti da camera, quattro risultano tripartite mentre due, i minuetti, sono effettivamente costruite su schema chiuso A B A. Metà delle danze si articolano quindi secondo il modello ternario, adottato anche nell'Allegro del decimo concerto, nonché nel preludio e nell'Allegro del dodicesimo¹⁷.

16 Si vedano le Tavole 1 e 3 dell'articolo di Talbot citato alla nota 1 ("Stylistic Evolution", pp. 145-148) che riassumono le caratteristiche strutturali nei movimenti in forma binaria delle sonate e dei concerti da camera, nonché le osservazioni ad esse correlate. Il rapporto delle lunghezze delle due parti nelle danze con ripresa oscilla tra 1 : 2,9 (Op. IV: 5, corrente) e 1 : 1,3 (Op. V: 9, giga). È significativo che nei due soli casi in cui le due parti hanno uguale numero di battute (Op. II: 6, giga; Op. IV: 9, Tempo di gavotta), la ripresa non si configuri realmente come riesposizione, ma piuttosto come citazione dell'*incipit*. Rispetto all'esempio dell'Opera II, in cui il richiamo iniziale non assume valenza di 'da capo', nel Tempo di gavotta Op. IV, 9, la ripresa è maggiormente percepibile come tale: viene costruita una frase di quattro battute, corrispondente alla frase iniziale, in cui le prime due battute vengono riesposte letteralmente, mentre le due successive vengono variate in direzione della diversa cadenza. Oltre ai casi considerati nell'Opera IV si incontra un ulteriore esempio di ripresa che non provoca uno sbilanciamento nelle proporzioni tra le due parti: nella seconda parte del Tempo di gavotta della decima sonata, viene ripresentato il secondo gruppo iniziale di quattro battute. La ripresa della seconda frase della prima parte coincide con la metà esatta della seconda parte, di lunghezza uguale alla prima e cade dopo la cadenza sospesa.

17 Schemi relativi ai tempi in Allegro tripartiti:

Op. V:11	18	+	12	+	10
	I		iii		I
Op. VI:10	18	+	12	+	10
	V		iii		I
Op. VI:12	36	+	12	+	28
	I		iii		I

In ordine di frequenza, considerando complessivamente gli esempi delle quattro raccolte, la ripresa si presenta in giga, Tempo di gavotta e allemanda. Il solo esempio di corrente con ripresa si trova nell'Opera IV.

Solo a partire dall'Opera V la conclusione cadenzale della sezione modulante, prima dell'avvio della ripresa, si stabilizza sul terzo grado. È necessario sottolineare però che i pezzi che presentano tale cadenza sul terzo grado sono tutti impostati in modo maggiore, a differenza degli esempi relativi alle Opere II e IV con cadenze diverse, scritti in gran parte in tonalità minori: solo in uno dei tre casi di ripresa in pezzi di impianto maggiore dell'Opera IV (la giga della settima sonata), la parte centrale si chiude, invece che sul terzo, sul sesto grado, cioè sulla relativa. L'assenza nelle raccolte più tarde della forma con 'da capo' in lavori di modo minore è da considerare in rapporto all'uso più largo da parte di Corelli del modo maggiore¹⁸.

Negli esempi corelliani le modalità di svolgimento della ripresa possono essere ricondotte essenzialmente al suo diverso trattamento come 'da capo' abbreviato, variato o 'da capo' completo, a seconda che la riesposizione investa la frase iniziale del pezzo e si indirizzi quindi direttamente o indirettamente (qualora dopo la riesposizione la sintassi del brano si orienti in modo nuovo) alla cadenza conclusiva¹⁹, oppure coinvolga l'intera prima parte della danza. Nelle danze delle stampe più tarde la porzione di testo riesposta risulta più estesa. Nelle Opere II e IV infatti non si trovano mai riprese più di quattro o sei battute iniziali²⁰, mentre nell'Opera V si riscontrano i primi esempi di ripresa integrale o quasi integrale (Tempo di gavotta,

18 Mentre nell'Opera II il rapporto tra sonate in maggiore e sonate in minore è paritario, nella raccolta da camera successiva si sposta a favore del maggiore (sette a cinque). Se si considerano globalmente le sonate dell'Opera V e i concerti dell'Opera VI, otto sono le sonate in maggiore e quattro in minore, e solo due i concerti di impianto minore. Prendendo in esame solo la parte da camera delle due raccolte, il rapporto maggiore-minore resta dell'Opera V paritario, mentre nell'Opera VI si riscontra che la sezione analoga è interamente composta in modo maggiore. In ogni concerto però è inserito, come visto, un movimento nella relativa minore. La scelta delle tonalità dell'Opera VI è evidentemente da considerare in rapporto alle originarie scelte d'organico dei concerti, eseguiti con la partecipazione di strumenti a fiati. In merito, cfr. Franco Piperno, "Le 'liste de' Musici e Sonatori': fonti d'archivio sulla prassi esecutiva della musica strumentale romana del primo settecento", in: *Musica e Filologia. Contributi in occasione del Festival 'Musica e Filologia' (Verona, 30 settembre-18 ottobre 1982)*, a cura di M. di Pasquale con la collaborazione di R. Pierce, Verona 1985, pp. 158-166; Agnese Pavanello, "Sullo stile dell'Opera VI di Arcangelo Corelli", in: *Studi Corelliani V* (v. nota 1), pp. 161-180, in particolare 166-167 e 178-179.

19 Si concludono con la ripresa della prima frase iniziale ripetuta di seguito, ad esempio, le allemande dell'Opera VI. Come esempi di 'da capo' variato, si vedano i tempi indicati nella tavola III come Op. IV: 3, 5, 7; Op. VI: 12. Nella ripresa del Tempo di gavotta Op. IV: 3 viene citato letteralmente solo il motivo iniziale del pezzo; il discorso si indirizza poi subito ad una diversa cadenza (dominante invece della tonica della prima parte). La ripresa dell'*incipit* sancisce l'inizio della terza parte della danza costruita in modo corrispondente alla prima.

20 Sei battute riprese in Op. II: 8, Tempo di gavotta e in Op. IV: 5, corrente; quattro battute in Op. IV: 7, giga.

giga della nona sonata)²¹. Nella giga dell'undicesimo concerto dell'Opera VI l'assetto ternario determinato dalla riesposizione risulta persino svincolato dalla divisione interna dei segni di ritornello della forma binaria.

Nelle ultime due raccolte si manifesta chiaramente la tendenza ad organizzare le danze secondo un modello formale con ripresa in cui le parti A, o A e A' (qualora non vi sia un 'da capo' completo), costruite su tonica e dominante, siano equilibrate e più ampie della parte modulante B: scritta sul primo, quarto e quinto grado della relativa minore, la parte centrale si conclude sulla dominante della relativa minore (cioè sul terzo grado rispetto alla tonalità d'impianto), tonalità che viene a stabilire un polo tonale di valore 'autonomo' e di definita funzione strutturale.

Evidenti appaiono le analogie con i principi di organizzazione formale in ambito vocale. L'affermazione del modello strutturale tripartito trova precise risposdenze nella contemporanea 'evoluzione' formale dell'aria con 'da capo'²². Il progressivo ampliamento della struttura dell'aria si viene realizzando – per esprimersi in termini elementari e secondo una prospettiva per convenzione formalistica – proprio nell'allargamento della parte A rispetto alla parte B, che, se pur di dimensioni ridotte, acquista una più decisa funzione di contrasto rispetto alla prima²³.

21 Nella giga della sonata nona viene ripresa tutta la prima parte fino alla cadenza sulla tonica, mentre viene esclusa la frase finale della prima parte che porta alla cadenza sulla dominante.

22 La diffusione della forma dell'aria con 'da capo', di contemporaneo svolgimento rispetto al percorso creativo corelliano, può essere seguita chiaramente nella produzione vocale di Alessandro Scarlatti. La sua prima opera conosciuta, *Gli Equivoci del sembiante* del 1679, non offre esempi di aria col 'da capo' che per struttura e proporzioni siano paragonabili a quelli che compaiono in lavori posteriori (ad esempio, già ne *La Statira* del 1690, nel *Massimo Puppieno* del 1693); l'aria con 'da capo' si afferma nei lavori di Scarlatti fino a diventare modello formale esclusivo nelle opere più tarde. È interessante notare che, così come avviene nei pezzi corelliani, fin dai primi esempi scarlattiani, la conclusione della parte B, nelle arie con 'da capo' in modo maggiore, cade di frequente sul terzo grado o mediante (cfr. le arie del *Massimo Puppieno*); questo diventa approdo tonale costante nelle opere tarde, ad esempio nella *Griselda* (cfr. Alessandro Scarlatti, *The Operas*, a cura di D.J. Grout, Cambridge Massachussetts 1974–; vol. III, *Griselda*, a cura di D.J. Grout e E.B. Hughes, 1975; vol. V, *Massimo Puppieno*, a cura di H. Colin Slim, 1979; vol. IX, *La Statira*, a cura di W.C. Holmes, 1985. Sul trattamento dell'aria nelle opere tra il 1700 e il 1721, cfr. Donald J. Grout, *Alessandro Scarlatti, An Introduction to his Opera*, Berkeley–Los Angeles 1979, pp. 98–109). In merito alle relazioni strutturali tra aria e concerto, cfr. Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Studien zur Musik 9), München 1991, in particolare le pp. 272–286; Pavanello, "Sullo stile" (v. nota 18), pp. 168–175.

23 Cfr. Reinhard Strohm, "Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)", in: *AnMl* 16 (1976), I vol., pp. 195–221. Sul significato del 'da capo', privo all'epoca di autonomo significato formale, e sulle scelte terminologiche relative alla morfologia dell'aria, si vedano le pp. 181ss. dello stesso volume.

IV. Progressioni modulanti

Nella forma binaria o bipartita le progressioni modulanti vengono impiegate essenzialmente nel corso della seconda parte come strumento di allargamento dello spazio tonale. Nell'Opera II si incontrano solo brevi e sporadici passaggi con tale funzione (soprattutto in allemande e gigue). Corelli privilegia infatti in questa raccolta il criterio della simmetria nella costruzione delle danze²⁴. Il bilanciamento delle parti, in cui la corrispondenza di frasi e cadenze è mantenuta attentamente, nonché la loro estensione contenuta, lasciano uno spazio limitato alle progressioni modulanti che si trovano collocate più spesso non tanto all'inizio della seconda parte (come consueto nelle raccolte successive) quanto invece dopo la prima cadenza principale, e conducono perlopiù rapidamente alla tonica d'impianto (es. 1)²⁵. Nella scrittura dei passaggi modulanti dell'Opera II rimane forte l'interesse melodico-contrappuntistico: la parte del basso, infatti, mantiene generalmente un ruolo melodicamente significativo, non limitandosi a fornire il sostegno armonico (es. 2). L'attenzione alla costruzione motivico-fraseologica finisce per prevalere sulla disposizione all'esplorazione armonica, al punto che l'impiego delle progressioni modulanti non assume nella raccolta una specifica funzione di contrasto tonale a livello strutturale²⁶.

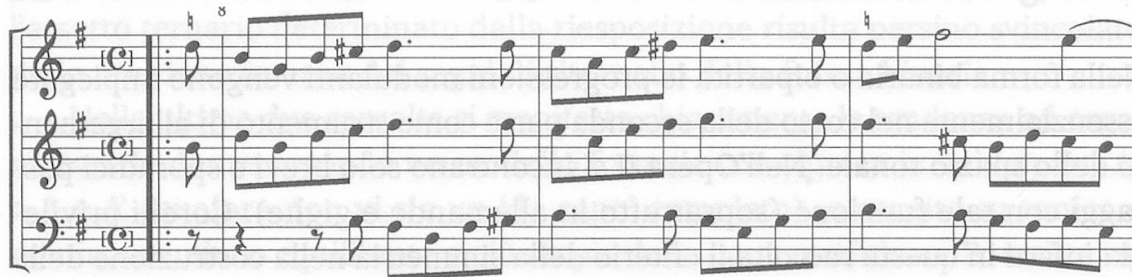


Es. 1: Op. II, 1: Allemanda (Re), bb. 12-14

24 Cfr. nel paragrafo successivo quanto attiene i procedimenti di correlazione motivica degli incipit.

25 Cfr. Op. II: 1, allemanda, bb. 12-14 (riportate nell'es. 1); 2, allemanda, bb. 15-18; 9, giga, bb. 11-13; 10, allemanda, bb. 17-19.

26 Il passaggio modulante che si trova nella giga della settima sonata è l'unico chiaro esempio relativo all'Opera II di progressione modulante impostata omofonicamente sulle funzioni tonali fondamentali.



Es. 2: Op. II, 4: Allemanda (mi), bb. 8-10

Le caratteristiche delle progressioni cambiano visibilmente nelle raccolte successive: il trattamento risulta mutato per effetto, innanzitutto, dell'adozione di una scrittura più spiccatamente omofonica, nella quale i ruoli melodico e armonico si trovano spesso del tutto distinti (es. 3). A differenza dei brevi passaggi modulanti della raccolta precedente, in cui le alterazioni sono nella sostanza transitorie e di più immediata influenza sul piano melodico, nell'Opera IV le progressioni, più estese e diffuse, di solito collocate in apertura della seconda parte, rivestono una funzione più definita rispetto alla conduzione tonale. Il loro punto di approdo coincide chiaramente con il raggiungimento della cadenza nella tonalità di destinazione (o su un grado della scala in rapporto di funzione fondamentale rispetto alla cadenza successiva). L'area della cadenza stabilita viene raggiunta di frequente attraverso la ripetizione delle sequenze su gradi contigui in senso ascendente (oppure, a seconda del polo armonico di partenza, anche discendente); moduli

Es. 3: Op. IV, 3: Corrente (La), bb. 30-40

orientati in senso opposto vengono quindi ad allentare o riequilibrare la tensione armonica in direzione del suo successivo scaricamento sulla sottominorante o sulla dominante della tonalità d'impianto (che si attua sia attraverso progressioni, sia per mezzo di frasi o formule cadenzali non organizzate su moduli sequenziali)²⁷. Le progressioni trasportate di grado coinvolgono generalmente la tonalità relativa; il cambiamento di modo si inserisce nell'ambito della progressione e la relativa rimane sostanzialmente nel campo delle funzioni della tonalità d'impianto (es. 4)²⁸.

Es. 4: Op. IV, 12: Giga (si), bb. 9-13

Nell'Opera IV ricorrono progressioni in cui il modulo sequenziale viene riproposto alla quarta superiore e quindi, di seguito, al grado superiore, cioè alla quinta²⁹. La precisa direzionalità armonica delle sequenze è sottolineata

27 Ad esempio si veda nella seconda sonata la costruzione della prima sezione della seconda parte dell'allemanda e, nella quarta, quella della giga.

28 Le sequenze modulanti si muovono di consueto dal V al IV e al vi grado (dalla dominante alla relativa minore passando per la sottominorante); dal III al iv o al i (dalla relativa maggiore alla sottominorante o alla tonica); dal vi al V o IV (dalla relativa minore alla dominante o sottominorante); dal i al III (cioè dalla tonica alla relativa maggiore). La tonalità relativa minore rimane sempre essenzialmente nell'ambito delle funzioni della tonalità d'impianto, ad eccezione che nelle danze con 'da capo'. In passaggi modulanti alla relativa maggiore viene dato maggiore peso ai legami di tipo dominantico. Invece nell'Opera II anche la dominante della relativa maggiore viene impiegata con valore essenzialmente melodico, come grado della scala minore su cui viene trasferita la formula sequenziale.

29 Si veda ad esempio la corrente della prima sonata.

dalla ripetizione del modulo sequenziale sulle funzioni fondamentali – tonica sottodominante e dominante – della scala di riferimento e dalla articolazione interna del modulo stesso informata dalla cadenza V I. L'armonia di sottodominante assume nella raccolta un ruolo decisivo non solo in preparazione della cadenza, ma anche come conclusione dell'area tonalmente instabile, in relazione diretta con la tonalità d'impianto³⁰.

Nelle danze con ripresa, l'area centrale modulante è costruita, come si è visto, sui gradi fondamentali di tonica, sottodominante e dominante della relativa minore; essi risultano chiaramente definiti grazie all'insistenza all'interno dei moduli sequenziali sul passaggio tonica-dominante-tonica, e ulteriormente precisati da cadenze principali negli esempi delle raccolte più tarde. L'impiego della tonalità relativa, non limitato al cambiamento modale di valore prevalentemente chiaroscurale, viene ad acquistare pertanto un'importanza strutturale nuova (es. 5).

Es. 5: Op. IV, 9: Gavotta (Si $\flat$), bb. 29-38

Nelle Opere V e VI la chiarezza armonico-tonale è caratteristica permanente delle progressioni. Dall'Opera IV in avanti si può notare che non soltanto corrente e Tempo di gavotta vengono elaborati con l'impiego di progressioni modulanti, ma anche le danze soggette ad un disegno formale più

30 Si veda Op. IV: 2, corrente, 12, giga (nell'es. 4). Sul valore conclusivo della sottodominante, cfr. Dubowy, *Arie und Konzert* (v. nota 22), p. 290.



Per creare delle simmetrie precise all'interno della forma di danza e al tempo stesso per collegare tra loro più movimenti di uno stesso ciclo, Corelli fa ricorso a procedimenti di correlazione motivica. Il collegamento tra le due parti della danza viene attuato essenzialmente attraverso la corrispondenza dei loro *incipit* o delle rispettive sezioni finali, procedimenti paralleli utilizzati qualche volta anche in combinazione³². Nel primo caso, il motivo iniziale si trova ripreso in apertura della seconda parte pressoché letteralmente

32 Si veda la tavola 3 di Talbot citata a nota 16.

32 Si veda la tavola 3 di Talbot citata a nota 16.

(o con varianti tali da non impedirne l'immediata riconoscibilità) sulla tonica, sulla dominante o sulla relativa maggiore, e viene generalmente variato subito in direzione della cadenza (es. 7).

Es. 7: Op. II, 3: Allemanda (Do), bb. 1-3/I, 12-14/I

Il ricorso a tale procedimento, piuttosto frequente nell'Opera II, si riduce nelle raccolte successive, in cui si contano un numero più ristretto di casi di ritorno del medesimo *incipit* all'inizio della seconda parte (vedi Tavola IV). Esclusivamente nell'Opera II si trova utilizzata l'inversione (nonché un diverso ordine di entrate) nella riesposizione di un soggetto presentato in imitazione. Negli esempi più tardi, l'esposizione imitativa viene semplicemente riproposta su un'altra tonalità, perlopiù sul quinto grado³³. A partire dall'Opera IV la corrispondenza motivica non si trova più rafforzata dall'identità tonale: la riesposizione dell'*incipit*, infatti, non viene più condotta sulla tonalità d'impianto.

Nelle raccolte più tarde Corelli riduce l'uso della correlazione motivica iniziale come citazione diretta. Nell'Opera IV si trova assai frequente un tipo di correlazione limitata alla ripresa dell'identico modulo ritmico iniziale, alla quale si accompagna una parentela melodica piuttosto vaga. Questo tipo di correlazione sostituisce collegamenti motivici espliciti in accordo con l'inclinazione, notata sopra, verso un maggior contrasto armonico-tonale tra le due parti della danza³⁴.

33 Ad esempio si veda la corrente, Op. IV; 7.

34 Rispetto all'Opera II, i casi di correlazione metrico-ritmica nell'Opera IV risultano raddoppiati (vedi Tavola IV).

Per correlare le due parti della danza Corelli si serve anche, per quanto in misura decisamente minore rispetto al procedimento appena esaminato, di materiale comune nelle due sezioni conclusive della forma binaria. Il procedimento non si limita all'utilizzo di una stessa breve formula cadenzale, ma consiste nella riesposizione di una porzione di testo più ampia, il cui ritorno determina un legame motivico-strutturale percepibile. Nell'Opera II si incontrano gli unici casi in cui una stessa formula cadenzale finale (doppia cadenza o frase cadenzale conclusiva) è scritta sulla tonica d'impianto nelle due parti³⁵. Nell'esempio più chiaro di corrispondenza finale dell'Opera IV – dove si trovano più spesso non tanto formule cadenzali quanto cadenze uguali – la riesposizione sulla tonica riprende le ultime tre misure della prima parte che concludeva sulla dominante (es. 8). Nell'Opera V le sezioni finali delle due parti della giga della settima sonata si concludono rispettivamente sulla dominante e sulla tonica, con un'identica frase cadenzale costruita su una formula di basso (ripetuta in eco) basata sul tetracordo discendente svolto in forma cromatica³⁶. (In questo brano viene anche adottata la correlazione tematica iniziale.)

The image shows two systems of musical notation for a Giga in D major, Op. IV, 4. The first system (measures 13-15) and the second system (measures 29-31) are presented. The notation includes treble and bass staves. The bass line in both systems is based on a descending tetrachord (F#-E-D-C#) with a chromatic descent. The first system ends on the dominant (A), and the second system ends on the tonic (D). The measures are numbered 12, 13, 14, 15, 29, 30, 31.

Es. 8: Op. IV, 4: Giga (Re), bb. 13-15, 29-31

35 Ad esempio nella corrente Op. II: 10. Cfr. le tavole 2 e 3 in Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), pp. 150-151.

36 Le formule di basso basate sul tetracordo, largamente impiegate specialmente a partire dall'Opera IV, avendo come punto di partenza la tonica, comprendono il tetracordo con semitono all'acuto nel modo maggiore, col semitono al grave nel minore.

The image displays a musical score for a piece titled "Pavanello". The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and is organized into four systems, each containing three measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins at measure 6 and ends at measure 8. The second system begins at measure 9 and ends at measure 10. The third system begins at measure 11 and ends at measure 12. The fourth system begins at measure 13 and ends at measure 14. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 8. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

26

29

31

33

Es. 9: Op. VI, 9: Allemanda (Fa), bb. 6-15, 26-35

Nell'Opera VI hanno sezioni finali corrispondenti l'allemanda del nono concerto e la corrente del decimo³⁷. Nell'allemanda, il secondo finale riprende sulla tonica la seconda sezione della prima parte (che si chiude sulla dominante) in forma variata nella parte centrale, laddove cioè viene attuato il 'taglio' (es. 9). Nella corrente, la corrispondenza motivica investe la progressione su basso discendente di grado che conduce alla cadenza finale: la sequenza, costituita da una frase cadenzale di otto battute, viene ripetuta con lo scambio di parti dei violini. Rispetto agli esempi delle stampe precedenti, nell'Opera VI l'area della riesposizione coinvolge una porzione di testo più ampia, e, nel caso dell'allemanda, non risulta limitata alla ripresa della frase orientata alla cadenza finale. La corrispondenza tematica si estende all'intera seconda metà della prima parte nella corrente, mentre nell'allemanda addirittura ai due terzi. Il materiale comune copre circa la metà della lunghezza complessiva dei brani.

I procedimenti esaminati si dimostrano direttamente funzionali ad un assetto strutturale di tipo binario³⁸. Infatti, dove il modello tripartito trova piena espressione, cioè nelle Opere V e VI, è chiaramente rilevabile che le correlazioni motiviche degli *incipit* o delle sezioni finali delle due parti della danza costituiscono una procedura alternativa all'impiego della ripresa. Nell'Opera VI in particolare, si può notare che tutte le forme di danza, con la sola eccezione della corrente del nono concerto e delle danze su schema fisso (gavotta e sarabanda), sono costruite su modelli strutturali con riesposizione, sia essa di tipo binario o ternario. Parallelamente a quanto è emerso dalla disamina delle danze con ripresa, anche nell'organizzazione della forma binaria si manifesta l'inclinazione a seguire un chiaro modello 'tematico-strutturale' contraddistinto da un'ampia area di riesposizione³⁹. Per quanto nell'Opera VI 'modelli tematici' di tipo binario e ternario siano compresenti, le percentuali del loro impiego sembrano accordare la preferenza alla disposizione tripartita nella fase più tarda della produzione corelliana⁴⁰.

37 Anche nella corrente del nono concerto c'è corrispondenza nelle sezioni finali, ma essa si limita ad investire la formula cadenzale finale, configurandosi più propriamente come corrispondenza cadenzale.

38 Gli unici esempi di ripresa dell'Opera II (Op. II: 6, giga; 8, Tempo di gavotta) presentano significativamente anche la correlazione degli *incipit*.

39 La schematizzazione formale dell'allemanda del nono concerto e della corrente del decimo si potrebbe schematizzare rispettivamente come segue: $a b^d | c b^t$ e $a b^d | c b^t$ (d = dominante; t = tonica).

40 L'esito dell'indagine contribuisce a precisare, almeno in rapporto ad uno degli autori considerati, i risultati dello studio di Klaus Ferdinand Heimes, "The Ternary Sonata Principle before 1742", in: *AMl* 45 (1973), pp. 222-248, volto a determinare in che modo il principio ternario della sonata emerga dalle forme tradizionali barocche.

V.ii. Correlazioni all'interno del ciclo compositivo

La correlazione degli *incipit* viene utilizzata da Corelli anche per unificare i pezzi all'interno di un ciclo. Il legame risulta più o meno evidente a seconda del trattamento che il motivo iniziale subisce nel 'passaggio' da una danza all'altra. Questo motivo infatti può presentarsi in forma melodicamente variata⁴¹, o, pressoché immutato melodicamente ed armonicamente, può trovarsi essenzialmente trasformato nell'aspetto ritmico⁴²; il disegno melodico, del quale può essere mantenuto solo l'elemento motivico più caratterizzante⁴³, si trova riproposto anche in forma retrograda o per moto contrario⁴⁴. Corelli applica, in sostanza, ad uno stesso nucleo tematico diverse procedure che realizzano il principio di variazione. Si vengono a stabilire delle correlazioni motiviche più sottili qualora venga dato un rilievo differenziato ai diversi elementi linguistici (di volta in volta un frammento melodico, una formula armonica, un intervallo o un ritmo caratterizzante⁴⁵).

41 Cfr. Op. II: 3, preludio, allemanda 1°; Op. IV: 4, corrente, giga; Op. V: preludio, allemanda; Op. VI: 10, preludio, allemanda.

42 Cfr. Op. II: 2, allemanda, corrente; Op. IV: 8, allemanda, sarabanda; Op. V: 7, preludio, corrente; Op. VI: 9, corrente, minuetto (nelle due danze la seconda metà del motivo iniziale è identica).

43 Nella terza sonata dell'Opera IV, ad esempio, non è percepibile un legame motivico diretto degli *incipit*: ricorrono però le stesse note (la³ e mi⁴) che creano l'intervallo melodico di quinta ascendente o discendente. Le due note costituiscono rispettivamente il punto di partenza e di arrivo del motivo iniziale del Tempo di gavotta conclusivo.

44 Cfr. Op. II: 3, preludio, allemanda 2°; Op. IV: 5, allemanda, corrente.

45 Ad esempio, nella decima sonata dell'Opera IV, la nota tenuta iniziale del primo violino e la successiva entrata all'unisono del secondo caratterizzano l'apertura del preludio: la linea melodica a note lunghe ascendente di grado viene sostenuta da una formula di basso costruita sul tetracordo discendente prolungato cadenzalmente. La linea del basso prosegue quindi discendendo di grado fino alla cadenza. Il primo violino apre l'allemanda seguente sulla medesima nota del preludio (mi³) e il secondo violino entra, come nel brano precedente, in un secondo momento sullo stesso grado (le entrate delle tre parti sono a canone, ma limitatamente alle note iniziali). Per quanto il disegno ritmico sia cambiato, il richiamo al preludio è esplicito anche nel proseguimento della melodia. La sarabanda si collega all'allemanda nell'impiego in combinazione 'omofonica' delle medesime note (accordo di mi maggiore) e gli stessi intervalli (di particolare rilievo l'intervallo di terza nel basso). Il disegno melodico del primo violino segue la scala discendente, ricollegandosi alla parte iniziale del basso del preludio. La corrente conclusiva si riallaccia a sua volta direttamente alla sarabanda, della quale utilizza il modulo di semiminime con l'oscillazione di terza ascendente e discendente presentato dal basso accompagnato dal secondo violino, e poi elaborato con note di abbellimento dal primo violino. Di seguito, anche la corrente è caratterizzata dalla formula a scala. Il collegamento risulta, dunque, più esplicito tra i pezzi in tempo binario da un lato, e quelli in tempo ternario dall'altro. Nei diversi brani, non viene pertanto evidenziato nello stesso modo un medesimo elemento di correlazione; vengono piuttosto accentuate componenti diverse, che tendono a dissimulare o rendere meno espliciti i legami tematici.

Preludio Adagio

Allemanda Largo

Corrente Allegro

Gavotta Allegro

Es. 10: Op. II, 1: incipit

Soprattutto nell'Opera II viene adottata la tecnica della correlazione motivica iniziale: in ogni sonata pressoché tutti i pezzi risultano collegati attraverso *incipit* comuni⁴⁶. Il principio della trasformazione melodico-ritmica trova piena realizzazione ed in forma piuttosto trasparente: viene fatto largo uso di uno stesso motivo modificato ritmicamente, del quale vengono mantenute (fedelmente o comunque in forme del tutto perspicue) le caratteristiche melodiche ed armoniche (es. 10)⁴⁷.

46 L'unica eccezione è costituita dalla nona sonata, nella quale non è riconoscibile un legame diretto.

Nell'Opera IV invece, i legami tra le danze non sono altrettanto percepibili. La parentela motivica è spesso generica e più difficile da precisare. Le trasformazioni del motivo iniziale di tipo ritmico vengono utilizzate più raramente⁴⁸. Il comune e costante ricorso a formule di basso come elemento informatore dei brani, specialmente alle formule basate sul tetracordo maggiore discendente, viene a deviare i procedimenti di correlazione, secondarizzando i legami diretti sul piano motivico delle parti superiori⁴⁹. Le formule di basso, ed in generale le formule a scala, pur configurandosi come elementi costruttivi unificatori, non si precisano di per sé come strumento di correlazione motivica se non nel contesto del loro trattamento⁵⁰. Al modulo a scala infatti, proprio perché privo di una netta individualità motivica, si possono ricondurre le elaborazioni più diverse del materiale musicale. Difficile risulta anche la valutazione del significato dell'uso degli intervalli di quarta, quinta e ottava negli *incipit*: la correlazione che può crearsi a livello intervallare non si riflette necessariamente sul piano motivico⁵¹.

47 Si vedano, in particolare, le sonate 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11.

48 I casi in cui viene utilizzato il procedimento sono piuttosto limitati. Si vedano, ad esempio, corrente e giga nella quarta sonata, preludio e corrente nella quinta allemanda e sarabanda nell'ottava.

49 Cfr. Op. IV: 1, 3, 6, 9, 10, 11, 12. Le formule basate sul tetracordo discendente che chiudono con la cadenza, si allungano frequentemente fino a coprire l'intera scala. Il loro trattamento in inversione e/o in contrappunto doppio provoca da un lato il cambiamento di moto (da discendente in ascendente) e dall'altro quello di registro. Sull'utilizzazione da parte di Corelli delle formule del tipo ciaccona-passacaglia ed in generale del tetracordo discendente (con le relative derivazioni o varianti) nei procedimenti d'inizio delle sonate corelliane, cfr. Corsi, "Gli 'affetti del patetico italiano'" (v. nota 3), p. 82.

50 Per 'formule a scala' si intende in generale il trattamento melodico per linee discendenti (o ascendenti) di grado, che, in base alle regole contrappuntistiche valide all'epoca, viene ad orientare secondo percorsi determinati lo svolgimento armonico. L'espressione 'formule a scala' non viene dunque utilizzata con il valore specifico attribuitogli da Baroni ("Problemi di fraseggio", p. 82) e ripreso da Mossa ("Ostinati e variazioni", p. 4, v. nota 3), ma con un significato assai più ampio, funzionale all'evidenziazione dei principi costruttivi adottati sulla base di precisi modelli del contrappunto a due e a tre parti: si legga in merito il capitolo "Del Contrappunto sincopato, ò d'imitazione tanto di grado ascendente, quanto discendente" della *Miscellanea*, pp. 128-134, di Berardi e, dello stesso autore, il terzo libro dei *Documenti*, nel quale "si dimostra il Modo d'usare le Legature nelle Cantilene" (v. nota 4). Agli esempi dei trattati possono essere 'armonicamente' ricondotte le elaborazioni melodiche dei lavori corelliani.

51 Ad esempio, nella seconda sonata, gli *incipit* dei tre pezzi non risultano collegati direttamente sul piano motivico. L'intervallo di quarta ascendente che caratterizza l'*incipit* della parte del secondo violino iniziale, la cui melodia prosegue in linea discendente, viene sfruttato dall'allemanda seguente su un grado diverso in una figurazione ripetuta in levare e in contrattempo tra i due violini. Il basso, armonicamente statico, oscilla di ottava. Gli intervalli di quinta discendente (complementare all'intervallo di quarta ascendente) e di ottava ascendente formano il motivo iniziale della corrente successiva.

In tutte le sonate dell'Opera V, ad eccezione dell'undicesima, è riscontrabile una correlazione a livello motivico più o meno perspicua tra gli *incipit* dei brani (di tutti o parte di essi). Vengono sfruttati motivi variati, intervalli caratteristici e formule a scala in combinazione, alternanza o con una diversa evidenziazione nei vari pezzi⁵². Il collegamento risulta particolarmente esplicito in alcuni casi: nella settima sonata, ad esempio, il motivo presentato all'inizio del preludio viene richiamato puntualmente nella corrente successiva. Nell'ottava sonata l'intervallo di quarta ascendente (si³ mi⁴) caratterizza tre dei quattro pezzi. Il materiale della prima frase del preludio viene utilizzato in forma contratta nella sarabanda. Nella nona sonata, come anche nelle due sonate seguenti, i motivi vengono elaborati invece tenendo a fondamento il tetracordo discendente.

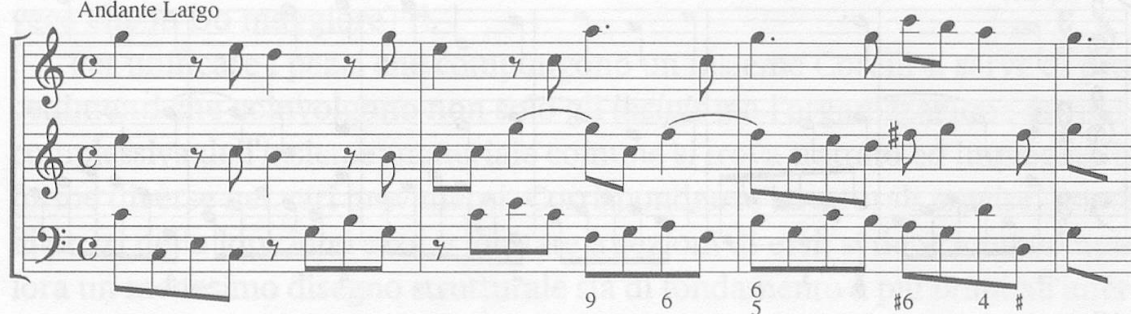
Anche nell'Opera VI si possono stabilire delle connessioni tra gli *incipit* dei pezzi di uno stesso ciclo, indizio dell'attenzione costante prestata da Corelli al disegno organico dell'insieme. Nel nono concerto, ad esempio, è del tutto evidente il collegamento tematico tra corrente e minuetto. Il motivo della corrente riprende a sua volta, elaborandolo, il nucleo melodico presentato dal secondo violino all'inizio dell'allemanda precedente, al quale si lega più direttamente la melodia affidata al primo violino della gavotta. Nel decimo concerto il disegno melodico iniziale del preludio viene richiamato ed elaborato secondo modi più ricchi nell'allemanda seguente. La corrente si collega all'allemanda nella corrispondenza rilevabile tra il suo motivo iniziale a valori lunghi, accompagnato dal basso passeggiato, e le note che cadono sui tempi forti iniziali nel primo violino dell'allemanda, e su quelli deboli nel secondo (es. 11). Nei pezzi successivi, Allegro e minuetto, che instaurano una relazione reciproca di natura decisamente generica nell'impiego della formula a scala discendente nel basso, non è determinabile una parentela motivica con i precedenti⁵³.

52 Nel preludio della decima sonata, il motivo iniziale viene sostenuto dalla formula di basso costruita sul tetracordo discendente con chiusura cadenzale che ritorna nell'allemanda: la melodia è variata nella sua parte iniziale e poi ripresa fedelmente nel secondo inciso. La sarabanda, che non si collega in modo definito coi brani precedenti, è caratterizzata dalla ripetizione di uno stesso modulo sequenziale basato sulla scala discendente che costituisce un elemento in comune con gli altri brani. Nella gavotta, solo l'intervallo di quarta ascendente accomuna l'*incipit* della danza con quello dell'allemanda precedente. Aldilà di una generica comunanza di intervalli e di figurazioni, è difficile determinare legami espliciti. Nella giga finale riappare il motivo iniziale del preludio trasformato ritmicamente e variato nella melodia. Il tetracordo discendente nel basso invece non viene mantenuto: la formula di basso risulta modificata in apertura.

53 Nell'undicesimo concerto, il preludio e l'Andante Largo sono imparentati nel disegno melodico e nel trattamento del basso per valori uniformi. Anche l'indicazione agogica del preludio è Andante Largo. Il primo violino sale dalla tonica di grado per una terza, mentre il secondo entra un tempo più tardi all'unisono, scendendo di grado e ritornando poi

Preludio

Andante Largo



Allemanda

Allegro



Adagio



sulla tonica in corrispondenza del movimento cadenzale del basso di crome. (Questo tipo di apertura, ricorrente nella produzione corelliana, ha il minimo dell'individualità motivica). Cfr. gli *incipit* della corrente del decimo concerto, del preludio del dodicesimo; inoltre, Op. IV: 1, allemanda; 7, sarabanda; 11, allemanda. Il solo esempio di apertura del genere che si trova nell'Opera II è il preludio della decima sonata.) L'allemanda, la sarabanda e la giga hanno gli *incipit* tra loro collegati, anche se nell'effetto sonoro sono alquanto differenziati. Nella sarabanda, il cui trattamento ritmico ricalca quello del minuetto, il motivo dell'allemanda viene ripreso, con lo scambio delle parti di violino, in forma ornata, inoltre modificato in conformità allo schema metrico ternario. Nella giga, attorno alle medesime note d'appoggio viene intessuta una linea melodica adeguata al carattere della danza. Nell'ultimo concerto un collegamento può essere stabilito tra tutti i brani (ad eccezione dell'Adagio). Il preludio si apre secondo la formula ricorrente già incontrata nell'undicesimo concerto. Sulle note della semplice linea melodica, vengono disegnati i motivi iniziali degli altri pezzi; è significativo che il trillo, impiegato nella sarabanda e nella giga, venga segnato anche sulla seconda nota suonata dal primo violino nel preludio, rendendo così meno 'neutro' il suo inizio e più esplicito il richiamo ai pezzi successivi. Nell'Allegro che segue il preludio, il motivo, elaborato in figurazioni di semicrome, viene preparato da una nota in anacrusi. L'intervallo di quarta ascendente, che si stabilisce tra la nota in levare iniziale e la successiva, caratterizza anche gli *incipit* delle due danze successive.

Corrente
Vivace

Allegro

Minuetto
Vivace

Es. 11: Op. VI, 10: *incipit*

L'esame delle correlazioni iniziali si dimostra utile a focalizzare l'attenzione sui rapporti e sulle connessioni all'interno del ciclo compositivo di appartenenza; ma, a seconda delle modalità con cui vengono attuate, le correlazioni assumono peso e significato diversi, comprensibili solo alla luce di un esame globale dei pezzi. Infatti, in determinati casi il collegamento iniziale – il quale, benché possa risultare allentato sul piano motivico non è perciò meno rilevante sul piano formale – potrebbe essere immaginato come il risultato di una revisione di brani in origine slegati dalla veste di presentazione finale, cioè di una operazione finalizzata a creare sottili nessi e richiami tra movimenti composti separatamente o in tempi diversi. In merito, si dimostra esemplare il caso della corrente del decimo concerto, imparentata nell'*incipit* con il preludio e l'allemanda (es. 11): nell'unico autografo corelliano noto la danza è tramandata come brano singolo assieme alla *Pastorale* dell'ottavo

concerto, ed è scritta un tono sopra rispetto alla versione a stampa (in Re invece che in Do maggiore)⁵⁴.

Per unificare i pezzi che compongono un insieme Corelli si serve di procedimenti che coinvolgono non solo gli *incipit* ma l'organizzazione formale complessiva dell'insieme: materiale comune si trova trattato ed impiegato in forme diverse nei vari movimenti. Corrispondenze strutturali precise, estese ai pezzi nella loro interezza o limitate a sezioni di essi, si determinano qualora un medesimo disegno strutturale sia di fondamento a più brani all'interno di uno stesso lavoro. Nell'Opera II si incontrano gli unici esempi corelliani di cicli di danze interamente costruite secondo un'idea unitaria, che si ricollegano alla tradizione della coppia di danze variata rinascimentale. Ad esempio, le tre danze della prima sonata (allemanda, corrente e gavotta) hanno per fondamento una stessa griglia armonica. Nell'allemanda e nella corrente, che sono perfettamente corrispondenti sul piano melodico-armonico, le due parti delle danze sono composte in modo assolutamente simmetrico: il fraseggio è infatti regolarmente scandito da cadenze che dividono il testo in frasi di lunghezza equivalente⁵⁵. In questo caso si viene ad instaurare una duplice corrispondenza da un lato tra le due parti della stessa danza, e dall'altro tra le corrispettive parti delle due danze. Nella gavotta finale la stessa sostanza armonica è sintetizzata nello spazio limitato proprio dello schema formale della danza: nelle prime due battute, ad esempio, si concentra il percorso armonico delle prime quattro battute dell'allemanda e delle prime sette della corrente. La cadenza d'inganno, che costituisce la prima cesura del fraseggio nelle danze precedenti (nella seconda e terza battuta rispettivamente di allemanda e corrente), trova posto nella battuta iniziale, mentre la prima cadenza principale cade nella seconda metà della seconda battuta (es. 10)⁵⁶. In questa sonata, la corrispondenza tematica degli *incipit*

54 Cfr. Hans Joachim Marx, "Ein neu aufgefundenes Autograph Arcangelo Corellis", in: *AML* 41 (1969), p. 117.

55 Nella corrente, la prima cesura di fraseggio, determinata dalla cadenza, si trova, in ambedue le parti, nella terza battuta. Le frasi sono infatti composte di 7 + 8 battute nelle quali, al tempo ternario, si sovrappone una suddivisione metrica binaria, in conformità con modelli di corrente 'per ballare'. In merito, cfr. Peter Allsop, "Da camera e da ballo – alla francese et all'italiana: functional and national distinctions in Corelli's sonate da camera", in: *EM* 26 (1998), pp. 87–96. Il preludio non viene composto secondo il piano delle danze successive, ma si articola ugualmente in frasi regolari di quattro battute.

56 La gavotta, l'esempio corelliano più breve di questa forma di danza, riassume in sostanza in uno spazio dimezzato tutto il materiale musicale già esposto. Cfr. Dennis Libby, "Interrelationships in Corelli", in: *JAMS* 26 (1973), pp. 263–287. In questo articolo relativo ai procedimenti di correlazione usati da Corelli, l'autore fa cenno alla composizione interdipendente dell'allemanda e della corrente dell'Opera II, senza menzionare invece la gavotta.

è quindi espressione del trattamento al quale sono sottoposti i brani nella loro interezza⁵⁷.

Anche nel ricorso a procedimenti del tipo sopra descritto (trasformazione melodico-ritmica, trasferimento di una stessa griglia armonica) varie sono le modalità di trattamento di materiale comune. Come sottolineato per gli *incipit*, la valorizzazione differenziata degli elementi compositivi nei diversi pezzi apporta all'insieme una maggior varietà, senza che ne venga pregiudicata l'unitarietà di fondo⁵⁸.

Nell'Opera II indubbiamente il principio dell'elaborazione interdipendente dei pezzi appartenenti ad uno stesso ciclo trova piena applicazione. La corrispondenza tra i brani è trattata in modo diretto specialmente nella prima parte delle forme di danza, mentre nella seconda trovano più ampio spazio i procedimenti di variazione e diversione. Nell'Opera IV, invece, l'abitudine a costruire interi pezzi di una stessa sonata secondo una medesima struttura melodico-armonica viene mantenuta solo in alcuni casi (si vedano la corrente e la giga della quarta sonata, o l'allemanda e la sarabanda dell'ottava). Perlopiù si instaurano tra i brani di uno stesso ciclo delle relazioni meno esplicite. Nella terza sonata, ad esempio, in cui gli *incipit* risultano correlati nella scelta di intervalli

57 Anche le danze della seconda sonata sono composte secondo un disegno unitario: in allemanda, corrente e giga, viene utilizzato lo stesso materiale armonico e melodico. Nella terza sonata, l'allemanda elabora il contenuto del breve preludio in un numero doppio di battute. La seconda allemanda non rivela tracce di una eventuale composizione in combinazione coi pezzi che la precedono, anche se il suo motivo iniziale si ricollega al motivo della prima allemanda trattato per moto contrario. Il principio compositivo della coppia di danze variata si realizza pienamente anche nella settima e nell'ottava sonata. L'allemanda e la giga della settima sono composte secondo uno stesso piano tonale e seguono le medesime successioni melodico-armoniche; la giga elabora in disegni più fioriti e in una struttura più ampia la sostanza musicale dell'allemanda, alla quale resta più vicina specialmente nella sua prima parte. Anche nella corrente viene riadattato al tempo ternario e al fraseggio della danza materiale comune, e vengono variati medesimi elementi tematici. Le prime sette battute della danza (che segue l'articolazione delle frasi in 7 + 8) riprendono le prime nove dell'allemanda tralasciando l'apertura imitativa. Le tre danze, in ognuna delle quali le due parti sono costruite simmetricamente e correlate in apertura e in chiusura, risultano composte secondo un progetto unitario.

58 Nella decima sonata, ad esempio, l'allemanda si riallaccia nello svolgimento più immediatamente al preludio, e la corrente, invece, alla sarabanda, nonostante i brani siano tutti correlati in apertura ed abbiano come comune elemento di unificazione, soprattutto nella prima parte, la formula a scala su tetracordo discendente, elaborata in modi diversi nelle tre voci.

e note comuni, le linee melodiche del preludio e della corrente vengono elaborate sullo scheletro armonico della formula di basso su tetracordo discendente. Nella sarabanda, il motivo iniziale del secondo violino della corrente viene ripreso nella parte di primo violino, ritmicamente trasformato e arricchito nel disegno melodico; nel basso di semiminime, che caratterizza la danza, vengono utilizzati moduli melodici già incontrati nel primo violino della corrente. Nella seconda parte della sarabanda il collegamento con la corrente si manifesta più immediatamente in quanto vengono mantenute le stesse successioni melodico-armoniche. L'elemento costruttivo primario del Tempo di gavotta, basato sul modulo melodico-ritmico del suo soggetto iniziale, riproduce in retroversione il nucleo melodico di apertura del preludio. La sonata nel suo complesso risulta coerente ed unitaria, per quanto i collegamenti tra i pezzi non siano immediatamente rilevabili⁵⁹.

Nell'Opera IV, anche in presenza di materiale melodico-armonico comune i nessi all'interno delle singole sonate sono meno direttamente percepibili e riconoscibili. Le corrispondenze motiviche occupano generalmente porzioni di testo circoscritte e gli stessi motivi in forma variata compaiono più spesso in voci diverse. Appare quasi del tutto abbandonata la pratica della trasformazione melodico-ritmica delle danze nei modi attuati nell'Opera II, in favore di mezzi di unificazione, la cui rilevanza sul piano motivico-tematico appare secondaria rispetto al loro valore sul piano formale. L'impiego diffuso delle formule a scala, specialmente delle formule di basso basate sul tetracordo discendente (si veda ad esempio la prima sonata), non conferisce ai brani quella connessione evidente in presenza di materiale più caratterizzato sotto il profilo melodico e armonico. Ad esempio, le affinità che si possono stabilire tra preludio, allemanda e corrente della seconda sonata, conseguenti all'occorrenza di formule a scala e di identici moduli melodici o melodico-ritmici (come il disegno di quarta ascendente con successiva discesa di grado), non danno luogo

59 Anche nella settima sonata vi sono passi corrispondenti tra i brani. Il preludio si caratterizza per la conduzione di tipo formulare del basso, che si apre sul tetracordo discendente prolungato cadenzalmente. I motivi a scala discendente informano anche la corrente e la sarabanda seguenti; nella prima il soggetto iniziale si struttura sul motivo di apertura del secondo violino del preludio. La sarabanda riprende, nella seconda parte, la struttura armonica della corrente, cosicché le rispettive sezioni finali risultano corrispondenti. La giga non è apparentemente collegata agli altri pezzi sul piano motivico, ma è costruita su un basso dove ricorrono formule caratteristiche e formule su tetracordo discendente con chiusura cadenzale.

a più precisi collegamenti motivico-tematici⁶⁰. Il ricorso alle formule a scala discendente produce successioni armoniche ricorrenti, attorno alle quali vengono elaborati trattamenti melodico-ritmici anche molto lontani fra loro⁶¹. Gli elementi che conferiscono coerenza all'insieme dunque, se da un lato si possono interpretare come sottili e al tempo stesso complessi strumenti di correlazione, dall'altro si configurano come semplice 'effetto' dell'impiego di una scrittura di concezione più spiccatamente omofonica con tratti stilisticamente 'omogenei'.

Nell'Opera V si trovano combinati procedimenti di correlazione basati sull'elaborazione del medesimo materiale armonico-melodico e sull'utilizzo delle formule di basso. Nella settima sonata, ad esempio, si può notare che il tetracordo discendente con chiusura cadenzale fa da fondamento a tutti i quattro brani, collegati chiaramente anche sul piano motivico: il legame si esplica specialmente negli *incipit* e, in corrente e giga, anche nella correlazione fra le due parti della forma binaria. Nella giga lo svolgimento cromatico del tetracordo discendente che caratterizza le sezioni finali, è comune alla conclusione della prima parte della corrente⁶².

60 Anche la quinta sonata presenta connessioni sul piano motivico derivanti dal largo impiego di formule a scala in funzione melodica e armonica. Nella sesta sonata invece, non sono riscontrabili legami motivici. Il preludio della sonata ottava non presenta parentele con l'allemanda e la sarabanda successive, che invece costituiscono, come visto, una coppia variata. Ancora il trattamento del basso istituisce un nesso tra il preludio e la corrente della nona sonata. Nel preludio, il mantenimento di un costante modulo melodico-ritmico, o almeno ritmico, mette in evidenza la funzione di ostinato del basso, composto sulla formula di ciaccona. La formula di basso che ha per fondamento il tetracordo discendente è comune anche alla corrente e alla gavotta, nelle quali ricorrono le figurazioni in levare che caratterizzano il preludio. La coerenza nell'impiego di elementi comuni non si traduce tuttavia in un collegamento sul piano tematico. Situazioni analoghe si verificano anche nelle altre sonate, nelle quali sono sempre i moduli su tetracordo discendente, assieme all'impiego di medesime figurazioni, a costituire un forte elemento di coesione tra i brani. Nella dodicesima sonata, inoltre, il ruolo del primo violino solista nell'allemanda e nella giga contribuisce a creare un collegamento più saldo tra le due danze, in cui ricorrono formule di basso comuni.

61 In merito all'impiego di una tecnica compositiva basata sulla ricorrenza delle formule di basso, cfr. le osservazioni di Corsi, "Formule di ostinato" (v. nota 3), pp. 80-81.

62 Nell'ottava sonata il materiale della sezione iniziale del preludio viene ripreso nella prima parte della sarabanda. Nell'allemanda viene rielaborata a sua volta in forma imitativa la prima parte del preludio variata specialmente nel finale, in cui la sospensione sulla dominante viene raggiunta scendendo di grado dalla tonica attraverso la ripetizione dell'oscillazione sensibile-tonica, riproposta nel finale della seconda parte prima della cadenza conclusiva. La giga, su basso trattato perlopiù a valori uniformi e su moduli discendenti, non presenta invece chiari elementi di connessione con i brani precedenti.

Anche la nona sonata è composta sfruttando la formula di tetracordo discendente. In questo caso però, l'impiego della formula a scala ha una funzione strutturale specifica. Nella giga, la melodia discendente a valori lunghi e uniformi viene affidata perlopiù alla parte del basso, mentre alla parte di violino sono riservate le figurazioni di crome; il contrario avviene invece nel Tempo di gavotta seguente, nel quale i motivi a scala a valori lunghi spettano al soprano e il movimento di crome al basso. La giga e il Tempo di gavotta, organizzati sul modello tripartito con ripresa, vengono pertanto ad essere complementari. Nelle sonate decima e undicesima ricorrono ancora una volta formule di basso comuni; nella prima sussistono tuttavia più diretti collegamenti motivici tra i brani rispetto alla seconda in cui la parentela è decisamente generica⁶³.

La funzione strutturante delle formule a scala discendente si dimostra determinante nell'Opera VI per stabilire connessioni tra movimenti diversi; il ruolo costruttivo delle formule viene frequentemente corroborato dall'uso di stesse figurazioni ritmiche o melodico-ritmiche. Nel nono concerto, ad esempio, si creano relazioni differenziate tra i brani imparentati più o meno esplicitamente nei motivi iniziali. Come notato, solo gli inizi della corrente e del minuetto si richiamano l'un l'altro in modo evidente. Le due danze, tuttavia, si svolgono secondo un disegno indipendente: nella corrente si mantiene un assetto binario, con *incipit* e formule cadenzali corrispondenti nelle due parti; nel minuetto, formalmente tripartito, la parte A viene organizzata attorno alla sezione iniziale, mentre la parte B modulante si svolge secondo il percorso tonale proprio dei brani con 'da capo' presentando in sequenza figurazioni di semicrome. Preludio e allemanda, che possiedono un diverso nucleo melodico iniziale, risultano accomunati dalle procedure compositive di tipo formulare e dall'impiego di figurazioni analoghe. Il preludio conserva fino ad oltre la metà del brano il ritmo puntato (croma puntata e semicroma) delle figurazioni dell'esordio, abbandonato soltanto nella sezione finale, in cui il passaggio in contrattempo dei violini conduce alla

63 Nella decima sonata, pur partendo da nuclei tematici comuni, l'elaborazione dei brani viene condotta seguendo un'autonoma logica interna. L'impiego in apertura dell'identica formula di basso determina la correlazione motivica degli *incipit* dei brani (solamente la sarabanda, costruita sulla formula a scala discendente che viene usata in inversione nella seconda parte della danza, non presenta motivi comuni). Nella gavotta, il nucleo melodico iniziale, che richiama nella parte di violino l'intervallo di quarta ascendente dell'*incipit* dell'allemanda e riprende invece nella figurazione del basso il passaggio caratteristico di quarta ascendente e ottava discendente, viene subito ripetuto variato melodicamente prima che il discorso musicale si indirizzi alla cadenza sulla dominante; viene ancora ripreso in una diversa variazione nella seconda parte, che nella sua prima sezione viene a configurarsi pertanto come una 'variante' della sezione rispettiva della prima.

sequenza di seste discendenti che preludono alla cadenza finale. L'allemanda prende avvio sulla formula di basso volta a confermare la tonalità d'impianto; le prime due battute, strettamente correlate alla cadenza conclusiva del preludio, hanno carattere di introduzione in rapporto al resto del brano, nel corso del quale vengono utilizzate sistematicamente figurazioni di semicrome in linee discendenti abbinate a motivi in contrattempo su intervalli caratteristici. Nello svolgimento della danza non si rileva nessun richiamo esplicito all'*incipit*⁶⁴. Se, per ipotesi, non si tenesse conto del gesto cadenzale di apertura dell'allemanda, cadrebbero gli unici elementi di correlazione con le danze successive.

Nel decimo concerto tutti i brani, ad eccezione della corrente che presenta sezioni finali corrispondenti, sono strutturati secondo il modello formale con 'da capo'. La composizione del concerto risulta pertanto molto coerente sul piano armonico-strutturale. L'architettura tripartita offre infatti la griglia su cui si svolge l'elaborazione motivica. Le progressioni tonali e modulanti, in quanto costruite in rapporto alla loro funzione tonale all'interno delle diverse aree della forma con 'da capo' costituiscono il terreno comune della trama melodica. Elementi di scrittura ricorrenti in tutti i brani (intervalli caratteristici di quarta, quinta e ottava in funzione melodica, conduzione ritmica a valori uniformi, analoghe figurazioni melodico-ritmiche, contrattempo), contribuiscono a stabilire interconnessioni e a conferire un diffuso senso di omogeneità stilistica, senza che, tuttavia, sia possibile identificare legami motivici patenti. L'omogeneità degli elementi compositivi è tanto più sorprendente se si tiene conto dell'individualità che ogni brano mantiene all'interno dell'insieme.

Nell'undicesimo concerto relazioni reciproche, anche se di natura più spesso generica, si instaurano tra i pezzi di danza da una parte, ed il preludio e l'Andante Largo dall'altra; nel dodicesimo, tra i due pezzi di danza e, solo in modo più tenue, tra questi ed il preludio. Negli ultimi due concerti, il collegamento dei motivi iniziali si stabilisce più chiaramente tra la sarabanda e la giga (di spiccata individualità specialmente il motivo del dodicesimo). Nella sarabanda del dodicesimo concerto il rilievo tematico è affidato completamente alla melodia di apertura, il cui rilievo propriamente tematico viene valorizzato a livello strutturale nella giga con ripresa.

64 La danza costituisce, come notato sopra, l'esempio corelliano nel quale la corrispondenza motivica tra le due sezioni finali della forma binaria coinvolge la porzione di testo più ampia (in rapporto alla lunghezza del brano). La riesposizione, variata nella sezione intermedia, elimina nella seconda parte le figurazioni con l'appoggiatura realizzata col trillo.

L'esame complessivo delle relazioni motiviche nelle sonate e nei concerti da camera mette in luce dunque una serie di differenziazioni all'interno della produzione corelliana. Nell'Opera VI l'adozione, nei pezzi non vincolati ad un assetto formale fisso (allemanda, corrente e giga), di quelli che si sono definiti modelli strutturali tematici, cioè modelli di organizzazione strutturale basati sulla riesposizione di materiale già presentato, sostituisce nella funzione unificante i procedimenti di trasformazione di un comune materiale musicale adottati così largamente nell'Opera II e, in misura più limitata, nelle Opere IV e V. Ad un processo di 'variazione tematica continua' sono subentrati procedimenti diversi di costruzione motivica. A differenza di quanto si riscontra nelle raccolte precedenti, una correlazione esplicita dei motivi iniziali, quale è quella che lega la corrente e il minuetto del nono concerto, o la sarabanda e la giga del dodicesimo, non viene a tradursi in un rapporto di interrelazione tematico-strutturale (i casi citati vedono infatti associate una danza binaria ed una ternaria, nelle quali la scelta di un nucleo tematico comune non si accompagna ad un parallelismo strutturale dei singoli brani). Al tempo stesso, la funzione del motivo iniziale assume un valore tematico specifico, venendosi a stabilire una distinzione tra materiale 'tematico' e 'non tematico' in corrispondenza dello sfruttamento sistematico di moduli melodico-ritmici ricorrenti privi di una netta individualità motivica. Il procedimento della variazione, che negli esempi dell'Opera IV investiva più frequentemente, invece che l'intero pezzo, sezioni di esso, si trova nell'Opera VI soltanto negli *incipit*. L'elaborazione melodica delle formule tonali, dei frammenti a scala e delle progressioni, la cui diffusione assicura coerenza sul piano procedurale e compositivo in generale, perde però valore sul piano dell'individualità motivico-tematica, al punto che brani appartenenti a cicli diversi presentano un grado di parentela analogo⁶⁵.

In tutte le raccolte la combinazione di ogni insieme sotto l'aspetto motivico-tematico appare frutto di strategie compositive precisamente orientate. Per quanto si modificano i criteri seguiti nell'organizzazione del materiale, nella scrittura corelliana non viene mai meno l'attenzione alla coerenza compositiva. Le differenti procedure adottate nell'Opera II e nell'Opera VI, raccolte che in rapporto alla costruzione tematico-strutturale costituiscono indubbiamente i due poli opposti, scaturiscono infatti dal principio comune della ricerca dell'unitarietà, se pure perseguita a livelli diversi. Mentre nell'Opera II è molto forte l'attenzione alla coerenza strutturale del singolo

65 L'allemanda dell'undicesimo concerto, ad esempio, è scritta sfruttando i medesimi elementi dell'allemanda del nono (stessi moduli di basso, identiche figurazioni), dalla quale si differenzia nella disposizione ternaria; risulta pertanto affine anche al preludio del nono concerto.

brano in relazione alla costruzione organica dell'intero ciclo di appartenenza, nell'Opera VI invece il principio dell'unitarietà del brano singolarmente considerato prevale sull'unità dell'insieme, in accordo col fenomeno di 'espansione' formale entro una chiara struttura tonale⁶⁶.

VI. Aspetti metrico-ritmici

Esaminando le diverse raccolte da camera si rilevano alcune modificazioni anche nel trattamento ritmico delle danze, per quanto il sostanziale rispetto del principio di coerenza metrico-ritmica rimanga nota costante della scrittura corelliana⁶⁷. Da un primo esame dei soli *incipit* delle danze emerge che l'impiego del ritmo puntato, caratteristico dell'apertura di quasi tutte le danze dell'Opera II, si riduce invece decisamente nell'Opera IV⁶⁸. La frequenza con cui ricorrono i ritmi puntati iniziali decresce ulteriormente nelle Opere V e VI, anche se in modo più graduale⁶⁹. Nell'Opera IV, il modulo

66 Quanto osservato finora è sintetizzato molto efficacemente da Talbot ("Stylistic Evolution", p. 151): "Like most of his contemporaries, though starting from a more conservative position than many, Corelli is moving from a 'holistic' view of binary form in which the melodic and harmonic *ductus* unfolds with great freedom and little interruption to a 'sectionalised' one in which there are several points of articulation and consequently a greater need to provide the movement at strategic points with thematic signposts. This change is correlated with the tendency towards expansion noted earlier."

67 Il principio della coerenza metrico-ritmica viene espresso chiaramente da Antimo Liberati, in riferimento allo stile vocale da chiesa, (*Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta del signor Ovidio Persapegi*, Roma 1685, pp. 38-39) nella 'dottrina delle tre figure', secondo la quale il buon compositore sarebbe tenuto ad utilizzare nella composizione note di non più di tre valori diversi ("tre figure sono solamente atte, e bastanti a condurre ordinatamente la modulatione harmonica; poiché servendosi di più di tre figure [...] la modulazione necessariamente riesce rotta, ineguale").

68 I dati sono stati calcolati su allemande, correnti e sarabande; si è esclusa la gavotta, che ha perlopiù un modulo ritmico a valori interi, e la giga, in cui viene sfruttato costantemente il ritmo di croma e semicroma. Come *incipit* si considera generalmente il modulo ritmico delle prime due battute di ogni brano; di ritmo puntato ogni modulo ritmico iniziale che presenti figure disuguali per effetto dell'allungamento dovuto all'impiego del punto di valore. Nell'ambito del ritmo puntato vengono compresi anche i moduli ritmici nei quali il punto di valore venga sostituito da pause, ad eccezione dei casi di impiego del contrattempo (cfr. Op. IV: 2, allemanda; Op. VI: 11, allemanda).

69 Nell'Opera II, sui 21 *incipit* considerati, vi è un solo caso in cui non siano presenti figure puntate, mentre nell'Opera IV i casi salgono ad 8 su 18; nell'Opera V sono 3 su 6; nell'Opera VI 4 su 7. L'indice numerico che si ottiene calcolando la proporzione tra il numero complessivo dei pezzi di ogni raccolta e il numero dei casi in cui il modulo iniziale è privo di ritmo puntato, mette chiaramente in rilievo l'incremento della frequenza dei moduli ritmici a valori interi.

Op. II 1 : 21 = 4,7 %

Op. IV 8 : 18 = 44,4 %

Op. V 3 : 6 = 50 %

Op. VI 4 : 7 = 57 %

ritmico iniziale con valori puntati risulta comunque ancora prevalente, mentre nelle Opere V e VI si stabilisce un rapporto equilibrato fra *incipit* puntati e *incipit* a valori interi, sbilanciato, nell'Opera VI, in direzione dei secondi (vedi Tavola V)⁷⁰. La diminuzione progressiva dell'impiego del ritmo puntato iniziale in favore dell'utilizzo di valori interi (tendenzialmente di uguale durata in rapporto ad ogni singola parte) assume una maggior rilevanza se si tiene conto che, laddove è elevato il grado di stilizzazione della danza, il suo disegno ritmico caratteristico è più esplicito proprio in apertura.

La verifica dei risultati dell'indagine sui brani considerati nella loro interezza viene a confermare quanto rilevato. Nei casi in cui è assente il ritmo puntato, la configurazione ritmica dell'esordio, in ossequio al principio compositivo della coerenza della conduzione metrico-ritmica, caratterizza perlopiù i brani nella loro interezza⁷¹. A partire dall'Opera IV, all'inclinazione verso l'uso di valori interi si associa la propensione ad intessere un discorso musicale nel corso del quale le cadenze non determinino necessariamente brusche interruzioni del fraseggio. Il mantenimento da parte di almeno una delle voci di un modulo ritmico costante, composto da valori brevi di uguale durata, genera infatti un movimento continuo che trasmette al brano una precisa caratterizzazione ritmica (es. 3). L'affermazione del fenomeno si coglie in modo chiaro prendendo in esame la frequenza dell'impiego del basso passeggiato nelle diverse raccolte⁷² e parallelamente l'incremento del

70 Nelle allemande delle Opere V e VI è completamente assente il ritmo di croma puntata e semicroma che caratterizza metà delle allemanda dell'Opera II, ed una delle sette dell'Opera IV. Appare significativo, inoltre, che nell'Opera II anche la gavotta (o Tempo di gavotta) in due casi su tre, nelle sonate prima e quinta, presenti dopo l'apertura di semiminime il ritmo di croma puntata e semicroma; per quanto riguarda la giga invece, si può notare che nell'Opera IV il trattamento ritmico a valori di uguale durata, mantenuti costantemente nello svolgimento, caratterizza ben due delle quattro gige (Op. IV: 7, 12).

71 Resta da considerare che tipo di interpretazione attribuire a tale fenomeno in rapporto alla distinzione tra modelli francesi e italiani. Cfr. Allsop, "Da camera e da ballo" (v. nota 55), in particolare pp. 94-95.

72 Nell'Opera IV il numero dei casi in cui viene utilizzato questo tipo basso, trattato a valori brevi di uguale durata, raddoppia rispetto all'Opera II; nell'Opera VI, ricorre ancor più frequentemente. Si riportano le percentuali relative alla frequenza di impiego del basso passeggiato:

Op. II 3 : 38 = 7 %

Op. V 3 : 18 = 16 %

Op. IV 8 : 38 = 21 %

Op. VI 4 : 16 = 25 %

Nell'Opera V, la minor frequenza rispetto alle Opere IV e VI è bilanciata dalla frequenza dei casi in cui il violino ha un ruolo assolutamente solistico.

moto continuo nella scrittura del primo violino (Tavola V)⁷³. Nell'Opera IV, i casi in cui il primo violino è assoluto protagonista di un intero brano risultano duplicati rispetto all'Opera II; nell'Opera VI (come ovviamente nell'Opera V), la loro frequenza aumenta ancora⁷⁴.

Lo scioglimento dei valori maggiori si realizza pertanto in figurazioni continue composte da valori minori di uguale durata (crome e semicrome). Le semicrome, assenti nell'Opera II, fanno la loro comparsa in alcuni pezzi in tempo binario semplice delle ultime sonate dell'Opera IV⁷⁵. Nell'Opera V, la scrittura per semicrome caratterizza l'Allegro e la gavotta dell'undicesima sonata, mentre nell'Opera VI contraddistingue quasi tutti i brani in tempo binario semplice di andamento allegro⁷⁶. Nei pezzi di tempo ternario, nei quali le figurazioni continue sono composte generalmente di crome, le sequenze di semicrome vengono impiegate esclusivamente nei due minuetti dell'Opera VI. Nei pezzi in C dell'Opera IV (gavotta o Tempo di gavotta) si

73 Si sono presi in considerazione solamente i casi in cui la parte del primo violino è scritta in figurazioni continue di note veloci, e la parte del secondo violino, priva di un ruolo melodico significativo, si muove in omofonia con il basso; non sono stati invece considerati i casi in cui il ruolo del primo violino risulta bilanciato da quello del basso (i casi relativi all'Opera V comprendono i brani nei quali il basso, scritto a valori lunghi, svolge una funzione esclusivamente armonica, differenziandosi pertanto nettamente dal violino). La Tavola V riporta quindi esclusivamente i casi in cui al primo violino è affidato completamente il ruolo melodico (ruolo solista), mentre le parti restanti lo sostengono armonicamente.

74 Percentuali relative alla frequenza di impiego dei brani con scrittura solistica del primo violino:

Op. II 2 : 38 = 5 %

Op. V 5 : 18 = 27 %

Op. IV 4 : 38 = 10 %

Op. VI 3 : 16 = 18 %

Nell'Opera VI, si considera la parte di primo violino di concertino in qualità di parte obbligata, che viene raddoppiata a tratti dalla parte facoltativa del primo violino del concerto grosso. Concertino e concerto grosso suonano insieme continuativamente solo nell'allemanda del decimo concerto. In generale, si può notare che nell'Opera IV la parte del primo violino tende ad assumere un più netto rilievo rispetto a quella del secondo (nell'Opera II, invece, soprattutto nelle prime cinque sonate le parti del primo e del secondo risultano assolutamente bilanciate); specialmente nella seconda parte della forma di danza vengono impiegate progressioni nelle quali il ruolo melodico viene affidato completamente alla parte del primo violino (cfr. Op. IV: 4, giga; 3, Tempo di gavotta; 4, giga; 6, giga; 9, Tempo di gavotta).

75 Cfr. Op. IV: 8, allemanda; 9, preludio; 10, preludio. Nell'allemanda dell'ottava sonata il basso passeggiato è scritto in semicrome. Nei preludi indicati invece, vengono impiegati moduli imitativi di semicrome; nel preludio della decima sonata vi sono tuttavia anche estese figurazioni di semicrome affidate alla parte di primo violino con ruolo solista.

76 Cfr. Op. VI: 9, allemanda; 10, Allegro; 11, allemanda; 12, Allegro. Non impiegano figurazioni continue di semicrome l'allemanda del decimo concerto e la gavotta del nono.

incontrano sequenze di crome⁷⁷. Nell'Opera IV, inoltre, si trovano per la prima volta figure elaborate in contrattempo, configurazione ritmica ricorrente in estesi passaggi di molti pezzi dell'Opera VI⁷⁸.

Nelle raccolte successive all'Opera II le danze risultano, dunque, sottoposte ad un processo di stilizzazione direttamente conseguente al loro trattamento metrico-ritmico⁷⁹. Nell'Opera IV è già chiaramente rilevabile il cambiamento in direzione di una certa uniformazione ritmica, conseguente all'abbandono del ritmo puntato e dello scioglimento dei valori maggiori in figure di durata minore. Il ricorso ad una scrittura che rinuncia al contrappunto imitativo per affidare ad una delle parti fondamentali (soprano o basso) il movimento continuo di crome o semicrome⁸⁰, produce i suoi effetti anche sul piano tematico-strutturale. Infatti, il moto ininterrotto del primo violino o del basso conferisce di per sé al tessuto musicale una forte unitarietà⁸¹.

In rapporto alla conduzione metrico-ritmica complessiva si verifica frequentemente nell'Opera VI che il raggiungimento del punto cadenzale provochi un'interruzione forte nel fraseggio: all'impiego dei valori brevi di uguale durata in un flusso melodico continuo e all'assenza di ritmo puntato, che caratterizzano lo svolgimento dei brani in cui è riscontrabile tale fenomeno,

77 Cfr. Op. IV: 9, Tempo di gavotta. Nell'Opera V, nel Tempo di gavotta della nona sonata (notato in C) viene usato il basso passeggiato di crome; nelle gavotte della decima e dell'undicesima sonata (rispettivamente in C e in C 2/4) il basso è in semicrome. Nella gavotta della sonata undicesima al violino solista è affidato il moto perpetuo di semicrome.

78 Cfr. Op. IV: 2, allemanda; 3, preludio, Tempo di gavotta; 10, Tempo di gavotta; 11, preludio; op. VI: 9, preludio, allemanda, 10, preludio, corrente, Allegro; 11, allemanda, giga; 12, giga.

79 Sulla stilizzazione delle forme di danza, cfr. Gunther Morche, "Corelli und Lully. Über den Nationalstil", in: *Nuovi Studi Corelliani, Atti del Secondo Congresso Internazionale (Fusignano, 5-8 settembre 1974)*, a cura di G. Giachin, Firenze 1978, pp. 65-78. Sul trattamento dei *topoi* di danza si confrontino le osservazioni di Burnett, "Bizzarrie ritmiche" (v. nota 3).

80 Considerando globalmente i pezzi che presentano il movimento continuo di crome o semicrome, nella parte del basso o del primo violino, le percentuali delle frequenze sono le seguenti:

Op. II : 13 %; Op. IV : 31 %; Op. V : 43 %; Op. VI : 43 %.

81 Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), p. 152: "The elements conferring 'unity' on an allemanda or a corrente by Corelli are most often sub-thematic in nature. They include, at the most primitive level, the melodic and harmonic vocabulary, which, as Burney noted, is unusually circumscribed; at a slightly higher level, they entail the consistent use of rhythmic patterns throughout a movement and the replication of cadential formulae."

fa da contrasto la formula cadenzale notata in valori più larghi, che reintroduce la disuguaglianza ritmica⁸². In questi casi si viene a creare una correlazione a livello cadenzale che in un certo modo controbilancia il forte contrasto del trattamento delle cadenze rispetto al resto del brano⁸³. Nelle Opere II e IV il trattamento metrico-ritmico della formula cadenzale è invece conforme all'andamento degli interi brani in quanto ricorrono le stesse figure impiegate nello svolgimento⁸⁴. Riguardo alle cadenze si può notare che soltanto nell'Opera II è largamente diffuso il cosiddetto 'urto corelliano' (*clash cadence*), che si determina qualora, contemporaneamente alla risoluzione del ritardo di IV sulla terza sull'accordo di dominante, venga anticipata la tonica finale, sì che sensibile e tonica risuonano insieme⁸⁵.

VII. Articolazione del fraseggio

Il ricorso alla chiusura cadenzale come punto di articolazione del discorso musicale tende a divenire nelle raccolte più tarde meno frequente in rapporto alla lunghezza dei brani. Le porzioni di testo delimitate da cadenze di valore conclusivo vengono infatti gradualmente ad allargarsi⁸⁶. A determinare una più ampia articolazione fraseologica interna è essenzialmente il ricorso più diffuso alla progressione, per mezzo della quale è possibile rinviare il momento di riposo o di scaricamento della tensione armonica. I

82 Cfr. Op. VI: 10, corrente, Allegro; 11, allemanda; 12, Allegro.

83 Si verifica frequentemente nella prima parte dell'Opera VI che il discorso musicale si interrompa bruscamente prima di una cadenza principale, la quale, separata da quanto precede da pause 'preparatorie', viene marcata in Adagio. Il trattamento contrastante delle cadenze rispetto al resto del brano è chiaramente volto ad esaltarne la funzione in corrispondenza alla chiara definizione della struttura tonale. Nei tempi ternari tale funzione è sottolineata dall'emiolia, che caratterizza costantemente le chiuse cadenzali dei movimenti di misura ternaria.

84 Nell'Opera IV si riscontra qualche eccezione, come quella costituita dal preludio della decima sonata.

85 Si veda, ad esempio, la prima cadenza nell'es. 1. In più dei due terzi dei brani viene impiegata sistematicamente la *clash cadence*. È assente nei seguenti brani: 1, preludio, gavotta; 3, allemanda 2°; 4, allemanda; 5, preludio, sarabanda; 6, corrente; 7, preludio, corrente, giga; 9, Tempo di sarabanda; 10, preludio. Talbot sottolinea nella voce "Corelli" del *NgroveD* (vol. IV, p. 773) come sia curioso che il nome del compositore sia rimasto legato alle caratteristiche di una cadenza che, ricorrente solo nell'Opera II, non può considerarsi affatto tipica del linguaggio compositivo di Corelli. In merito, cfr. anche Stenzl, "Einleitung", p. 20.

86 Tale fenomeno può essere visualizzato numericamente facendo il rapporto tra lunghezza dei brani e numero di cadenze dal valore conclusivo. In merito si rimanda alle osservazioni svolte sopra sull'allargamento formale delle danze.

moduli sequenziali (si sono viste sopra le progressioni modulanti) sono utilizzati da Corelli anche nell'ambito dell'area tonale principale e si trovano sempre collocati in modo funzionale al raggiungimento di una cadenza strutturalmente importante (tonica o dominante). Nell'Opera II Corelli si serve molto poco sia delle progressioni modulanti, sia delle progressioni tonali, presenti in brevi passaggi solo nelle ultime sonate della raccolta: le più usuali sono le progressioni costruite sui moduli di basso ascendente o discendente di grado, da 'accompagnare' alternando quinta e sesta, o settima e sesta oppure con successioni di seste parallele⁸⁷. Nell'Opera IV si incontrano anche progressioni di più ampio respiro: accanto alle sequenze basate sulla successione di seste, occorrono più spesso passaggi di settime allo stato fondamentale su un basso che si muove per quarta ascendente e quinta discendente⁸⁸. Nell'Opera V le progressioni più diffuse sono le successioni di seste discendenti direttamente indirizzate alla cadenza.

Il ruolo giocato dalle progressioni nell'organizzazione formale dei brani diviene particolarmente evidente nell'opera VI. Il vocabolario di successioni armonico-contrappuntistiche fornisce, infatti, il supporto per le più varie elaborazioni melodico-ritmiche. Una organizzazione periodica più ampia viene raggiunta combinando più moduli sequenziali: il punto di arrivo di una progressione ascendente, coincidendo con l'inizio di una seconda progressione di segno inverso, non determina l'interruzione o la sospensione del flusso musicale, ma ne costituisce un punto di articolazione interna, al quale corrisponde il cambiamento del *ductus* melodico⁸⁹. Nella raccolta, non solo le progressioni vengono utilizzate più largamente rispetto alle opere precedenti, ma anche l'elaborazione delle stesse sequenze armoniche offre profili nuovi (che solo in misura limitata comparivano nell'Opera IV). Specialmente le progressioni contrassegnate rispettivamente dalla numerica 7 6 e 5 6, che nelle Opere II e IV vengono comunemente realizzate nella scrittura sincopata del modulo contrappuntistico di base, nell'Opera VI sono frequentemente elaborate in figurazioni in contrattempo su un basso figurato di crome o semicrome. Il basso che sale di quarta e scende di quinta (progressione sul circolo delle quinte) viene armonizzato sia con settime allo

87 La successione di seste costituisce il nucleo essenziale delle progressioni tonali sia su scala ascendente che discendente. Nell'Opera II si incontrano due soli passaggi di settime concatenate (cfr. Op. II: 7, allemanda, bb. 10-11; 8, Tempo di gavotta, 22-23).

88 Cfr. Op. IV: 5, allemanda, bb. 22-23; 6, giga, bb. 8-9; 11, preludio, bb. 2-3, corrente, bb. 61-64. Cfr. inoltre Op. V: 11, Allegro, bb. 21-23.

89 Cfr. Op. VI: 10, corrente, bb. 51-60. Il fenomeno risulta apprezzabile se si considerano globalmente tutti i brani dell'Opera VI. Nell'Opera IV l'unico esempio di combinazione della progressione ascendente (5 6) e discendente (6 6) si incontra nella giga della quarta sonata.

stato fondamentale – utilizzate da Corelli con maggior frequenza rispetto alle raccolte precedenti⁹⁰ – sia con il ritardo 4 3⁹¹. L'impiego della progressione, strumento compositivo duttile e funzionale a differenti esigenze costruttive, consente dunque a Corelli di dare una più ampia organizzazione formale e di garantire al tempo stesso la coerenza nel trattamento del materiale motivico⁹².

* * *

I dati emersi dall'indagine analitica mettono in rilievo, accanto a principi compositivi di valore generale, aspetti legati ad una evoluzione dello stile compositivo che permettono di delineare come espressione di abitudini o predilezioni compositive di più tarda affermazione:

- l'abbandono, nella forma binaria, del principio di simmetria costruttiva delle due parti in favore di un loro più deciso contrasto sul piano tonale-strutturale;
- l'adozione del modello strutturale tripartito con 'da capo' e l'impiego autonomo delle relazioni armonico-funzionali della tonalità relativa minore;
- la preferenza per un'area riespositiva di considerevoli proporzioni;
- il ricorso sempre più largo a progressioni tonali e modulanti, impiegate secondo un chiaro disegno strutturale;
- una organizzazione più ampia del fraseggio;
- la presenza di tratti associati al trattamento metrico-ritmico del materiale, che rendono più stilizzate le forme di danza (assenza del ritmo puntato in tutte le parti; impiego di valori brevi interi in figurazioni continue; riduzione dei valori minimi impiegati);
- la predominanza della parte del primo violino con ruolo solista o del basso in quanto latore di figurazioni continue di valori minuti, a scapito della parte di secondo violino.

Inoltre, in relazione ai singoli cicli compositivi considerati nella loro interezza va ricordato l'inserimento di movimenti diversi dalle forme di

90 Cfr. Op. VI: 10, preludio, bb. 14–15; 11, preludio, bb. 18–19; 12, Allegro, bb. 5–8, 17–19 etc.; giga, 9–14, 73–76.

91 Cfr. Op. VI: 10, corrente, bb. 4–7; 11, preludio, bb. 10–11. Sull'armonizzazione del basso che si muove per quarte ascendenti e quinte discendenti in alternanza, cfr. Groth, "Italienische Musiktheorie" (v. nota 4), pp. 376–377.

92 Sull'impiego delle progressioni come elemento di delimitazione della tonalità nei concerti corelliani, cfr. Manfred Bukofzer, *La musica barocca*, trad. it., Milano 1982, pp. 312–315 (ed. orig.: *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York 1947); inoltre, cfr. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel–Basel–London–New York 1967, ²1988, pp. 94–96, 133–134.

danza e l'abbandono dei procedimenti di 'trasformazione tematica' effetto dell'adozione di una scrittura dai tratti stilistici vieppiù omogenei entro un assetto strutturale definito.

La possibilità di individuare una serie di tendenze in 'progresso' accanto ad abitudini compositive nuove, assume notevole importanza per una valutazione stilistica generale delle opere corelliane. Proprio sulla base dei riferimenti disponibili, infatti, si riescono ad operare delle distinzioni sotto il profilo stilistico e compositivo non solo tra raccolte diverse, ma anche nell'ambito di una stessa raccolta. Ad esempio, un esame dei concerti da camera secondo i parametri di valutazione desunti dall'indagine diacronica rivela elementi di distinzione non chiaramente percepibili attraverso un'analisi stilistico-strutturale che escluda gli antecedenti stilistici. I concerti si caratterizzano complessivamente per la presenza diffusa degli elementi di scrittura che si sono attribuiti al Corelli 'maturo'; tuttavia, le differenziazioni che si vengono a stabilire sulla base del minore o maggiore riscontro delle caratteristiche elencate suggeriscono, tra l'altro, che anche la disposizione dei concerti da camera nell'ambito della raccolta possa rispondere sostanzialmente ad un criterio di successione cronologica⁹³. Ad avvalorare questa ipotesi contribuisce il confronto con le altre raccolte, nelle quali la disposizione delle sonate sembra seguire lo stesso principio: in particolare nelle Opere II e V si può notare in modo estremamente evidente che le prime sonate sono strutturalmente più legate a moduli compositivi tradizionali rispetto alle sonate successive.

Il riconoscimento dei mutamenti stilistico-strutturali intervenuti nel corso degli anni si mostra particolarmente ricco di conseguenze in relazione agli interrogativi sulla composizione dell'Opera VI che hanno motivato l'indagine analitica di questo studio. Il rilevamento di cambiamenti nell'organizzazione globale della 'suite' e nella strutturazione interna delle singole danze porta infatti un contributo concreto alla discussione sulla genesi compositiva dei concerti dell'Opera VI, dei quali si è ipotizzata la retrodataibilità, almeno parziale, in seguito al ritrovamento della sinfonia introduttiva scritta da Corelli per l'oratorio *S. Beatrice d'Este* di Giovanni Lorenzo Lulier eseguito

93 Nel nono concerto, ad esempio, non si trova mai usata la forma con da capo, né sono inclusi movimenti completi non esplicitamente di danza. Il preludio è il solo brano dei concerti a mantenere nella sua prima parte un deciso ritmo puntato; la corrente conserva tratti tradizionali nell'articolazione del fraseggio e nel trattamento ritmico. Nel dodicesimo concerto invece si trovano espresse tutte le tendenze più 'moderne' dello stile corelliano, e compaiono l'unico preludio prescritto per Soli e Tutti e l'unico brano in cui sia previsto l'intervento del violino Solo, l'Allegro tripartito.

nel marzo 1689 (un movimento della quale si trova inserito nel sesto concerto), nonché la genesi 'non lineare' confermata dal rinvenimento dell'autografo corelliano della *Pastorale* dell'ottavo e della corrente del decimo concerto⁹⁴.

I risultati dell'analisi infatti lasciano pensare per l'ambito da camera che, in una probabile operazione di ristrutturazione 'a posteriori' di materiali in origine slegati dalla veste di presentazione attuale, brani di diversa provenienza siano stati inseriti su nuclei di composizione unitaria, come indicano alcune correlazioni motiviche esplicite. In merito alla natura antologica attribuita all'Opera VI sulla base dei dati storici disponibili, è necessario precisare che l'indeterminatezza nelle relazioni tra i brani, riscontrata già nell'Opera IV, derivante dall'assenza di precisi rapporti tematico-strutturali, rende impossibile stabilire la natura del processo di costituzione dell'insieme non solo per i 'concerti' ma anche per molte 'sonate'⁹⁵. Su basi stilistiche è difficilmente sostenibile che i concerti da camera valutati nel loro complesso (e per analogia molti movimenti dei primi otto concerti con caratteristiche stilistico-strutturali affini) possano aver avuto una genesi 'parallela' alla composizione delle sonate in qualità di lavori di 'genere' differente, e che le divergenze stilistico-strutturali si possano sostanzialmente ricondurre ad eventuali riadattamenti e rielaborazioni fatti in epoca più tarda. I cambiamenti nell'impostazione strutturale dei concerti appaiono infatti, più che determinati dalla natura dei brani inseriti nella raccolta, conseguenza diretta di una mutata concezione compositiva globale⁹⁶. La riutilizzazione di materiali 'eterogenei' o di diversa composizione, che si ipotizza cospicua nell'Opera VI (specialmente nei primi otto concerti), si potrebbe configurare alla luce degli elementi raccolti – almeno in linea di principio – anche solo come naturale effetto della lunga 'gestazione' della raccolta, edita dopo un intervallo di tempo di quattordici anni rispetto all'ultima opera stampata in precedenza e di venti rispetto alla penultima⁹⁷.

94 Cfr. Adriano Cavicchi, "Una sinfonia inedita di Arcangelo Corelli nello stile del concerto grosso venticinque anni prima dell'Opera VI", in: *Chigiana* 20 (1963) pp. 43–55; cfr. Marx, "Ein neu aufgefundenes Autograph" (v. nota 54), pp. 116–118.

95 In proposito si rimanda a Agnese Pavanello, "Corelli tra Scarlatti e Lully: una nuova fonte della sonata WoO 2", in: *AML*, in corso di stampa.

96 Sul carattere antologico dei concerti dell'Opera VI e sui criteri seguiti da Corelli nell'organizzazione degli insiemi, si confrontino le considerazioni e le ipotesi avanzate da Franco Piperno, "Corelli e il 'concerto' seicentesco: lettura e interpretazione dell'Opera VI", in: *Studi Corelliani IV* (v. nota 3), pp. 359–377.

97 Anche per la valutazione dei testi inclusi nella prima parte dell'Opera VI i parametri ricavati dall'analisi si dimostrano utili a precisare i termini del problema della

L'analisi dei lavori da camera di Corelli potrebbe andare ben oltre rispetto ai risultati e alle osservazioni presentate in questo contributo, ma ci si augura che i dati raccolti possano costituire un utile riferimento per chi voglia affrontare analisi specifiche su singoli aspetti compositivi o studi analitici su repertori affini o coevi dai quali trarre nuovi elementi di confronto e valutazione.

lizzazione.

2	Allemanda (Adagio G)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro G 12/8)	Corrente (Allegro 3/4)	2	Allemanda (Adagio G)	
3	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro G)	Adagio 3/2	Allemanda (Allegro G)	3	Preludio (Largo G)	
4	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Presto G)	Grave 3/2	Allemanda (Presto G)	4	Preludio (Adagio G)	
5	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Allegro G)	Sarabanda (Adagio 3/4)	Allemanda (Allegro G)	5	Preludio (Adagio G)	
6	Allemanda (Largo G)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro G 12/8)	Allemanda (Allegro G 12/8)	6	Allemanda (Largo G)	
7	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Allegro G)	Corrente (Allegro 3/4)	Allemanda (Allegro G)	7	Preludio (Adagio G)	
8	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Largo G)	T. di Sarabanda (Adagio 3/4)	Allemanda (Allegro G)	8	Preludio (Adagio G)	
9	Allemanda (Largo G)	T. di Sarabanda (Allegro 3/4)	Giga (Allegro G)	Allemanda (Allegro G)	9	Allemanda (Largo G)	
10	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Allegro G)	Sarabanda (Allegro 3/4)	Allemanda (Allegro G)	10	Preludio (Adagio G)	
11	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro 12/8)	Allemanda (Presto G)	11	Preludio (Adagio G)	
12	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	Corrente (Allegro 3/4)	12	Preludio (Adagio G)	
Opera V						1	Preludio (Adagio G)
7	Preludio (Vivace G)	T. di Gavotta (Allegro G)	T. di Sarabanda (Adagio 3/4)	Allemanda (Allegro G)	7	Preludio (Vivace G)	
8	Preludio (Largo G 3/4)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	T. di Sarabanda (Allegro 3/4)	8	Preludio (Largo G 3/4)	
9	Preludio (Largo G)	Corrente (Allegro 3/4)	Sarabanda (Allegro 3/4)	Allemanda (Allegro G)	9	Preludio (Largo G)	
10	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro 12/8)	Giga (Allegro 12/8)	Allemanda (Presto G)	10	Preludio (Largo G)	
11	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	Corrente (Allegro 3/4)	11	Preludio (Largo G)	
12	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	Corrente (Allegro 3/4)	12	Preludio (Largo G)	
Opera IV						1	Preludio (Largo G)
11	Preludio (Adagio G)	Allemanda (Presto G)	Adagio G	Corrente (Allegro 3/4)	11	Preludio (Adagio G)	
12	Preludio (Largo G)	Corrente (Allegro 3/4)	Grave G	Allemanda (Allegro G)	12	Preludio (Largo G)	
Opera VI						1	Preludio (Largo G)
9	Preludio (Largo G)	T. di Gavotta (Allegro G)	Sarabanda (Largo G 3/2)	Corrente (Allegro 3/4)	9	Preludio (Largo G)	
10	Preludio (Largo G)	Giga (Allegro G)	Adagio G	Corrente (Allegro 3/4)	10	Preludio (Largo G)	
11	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	Allemanda (Allegro G)	11	Preludio (Largo G)	
12	Preludio (Largo G)	Allemanda (Allegro G)	Giga (Allegro G)	Allemanda (Allegro G)	12	Preludio (Largo G)	

‘stratificazione’ stilistica. In merito all’organizzazione dell’insieme sul piano stilistico-strutturale e alla natura dei testi inseriti, privi di indicazioni specifiche di destinazione, ulteriori suggerimenti sono ricavabili dal confronto con i testi delle Opere I e III (nonché della prima parte dell’Opera V). In relazione alla natura del repertorio incluso nell’Opera VI (in particolare nella prima parte), cfr. Gloria Staffieri, “Arcangelo Corelli compositore di ‘Sinfonie’. Nuovi documenti”, in: *Studi Corelliani IV* (v. nota 3), pp. 335–358; Pavanella, “Sullo stile” (v. nota 18), in particolare pp. 176–180.

Tavola I

Opera II

1 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Gavotta (Allegro C)
2 Allemanda (Adagio C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 12/8)	
3 Preludio (Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/2	Allemanda (Presto C)
4 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Presto C)	Grave 3/2– Adagio C	Giga (Allegro 6/8)
5 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Adagio 3/4)	T. di Gavotta (Allegro C)
6 Allemanda (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 12/8)	
7 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 3/8)
8 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Largo C)	T. di Sarabanda (Adagio 3/4)	T. di Gavotta (Allegro C)
9 Allemanda (Largo C)	T. di Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Allegro C)	
10 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Corrente (Allegro 3/4)
11 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Presto C)	Giga (Allegro 12/8)	
12 Ciaccona			

Opera IV

1 Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Adagio C	Allemanda (Presto C)
2 Preludio (Grave C)	Allemanda (Allegro C)	Grave C	Corrente (Vivace 3/4)
3 Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Sarabanda (Largo C 3/2)	T. di Gavotta (Allegro C)
4 Preludio (Grave C)	Corrente (Allegro 3/4)	Adagio C	Giga Allegro 12/8 + C)
5 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Vivace 3/4)	Gavotta (Allegro C)
6 Preludio (Adagio C – Allegro C 3/4 – Adagio C 3/2 – Allegro C 3/4 – Adagio C 3/2)	Allemanda (Allegro C)	Giga (Allegro 12/8 + C)	

7	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Grave C	Sarabanda (Vivace 3/4)	Giga (Allegro C 12/8 + C)
8	Preludio (Grave 3/2)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Vivace 6/8)		
9	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Grave C	T. di Gavotta (Allegro C)	
10	Preludio (Adagio C – Allegro C Adagio 3/2)	Grave C	T. di Gavotta (Presto C)		
11	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Allemanda (Allegro C)		
12	Preludio (Largo C 3/4)	Allemanda (Presto C)	Giga (Allegro 12/8 + C)		
Opera V					
7	Preludio (Vivace C)	Corrente (Allegro 3/4)	Sarabanda (Largo C 3/4)	Giga (Allegro C 6/8)	
8	Preludio (Largo C 3/4)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Allegro C 12/8 + C)	
9	Preludio (Largo C)	Giga (Allegro 12/8)	Adagio C 3/2	T. di Gavotta (Allegro C)	
10	Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Gavotta (Allegro C)	Giga (Allegro 6/8 + 2/4)
11	Preludio (Adagio C)	Allegro C	Adagio 3/2	Vivace C 3/8	Gavotta (Allegro C 2/4)
12	Follia				
Opera VI					
9	Preludio (Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Vivace 3/4)	Gavotta (Allegro C)	Minuetto (Vivace C 3/8)
10	Preludio (Andante Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/4	Corrente (Vivace C 3/4)	Minuetto (Vivace 3/8)
11	Preludio (Andante Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/4 – Andante Largo C	Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Vivace C 6/8 + 2/4)
12	Preludio (Adagio C)	Allegro C	Adagio C	Sarabanda (Vivace 3/4)	Giga (Allegro C 6/8)

Tavola II		
Movimenti non qualificati come danze		
Op. II	3	Adagio 3/2 (30)
	4	Grave* 3/2 (4) – Adagio C (19)
Op. IV	1	Adagio C (13)
	2	Grave* C (5)
	4	Adagio C (17)
	7	Grave* C (6)
	9	Grave C (12)
	10	Grave C (15)
Op. V	9	Adagio C 3/2 (7)
	11	Allegro C (18 + 22)
	11	Adagio 3/2 (8)
	11	Vivace C 3/8 (33 + 34)
Op. VI	9	Adagio* 3/4 (11)
	10	Adagio* 3/4 (13)
	10	Allegro C (13 + 26)
	11	Adagio* 3/4 (9) – (Andante Largo C)
	12	Adagio C (13)
	12	Allegro C (76)
Con l'asterisco vengono segnalate le sezioni accordali in Grave o Adagio. Tra parentesi viene indicato il numero di battute di ogni sezione o movimento.		

Tavola III

Op. II	6	Giga	15 + 15	15 + 9 + 6	i/V	iv	i
	8	T. di Gavotta	7 + 18	7 + 9 + 9	i/V	III	i
Op. IV	3	T. di Gavotta	14 + 27	14 + 13 + 14	I	iii	I
	5	Corrente	10 + 29	10 + 11 + 17	III	v	i
	7	Giga	11 + 16	11 + 8 + 8	V	vi	I
	9	T. di Gavotta	28 + 28	28 + 12 + 16	I	iii	I
Op. V	9	T. di Gavotta	20 + 34	20 + 14 + 20	I	iii	I
	9	Giga	19 + 26	19 + 9 + 17	V	iii	I
Op. VI	10	Allegro	15 + 23	15 + 14 + 9	V	iii	I
	11	Allegro	15 + 23	15 + 12 + 11	V	iii	I
	11	Giga	69	24 + 18 + 27	I	iii	I
	12	Giga	35 + 50	35 + 16 + 34	I	iii	I

Nell'ordine si indicano: 1. la collocazione del brano all'interno della raccolta e il tipo di danza; 2. i due gruppi di battute che compongono le due parti separate dai segni di ritornello; 3. lo schema che evidenzia il punto in cui avviene la ripresa determinando la tripartizione con l'indicazione delle aree tonali concluse dalle cadenze sui gradi indicati (I/i = tonica maggiore/minore; V/v = dominante maggiore / minore; i/V = cadenza sospesa o dominante non tonicizzata; III/vi = relativa maggiore / minore; iii = mediant minore; iv = sottodominante minore).

Tavola IV

Correlazioni tra gli *incipit* delle due parti della forma binaria

a. impiego medesimo *incipit*:

Op. II	1	Allemanda
	1	Corrente
	3	Allemanda
	4	Giga
	5	T. di Gavotta
	6	Giga
	8	T. di Sarabanda
	8	T. di Gavotta
	9	Allemanda
	10	Sarabanda
Op. IV	2	Corrente
	5	Allemanda
	7	Corrente
Op. V	7	Giga
	9	Giga
Op. VI	9	Corrente

b. riesposizione con inversione:

Op. II	5	Allemanda
	7	Allemanda
	7	Giga
	9	T. di Sarabanda

c. *incipit* su stesso modulo ritmico:

Op. II	1	Gavotta
	2	Corrente
	4	Allemanda
	4	Allemanda
	4	Allemanda
	6	Corrente
	7	Corrente*
	11	Allemanda
	11	Giga
Op. IV	1	Allemanda*
	3	Corrente*
	3	Sarabanda
	4	Corrente*
	5	Corrente
	5	Gavotta
	6	Allemanda
	7	Sarabanda*
	7	Giga*
	9	Corrente
	10	Gavotta
	11	Corrente
	12	Allemanda*
	12	Giga
Op. V	7	Corrente
	7	Sarabanda
	8	Allemanda*
	8	Sarabanda*
	9	T. di Gavotta
	10	Sarabanda
	11	Gavotta
Op. VI	10	Allemanda
	10	Corrente
	11	Allemanda*

L'asterisco mette in evidenza i casi in cui vi è parentela tematica tra gli *incipit*

Identità/corrispondenze motiviche delle sezioni finali

a. identità sezioni finali

Op. II	7	Corrente
	7	Giga
	10	Corrente

b. corrispondenza sezioni finali

Op. IV	4	Giga
Op. V	7	Giga
Op. VI	9	Allemanda
	10	Corrente

Tavola V

Modulo ritmico dell'incipit senza ritmo puntato			Brani con basso passeggiato ²		
			Op. II	1	Preludio*
Op. II	10	Corrente		3	Allemanda 2°*
Op. IV	1	Allemanda		8	Preludio*
	1	Corrente	Op. IV	1	Allemanda
	2	Corrente		2	Preludio*
	7	Corrente		3	Sarabanda
	7	Sarabanda		5	Allemanda
	8	Sarabanda		7	Sarabanda
	11	Allemanda		8	Allemanda
Op. V	8	Allemanda		8	Sarabanda
	10	Allemanda		11	Allemanda
	10	Sarabanda	Op. V	8	Sarabanda
Op. VI	10	Allemanda		9	T. di Gavotta
	10	Corrente		11	Preludio
	11	Allemanda	Op. VI	10	Corrente
	11	Sarabanda		11	Allemanda*
				11	Andante Largo
				12	Sarabanda
Brani con primo violino solista ¹					
Op. II	6	Corrente*			
	10	Corrente			
Op. IV	7	Corrente			
	8	Giga			
	9	Giga*			
	10	Giga			
	11	Gavotta			
Op. V	3	Corrente			
	7	Giga			
	12	Allemanda			
	12	Giga			
Op. VI	10	Allemanda			
	11	Allegro			
	12	Allegro			

1 L'asterisco segnala i casi in cui il movimento di crome presenta interruzioni intermedie.

2 L'asterisco segnala i casi in cui vi sono cesure cadenzali e rallentamenti intermedi, passaggi cioè nei quali nel basso si incontrano valori maggiori.

Due aspetti del concertato rossiniano: caratteristiche della sezione in “canone” e tipologia della stretta concertata

Giuliano Castellani

L'impiego di sezioni in forma di canone è molto frequente nelle scene concertate delle opere di Rossini, e in particolare possiamo affermare che il periodo napoletano segna il trionfo della sezione in canone nella produzione rossiniana. Qualche cifra darà un'idea più precisa dell'entità di questo trionfo: nelle venti opere, scritte tra il 1815 e il 1823, Rossini impiega la forma del canone in almeno venti dei circa quaranta larghi concertati composti, ovvero una volta su due.

La prima sezione in canone scritta da Rossini, *I voti unanimi*, appartiene alla *Scala di seta* e fu il primo esempio di canone in tempo veloce nella produzione rossiniana. Due anni dopo, nell'agosto del 1814, Rossini compose un secondo canone in tempo veloce, *Questo vecchio maledetto*, per il quintetto del secondo atto del *Turco in Italia*. Solo nel 1816 Rossini impiegherà la forma del canone per il largo concertato, nel sestetto *Fredda ed immobile* nel finale I del *Barbiere di Siviglia*, e da questo momento in poi la utilizzerà in quasi tutte le sue opere successive.

Si sa che Rossini fin da fanciullo ebbe la possibilità di conoscere e studiare i grandi Maestri tedeschi, Haydn e Mozart, e che questi due grandi genii lo influenzarono profondamente. Proprio Mozart offrì probabilmente il modello per la sezione in canone rossiniana: *E nel tuo, nel mio bicchiere*, contenuto nel finale II di *Così fan tutte*, è un Larghetto in la bemolle maggiore in forma di canone. In questa scena Fiordiligi, Dorabella e Ferrando brindano al nuovo matrimonio e, mentre Guglielmo in disparte sfoga il suo dispetto (*Ah bevessero del tossico*), il terzetto canta un canone rigido sulla medesima strofa:

E nel tuo, nel mio bicchiere

Si sommerga ogni pensiero

E non resti più memoria

del passato ai nostri cor.

Dopo le tre prime entrate, sulla quarta ripresa della proposta del canone ripetuta da Fiordiligi, Guglielmo interviene su un parlante dal carattere colerico, e il Larghetto si conclude sfociando nell'Allegro successivo.

In questo esempio la forma impiegata si sposa perfettamente col carattere e le parole dei quattro personaggi, così che Guglielmo è staccato drammaturgicamente dal terzetto, il quale è invece accomunato dalla medesima strofa, dai medesimi sentimenti e musicalmente dalla medesima melodia del canone.

Rossini, dunque, riprende il modello mozartiano, ma lo fa suo modificandone sensibilmente la struttura secondo il proprio modello formale del largo, il quale, durante la prima produzione rossiniana, si era rapidamente plasmato secondo lo schema A(A)BB, chiuso dalle cadenze, dove A è il tema d'esordio e normalmente B riserva l'espansione più espressiva del pezzo. Così *Fredda ed immobile* è bipartito in due sottosezioni A e B, dove A contiene le entrate in canone, mentre B, che viene di norma ripetuto, abbandona la scrittura canonica differenziando maggiormente il carattere dei personaggi, in particolar modo quello di Figaro e del Conte da quello di Bartolo e Basilio. Se analizziamo A più da vicino, ci accorgiamo che il canone impiegato da Rossini non è rigoroso, infatti la proposta **a** viene modificata nella risposta **a'** e di conseguenza anche il controcanto (**b**, **c**) subisce modificazioni. La proposta di quattro battute di Rosina (**a**), termina su una cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle maggiore, mentre la risposta del Conte (**a'**) modula verso do minore, quindi Bartolo riprende la medesima proposta di Rosina (**a**) (vedi lo schema sotto).

Da questi particolari è nata la definizione di "falso canone" per il canone rossiniano¹ (Radiciotti aveva a suo tempo parlato di "pseudocanone"²), termine con cui si designa quella tecnica compositiva, impiegata specialmente da Rossini in molti pezzi d'assieme, basata su una frase musicale (**a**), di 4, 8 o 16 battute, successivamente esposta e riesposta (letteralmente o meno) da più personaggi con entrate di tipo "canonico". In realtà non si realizza un vero canone, poiché le voci in secondo piano (quelle che già hanno esposto la frase **a**) abbandonano la rigida scrittura canonica per un controcanto più libero (**b**, **c**). Se volessimo visualizzare i due procedimenti compositivi avremmo i seguenti schemi:

- 1 Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968, pp. 30, 31: «nella *Scala di seta* è da notare, per la prima volta, l'uso del "falso canone" nel quartetto *Sì, che unito a cara sposa* (scena 8^a), sulle parole *I voti unanimi ...* dove il "tema" viene ripreso da ogni voce consecutivamente (...) creando un abile effetto di "prospettiva" ritmo-melodica che Rossini saprà sfruttare sino al parossismo in quasi tutte le opere comiche successive.» Ricordiamo però che la sezione in canone, "vero" o "falso" che sia, non è prerogativa esclusiva delle opere buffe di Rossini, ma, al contrario, appare più spesso nelle opere serie: *Otello*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*, *Zelmira*, *Semiramide* e ancora *Guillaume Tell*.
- 2 Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-1929, Vol. I (1927), p. 227.

schema del canone *rigido*

Fiordiligi a b c a ...
 Ferrando a b c ...
 Dorabella a b ...

schema del *falso* canone

Rosina a b c ...
 Conte a' b' ...
 Bartolo a ...

Come vedremo la definizione “falso canone” non vale come regola generale e non è sempre associata correttamente ai canoni di Rossini, tra i quali troviamo esempi di canone vero.

In *Fredda ed immobile* l'impiego del “falso canone” trova la sua giustificazione nella differenza di carattere del testo di Rosina e di Bartolo da quello del Conte: difatti se i primi sono realmente e ugualmente stupiti per ciò che è avvenuto, il Conte commenta con la piena consapevolezza di ciò che è accaduto:

BERTA, ROSINA, BARTOLO e BASILIO

Fredda ed immobile
 Come una statua
 Fiato non restami
 Da respirar.

CONTE

Freddo ed immobile
 Come una statua
 Fiato non restagli
 Da respirar.

FIGARO

(*ridendo*)
 Guarda don Bartolo
 Sembra una statua!
 Ah ah, dal ridere
 Sto per crepar.

In altri termini la cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle maggiore equivale alla constatazione obiettiva di un fatto, di Rosina e Bartolo, senza la capacità di prevedere cosa succederà; la cadenza in do minore, invece, equivale alla soggettiva constatazione da parte del Conte dell'effetto dell'accaduto sugli altri personaggi, con la coscienza di come tutto andrà a finire. Il “falso canone” esprime questa differenza di livelli: più manovrati Rosina e Bartolo, e più manovratori il Conte e Figaro.

La struttura ABB della sezione in canone rimarrà simile nelle successive opere. *Ti parli l'amore* e *Incerta l'anima*, nel finale I dell'*Otello*, presentano tre entrate in canone, la seconda delle quali modula in minore, come in *Fredda ed immobile*. Nel quintetto *Nel volto estatico* della *Cenerentola* le entrate

sono ridotte a due, mentre il sestetto *Questo è un nodo avviluppato* ne presenta quattro, di cui la seconda è modulante. In questi ultimi tre esempi *Incerta l'anima*, *Nel volto estatico* e *Questo è un nodo avviluppato* si giustifica meno bene l'impiego del "falso canone", dato che ci troviamo di fronte a strofe uniche per tutti i personaggi, quindi ad un unico sentimento descrivibile sempre con la stessa musica. Va tuttavia osservato che in questi casi le differenze che causano il "falso" canone non sono tali da cambiare il carattere del canto, ma sono piuttosto delle misure contro la monotonia melodica del canone rigido.

Nella *Gazza ladra*, il terzetto *O nume benefico* è il primo esempio di largo che smentisce la regola secondo cui il canone rossiniano sarebbe sempre "falso": esso è infatti scritto in canone rigoroso, dove antecedenti e conseguenti sono correttamente ripresi per intero. Strano in questo esempio è il fatto che Rossini abbia impiegato un canone "vero" dove la stessa musica si ripete indipendentemente dal carattere dei tre personaggi, e di conseguenza sentiamo la bramosia del Podestà espressa con le stesse note della preghiera al Cielo di Ninetta e Fernando.

La struttura del quintetto *Celeste man placata*, nel primo atto del *Mosè in Egitto* (I.2), è invece diversa da quella incontrata finora e si avvicina maggiormente al modello mozartiano: la sottosezione B scompare. Resta A, costituita da cinque entrate in canone, ma ogni entrata avviene in una tonalità diversa: Mosè (fa maggiore), Aronne (do maggiore), Amaltea (la minore), Osiride (do maggiore) e Faraone (fa maggiore). In questo pezzo un breve passaggio orchestrale modula tra le diverse entrate, così che il disegno melodico della proposta del canone non viene affatto modificato, benché trasposto in differenti tonalità e modi. Al contrario il disegno melodico dei controcanti viene modificato da personaggio a personaggio in base alle caratteristiche peculiari delle differenti voci. Così ad esempio la linea melodica di Mosè tende a tratti a semplificarsi in una comune linea di basso. Il brano, sviluppato su settanta battute, viene chiuso da una coda di sei battute. Avviato da Mosè come preghiera, questo Andante è accompagnato dall'arpa dopo essere stato introdotto dalla sonorità di quattro corni prediletta da Rossini. La tematica di questo canone presenta un grado d'evoluzione più elevato rispetto a quella dei precedenti canoni di Rossini: essa è basata su una frase di dodici battute che possiede le qualità del tema compiuto e ben articolato, come lo era il motivo di *E nel tuo, nel mio bicchiere*, e non più dell'idea melodica di breve respiro, come poteva essere l'antecedente di *Questo è un nodo avviluppato*.

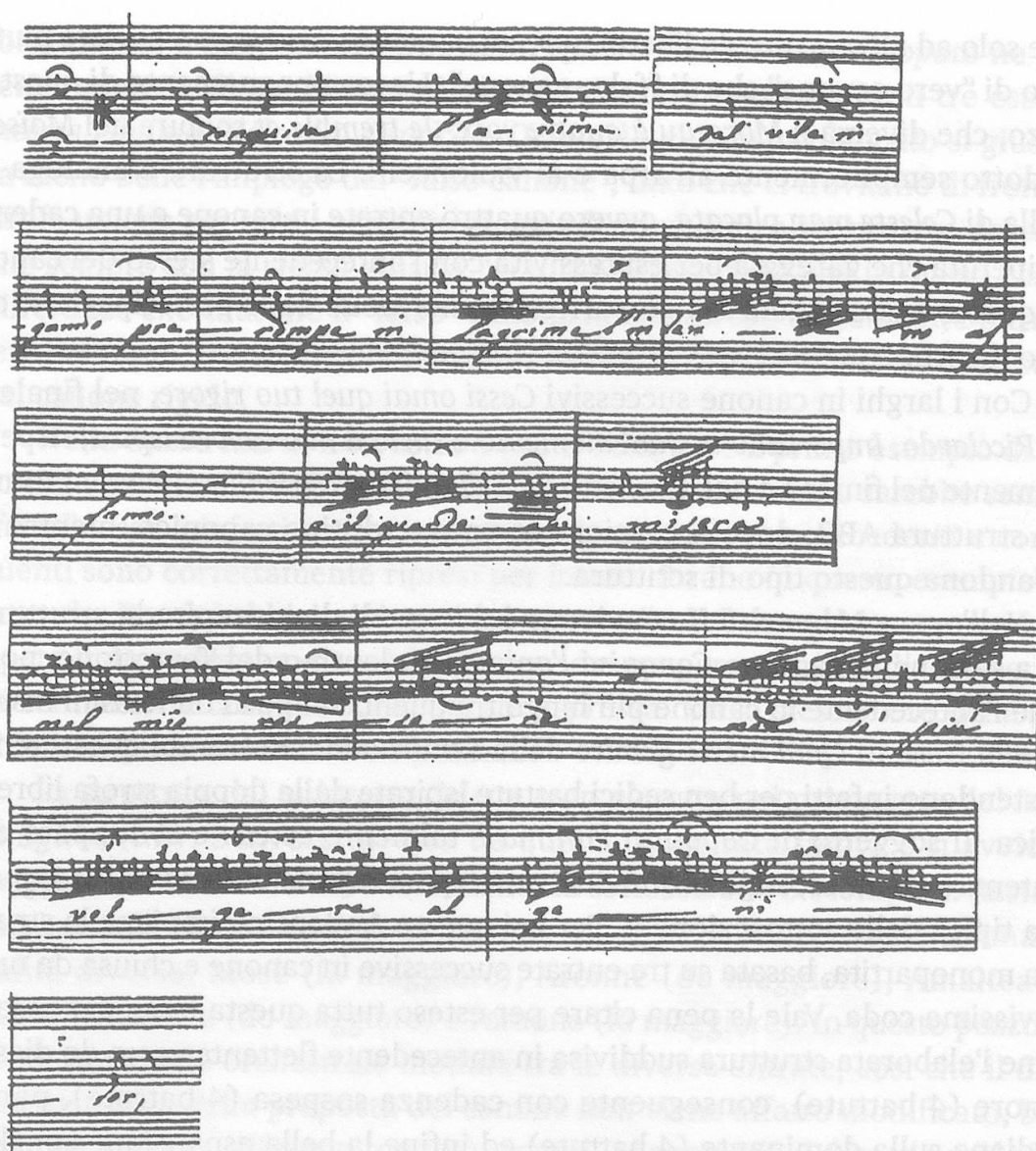
Un'altra proposta ben sviluppata è quella dell'Andantino in canone *Mi manca la voce* contenuta nel quartetto del II atto del *Mosè in Egitto* (II.3). La strofa librettistica uguale per tutti i personaggi spinge Rossini a comporre un canone rigido fino alla quarta entrata, nel corso della quale il compositore

cede solo ad alcune piccole libertà, per cui in questo caso si può parlare piuttosto di “vero canone” che di “falso canone”. L’accompagnamento di questo pezzo, che diverrà il *Morceau à quatre voix: Je tremble et soupire* nel *Moïse*, è ridotto semplicemente all’arpa e ai violoncelli. La struttura è analoga a quella di *Celeste man placata*, ovvero quattro entrate in canone e una cadenza ripetuta che gareggia per espressività con l’antecedente stesso del canone: questo passo cadenzato sarà arricchito nel *Moïse* dalla partecipazione di tutto il coro.

Con i larghi in canone successivi *Cessi omai quel tuo rigore*, nel finale I del *Ricciardo*, *Importuno in qual momento* e *Cielo il mio labbro ispira*, rispettivamente nel finale I e nel quartetto (II.11) di *Bianca e Falliero*, Rossini torna alla struttura ABB, dove A contiene le entrate di tipo canonico, mentre B abbandona questo tipo di scrittura.

Nell’opera *Maometto II* convivono i due modi di concepire la struttura della sezione in canone: *Conquisa l’anima*, Andantino del Terzettone, possiede l’antecedente in canone più lungo tra quelli composti da Rossini insieme alla frase di *Qual mesto gemito* della *Semiramide*. Entrambi questi temi si estendono infatti per ben sedici battute ispirate dalla doppia strofa librettistica. Il soggetto di *Conquisa l’anima* è talmente esteso e sviluppato da contenere già in sé, sugli ultimi due versi, quell’espansione melodico-armonica tipica della sottosezione B. Per cui questo Andantino impiega la struttura monopartita, basata su tre entrate successive in canone e chiusa da una brevissima coda. Vale la pena citare per esteso tutta questa frase per osservarne l’elaborata struttura suddivisa in antecedente flettente verso do diesis minore (4 battute), conseguente con cadenza sospesa (4 battute), parte mediana sulla dominante (4 battute) ed infine la bella espansione conclusiva (4 battute): Cfr. esempio n. 1.

L’altro largo in canone *Ritrovo l’amante*, nel finale I dell’opera, è di dimensioni ancora più vaste, dato che accanto alla sottosezione A, con quattro entrate in canone, Rossini aggiunge l’ulteriore espansione con coro di B e un passo cadenzato di venti battute ripetendo entrambi. Il brano raggiunge le 120 battute (in 2/4) di estensione. Le entrate in canone avvengono tutte in la bemolle maggiore, salvo la terza in mi bemolle maggiore, ma all’entrata del coro (B) avviene qualcosa di insolito: Rossini affida il canto ai due cori (maschile e femminile alternati) mentre ai soli assegna la parte di “perti-chini”, ribaltando in questo modo quelli che sono i ruoli canonici in scena. Solo in un secondo momento Calbo ed Anna riprendono il canto più espressivo, disegnando linee ascendenti e discendenti e scambiandosi delicatamente la melodia principale, che oscilla tra l’armonia di la bemolle maggiore e quella di settima diminuita costruita sul sol. Proprio alla fine di questo momento compare l’espansione più intensa della frase melodica sulle parole



(Esempio n. 1)

(Gioachino Rossini, *Maometto II*, A Facsimile Edition of a Manuscript of the Original Version, Garland Publishing, 1981, Vol. I, pp. 103-106)

Oh morte te imploro / Rimedio ristoro / A tanto dolor, rinforzata dalla piena orchestra con timpani, gran cassa e ottoni. Questo Moderato verrà ripreso nell'Andantino *L'amant qui m'échaîne* nel finale I di *Le siège de Corinthe*, ma dopo l'esposizione del tema da parte di Pamyra verrà omissso, nell'edizione Troupéas di Parigi, tutto il canone per passare direttamente al seguito e alle cadenze del pezzo.

Il quintetto del II atto di *Zelmira*, *Ne' lacci miei cadesti*, contiene l'Andante *Ah m'illuse un sol momento!*. Per questo largo Rossini, forse allo scopo di impressionare i viennesi, per i quali fu scritta l'opera, impiegò la forma del "doppio canone" o, meglio, del "doppio canone falso". Infatti dopo l'esposizione della proposta (a) di otto battute da parte di Zelmira, la risposta (a') viene affidata ad Antenore sul controcanto di Zelmira (b). Parallelamente ad

essi però, Polidoro espone un secondo antecedente (c) che verrà a sua volta ripreso in canone da Leucippo. Come detto, bisogna parlare di “doppio canone falso” in quanto proposte e risposte non sono riprese sempre rigorosamente, ma ciò che conta è l'effetto che questo brano suscita grazie innanzitutto alla proposta di Zelmira bipartita in quattro battute di bellezza puramente lirica e in quattro battute di arditezza armonica, con la progressione armonica per quinte dell'armonia di settima minore:

The image shows a page from a musical manuscript, specifically a double canon from Gioachino Rossini's opera Zelmira. The score is written on multiple staves. The top staff is the vocal line, and the lower staves are the piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase that is repeated in a canon-like fashion. The piano accompaniment provides harmonic support, with a progression of fifths in the seventh minor chord. The lyrics are written below the vocal line: "mi crederi mi crederi felice aggrie - no mal pari qual nebbia al vento la fe -".

(Esempio n. 2)

(Gioachino Rossini, *Zelmira*, A Facsimile Edition of Rossini's Original Autograph Manuscript, Garland Publishing, 1979, Vol.II, p. 547)

Con quest'ultimo passaggio in particolare Rossini sembra voler dire al pubblico tedesco: "Guardate! non sono solo un povero melodista!"

Segue questa parte A in canone la parte B, dove la bella espansione melodica è arricchita da complessi ed elaborati giochi di contrappunto e imitazione tra le voci.

Zelmira contiene anche un esempio di impiego del canone in tempo veloce, come già era avvenuto nei brani *I voti unanimi* (*La Scala di seta*) e *Questo vecchio maledetto* (*Il Turco in Italia*). Nella stretta del finale *I Fiume che gli argini* / *Rompe e sorpassa* troviamo un passaggio in canone il cui tema non è tra i più belli scritti da Rossini, ma ha in sé una forza travolgente come il "fiume" che travolge gli "argini" e l'"affanno" che "strazia il cor" dei personaggi.

Un secondo esempio di passaggio in canone o, meglio, in stile fugato in tempo veloce lo incontriamo nella stretta dell'introduzione del I atto del *Guillaume Tell* in *Près des torrents qui grondent*: anche in questo caso non tanto la bellezza del tema colpisce quanto la forza trascinante delle entrate corali su tale tema, la stessa forza di *Fiume che gli argini*, e non escluderei che in entrambi i casi Rossini abbia scelto le veementi entrate in imitazione del canone per descrivere l'immagine dei flutti dei fiumi e dei torrenti in piena, e quindi metaforicamente i travagli e i moti ora del cuore di *Zelmira* e dei suoi seguaci, ora degli svizzeri aspiranti alla libertà.

L'opera *Semiramide* propone un Andantino in canone rigoroso nell'Introduzione dell'opera in corrispondenza delle parole *Di tanti regi e popoli*: esso è uno dei rari esempi di largo concertato nell'introduzione delle opere di Rossini.

Semiramide presenta ancora l'Andantino *Qual mesto gemito*, che possiamo definire largo in canone "mancato" in quanto il canone, giunto solo alla seconda entrata, lascia spazio ad una più complessa struttura. Si tratta di un caso molto interessante su cui vorrei soffermarmi brevemente. Come tutta l'opera anche questo largo concertato ha qualcosa di monumentale. Oltre allo sfarzo della scena, dei cori e dell'orchestrazione, notiamo infatti che in questo Andantino le idee musicali si sviluppano per ben cento battute, equivalenti a circa il doppio della durata media dei larghi concertati rossiniani fino a questo momento (in precedenza incontriamo il terzetto *Quanto a quest'alma amante* della *Donna del lago* che misura una novantina di battute in 2/4 e *Ritrovo l'amante* nel finale I del *Maometto II* che si estende per 120 battute in 2/4, mentre il nostro Andantino è in 4/4). Una simile estensione nasconde una struttura molto più elaborata e complessa rispetto al modello A(A)BB cristallizzatosi nei precedenti larghi. Per cominciare vediamo la struttura librettistica:

INSIEME

Qual mesto gemito
Da quella tomba ...
Qual grido funebre
Cupo rimbomba,
Mi piomba al cor!

Il sangue gelasi
Di vena in vena.
Atroce palpito
M'opprime l'anima ...
Respiro appena
Nel mio terror.

SEMIRAMIDE

Ma che minacciano ...
Colpo fortissimo e cupo dalla tomba.
Gli dei che vogliono? ...

TUTTI

La tomba scuotesi! ...
*Attenzione, terrore universale; tutti rivolti alla
tomba: s'apre la tomba.*
Ah! della morte
destra invisibile
Schiude le porte ...

SEMIRAMIDE

(con raccapriccio)
E chi?..oh destino! ...
Egli! ... lo sposo!

Si presenta sulla porta l'ombra di Nino.

TUTTI

(Si prostrano)
L'ombra di Nino! ...

SEMIRAMIDE

Ove m'ascondo! ...

ASSÜR

Guardar non l'oso.

TUTTI

(Come sopra)
Oh! quale orror! ...
Il sangue gelasi ...

Come possiamo vedere, essa comincia con l'assieme *Qual mesto gemito* che ferma l'azione come ogni largo concertato, ma presto accade qualcosa in scena: è il cupo rimbombare nella tomba di Nino, Re di Babilonia, avvelenato dalla consorte Semiramide. A questo punto nasce lo scompiglio tra la folla, l'azione prosegue e la strofa di statica contemplazione dell'assieme lascia spazio al relativo disordine delle strofe del dialogato (*Ma che minacciano*). Solo alla fine di questo passo dialogato il tutti generale si ricollega alla strofa d'assieme iniziale (*Il sangue gelasi*).

A livello musicale Rossini riunisce in un grande largo concertato questi tre momenti separati. L'assieme iniziale viene plasmato dal Maestro con la forma del canone a due (Semiramide-Idreno), sul tema *Qual mesto gemito*, che è una sorta di marcia funebre³ su un ritmo ispirato dal verso quinario.

Come vediamo dalla riproduzione del testo, in questa prima parte dell'assieme Rossini si trova di fronte a due strofe asimmetriche, l'una costituita di 4+1 versi (*Qual mesto gemito*), l'altra di 4+1+1 (*Il sangue gelasi*). Rossini è costretto a riorganizzare il testo nella sua composizione, e, grazie alla ripetizione di alcuni versi, ottiene in pratica due strofe di 8 versi nel seguente modo:

Qual mesto gemito
Da quella tomba
Qual grido funebre
Cupo rimbomba
Qual grido funebre
Cupo rimbomba
Mi piomba al cor
Mi piomba al cor

Il sangue gelasi
Di vena in vena
Atroce palpito
M'opprime l'anima
Respiro appena
Respiro appena
Respiro appena
Nel mio terror

3 Cfr. Wolfgang Osthoff, "Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana", in: *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 127: "(...) il verso comunemente usato per rappresentare la sfera ultraterrena è il quinario sdrucchiolo". Proprio su questo metro prosodico, alternato a quinari piani e tronchi, è basato il testo di *Qual mesto gemito*.

L'esposizione della proposta di Semiramide si estende così per 16 battute (un verso per battuta) sul dominante ritmo puntato:

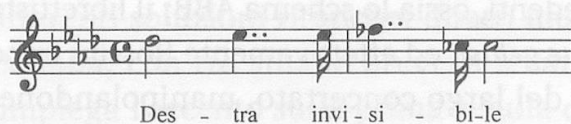


(Esempio n. 3)

Mentre la prima strofa è in la bemolle minore, la seconda evolve brevemente al relativo maggiore per poi ritornare alla tonica. Idreno ripete esattamente la lunga frase dando vita ad un canone a due, ma al termine della seconda strofa si arresta su una cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle, la quale coincide col colpo di tam-tam, che evoca lo scuotersi della tomba. Questa prima parte conta di conseguenza 32 battute.

La seconda parte (*Ma che minacciano*) è quella in cui entra in gioco l'azione. Lo scuotersi della tomba risveglia improvvisamente gli astanti e suscita le loro reazioni di terrore. Anche qui la parte librettistica è costituita da tre strofe tra loro asimmetriche, una di 2 versi (*Ma che minacciano*), la seconda di 4 versi (*La tomba scuotesi*) e la terza nuovamente di 4+1+1 versi (*E chi? ... oh destino! ...*). In questo caso, però, Rossini modifica solo la terza strofa. Infatti il compositore ha qui interesse a mantenere una sorta di irregolarità strofica, la quale si traduce più facilmente in frasi musicali meno liriche che si realizzano nel dialogato tra molte persone.

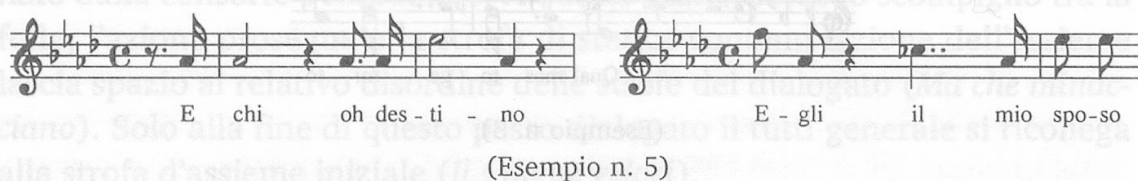
Le prime due strofe riunite in 6 versi sono tradotte da Rossini in un numero irregolare di battute, grazie all'azione destabilizzatrice del verso *Ah della morte*: esso è l'unico verso della strofa ad occupare una sola battuta in luogo di due, generando così in complesso 11 battute e non 12. Ancora, esso è il verso di transizione dalla fin qui dominante figura ritmica puntata alla nuova figura su *Destra invisibile*:



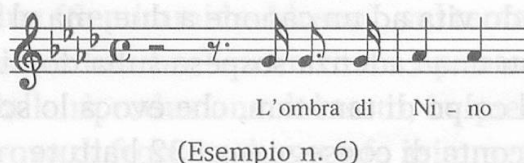
(Esempio n. 4)

operando infine anche la modulazione temporanea a fa bemolle maggiore, dopo l'ostinata fissità del pedale di dominante (mi bemolle).

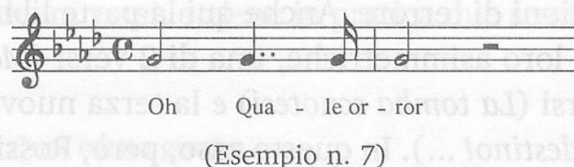
Ma subito l'aspetto ritmico del canto cambia, nel momento di maggiore agitazione, frantumandosi in palpitazioni irregolari e ansimanti su *E chi ... o destino / Egli ... lo sposo*:



ric conducendo presto alla figura puntata su *L'ombra di Nino*:



per concludere questa parte d'azione sul ritmo esterrefatto di *O quale orror*:



Tutta questa sezione d'azione conta finora 11+12 battute, ma il suo equilibrio è ristabilito da una battuta finale di transizione solamente orchestrale, che fissa il computo delle battute a 24: si tratta quindi di un momento d'azione abbastanza esteso inserito in un largo concertato, il cui passo dialogato è ricco di contrasti grazie, come abbiamo visto dagli esempi 5, 6, 7, alla varietà di soluzioni ritmiche sfruttate da Rossini sulla base del verso quinario.

La terza parte (*Il sangue gelasi ...*) è quella in cui si riavvia l'assieme in la bemolle maggiore sulla figura ritmica puntata iniziale.

Solo a partire da questo punto l'assieme assume la struttura modello degli assieme precedenti, ossia lo schema ABB; il librettista prevede la ripresa della strofa *Il sangue gelasi*, ed effettivamente Rossini imposta su di essa tutta questa terza parte del largo concertato, manipolandone la successione dei versi e ottenendo praticamente due strofe di 8 e rispettivamente 7 versi nella seguente maniera:

Il sangue gelasi
Di vena in vena
Atroce palpito
M'opprime l'anima
Respiro appena
Respiro appena
Nel mio terror
Nel mio terror

Atroce palpito
 M'opprime l'anima
 Nel mio terror
 Respiro appena
 Respiro appena
 Nel mio terror
 Nel mio terror

Sulla prima strofa ottenuta (*Il sangue gelasi*) Rossini espone la prima sottosezione A, come già detto, basata sul motivo principale in ritmo puntato, mentre sulla seconda (*Atroce palpito*) sviluppa la sottosezione B, ossia il momento in cui la melodia si distende in una larga espansione: la cantano Semiramide e Idreno uniti ad un'ottava di distanza, su una nuova figura ritmica meno rigida:



(Esempio n. 8)

L'interesse di questo passo B consiste principalmente nella sovrapposizione di due diverse figure ritmiche basate sullo stesso verso, *Atroce palpito*, infatti sotto il canto disteso di Semiramide ed Idreno i restanti solisti armonizzano ricordando la costante minaccia di morte:



(Esempio n. 9)

Negli esempi 8 e 9 osserviamo, quindi, come lo stesso verso abbia suggerito a Rossini due differenti soluzioni ritmiche: difatti una impiega l'accento solo sulla quarta sillaba, con tre sillabe brevi in levare, tipico del verso quinario, e l'altra impiega l'accento sulla prima e sulla quarta sillaba, dando vita a quella che, secondo il teorico del primo Ottocento Bonifazio Asioli⁴, è una traduzione musicale "più armoniosa" del verso quinario.

4 Bonifazio Asioli, *Il Maestro di Composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia Opera postuma, Teorica, Libro III*, Ricordi, s.d., p. 40: «Il Quinario non ha altr'obbligo di accento che sulla 4.^a; ma se l'avrà ancor sulla 1.^a, o sulla 2.^a, diverrà molto più armonioso, giacchè la frase, invece di cominciare con tre sillabe brevi in levare, comincerà sulla 1.^a, o sulla 2.^a sopra il movimento debole, per avere la sua desinenza sull'accento comune nel forte.»

Inoltre è interessante notare dapprima come la versione musicale con accento solo sulla quarta sillaba sottolinei la seconda parola, *palpito*, mentre la soluzione musicale con la prima sillaba accentata sottolinea maggiormente *Atroce*, e infine ribadire che le due soluzioni convivono sovrapposte una all'altra.

L'espansione è ripresa, così ABB contano complessivamente 30 battute.

Il largo concertato è concluso dalle cadenze in cui il trattamento del testo, da parte di Rossini, è ancora più libero, con riprese integrali o parziali dei versi precedenti. Al termine delle cadenze il ritmo si placa su *Nel mio terror* ripetuto più volte dall'intera massa corale, ricordando per l'ultima volta la figura funebre:



(Esempio n. 10)

Per concludere, in questo largo riteniamo notevole lo sfoggio da parte di Rossini di soluzioni ritmiche basate sul verso quinario: egli, impiegando ora i versi con accento sulla quarta sillaba, ora quelli con accento sulla prima o sulla seconda, sottolinea ora questa ora quella parola, sfruttando appieno le risorse espressive dei versi.

Se diamo ora uno sguardo a quella che sarà l'eredità della scrittura in canone presso i successori di Rossini, vediamo che questa forma è destinata a perdere d'importanza: nessun autore la impiegherà tanto frequentemente quanto il compositore pesarese, probabilmente perché le sue qualità e risorse espressive diverranno sempre più lontane ed inadeguate alle nuove esigenze espressive dell'opera. Ciononostante i grandi successori di Rossini lasceranno nelle loro opere delle tracce di questa forma, come dei fossili, che testimoniano manifestamente lo studio e l'influenza della musica rossiniana. Bellini nelle sue poche opere impiegò talvolta la forma del canone: alla fine del II atto dell'*Adelson e Salvini* incontriamo *Che pensar, che far degg'io*, elegante brano con risonanze mozartiane in forma di canone, nel I atto della *Straniera* segnaliamo il terzetto *No: non ti son rivale*, e nel II atto della *Sonambula* l'Andante *Lisa mendace anch'essa*. Il primo atto di *Anna Bolena* di Donizetti contiene il Larghetto *Senti sulla mia mano*, in "falso canone".

Questi esempi, come abbiamo detto, testimoniano a maggior ragione l'influenza e lo studio della musica del Pesarese in quanto tutti impiegano non già il canone rigoroso, bensì il "falso canone" proprio come il modello rossiniano.

Verdi, ancora più lontano dalla forma in canone, sembra prediligere piuttosto lo stile fugato nelle sue opere del periodo maturo, basta ricordare la

“battaglia” del finale della seconda versione del *Macbeth*, oppure il tema dei congiurati nel *Ballo in maschera* e per finire *Tutto nel mondo è burla* del *Falstaff*. Eppure anche lui volle celebrare il modello rossiniano, non già con un “falso canone”, ma con quello rigorosissimo di *S'appressan gl'istanti*, contenuto nel finale II del *Nabucco*, opera ispirata profondamente dal *Mosè* di Rossini.

Passiamo ora a considerare la sezione conclusiva della scena concertata, la stretta. Durante gli anni della prima produzione operistica di Rossini, la struttura della stretta si plasma lentamente attorno allo schema di base ABCABD, dove A è l'idea iniziale, B è il crescendo, C è la sezione mediana della stretta riservata ad un momento di digressione armonica e D sono le cadenze conclusive. Questo schema, composto quindi da un'esposizione (AB), da una digressione armonica centrale (C), dalla ripresa letterale dell'esposizione (AB) e dalla chiusa cadenzale (D), rappresenta un parallelo con quello della cabaletta, infatti, come nella cabaletta, la stretta presenta una prima idea A semplice e orecchiabile che si ripresenta tale e quale dopo una sezione centrale contrastante con essa per le ricche modulazioni⁵.

Analizzeremo ora la stretta ancora più da vicino esaminandone le sue diverse componenti A, B, C e D sul piano musicale e dal punto di vista del rapporto tra testo e musica, per valutare se Rossini affrontasse la composizione della stretta sempre allo stesso modo oppure se la parte librettistica influisse sensibilmente sulle sue partiture e fino a che punto Rossini rispettasse la traccia librettistica, in un'espressione se Rossini fosse drammaturgo anche di fronte alla stretta.

Prendiamo subito in considerazione il primo motivo o attacco della stretta, A. Se ripercorriamo le strette del primo periodo, vediamo che nella maggior parte dei casi Rossini attacca la stretta con un tipo di canto corale omoritmico affidato quasi sempre a tutti i solisti in scena. Spesso, quando i personaggi in scena sono molti e appartenenti a due schieramenti rivali, Rossini crea un “botta – risposta” fra due gruppi corali alternati.

5 Bonifazio Asioli, *Il Maestro...*, *Applicazione, Libro III*, p.223, sottolinea che: «La cabaletta (...) dev' essere della maggior semplicità e piacevolezza, e però facile da ritenersi. Essendo già provato che il riprodurla reca agli uditori una dolce rimembranza, perciò l'Autore e tutti gli Scrittori introducono dopo le cadenze, un armonioso e forte contrasto d'Orchestra, di Parti cantanti, di Coro e di modulazioni di sfuggita, le quali cose, essendo d'indole affatto contraria alla seguente cabaletta, fanno sì che questa ritorna più gradita di prima.»

Questo fatto è facilmente spiegato se si osserva la parte librettistica corrispondente, infatti, in quasi tutte le strette, i personaggi sono riuniti in un'unica strofa uguale per tutti.

Nei casi in cui il libretto prevede passi strofici differenti tra i diversi personaggi, Rossini tende a comporre con maggior scrupolo di fedeltà verso la traccia librettistica. A questo proposito citiamo le entrate in imitazione nella stretta del finale I di *Demetrio e Polibio* che, seppur un po' goffe, mirano a differenziare il carattere dei personaggi secondo il libretto e a conferire nel contempo dinamismo realistico alla scena. Oppure la stretta del terzetto *Quel semblante, quello sguardo* dell'*Inganno felice*, dove l'attacco A risulta dall'elaborato concertare delle voci in un realistico dialogato.

E ancora vediamo come al passo librettistico del quartetto *Io ravviso in quell'aspetto* nel primo atto della *Pietra del paragone*, suddiviso in tante semistrofe per personaggio, Rossini faccia corrispondere un attacco della stretta strutturato in altrettante frasi solistiche di piglio cabalettistico.

Uno degli esempi di stretta concertata più raffinati e validi drammaturgicamente è *Guardie olà. Quegli iniqui cingete* del finale I dell'*Elisabetta*, dove il dialogato inglobato da Rossini nella stretta conferisce alla stessa un realismo ed un dinamismo drammatico sorprendenti per un pezzo statico per definizione.

Nel periodo napoletano, vediamo chiaramente che l'attacco A della stretta è di tre tipi e genera altrettanti gruppi in cui si possono suddividere le strette rossiniane.

Il primo gruppo di strette, basate su una strofa librettistica unica per tutti i personaggi o quanto meno su un unico schema strofico, è caratterizzato da un primo motivo iniziale A di tipo corale. In esso spesso solisti e coro cantano all'unisono facili melodie arpeggiate come nei casi di *Mi par d'esser con la testa* nel finale I del *Barbiere* e di *Ah, qual notte orrenda è questa* nel quartetto dell'*Adina*, nel cui motivo, di cui diamo l'esempio, Rognoni ravvisa "un'intonazione drammatica verdiana"⁶: Cfr. esempio n. 11.

Rimanendo in ambito buffo, possiamo incontrare i solisti che disegnano all'unisono una prima idea musicale A composta da semplici linee melodiche in ottavi ribattuti come in *Mi par d'essere sognando* nel finale I della *Cenerentola*. Sovente la massa di voci è divisa in gruppi per registri, dove il canto è assegnato alle voci femminili, mentre bassi e tenori armonizzano con svariate utilizzazioni del parlante. La realizzazione più semplice di A si verifica

6 Rognoni, *Gioacchino Rossini*, p. 147.

123

A. Ah qual not - teor - ren - da è que - stal qual mo - men - to, oh

S. Ah qual not - teor - ren - da è que - stal qual mo - men - to, oh

M. Ah qual not - teor - ren - da è que - stal qual mo - men - to, oh

C. Ah qual not - teor - ren - da è que - stal qual mo - men - to, oh

126

A. Dio, d'or - for! oh Dio, d'or - for! oh Dio, d'or - for!

S. Dio, d'or - for! oh Dio, d'or - for!

M. Dio, d'or - for! Ah! l'ho detto che la

C. Dio, d'or - for! oh Dio, d'or - for!

(Esempio n. 11)

(Gioachino Rossini, *Adina*, riduzione per canto e piano

di Ales. Truzzi, Ed. Ricordi, s.d., p. 126)

quando il motivo è affidato all'orchestra e solisti e coro si limitano ad una sillabazione del testo sul parlante. Questo è il caso del quintetto *Presto, signore / presto, correte* nel secondo atto di *Torvaldo e Dorliska*, ma ciò che più colpisce in questa stretta è il tema orchestrale che anticipa in maniera sorprendente sia l'agitato tema che introduce Amelia al cospetto di Ulrica nel primo atto del *Ballo in maschera* sia il famosissimo tema d'apertura della *Forza del destino*⁷:

7 Ricordiamo a questo proposito che Verdi poteva molto probabilmente accedere liberamente alle riduzioni per canto e pianoforte delle opere di Rossini editate da Ricordi, tanto più che Emanuele Muzio era stato uno degli incaricati da Ricordi per le suddette riduzioni.

tor!

ORMONIO.

Pre-sto, si-guo-re, pre-sto, cor-re-te, vi-di-fen-de-te per ca-ri-

Pre-sto, si-guo-re, pre-sto, cor-re-te, vi-di-fen-de-te per ca-ri-

Pre-sto, si-guo-re, pre-sto, cor-re-te, vi-di-fen-de-te per ca-ri-

u. 26651 u. 297

(Esempio n. 12)

(Gioachino Rossini, *Torvaldo e Dorliska*, riduz. per canto e piano di Luigi Truzzi, Ricordi, s.d., p. 297)

Ma l'attacco corale non è certo prerogativa della stretta delle opere buffe di Rossini, infatti anche le strette dei finali I di *Mosè in Egitto* e *Ricciardo e Zoraide* esordiscono su frasi corali: impressionante e travolgente gorgo Dio così stermina, che oppone coro di Ebrei e coro egizio, insinuante minaccia Qual suono terribile del *Ricciardo*. Anche i finali I di *Zelmira* e *Semiramide* riservano un attacco corale in *Fiume che gli argini rompe e sorpassa* e in *Ah sconvolta nell'ordine eterno*, impiegando inoltre la tecnica del canone.

Questo primo tipo di stretta, essendo corale dall'inizio alla fine, è la tipica stretta di stupore, spavento o ira di massa, dove, cioè, inutilmente cercheremmo una differenziazione psicologica dei personaggi proprio perché il singolo è inghiottito dal "tutti" già a livello librettistico. Essa è piuttosto tipica del primo periodo di Rossini, fino alle opere "romane" degli anni 1815 e 1816, ma riappare ancora sporadica nel corso degli anni napoletani.

Il secondo gruppo di strette espone il primo tema A su un dialogato musicale. Il libretto prevede una strofa (quasi sempre una quartina) diversa per ogni personaggio come in *Più non reggo al mio furore* nel finale I di *Torvaldo e Dorliska* oppure in *Cenerentola vien qua* e in *Se tu più mormori*, rispettivamente stretta dell'introduzione e stretta del quintetto del primo atto nella *Cenerentola*.

La musica evidentemente si comporta di conseguenza facendo esporre a turno ogni strofa ad ogni personaggio (*Cenerentola*) oppure sovrapponendo disordinatamente le esclamazioni di uno o dell'altro personaggio (*Torvaldo*). In questi casi, se il tema è affidato all'orchestra come nel caso di *Torvaldo e Dorliska*, l'agitato dialogato avviene su brevi frasette in parlante alternate fra i personaggi, mentre nei casi della *Cenerentola* il dialogato avviene su un parlante più sviluppato melodicamente che ha quasi il carattere di strofa solistica. In *Cenerentola vien qua*, dopo il frenetico cicaleccio iniziale delle due insopportabili sorellastre, Rossini pone in evidenza il personaggio buono affidandogli il bel tema disteso che ondeggia tra l'armonia di settima di dominante e quella di tonica di sol maggiore, mentre gli altri continuano il cicaleccio in crome ribattute; in generale dopo le prime battute burrascose di A, man mano che ci si avvicina a B, le voci si organizzano sempre più omoritmicamente.

Questo secondo tipo di stretta non è frequentemente impiegato da Rossini in quanto egli sembra preferirgli il terzo tipo: quello in cui A è un tema cabalettistico esposto da uno o più solisti consecutivamente. Quest'ultimo tipo di stretta è predominante nelle opere di Rossini a partire dalla *Gazza ladra*. Il relativo passo librettistico è identico a quello appena incontrato per il secondo gruppo di strette: ogni personaggio ha una propria strofa. Questa volta, però, Rossini non compone dei movimentati dialogati, bensì fa in modo che i personaggi espongano singolarmente o a coppie le loro strofe con frasi melodiche compiute e di grande virtuosismo, adatte ad una primadonna come Isabella Colbran e a cantanti come il Galli, la Bella, il Nozzari o il David. Ecco quindi uno dei motivi principali che spiegano il largo impiego da parte di Rossini di questa stretta con attacco "cabalettistico". Un altro motivo valido era sicuramente basato su ragioni drammaturgiche, infatti questa soluzione permetteva a Rossini di dipingere con maggior precisione psicologica i personaggi ma soprattutto di creare musica che valorizzasse, anche all'interno di un assieme, le qualità vocali e drammatiche della Colbran. Se ciò è vero, bisogna credere che l'abitudine di far cantare i *supplementi*⁸, al posto della primadonna e degli altri cantanti principali nei concertati, stesse già cadendo in disuso, o quanto meno che Rossini ne fosse un oppositore.

A questo gruppo appartengono moltissime strette concertate: tutte quelle della *Gazza ladra* (terzetto, finale I e quintetto), quelle contenute nel

8 Cfr. Allgemeine Musikalische Zeitung (Peter Lichtenthal?), "Bedeutung einiger italienischen Theaterausdrücke", in: *Allg. Mus. Zeit.*, XXXVII (settembre 1817), 629: «*Supplemento*. Die ersten Sänger (auch die ersten Tänzer) haben gewöhnlich auf den grossen italien. Theatern ihre Substituten, die für sie blos in den *pezzi concertati* singen, im Allgemeinen sehr gemeine Sänger sind, und auf welche man gar nicht achtet.»

l'*Armida* (introduzione e finale I), alcune del *Mosè in Egitto* (quintetto e quartetto), quella del finale I di *Ermione*, quelle del *Maometto II* (terzettone e finale I), la stretta del quintetto della *Zelmira* nonché quella dell'introduzione della *Semiramide*⁹.

Il largo uso della stretta di tipo cabalettistico giungerà fino agli anni parigini e al finale I del *Guillaume Tell*, oltre che alle rielaborazioni di *Le Siège* e del *Moïse* e al finale I del *Comte Ory* (già "Gran concertato a quattordici voci" del *Viaggio a Reims*).

Le caratteristiche musicali di questo tipo di stretta sono presto dette: su un'orchestra usata come una grande chitarra d'accompagnamento, che ribatte i suoi accordi su ogni quarto della battuta o su un reiterato ritmo dattilico composto da un quarto seguito da due crome, la voce solistica compie evoluzioni acrobatiche, che all'epoca dovevano senz'altro mandare in visibilio il pubblico, specialmente quello italiano.

Che Rossini fosse particolarmente legato alla stretta cabalettistica è testimoniato da alcune strette il cui schema librettistico è quello della strofa unica per tutti i cantanti, mentre la sua realizzazione musicale fa emergere i solisti con lunghe frasi di piglio cabalettistico: ne sono un esempio il terzetto *Non so quel che farei* della *Gazza ladra* e il quartetto *Fiera guerra mi sento nel seno* del *Mosè in Egitto*.

Vorrei ora osservare più da vicino B, ossia il crescendo. Sappiamo che nella maggior parte delle strette rossiniane la sezioncina B è un crescendo di intensità, un climax che ha il compito di aumentare la tensione del brano fino a farla scoppiare sul *fortissimo* culmine emotivo della stretta, rappresentato dalla digressione (C). Questo crescendo fu impiegato immediatamente dal giovanissimo Rossini, già a partire dal *Demetrio*, e divenne celeberrimo proprio grazie al Pesarese, benché fosse Generali a rivendicarne la paternità. La critica, ingiustamente, fu sempre molto dura nei confronti del "crescendo" rossiniano, come ricordava lo stesso Rossini a Camille Saint-Saëns¹⁰.

9 Osserviamo la somiglianza tra l'attacco cabalettistico di Anna nel "terzettone" del *Maometto* (*Dicesti assai t'intendo*) e quello di Semiramide nell'introduzione dell'opera (*Trema il tempio infausto evento*) come una testimonianza dell'influenza della prima opera sulla seconda attribuibile a ragioni di vicinanza cronologica: ricordiamo infatti che il *Maometto* venne ripreso da Rossini per un'allestimento veneziano nel 1823, l'anno della *Semiramide*.

10 Cfr. con le parole che riporta Saint-Saëns, pur facendo quest'ultimo particolare riferimento al crescendo delle ouvertures rossiniane. Camille Saint-Saëns, *Ecole Buissonnière, notes et souvenirs*, Paris, Lafitte, 1913, p. 264: «On m'a reproché, me disait-il un jour, le grand crescendo de mes ouvertures. Mais, si je n'y avais pas mis le crescendo, ON N'AURAIT PAS PU JOUER L'OPERA.»

Il crescendo musicale viene avviato di norma quando tutti i personaggi si trovano riuniti a livello librettistico in un'unica strofa, oppure in più strofe (una per ogni personaggio) ma tutte aventi lo stesso schema metrico. Il crescendo rossiniano è costituito da una chiara ed incisiva cellula motivica, di quattro o otto battute, esposta da principio ai registri medi dagli strumenti più acuti (violini, flauti). Questa cellula tematica è divisa tra tonica e dominante e viene ripetuta di norma tre volte nel corso del crescendo, ripresentandosi ogni volta nei registri più acuti, in terze e in seste parallele. I bassi presentano la celebre figura degli "occhiali"



(Esempio n. 13)

che ha fatto sì che il crescendo venisse chiamato anche "sezione degli occhiali", per la notazione corriva impiegata dai compositori¹¹.

Questa formula del crescendo è diffusa in quasi tutte le strette concertate rossiniane, come ad esempio il passo *Ma ho timor che sotto terra* nella stretta del finale I della *Cenerentola*, in cui l'orchestra raddoppia il motivetto delle voci, oppure *Ecco il momento / che smania è questa* nella già citata stretta del quintetto di *Torvaldo e Dorliska*, dove invece le voci solistiche armonizzano semplicemente in omoritmia in maniera corale. Nel corso delle tre iterazioni della cellula motivica i solisti uniscono le loro forze vocali in entrate successive, mentre il coro si aggiunge normalmente alla terza iterazione, se non armonizza tutto il crescendo.

Talvolta incontriamo opere in cui lo stesso crescendo appare nel corso e della sinfonia e della stretta del finale I (*Aureliano*, *Elisabetta*, *Sigismondo*, *Cenerentola*).

11 Cfr. con la divertita definizione dell'espressione *occhiali* che fornisce il corrispondente milanese per l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* (Peter Lichtenthal?): "Bedeutung einiger italienischen Theaterausdrücke", in: *Allg. Mus. Zeit.*, XXVIII (luglio 1817), 475-476: «Einige im mayländer Orchester bedienen sich spottweise dieses Ausdrucks, um damit die häufigen, gemeinen Bässe und Crescendi der italienischen Compositeurs zu bezeichnen, weil nämlich bey denselben in den Bässen folgende, wie Brillen aussehende Figuren vorkommen: <segue esempio musicale>. Als letzthin ein bekannter ital. Compositeur hier ankam, um eine neue Oper für die Scala zu componieren, sagten Einige aus dem Orchester zu ihm: Wir bitten dich um Gotteswillen, mache diesmal keine Brillen in deine Musik: sie machen auf unserm Theater keinen Effect mehr.». Se Lichtenthal scrisse questa recensione effettivamente nel luglio del 1817, il "bekannter Compositeur" italiano a cui fece riferimento potrebbe essere proprio Rossini, in quanto egli fece rappresentare la *Gazza ladra* alla Scala appena due mesi prima, nel maggio dello stesso anno.

In alcuni casi il crescendo non è basato sull'iterazione di una sola cellula motivica, ma è costituito da due o tre cellule motiviche al massimo, secondo lo schema *aa bb cc*. Dopo l'esposizione della cellula *a*, in cui l'armonia cambia ogni due battute, al momento dell'esposizione di *b* il ritmo armonico è dimezzato, mutando l'armonia ad ogni nuova battuta, ed esso si dimezza ulteriormente con l'esposizione di *c*, in cui il cambiamento armonico avviene ogni mezza battuta, creando un effetto di climax dell'intensificazione ritmica. Offrono esempi di questo tipo di crescendo il passo *Un moto inaspettato* nella stretta dell'introduzione di *Armida* e *Fatal giorno impensata ruina* nel finale I dell'*Elisabetta*, di cui citiamo le tre famose cellule motiviche del crescendo:



(Esempio n. 14)

In altri casi il crescendo è lunghissimo e composto da tante brevi cellule motiviche, spesso di quattro battute, che, poste una accanto all'altra, ingigantiscono l'effetto del crescendo, come nel celeberrimo caso del finale I dell'*Italiana*.

Non tutte le strette concertate presentano il crescendo modello. Nel finale I di *Torvaldo e Dorliska* non riscontriamo un B crescendo per il fatto che in questa stretta Rossini non impiega il modello strutturale ABCABD, ma una forma composta da numerosi brevi motivi, a nessuno dei quali si può dare la definizione di tema, crescendo oppure digressione. Anche il finale I della *Donna del lago* non contiene alcun crescendo, in quanto non si tratta di una tipica stretta concertata, ma del famoso "coro de' Bardi". Così pure la stretta del finale I del *Mosè in Egitto*, essendo concepita come un enorme

coro generato dallo scontro violento tra coro di Ebrei e coro egizio, presenta un passaggio B che è la risposta corale alla sollecitazione di A e non ha quindi il carattere di crescendo. Da parte sua *Zelmira* presenta nella stretta del finale I il passaggio B in canone nel quale, considerando il progressivo sovrapporsi delle voci e del coro su di un'armonia statica tra tonica e dominante, si può vedere un crescendo realizzato però grazie ad una nuova tecnica.

Della struttura della stretta non ci resta che considerare la digressione e le cadenze, rispettivamente C e D, di cui gioverà illustrare le caratteristiche generali.

La digressione armonica (C) esplode di norma sul fortissimo alla fine del crescendo (B) col "tutti" orchestrale e vocale. Spesso questa esplosione avviene improvvisa in una tonalità lontana dalla tonica, generalmente una terza maggiore sotto la tonalità d'impianto o una terza minore sopra. Questa modulazione segna l'inizio dell'instabilità tonale del pezzo, che si protrae per tutta la digressione. I registri vocali acuti armonizzano omoritmicamente con lunghe note tenute, mentre i bassi presentano turbolente figure melodiche in ottavi (più spesso scale discendenti). La digressione termina dopo aver vagato per diverse aree tonali rientrando sulla dominante, frequentemente attraverso la sesta aumentata costruita sul sesto grado abbassato, oppure attraverso la più scontata settima diminuita sul quarto grado alterato, o ancora essa conclude sulla cadenza sospesa sulla dominante del relativo minore della tonalità d'impianto.

Le cadenze (D) appaiono al termine della ripresa di A e B, anch'esse alla fine del crescendo quindi sul fortissimo. Le clausole cadenzanti più frequenti seguono lo schema armonico *tonica – relativo minore della tonica – sottodominante – dominante*, oppure più semplicemente *tonica – sottodominante – dominante*.

La digressione, assieme alle cadenze, è senza dubbio il momento più avanzato dal punto di vista armonico nella produzione operistica di Rossini, tanto da riservare passaggi arditi e soluzioni contenenti infrazioni alle regole di scrittura. A questo proposito è famoso un passo nella stretta del terzetto *Fra tante smanie e tante* del secondo atto di *Otello*, in cui Rossini scrisse deliberatamente una serie di quinte parallele (in realtà accordi di settima di dominante scivolanti parallelamente di semitono verso l'acuto), e, ben sapendo che critici e accademici ne sarebbero rimasti scandalizzati, notò sotto il rigo:



(Esempio n. 15)

(Gioachino Rossini, *Otello*, A Facsimile Edition of Rossini's Original Autograph Manuscript, Garland Publishing, 1979, Vol. II, f. 66v.)

All'ascolto questo passaggio risulta effettivamente inaudito e di grande arditezza per l'epoca.

L'anno successivo, il 1817, Rossini, nella digressione della stretta *Amica la sorte* del finale I di *Armida*, realizza una stupefacente progressione armonica ascendente per terze minori, così il passo, partendo da do maggiore, attraversa mi bemolle maggiore, sol bemolle maggiore fino a giungere a si doppio bemolle maggiore, che enarmonicamente diventa la maggiore, per arrestarsi sulla cadenza sospesa sulla dominante di la maggiore e riavvicinarsi in questo modo alla tonalità d'impianto.

Anche le cadenze della stretta del finale I di *Ermione*, composta nel 1819, riservano un'impressionante ascesa cromatica delle voci acute, contrappuntate da una discesa cromatica dei bassi, nel corso della quale il ritmo armonico si intensifica cambiando ad ogni mezza battuta: è una progressione arditissima e travolgente che anticipa di un quarantennio simili soluzioni verdiane.

Impressionanti per estensione ed elaborazione sono le gigantesche cadenze nella stretta *Fiume che gli argini rompe e sorpassa* della *Zelmira*, ma ancora più interessante è ciò che avviene nel corso della stretta dell'introduzione di *Semiramide*: in essa vediamo chiaramente Rossini prendersi delle libertà dal libretto e dare il proprio contributo drammaturgico. Vediamo dapprima come si presenta il passo librettistico:

SEMIRAMIDE

(esitando)

Di Nino ...

Lampo vivissimo ...

(atterrita)

Oh ciel! ...

OROE

Sospendi.

*Tuono: si spegne il fuoco sacro dell'ara;**sorpresa, confusione, terror generale.*

Mira.

TUTTI

Che fia! ... Che orror!

TUTTI

Ah! già il sacro foco è spento.

Tuona irato il ciel, s'oscura:

Trema il tempio ... Infausto evento!

Qual minaccia a noi sciagura!

L'alma agghiaccia di spavento.

Ah! di noi che mai sarà!

Come si vede dal testo, il "lampo" è previsto solo prima della stretta, come causa della stessa. Rossini ne cambia la posizione: nel corso della normalissima stretta egli, giunto alle cadenze, scrive sotto il rigo "Lampo", la qual cosa arresta la stretta nel pieno putiferio, su una cadenza sospesa sull'armonia di settima diminuita costruita sul quarto grado alterato simile ad un urlo generale di terrore. A ciò succedono otto battute di Adagio in cui tutti atterriti balbettano sottovoce *Ah! di noi che mai sarà!*. Il risultato ottenuto è un momento di grande effetto, in quanto l'inserimento di quel breve attimo d'azione nel mezzo di un grande pezzo statico risulta di forte impatto realistico.

Conclusa l'analisi tipologica delle strette di Rossini, e in particolar modo di quelle del periodo napoletano, gettiamo uno sguardo sui successori di Rossini e sul futuro della stretta concertata. Se la stretta era un punto molto importante, che non poteva mancare dai concertati di Rossini e dei compositori suoi contemporanei, per gli operisti delle generazioni successive essa non avrà più la stessa importanza ed anzi sarà destinata a perdere progressivamente d'interesse e a venir lentamente tralasciata. Già nelle opere di Bellini, accanto alle grandi strette composte sul modello rossiniano, troviamo un tipo di stretta molto meno sviluppato, più simile ad una chiusa cadenzata: nel finale II della *Norma*, dopo il gran largo concertato, l'operista catanese riservò alla stretta solo poche battute per chiudere l'opera. Analogamente nel finale I dei *Puritani* esiste la stretta, ma è molto meno importante del largo concertato, che lentamente le ruba spazio.

Così anche Donizetti, nel finale I dell'*Elisir d'amore*, compone una stretta di dimensioni ed importanza minime se paragonate all'ampio respiro del largo concertato. Ancora, nel finale del prologo della *Lucrezia Borgia* la stretta conclusiva si riduce ad un breve "più mosso". Più tardi, quindi, solo il largo concertato attirerà le attenzioni degli operisti¹², mostrandosi più adatto alle nuove esigenze espressive rispetto alla stretta: è infatti più agevole caricare di espressività e di pathos il largo concertato piuttosto che la stretta; inoltre, all'interno del largo è più semplice differenziare il carattere dei diversi personaggi cantanti. Sarà Verdi ad omettere spesso la stretta concertata, già negli "anni di galera", si veda ad esempio il finale I dell'*Attila* che si chiude col largo *No! ... non è sogno / ch'or l'alma invade!*, oppure il finale I e il finale ultimo dei *Masnadieri* e ancora il largo concertato *Fra mortali ancora oppressa* che chiude mirabilmente il finale I della *Luisa Miller*. Tutto ciò non significa che la stretta sia abolita, è infatti lo stesso Verdi ad offrirci ancora molti esempi di stretta: dalla stretta su modello rossiniano, ancora con il crescendo, del finale I di *Ernani*, alla stretta ben sviluppata del finale II del *Attila*, dalla grande stretta del finale IV di *Les vêpres siciliennes* alle strette elaboratissime del finale I e del finale ultimo di *Falstaff*.

12 Questo fatto mostra che anche nel futuro post-rossiniano si perpetua la tendenza degli operisti a spostare dalla stretta al largo concertato il fulcro lirico ed espressivo dell'intera scena concertata, tendenza rilevata da Scott L. Balthazar già nella transizione dai concertati di Mayr a quelli di Rossini. Cfr. Scott L. Balthazar, "Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale", in: *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (1991), p. 265: "(...) Rossini shifted the balance of musical expression from the concluding *stretta* to the medial *largo concertato*, making the slow movement the lyrical focus of the scene."

Arcana von Edgar Varèse

Dieter A. Nanz

Arcana wurde zwischen 1925 und 1927 in Paris und New York komponiert und ging unter Leopold Stokowski im April 1927 in Philadelphia und New York in Premiere. Die Reaktionen von Publikum und Kritik waren überwiegend positiv. Vollends ein Triumph war die Pariser Premiere 1932 unter Slonimsky. Varèse schrieb 1928: „Vielleicht ist *Arcanes* das Werk, in dem sie wirklich mein Denken finden sollen.“¹ Nach *Amériques*, mit dem die kreativste Phase des Komponisten, die bis in den Beginn der 30er Jahre reicht, beginnt, ist es das zweite und letzte Werk für grosses Orchester. Als umfangreichstes Werk nach dem ‚Erstling‘ *Amériques* ist es vielleicht des Komponisten ‚magnum Opus‘ nicht nur jener Jahre, sondern des gesamten Œuvres. Die Varèse-Literatur ist bis heute vergleichsweise spärlich. Die schlechte Quellenlage mag als erster Grund hierfür gelten: Varèse selbst hat mit *Bourgogne* (1909) die einzige Komposition vernichtet, die vor *Amériques* (1918–1922) entstanden und nicht, wie offenbar das gesamte übrige Frühwerk, einem Lagerhausbrand in Berlin zum Opfer gefallen ist. So fehlen der Forschung (mit Ausnahme des Klavierliedes *Un grand sommeil noir* aus dem Jahr 1906) alle musikalischen Quellen zu den europäischen Jahren des Komponisten. Aber auch die vita ist lückenhaft dokumentiert: Varèse nahm gelegentlich gewisse Retouchen an seiner Biographie vor, und seine Frau Louise hat den zweiten Teil ihrer Varèse-Biographie nicht mehr vollendet. Ferner ist die einzige Edition seiner Texte durch Louise Hirbour – wie Jürg Stenzl nachwies – wissenschaftlich von fragwürdigem Wert.² Vor allem aber bleibt der Nachlass unzugänglich: Der Erbverwalter Chou Wen-Chung hat sein Versprechen, die Quellen freizugeben, sobald sie von ihm selbst gesichtet seien, zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes noch nicht eingelöst. Ein zweiter Grund ist wohl die Wirkungsgeschichte: Es hat sich eingebürgert, Varèses Namen mit Begriffen wie „Aussenseiter“ zu assoziieren. Angesichts

1 Interview durch R. Phelps / H. Morane, „Artistes d’avant-garde en Amérique“, in: *Le Figaro Hebdomadaire* (25.7.1928), zit. in: Edgar Varèse / Louise Hirbour, *Ecrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris 1983, S. 55. – „C’est peut-être dans *Arcanes* que vous trouverez vraiment ma pensée.“

2 Jürg Stenzl, „Busonis Sohn: Zur Genese von Varèses Musikästhetik“, in: Helga de La Motte-Haber (Hrsg.), *Edgar Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hofheim 1992, S. 17–27.

seiner unermüdlichen Tätigkeit als Konzertveranstalter und als Gründer eines Orchesters, dreier Komponistenvereinigungen und mehrerer Chöre kann von einem Abseitsstehen allerdings kaum die Rede sein. Als Komponist jedoch umgab sich Varèse, der Selbstmythologisierung nicht abgeneigt, gerne mit einer Aura der Einzigartigkeit. Typisch ist das geradezu napoleonhafte Pathos, das in einer Äusserung zu seinen leiblichen Vorfahren aufscheint: „L'ancêtre, c'est moi.“³ Indes wäre ein Versuch, seine Musik in die Dialektik der beiden ‚offiziellen‘ Hauptströmungen zu integrieren, tatsächlich verfehlt: er verwendete keine Reihentechniken und lehnte den Neoklassizismus vehement ab. Um so mehr sollte seine Position innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts konkret untersucht werden. Im Zusammenhang der Tonhöhenorganisation soll hier das Verhältnis zu Schönberg einer differenzierteren Betrachtung unterzogen werden. Im Mittelpunkt steht aber die Diskussion seiner Beziehungen zu Stil und Ästhetik des frühen Strawinsky: „Es ist heutzutage zum Beispiel sehr interessant, die Werke von Varèse zu hören und zu sehen, wie er seinen eigenen Stil aus den frühen Werken von Strawinsky heraus entwickelte.“⁴ Varèse selbst nahm nur einmal Stellung (1934): „Ich denke, Strawinsky ist erledigt und ich glaube, dass Schönberg viel bedeutender ist.“⁵ Umgekehrt schrieb Strawinsky, nachdem er wie ein Kardinal einem einzigen Werk des Kollegen – *Déserts* – seinen Segen erteilt hatte (plus genau sieben Takten aus *Arcana* ...), dass Varèse der „Brancusi der Musik“ sei⁶ – was offensichtlich ein Pseudokompliment ist. Die Distanznahme war vermutlich auf Seiten von Varèse auch strategisch: „Als ich 1913 in Paris den *Sacre* hörte, fand ich darin nichts Unvertrautes. Alles war schon da, in der primitiven Musik, die ich schon viele Jahre davor gehört und geliebt hatte.“⁷ Die Äusserung stammt aus dem Jahr 1965, als Varèse endlich

3 Louise Varèse, *Varèse; A Looking-glass Diary*, New York 1972, S.23.

4 Elliott Carter/Edward Allen, *Flawed Words and Stubborn Sounds, A Conversation with Elliott Carter*, New York 1971, S.44. – „It's very interesting nowadays, for instance, to hear the works of Varèse and see how he developed his own style out of the early works of Stravinsky.“

5 Interview durch Michael Sperling, „Varèse and Contemporary Music“, in: *Trend 2* (1934), zit. in: Christine Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, Lizentiatsarbeit Musikwissenschaft, Universität Freiburg/Schweiz 1983, S. 142. Für die dieser Arbeit entnommenen Varèse-Zitate werden je die Originalquelle und in eckigen Klammern die Position bei Flechtner angegeben. – „I think that Stravinsky is finished, and I believe that Schoenberg is of much greater importance.“

6 Igor Strawinsky, *Dialogues and a Diary*, Garden City, New York 1963, S.62.

7 Interview durch Alan Rich, „Varèse is Waiting For the Audience“, in: *New York Herald Tribune* (28.3.1965) [Flechtner 411]. – „When I heard *Le Sacre* in Paris in 1913, I found nothing in it that was unfamiliar. It was all there, in the primitive music I had heard and loved many years before.“

internationale Bekanntheit erworben hatte. Vergleiche mit Strawinsky waren nicht ungewöhnlich. Sie sollten auf diese Weise wohl entkräftet werden. Die Verwendung des Begriffs „primitive Musik“ im obigen Zitat wird aber im Verlauf dieser Studie noch von Bedeutung sein.

Schliesslich beugt sich die Musikwissenschaft vielleicht auch vor Varèses polemischer Ablehnung der Analyse schlechthin: „Analyse ist steril. Musik durch Analyse erklären heisst zersetzen, den Geist des Werkes verstümmeln.“⁸ Diese Haltung weist auf einen Grundwiderspruch seines Denkens. Sie steht in der Linie der Ideologie vom ‚intuitiven Künstler‘ aus dem 19. Jahrhundert. Der formalistische und destruktive Analytiker ist das notwendige Gegenüber eines solchen Künstlers. Impliziert wird der Dualismus von „Form und Inhalt“, vom ‚Leib‘ und von der ‚Seele‘ der Musik: Der Leib kann seziiert werden, die Seele ist unergründlich. ... Nun war aber gerade das Postulat der Einheit von „Form und Inhalt“ für Varèse ein ‚ceterum censeo‘: „Form und Inhalt sind dasselbe.“⁹ Wenn auch das Was („der Inhalt“) und das Wie („die Form“) wohl nicht ganz „ein- und dasselbe“ sind, so soll das Postulat doch daran erinnern, dass zum umfassenden Verständnis des Werkes mehr als technische Analyse nötig ist. Die Untersuchung historischer Bezüge gehört dazu ebenso wie die Frage nach Kompositionsmethode, Ästhetik und Expression. Im folgenden sollen in Kapitel 1 das Material untersucht werden, in den Kapiteln 2 und 3 die Verfahren der Tonhöhen- und der rhythmischen und klanglichen Organisation. Die Kompositionstechniken werden im 4. Kapitel in Beziehung gesetzt zu methodischen und musikalischen Konzepten. Die Resultate dienen im 5. Kapitel als Richtlinien zur Diskussion der Form. Für die Analyse beziehe ich mich auf die endgültige, revidierte Fassung der Partitur von 1960. Textzitate sind zu einem grossen Teil der umfassenden, leider nicht publizierten Kompilation durch Christine Flechtner entnommen.¹⁰

8 Edgar Varèse, *Intégrales* [Programmtext zur Uraufführung] (1.3.1925) [Flechtner 80].
– „I repeat, what I have before written, analysis is sterile. To explain by means of it is to decompose, to mutilate the spirit of the work.“

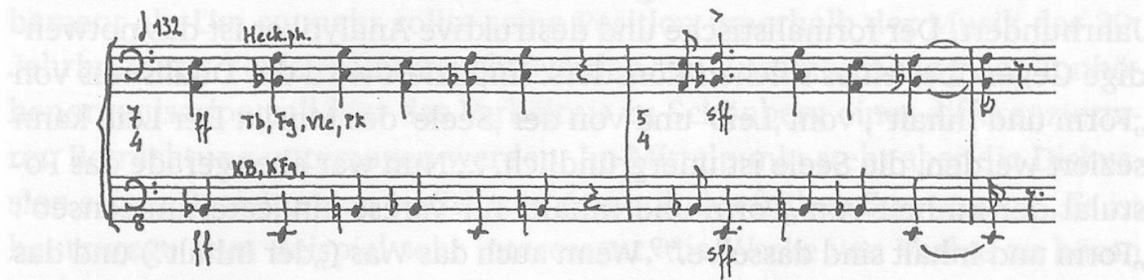
9 Edgar Varèse, „Autobiographical Remarks, dedicated to the memory of Ferruccio Busoni. From a talk Given at Princeton“ (Ms.), *New York Public Library*, 1959 [Flechtner 344].
– „Form and content are one.“

10 Vgl. Anmerkung 5.

1. Das Material und seine Disposition

Neun Elemente verkörpern die materielle Substanz von *Arcana*. Sie werden aufgrund ihrer konsistenten Struktur, ihrer formalen Abgrenzung und wiederholten Verwendung, ihrer Differenzierung in mehrere Elemente und der zentralen Funktion im Kontext als ‚Themen‘ bezeichnet.

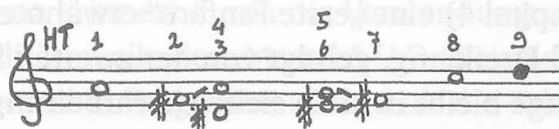
Das erste oder Hauptthema (im folgenden: HT) ist eine ostinate Folge aus steigender kleiner und grosser Sekunde:



Beispiel 1: T. 1f

Die Hauptstimme wird mit Oberquinten eingefärbt. Wichtiger ist die untere Nebenstimme: sie verwischt die melodische Kontur der Hauptstimme und bildet mit Tritonus, Gegenbewegung und grossen Intervallsprüngen ein Kontrastelement. Die Länge der fünf HT-Fragmente in der Eröffnung (T. 1–21) weist mit 12, 3, 13½ und 6 Vierteln ungefähr das Verhältnis einer geometrischen Folge 4:1:4:1:2 auf. Es kehrt im tiefen Register noch acht Mal wieder.¹¹ Die Variantenbildung betrifft die rhythmische Gestaltung, die Einsatztonhöhe, die Art der Sekunden, die Begleitstimmen und die Ausdehnung. Die Einsatzhöhen (Beispiel 2) sind mit einer einzigen Ausnahme im Rahmen einer kleinen-Terz-Struktur geordnet, die vielleicht auf den Ambitus des Themas selbst anspielt. Der letzte Einsatz liegt einen Ganzton höher als der achte und steht so in einem Quintverhältnis zum ersten. Die Einsätze 2–9 bilden drei Gruppen: (2–4) tiefere Lage als 1, Intervallvarianten; (5–7) höchste und tiefste Verarbeitung, ursprüngliche Intervallanordnung; (8–9) höhere Lage als 1, ursprüngliche Intervallanordnung. In den Gruppen 1 und 3 liegt das Tempo um ein Weniges höher. Gruppe 2 steht im Anfangstempo und bildet, ungefähr in der Mitte des Werkes, das Zentrum der Themaverarbeitungen. HT 5 ist eine Vorbereitung zum zentralen Paar 6–7. Dieses ist exakt gleich lang wie die fünf Fragmente der Eröffnung zusammen.

11 T. 50f, 67–72, 114–116, 203–211, 218–224, 225–227, 267–271 und 352f.



Beispiel 2

Zweimal tritt das HT in anderer Textur in den Vordergrund: HT10 und 11 (Beispiele 3a und b). 10 ist eine Charaktervariation als kleiner, lyrischer Exkurs, der als zweite Vorbereitung für 6–7 dient. Die Einsatzhöhe *c* passt in den globalen Plan der kleinen-Terz-Struktur ebenso wie das *dis* in 11. Eine dritte Variante zu dieser Gruppe findet sich in Takt 169 als Erweiterung zu einem einmaligen, lyrischen Element.

Beispiel 3a: T. 142–144

Beispiel 3b: T. 212f

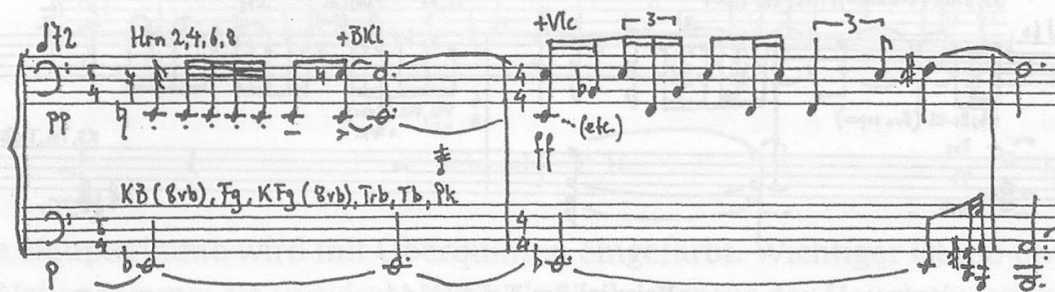
Das zweite Thema besteht aus einem Kern von vier Tönen:

Beispiel 4: T. 20f

Die Gestaltung dieses „ersten Fanfarenthemas“ (F1) ist weniger variabel als die des HT. Es bleibt beinahe ausschliesslich den Trompeten vorbehalten. Auf dieses Thema muss sich Varèse wohl bezogen haben, als er in einem Brief an

seine Frau (siehe Kapitel 4) eine „erste Fanfare“ erwähnte. Das Thema ist ein gebrochener g-Moll-Dreiklang, gefolgt von der zweiten Stufe *a* als Schluss-ton. Die tonale Anlage bleibt in allen sieben Verarbeitungen unverändert.¹² Nach dem g-Moll tritt F1 in den Dreiklängen c, e, e, fis, f und dis auf. In der Disposition der letzten drei Einsätze kann eine strukturelle Verarbeitung der HT-Intervallfolge vermutet werden (*fis–f–dis*), während sich die Terzabstände zwischen den ersten Einsätzen – ein struktureller C-Dur-Dreiklang – auf die Diatonik des Themas selbst beziehen. Wie für das HT gilt auch für F1, dass zwei mittlere Einsätze (5 und 6) unmittelbar benachbart sind und einen formalen Schwerpunkt der Themaverarbeitungen darstellen.

Anders die acht Expositionen des „zweiten Fanfarenthemas“ (F2)¹³:



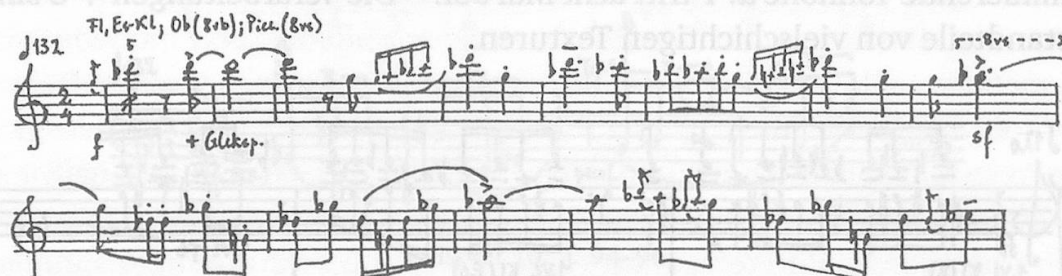
Beispiel 5: T. 32–34

Mit drei Varianten als Hauptgruppe (T. 32–43) liegt das formale Hauptgewicht dieses Themas unmittelbar bei seinem ersten Erscheinen. Die vier ersten Verarbeitungen schliessen eine melodische Fortspinnung ein. Bei 3 wird nur der Themakern verwendet – jedoch wird die in der Antwort der Hörner um eine kleine None nach unten transponierte Umspielung des Zentraltons *g'* bei der vierten Verarbeitung in das Thema selbst integriert. 4 wird durch Hörner und Trompeten gemeinsam vorgetragen. Ferner weist 4 die höchste Lage auf und bildet also einen zweiten formalen Schwerpunkt nach der Hauptgruppe. Die Einsatztöne werden weniger variiert als beim HT und bei F1, doch wird von verschiedenen Registern Gebrauch gemacht: *E–a'–h'*, *e'''–e''–a–g''–a'*.

12 T. 20–22, 52, 57f, 179–181, 288–294, 295–297 und 331f.

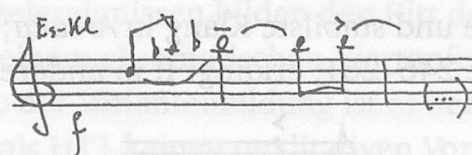
13 T. 32–34, 36f, 39–43, 104–108/112f, 335–337, 361–363 und 427–430.

Das vierte Thema erinnert durch die Verwendung von Piccoli und kleiner Trommel an Militärmusik: der „Marsch“ (M) (Beispiel 6)¹⁴. Die zwei weiteren Verarbeitungen sind Fragmente: 2 enthält die Takte 8, 10/2–11 (plus eine Variante der Schlussformel), 3 eine Variante der Takte 8–10. Mit jeder Wiederaufnahme ist das Tempo leicht verlangsamt. Die Einsatztöne zeigen wiederum eine strukturelle Verarbeitung des HT: *g-as-f*.



Beispiel 6: T. 79–91

Die vor *Arcana* fertiggestellten *Intégrales* beginnen mit dem in Beispiel 7a abgebildeten Motiv. Es wird in Takt 10 weiterentwickelt und findet in ähnlicher Form in *Arcana* Verwendung als „Intégrales“-Thema (I) (Beispiel 7b).¹⁵ Die erste Exposition ist mit zwei Takten Fortspinnung die längste. Von den übrigen sechs sind 2–5 – kurz nach 1 – zu einer Gruppe zusammengefasst; 6 ist, etwa 100 Takte später, eine Variante der Textur (nur mit Piccoli) und – wie 7 – fragmentarisch. Die fünf Haupteinsätze weisen die Zentraltonhöhen *g*, *e*, *b*, *b*, und *b* auf. Die Verwendung eines einzigen Zentraltons und die Instrumentierung (Hörner) verweisen I in die Gruppe der Fanfarenthemen.



Beispiel 7a



Beispiel 7b: T. 98–101

14 T. 79–91, 215–217 und 283f.

15 T. 98–101, 131–137, 147f, 151f, 154–158, 258f und 396f.

Das sechste Thema wird durch seine klangliche Gestalt charakterisiert; die Textur wirkt als bewegliche Klangfläche, die – ähnlich dem HT – einen homogenen Formblock bildet: Das „Textur-Thema“ (T) (Beispiel 8). Die Klangfarbe wird vor allem durch die hohen Streicher und Holzbläser bestimmt. Die Nonen und Septimen des Zusammenklangs verwischen die melodischen Elemente; kleine, schrille Clusters rotieren in schnellem *staccato* um die dominierende Tonhöhe *d*. T tritt acht Mal auf.¹⁶ Die Verarbeitungen 4–8 sind Bestandteile von vielschichtigen Texturen.

Beispiel 8: T. 46–48

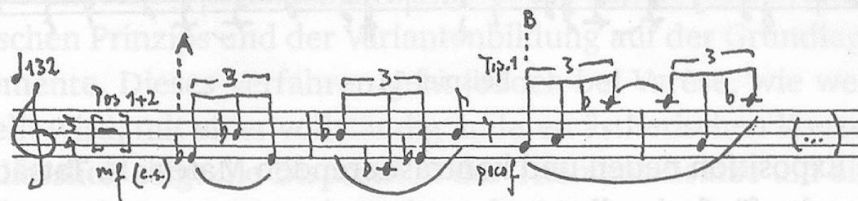
Erst in Takt 23 setzt das Schlagzeug ein. Das erste Motiv wird durch einen Akkord überdeckt, gewinnt jedoch im Verlauf des Werkes prominente Bedeutung als „rhythmisches Motiv“ (R) (Beispiel 9). Diese Holzblock-Impulse sind der charakteristischste und stabilste Klang in *Arcana*; nur einmal, im Streicherostinato der Takte 246–261, erklingt R in anderer Besetzung.

Beispiel 9: T. 23

Die zwei melodischen Motive A und B schliesslich (Beispiel 10) bestehen aus drei Tonhöhen. Sie verdanken ihre Prägnanz den grossen Intervallsprüngen, der Instrumentierung (Es-Klarinette: „shrill“) und der Verwendung als lose

16 T. 46–48, 53–55, 176, 234–237, 256–260, 393f, 410–414 und 418–427.

Einwürfe im Rahmen dünner Texturen. B ist eine Abspaltung aus der Schlussfloskel von F2. Dreimal werden A und B kombiniert zu einem Motivdialog;¹⁷ der oberste Ton von B liegt dann um eine kleine Septime höher als jener von A. Vier A haben als Spitzenton *cis* (3,6,7,9): ähnlich wie F2 und I sind diese Motive eher auf die stabilisierende Wirkung wiederkehrender Elemente hin angelegt als auf Variation.



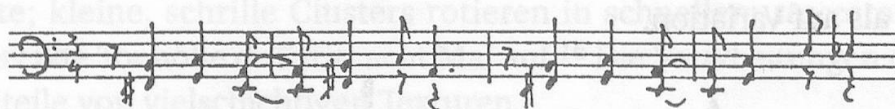
Beispiel 10: T. 94–96

Dieses summarische Verzeichnis führt zu folgenden Schlüssen: Der Kern des HT, eine Folge von zwei Sekunden, dient als „melodische Basis“ (im Folgenden: MB) von *Arcana*. Sie strukturiert die meisten andern Themen: in F1 wird MB lediglich um einen Ton erweitert (*d*). F2 bringt als Variante die Oktavierung des zweiten Tones (*f*): Motiv B. Auch die melodischen Fortspinnungen in F2 (2,3) sind Verarbeitungen von MB. M ist eine lineare Erweiterung: *g-a-b* → *b-c-des*. Der melodische Gang in I basiert auf MB ebenso wie in T die Umspielung des Zentraltons *d* mit *c* und *b*. Nur A hat also keine Verbindung mit MB; der konstruktive Zusammenhang mit dem HT wird später erläutert. Von zentraler Bedeutung ist MB auch auf der konstruktiven Ebene: mindestens 44 Dreitonmotive in exponierter Lage im untersten oder obersten Register einer Textur, in eine komplexe Textur verwoben oder als Addition von drei Einzelereignissen bilden den Kitt der Konstruktion. Häufig wird das Motiv zu einem chromatischen Viertonfragment erweitert.

Für Varèses Prinzip der Variantenbildung ist es bezeichnend, dass MB in der ersten Gestaltung als HT1 keinen qualitativen Vorrang vor allen folgenden Ausprägungen hat. Form wird nicht aus der Entwicklung des Themas geschaffen. Die Gestaltung der Themavariante ist umgekehrt eine Funktion des musikalischen Zusammenhangs. MB ist also eine an sich abstrakte Figur, die sich gerade deshalb auf unendlich vielfältige, aber immer eindeutige Weise realisieren lässt. Strawinsky hat festgestellt, dass das HT ab Takt 114 (also

17 In T. 94ff, 191ff und 415ff. Die andern A finden sich in T. 117f, 195f, 254f, 364f, 393–395, 397f und 405–409; die andern B in T. 138f, 191–194, 279 und 312–317.

HT4) der „Danse Infernale“ des *Feuervogels* gleiche (Beispiel 11).¹⁸ In HT1 erstreckt sich die Ähnlichkeit sogar auf die Tonhöhen und die obere Nebenstimme. Selbstverständlich betrifft diese Verwandtschaft alle Themenvarianten: dem peinlich genauen und analytischen Denken Strawinskys steht das assoziative von Varèse gegenüber.



Beispiel 11

F2 ist eine Exposition neuen und kontrastierenden Materials. Tatsächlich ist das Element der fünf schnellen und regelmässigen Tonrepetitionen das zweite Grundelement des Werkes, die rhythmische Basis RB. Dieses Kopfmotiv wird 19 mal isoliert verwendet. Auch RB ist in mehreren Themen präsent: im HT und in T als regelmässige rhythmische Abfolgen, in T auch als Umspielung einer zentralen Tonhöhe. Dies gilt auch für I, dem die Wiederholungen des dritten Tons ostinaten Charakter verleihen. Zuerst wird RB aber durch R vorgestellt. Möglicherweise ist Strawinsky hier die Ähnlichkeit mit einem seiner eigenen Motive wegen des klanglichen Unterschieds entgangen: die ersten Einsätze von R erinnern deutlich an die ersten Horn-Einwürfe in der „Danse de la Terre“ des *Sacre du Printemps*.

Als zweites Basisintervall tritt zu den Sekunden im Satz von HT1 der Tritonus (*b–e* melodisch und harmonisch). Er ist das zweite Bindeglied zwischen HT und F2: eine indirekte Verbindung über die untere Begleitstimme des HT und über das Motiv R als Ankündigung von F2. So wird denn in F2 der erste Tritonus (*e–b*) nachdrücklich wiederaufgenommen. Von den übrigen Themen ist der Tritonus für M und für I von Bedeutung: *g–des* ist das Rahmenintervall der Eröffnungsphase von M. Es ergänzt den Basistritonus *e–b* symmetrisch zu der kleinen-Terz-Folge *e–g–b–des*. Dieser zweite Tritonus *des–g* wird im Eingangsmotiv von I chromatisch zu *gis–d* gerückt.

Das HT dient als Träger der „melodischen Basis“, F2 als Träger der „rhythmischen Basis“: Als Exponenten des materiellen Kerns von *Arcana*, sind dies die zwei Hauptthemen. Ihr überaus konventionelles Quintverhältnis (*a–e*) ist kaum ein Zufall. Von den restlichen, sekundären Themen gehört F1 mit dem Zielton *a* zur ersten Themengruppe. T, M und I stellen mit den Unterquinten *d* (Zentralton von T) und *g* (M und I) eine zweite Quintrelation zum ersten Hauptton dar. Der Ton *a* dient – wie sich bestätigen wird – als Zentralton des Werkes insgesamt. In drei benachbarten Einsätzen von I wird diese Zentraltonhöhe (analog zum Tritonus) zu *b* erhöht.

18 Strawinsky, *Dialogues* (Anm. 6), S.60.

Die Verbindung Varèses mit dem Strawinsky der ‚russischer Phase‘ erweist sich zuerst an Analogien auf der Materialebene, an der Verwendung stilisierter melodischer oder rhythmischer Figuren: keines der melodischen Elemente in *Arcana* enthält mehr als fünf Haupttonhöhen. Sie werden eher zu ostinaten Formen als zu Melodien entfaltet. Es sind dies, gemäss Richard Taruskin, typische Merkmale gewisser Genres der russischen Bauernmusik.¹⁹ Ferner besteht eine grundsätzliche Affinität des Kompositionsverfahrens: des thematischen Prinzips und der Variantenbildung auf der Grundlage weniger Basiselemente. Dieses Verfahren geht jedoch bei Varèse, wie weiter unten dargestellt wird, mit einer vollständig anderen ästhetischen Konzeption einher. Schliesslich zeigt die Disposition der Themeneinsätze um eine zentrale Tonhöhe ein Prinzip, das jenem Strawinskys im *Sacre* analog ist; es handelt sich sogar um dieselbe Tonhöhe *a*. Generell ist für Varèses Systematik kennzeichnend, dass die komplexen Gestaltungen des Werkes auf äusserst einfachen Gestalten und Strukturen basieren. Eine Varèse-Schülerin erinnerte sich: „Es könnte etwas ganz Einfaches sein, so, wie er mit den Fingerknöcheln auf Holz klopfte und sagte: ‚Damit kann ich eine ganze Komposition machen‘.“²⁰

2. Zur Tonhöhenorganisation

Die lapidare Diatonik der markantesten Themen bedeutet das Vermeiden einer konsequenten Auffassung von Atonalität. Das HT ist tonal ambivalent: diatonisch ohne funktionale oder tonikale Bestimmung. Vier Mal wird diesem Potential eine eindeutige Form gegeben: zuerst in der Fanfare F1 mit der Erweiterung um einen vierten Ton, der die Figur tonal festlegt; dann in den Takten 57f, wo sich drei weitere tonale Akkordbrechungen mit F1 (fis) überlagern: f, A7 und g; ferner im Motiv der Hörner/Trompeten der Takte 92f (C); schliesslich am ausgeprägtesten am Beginn der ersten Coda (T. 343f) mit dem Aufbau eines diatonischen Feldes (C-Dur) als Harmonisierung der

19 Richard Taruskin, „Russian Folk Melodies in the ‚Rite of Spring‘“, in: *PNM* IV/2 (Frühling/Sommer 1980), S.501–543.

20 Vivian Fine in: Ruth Julius, „Edgard Varèse: An Oral History Project, Some Preliminary Conclusions“, in: *Current Musicology* 25 (1978), S.45. – „It might be something quite simple, like his knocking on wood with his knuckles and saying: ‚From this, I can make a whole composition‘.“

MB c–d–e. Andeutungsweise wird auch Oktatonik entfaltet – die Achttonleiter, die durch die regelmässige Unterteilung der Oktave in eine Folge kleiner und grosser Sekunden entsteht und Varèse wohl wiederum von Stravinsky, vielleicht von Liszt oder Ravel her vertraut war.²¹ Namentlich M ist ein oktatonisches Fünften-Fragment ($g \rightarrow des$). Es wird aufgebrochen durch den Ton *ges*, der mit *sf* versehen ist. Ferner ist die Fortspinnung von HT10 eine oktatonische Reihe ($c \rightarrow b$). Sie wird in den Takten 397f in einer Variante wiederverwendet.

Vergrößernd kann festgestellt werden: die horizontale Anlage der Tonhöhen – die melodische Konstruktion – ist diatonisch. Die vertikale Anlage – die harmonische Konstruktion – ist chromatisch. Zur Analyse von Varèses Chromatik müssen die rund 70 Zusammenklänge auf ihre Systematik hin untersucht werden.²² Die Akkorde sind indes meist Resultat sukzessiver Anhäufung; im Folgenden geht es deshalb je um die Konstruktion zusammenhängender Abschnitte. An fünf Beispielanalysen (a)–(e) seien die stiltypischen Verfahren dargestellt.

(a) Der englische Begriff „trichord“, der zuweilen unübersetzt in deutschen Analysen auftaucht, wurde im Hinblick auf Varèse zuerst durch Larry Stempel verwendet.²³ Danach wurde er bei Jonathan W. Bernard zu einer der Säulen seines Analysemodells.²⁴ Vermutlich ist „trichord“ ein Ersatz für die vielleicht zu tonal gebundene „triad“, doch besteht m.E. dennoch kein zwingender Grund, vom einfachen Begriff „Dreiklang“ abzusehen.

Die drei Klänge in Takt 1 (Beispiel 12) dienen als harmonisches Modell, als Basisdreiklänge der Konstruktion. Sie sind nicht nur für *Arcana* typisch. Der zweite Dreiklang ist für Varèses Schaffen vor allem seit *Intégrales* (1925) wichtig. Für das Inventar abstrakter Modelle bleibt die Oktavlage einzelner Töne ausser Betracht. Um so wichtiger sind Oktavversetzungen für die Entwicklung des Materials. Die Bemühung Jonathan W. Bernards allerdings, alle denkbaren Dreitongruppen durch verschiedene Verfahren der „Rotation“ – also der Spiegelung eines oder mehrerer Akkordtöne um einen der andern Töne – von einer Basiskonstellation abzuleiten, ist zweifellos übertrieben:²⁵

21 Vgl. Pieter C. van den Thoon, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven [usw.] 1983.

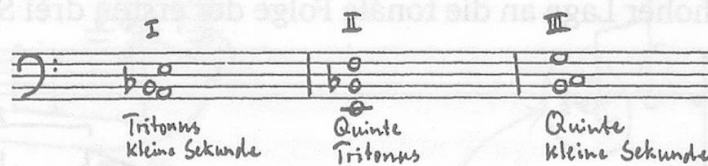
22 Die Rede ist von Klängen mit mehr als drei Tönen; vgl. unten die Ausführungen zu den Basisdreiklängen.

23 Larry Stempel, „Varèses ‚Awkwardness‘ and the Symmetry in the Frame of Twelve Tones: An Analytic Approach“, in: MQ 65 (1979), S.152.

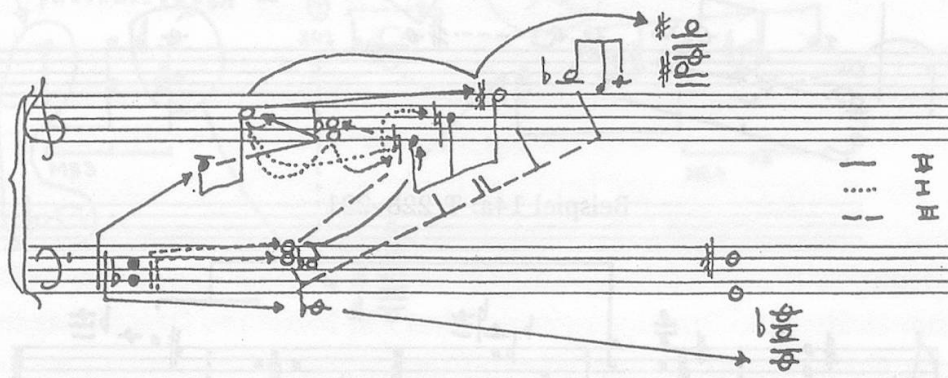
24 Jonathan W. Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven [usw.] 1987.

25 Ebd., S.49.

Varèse dachte beispielsweise für das C-Dur der Coda kaum an eine derartige konstruktive Verbindung. Wohl arbeitete er mit einfachen Verfahren der Akkordvariation, so der Oktavversetzung eines einzelnen Tones. Beweis dafür ist das Motiv A, Resultat einfacher Hochoktavierung des untersten Tons von III in Umkehrung.



Beispiel 12



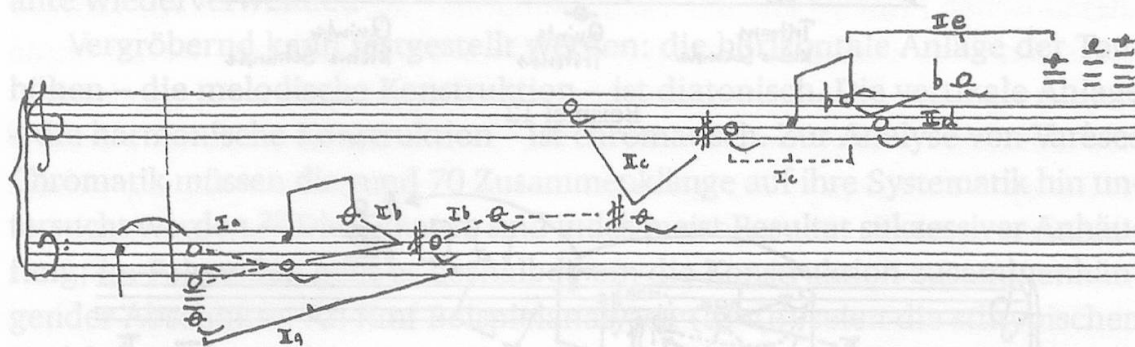
Beispiel 13: T. 155–157

Im Akkordaufbau der Takte 155–157 (Beispiel 13) dient der originale Tritonus *e–b* als Ausgangspunkt der Entwicklung. Er erhält in der Folge vier verschiedene Funktionen durch die Erweiterungen zu II (je mit *h* und *e*) und zu I (je mit *a* und *f*). Das Fragment enthält vier weitere Dreiklänge II und zwei weitere I und wird ausserdem durch zwei zusätzliche systematische Elemente strukturiert: der Folge kleiner Nonen sowohl am unteren wie am oberen Rand (*B–h–c''–cis'''* steigend, *e–Es–'D* und der steigenden Reihe von vier reinen Quinten (*a–e'–h'–fis''–cis'''*) in der Mitte der Textur. Der Spitzenton *cis'''* des Zielklangs ist in beide Reihen integriert. Chromatisch an das *fis''* schliessen die Sekundfolgen des MB-Motivs *b''–g''–a''* der Trompeten an. Der Akkord umfasst 11 Töne; der erste Ton nach dem initiiierenden Tritonus, das *h*, wird ausgespart.

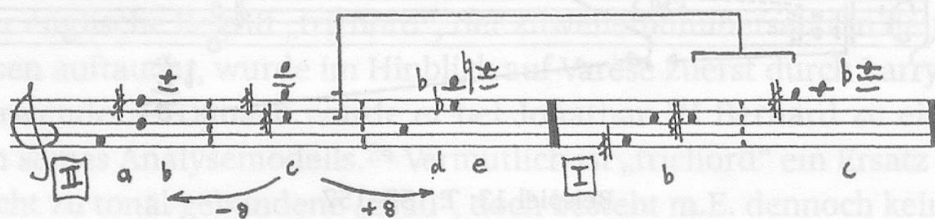
Auf analoge Weise enthalten 43 von 95 Abschnitten von *Arcana*, also knapp die Hälfte, konstruktive Verarbeitungen der Basisdreiklänge aus Takt 1.²⁶ Sie sind das Äquivalent zu MB und RB auf der harmonischen Ebene.

26 Diese Abschnitte stellen kompositionstechnische Formeinheiten dar. Ihre Aufzählung dient statistischen Zwecken und ist für die Formanalyse ohne Bedeutung.

(b) In den Takten 228–231 (Beispiel 14a) setzen alle Töne der chromatischen Totale ausser *g* und *h* einzeln und sukzessiv ein und addieren sich zu einem Zehntonakkord. Ausgespart werden das *e*, der erste Ton, und das *g*. Alle Töne ausser dem *g* werden in Konstellationen der Basisdreiklänge verwendet (Beispiel 14b). Das *e* kehrt im ersten Ton der Schlussfigur *e*–*a*–*h* zurück, die in hoher Lage an die tonale Folge der ersten drei Spitzentöne *e*–*g*–*c* anknüpft.



Beispiel 14a: T. 228–231



Beispiel 14b

Zwölftonkomplementarität, wie sie hier von allen Teilformen *Arcanas* am deutlichsten angewandt wird, ist ein einfaches Ordnungsprinzip. Es wird mit anderen Verfahren kombiniert: mit Basisdreiklängen, tonalen Assoziationen, einer Motivvariante. Zwölftonkomplementarität wird nur in 17 Abschnitten verwendet. Sie kann also nicht als „normativ“²⁷ bezeichnet werden.

(c) Der Begriff „Projektion“ wird von Varèse auf unsystematische Weise verwendet, jedoch eher zur Beschreibung konkret räumlicher Vorgänge denn innermusikalischer Strukturen. Eine bildhafte Deutung geht auf Bernard zurück²⁸ und findet dann bei Helga de la Motte-Haber extensive Verwendung.²⁹ Konkret geht es allerdings schlicht und einfach um Transposition:

27 Stempel, „Varèses ‚Awkwardness‘“ (Anm. 23), S.151.

28 Bernard, *The Music* (Anm. 24), S.48ff.

29 Helga de la Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse*, Fulda 1993.

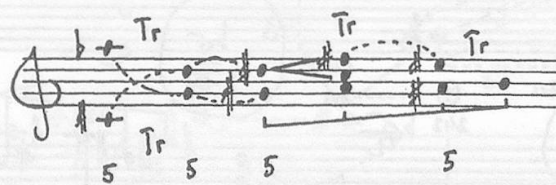
Eine Figur, ein Intervall oder ein Einzelton kehrt innerhalb desselben Zusammenhangs in anderer Gestaltung zurück.³⁰

Beispiel 15a: T. 238–245

Die Passage der Takte 238–245 (Beispiel 15a) hat den Tritonus *a'-es''* als Ausgangspunkt einer Phase 1. Sie mündet in denselben Tritonus, der – nun melodisch – zwei Oktaven nach oben transponiert wurde. Im tiefen Register wird *a-es* zweimal je zu den benachbarten grossen Sekunden *des'-g'* und *H-f* versetzt. Eine ähnliche Struktur findet sich mit *cis'''* und *f''* nach *es''* in der steigenden Bewegung. Das *f''* bildet einen zweiten Zusammenhang durch die Transpositionen nach oben (*f'''*) wie nach unten (*f*). Für die Phase 2 werden die drei zur chromatischen Totale fehlenden Töne *c*, *b* und *as* Rahmentöne. Das *b* ist Ziel der ersten steigenden Bewegung. Zugleich mit dem *b* wird der Zentralton *a* der ersten Phase wieder gesetzt; er stellt mit dem *es* im tiefen Register eine weitere Transposition des ersten Tritonus dar. Die auffallende Sexte *cis'-a'* im Auftakt zur steigenden melodischen Linie ist eine Transposition im Komplementärintervall der Anfangsterz *c-as*; die weiteren Begleitöne zur steigenden Linie sind chromatische Progressionen. In der Phase 3

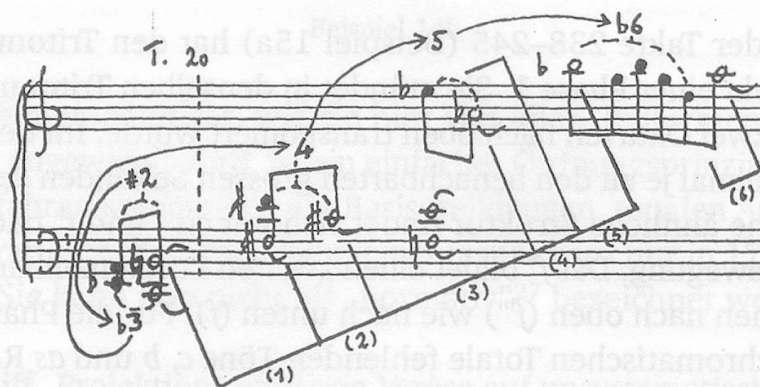
30 Ein anderer Begriff, den Stempel und Bernard zur Systematisierung der Technik zu etablieren versuchen, erwies sich als eine für Varèse zu rigide Kategorie: „Symmetrie“. Er selbst verwendete den Begriff nicht.

werden die Töne As und G vom Anfang der Phase 2 vier Oktaven nach oben, *cis'''* und *cis''''* vom Ende der Phase 2 fünf Oktaven nach unten versetzt. Danach werden *d-g'''* zu *g'-d''* kontrahiert und als solche Ausgangspunkt für die erneut steigende Entwicklung. Diese zeigt, nach momentaner Symmetrie, eine systematische chromatische Bewegung mit der Quinte als harmonischem und dem Tritonus als melodischem Hauptintervall (Beispiel 15b). Die abschliessende Verwendung von MB geht wieder vom Ton *a* aus, wobei die Kontraktion des Motivs zu kleinen Sekunden und die Ausdünnung des Satzes die musikalische Bewegung abbremsen.



Beispiel 15b

Der Ton *a* ist Zentralton der Passage als erster Ton, Ausgangspunkt verschiedener Transpositionsverfahren und Einsatzton von zwei der vier MB-Figuren. Zentraltöne und Transpositionen sind ein beliebtes Gestaltungsmittel. Es wird in 56 Abschnitten zur Anwendung gebracht.



Beispiel 16: T. 20f

(d) In Takt 19 (Beispiel 16) übernehmen die Posaunen das Ostinato des HT. In ihrer Figur wird die kleine Sekunde *a-b* des HT zur grossen Sekunde *a-h*. Der dritte Thematon *c* klingt simultan zum *h*, und der Tritonus liegt unter dem ersten statt dem zweiten Ton: *a-es*. Die Vergrösserung des melodischen Intervalls wird zum Modell für die Passage der Takte 20f.: Simultan zur grossen Sekunde erscheint die kleine Terz *Es-c*. Der vierte Akkordton, *cis'*, wird von der Oberquarte *fis'* angesprungen, und danach ist *es''* ‚Auslöser‘ im Quintabstand für *as'*. Die letzte dieser Figuren ist F1 als erweiterte

Variante, wobei d'' als kleine Sexte zu b'' diese wachsende Intervallreihe fortsetzt, die in abstracto eine Molltonleiter vom Grundton zur sechsten Stufe darstellt. In dieser Passage wird zum ersten Mal der Tritonus $a-es$ als Ausgangspunkt einer Entwicklung verwendet und der Ton a – erster Hauptton des Werkes überhaupt – zum Gegenstand von Oktavtransposition (erster und letzter Ton der Passage). Als Schlussston geht dem a'' ein d' voraus; nach der systematischen Reihe von fünf steigenden Quinten ($h-fis-cis'-as'-es''-b''$) während des Akkordaufbaus ist diese letzte chromatisch mit der fünften verbunden: $es-b \rightarrow a-d$. Der Einsatzton des Themas, b'' , restauriert den zu h mutierten zweiten HT-Ton. Die Öffnung zur grossen Sekunde gab den musikalischen Zweck dieser Passage an: Das Ostinato des HT in der Eröffnung der Takte 1–19 – und sein Alternieren mit dem Akkord der Takte 3f, das längst schon als übergeordnetes ‚Ostinato‘ erfahren wird – wird quasi ‚aufgebrochen‘ und mit reinen Quinten und Diatonik aufgeheilt. Analog konzipierte Varèse die erste Coda (T. 343f).

Die musikalische „Öffnung“ wird mit fünf Mitteln realisiert: der global steigenden Bewegung, der systematischen Vergrösserung der melodischen Intervalle, der Ersetzung des Tritonus (Einsatzintervall) durch reine Quinten, mit der Kontraktion des HT zur Zweitonfigur und abschliessender Expansion zu F1 und schliesslich dem Einmünden in reine Diatonik.

Die Integration der Diatonik ist auf drei Ebenen angelegt: F1 ist integriert in die Reihe der wachsenden melodischen Intervalle, in die Quintenstruktur, und in die chromatische Totale: bis hin zur g-Moll-Fanfare wurden neun Töne verwendet. B , g und d sind die drei zur Zwölftonkomplementarität fehlenden.

Dieses Beispiel demonstriert die Gleichzeitigkeit mehrerer lokaler Systematiken, die konstruktive Verknüpfung zweier Themen, den planmässigen Umgang mit diatonischen Elementen, und schliesslich die musikalische Logik, die der Wahl bestimmter Konstruktionsmittel zugrundeliegt.

(e) Das längste und stabilste Ostinato in *Arcana* (T. 372–384) wird abgestellt wie ein Motor. Nach einem Hiatus leiten die Posaunen den neuen Abschnitt der Takte 385–395 ein (Beispiel 17). Im Anschluss an das Ostinato mit neun Tonhöhen, die den Tonraum ' $F-as''''$ ' in relativ regelmässigen Abständen füllen, ist der neue Abschnitt ein Aufbau in fünf Phasen vom Bassregister aus ($H-b$). Die fallende Bewegung in der zweiten Phase ist, wie davor jene der Posaunen, eine musikalische Figur: ‚Ausatmung‘, Reaktion auf die motorische Bewegung des Ostinatos und den abrupten Stillstand. Entspannung wird dann in Phase 1 mit dem grossen und fallenden melodischen Intervall ($c'-H$) dargestellt, ferner durch Tonwiederholungen in ruhigem Tempo in beiden Phasen. Phase 2 gestaltet ein tiefes Mittelregister ($cis-gis'$) und erweitert die Töne des Orgelpunkts mit gis zu einem ersten chromatischen Viertonfragment: $gis \rightarrow h$; das

MB-Motiv stellt ihm ein zweites in Quintabstand gegenüber: *cis* → *e*. Mit dem *sforzato* auf dem Schlussklang von 2 wird eine Phase 3 ausgelöst: ein plötzlicher Energieausbruch und die Gestaltung des höchsten Registers. Mit dieser Vollendung des Akkordaufbaus beginnt ein *diminuendo* und eine kontinuierliche Ausdünnung des Klangs: wiederum Entspannung. Die ‚Unruhe‘, die im *sforzato* zum Ausbruch kommt, war mit dem dissonanten Klang des Orgelpunkts (*H-A-B*) in Phase 1 schon angekündigt. So definieren drei Klanggruppen je ein Tonhöhenregister und eine Folge von dramatischen Charakteren: Stau, Entspannung, Unruhe, Ausbruch, Entspannung. In Phase 4 setzen die Holzblöcke mit R ein. Sie besetzen den unteren Teil des freien Tonbereichs (*f''-h'*). Die Intensität des Schlagzeugs ist umgekehrt proportional zu jener des Akkords. Sie verhindert den Stillstand der Musik: ‚Entspannung‘ wird bei Varèse nur andeutungsweise formuliert. Die letzte R-Figur ist Auslöser für Phase 5, ein Schlussmotiv als Variante von 3.

Beispiel 17: T. 385–393

Die anschließende Phase (T. 393–395) besetzt mit der höheren Klanggruppe (hohe Streicher, Trompeten: Sechzehntel) ein noch unbenutztes Register. Eine Variante von T über einer Bassfigur, kombiniert mit einer zweiten Lage (Hörner: Vierteltriolen), ist dieses Fragment mit dem Vorhergehenden ledig-

lich durch RB verbunden. Die Systematik der Tonhöhenorganisation beschränkt sich auf die MB-Figur *as-f-g* im Akkord der Streichergruppe: die Töne stimmten genau überein mit den Tönen des ersten Ostinatos nach der Eröffnung von *Arcana*: Takte 22ff. Eine vollständige Systematisierung der Tonhöhen ist für diesen Abschnitt unmöglich. Zusammenhang beruht auf der Verwendung bekannter Elemente (R, T, MB) und der Wiederverwendung von Haupttonhöhen einer früheren Passage. Formal kennzeichnen sich diese und ähnliche Stellen als Kontrastmomente, die übergangslos, collageartig in eine Umgebung eingefügt werden: Nach dem jähen Ausbruch dieser Takte erklingt wieder – wie davor – RB in den Holzblöcken. Je informeller die interne Organisation eines Abschnitts, desto deutlicher ist seine externe formale Begrenzung als vom Kontext isolierter Einschub.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass gerade in solchen Passagen technische Systematik, welche die Organisation der Tonhöhen in den obigen Beispielen oft auf mehrfache Weise kennzeichnet, nur rudimentär ausgebildet ist: Es handelt sich um die Darstellung eines dramatischen musikalischen Charakters, eines unruhigen Klangostinatos, das mit T eingeführt und hier einer Klimax zugeführt wird, ein Moment von kontrolliertem Chaos, das weder mit chromatischer Totale noch Tontranspositionen ausgebildet wird, sondern mit den Mitteln der rhythmischen Überlagerung und den Vorschlägen der Hörner (nicht in der Reduktion enthalten) – und mit einem Verfahren, das wiederum auf Strawinsky zurückzugehen scheint: der partiellen Verdoppelung einer Linie (durch die Trompeten). Bei Strawinsky finden sich erste Beispiele dafür wiederum in der „Danse de la Terre“ des *Sacre* (Hörner ab Ziff. 75).

Die technische Organisation ist also auch durch die Funktion der Elemente als musikalischer „Figuren“, als Glieder einer Sukzession bestimmter Ausdruckscharaktere bestimmt. Das Beispiel veranschaulicht zudem einen letzten technischen Aspekt von Varèses homophoner Schreibweise: die Gruppierung von Klangeinheiten in verschiedenen Tonhöhenregistern. Für die Wahl der Tonhöhen bediente sich Varèse chromatischer Viertonfragmente (Phase 1 und 2). Typisch ist, dass zur Disposition solcher chromatischer Materialien das einfachste und traditionellste diatonische Intervall gewählt wird: die Quinte.

Nach dieser Darstellung wichtiger Verfahren stellt sich die Frage nach der übergeordneten Systematik. Es ist offensichtlich, dass Versuche, Varèse auf einen Generalnenner zu bringen, also einen umfassenden Kanon materieller Regeln zu konstruieren, der Realität nicht angemessen sind. Sein System ist ein Konglomerat mehrerer Verfahren auf verschiedenen methodischen Ebenen. Auf einer ersten Ebene findet sich als technische Regel die Zwölftonkomplementarität. Sie ist Varèses rigidestes Gestaltungsmittel und wird

vorwiegend in Passagen eines Akkordaufbaus angewendet – Situationen also, in denen es primär um die Akkumulation von Tonhöhen geht. Es handelt sich um ein Mittel der materiellen Kontrolle, von dem allerdings, von allen beobachteten Mitteln, am seltensten Gebrauch gemacht wird. Auf derselben Ebene sind die – weitaus weniger rigiden – Verfahren der systematischen Intervallreihen und der chromatischen Fragmente anzusiedeln. Auf einer zweiten Ebene finden sich Methoden, die nicht so sehr materielle Regeln als vielmehr operationelle Verfahren darstellen; sie finden häufiger Verwendung: Zentraltöne und Transpositionen. Auf quantitative Weise wird ein Zentralton definiert – durch einen Orgelpunkt oder durch die Verwendung desselben Tons am Anfang, Ende oder an andern Schaltstellen einer Organisation –, der als tonale Mitte dient, ohne dass die übrigen Tonhöhen sich systematisch auf ihn beziehen müssen. Dies ist eine Übertragung von Strawinskys Verfahren der Achsentöne auf die freie Chromatik. Zusammen mit der Vorstrukturierung des Materials durch die Basisdreiklänge als harmonischer Bezugspunkte und der MB-Figuren kann Varèse so die materielle, quantitative und operationelle Organisation der Tonhöhen kontrollieren. Die dritte methodische Ebene betrifft die musikalische Funktion eines Elementes. Hier wurde zu analytischen Zwecken zuweilen bildhafte Sprache eingesetzt – nicht unbedingt Varèses eigene Metaphern, sondern einfache, an der Partitur konkret aufgezeigte Funktionsbegriffe: „Auslösen“ und „Abstellen“, „Stau“, „Entspannung“ und „Ausbruch“. In Varèses Musik scheint es – und damit wird dem 4. Kapitel vorgegriffen – wesentlich um die Ausbildung solcher dramatischen Gesten oder „Figuren“ zu gehen. In bestimmten Fällen erweist sich, dass Varèse technische Systematik hinsichtlich der Tonhöhenorganisation entweder nicht nötig hatte oder mied; in der Hierarchie der Organisationsmittel dominieren dann andere Parameter: Rhythmus, Motivik, formale Zusammenhänge und die musikalische Logik der Sukzession von Ausdruckscharakteren.

Die Gesamtheit der Verfahren bildet also ein offenes System: eine Versammlung verschiedener Methoden als Optionen, über deren Verwendung und Kombination von Fall zu Fall pragmatisch entschieden wurde. Dieses Phänomen wurde von Arnold Whittall zur Diskussion gestellt: „Es geht darum, die Kohärenz der Musik aus der Methode zu erkennen, gemäss derer einige Möglichkeiten verworfen, andere ergriffen werden.“³¹ Die Formulierung kann umgekehrt werden: Varèses Methode erhellt auch aus der Bestimmung der musikalischen Funktionszusammenhänge.

31 Arnold Whittall, „Varèse and Organic Athematicism“, in: *MR* XXVII/4 (Nov. 1967). – „The important thing is to recognize the coherence of the music in terms of the way it rejects some possibilities and accepts others.“

Varèses Chromatik wurde in der Besprechung der Pariser Uraufführung von *Arcana* (1932) durch Frédéric Goldbeck als „atonalisme neutre“ beschrieben.³² Gemeint ist wohl, dass seine Konstruktion nicht auf einer einheitlichen Materiallogik beruht, dass eine solche für Varèse auch keine Rolle spielte. Diese pragmatische – und vielleicht typisch französische – Haltung könnte auch den unproblematischen Umgang mit diatonischen Elementen erklären; anders als bei Alban Berg zeugen sie weder von Nostalgie noch von dialektischem Bewusstsein, sondern sind – um die Formel aufzugreifen – gewissermassen „neutrale Diatonik“. Zu Recht wird dieser Ansatz dem emphatischen „atonalisme constructif“ der Schönbergschule gegenübergestellt. Aus historischer Sicht aber ist Varèses Denken jenem von Arnold Schönberg nahe; die kompositorische Problemstellung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts – und das Bewusstsein derselben – war ihnen gemeinsam. Auffallend ist, dass beide Komponisten in der Auseinandersetzung mit der Frage der Tonhöhenorganisation dem Begriff „Raum“ zentrale Bedeutung gaben. Schönberg äusserte sich 1935 in einem Vortrag in der University of Southern California folgendermassen:

DER ZWEI- ODER MEHRDIMENSIONALE RAUM, IN DEM MUSIKALISCHE GEDANKEN DARGESTELLT WERDEN, IST EINE EINHEIT. [...] Die gegenseitige Beziehung der Töne regelt die Aufeinanderfolge der Intervalle ebenso wie ihre Vereinigung zu Harmonien; der Rhythmus regelt die Tonfolge ebenso wie die Aufeinanderfolge der Harmonien und organisiert die Phrasierung. Und dies erklärt warum [...] eine Grundreihe (GR) von zwölf Tönen in beiden Dimensionen benutzt werden kann, und zwar als Ganzes oder in Teilen.³³

Nach dem Verzicht auf die funktionale Diatonik als Ordnungsprinzip und die damit verbundene Differenzierung des harmonischen und melodischen Aspekts symbolisiert die Metapher vom Raum die qualitative Einheit der Vertikalen und der Horizontalen. Geheimnisvoll spricht Schönberg darüber hinaus von einem „mehrdimensionalen“ Raum. Kaum zufällig kokettierte Varèse ein Jahr später mit der vierten Dimension: „Wir kennen heute drei Dimensionen in der Musik: eine horizontale, eine vertikale und dynamisches An- und Abschwollen. Ich werde eine vierte hinzufügen: die Klangprojektion [...]“.³⁴ Eine – wenn auch eher groteske – Äusserung von 1923 zeigt, dass

32 Frédéric Goldbeck, „Arcana par Edgard Varèse“, in: *RM* 124 (März 1932), S.218.

33 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S.153f.

34 Edgard Varèse, „New Instruments and New Music. From a lecture given at Mary Austin House, Santa Fe 1936“, in: Elliot Schwartz / Barney Childs (Hrsg.), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York 1967) [Flechtner 161]. – „We have actually three dimensions in music: horizontal, vertical, and dynamic swelling or decreasing. I shall add a fourth, sound projection [...]“.

ihn die Fragestellung schon früh beschäftigt hat: „[...] die Melodielinie ist in unserem Fall oft vertikal und nicht horizontal.“³⁵ Während Schönberg nach der zweiten Dimension geradewegs ins Metaphysische springt und so seinen Raumbegriff eigentlich nicht legitimiert, gibt Varèse eine Deutung der dritten Dimension als der musikalischen Tiefe – der dynamischen Bewegung. Dann aber vermischt sich der rein metaphorische Raumbegriff mit der konkreten Räumlichkeit, der Klangprojektion. Die Anrufung der „vierten Dimension“ für den realen Raum ist von den rhetorischen Moden der Zeit her zu verstehen, kann aber zur systematischen Klärung der Begriffsebenen wenig beitragen. Und so leidet das Varèse-Schrifttum bis heute an einer – vom Komponisten selbst ausgelöst – hypertrophen und unklaren „Raum“-Metaphorik.

Schliesslich beweist die Affinität der Gedanken und der Begriffswelt aber doch, dass beide Komponisten mit derselben Grundfrage konfrontiert waren und ihre Auseinandersetzung sich auf ähnlichen Bahnen bewegte. Dies macht Varèses Respekt vor Schönberg verständlich. Die Polemik gegen das Zwölftonsystem, das er als Formalismus betrachtete, tat dem keinerlei Abbruch. Seine Lösung unterschied sich von jener Schönbergs dahingehend, dass er nicht allein die qualitative Einheit der Horizontalen und Vertikalen zu formalisieren suchte (mit den Mitteln der Basisdreiklänge, der chromatischen Totale, der systematischen Intervallreihen), sondern diese kombinierte mit einer hierarchischen Tonhöhenordnung. Die Grundlegung seiner Organisationen auf Ostinati und Orgelpunkte und die Verwendung von Zentraltönen zeigen zweifellos direkte Einflüsse Strawinskys. Gleichzeitig lebt in dieser Praxis vielleicht die französische Tradition des Fundamentbasses fort. Die Distanzierung vom Zwölftonsystem war demnach nicht nur methodisch, sondern auch inhaltlich begründet: „[Schönbergs] ‚System‘ der Atonalität besteht ganz einfach nicht; es ist ein konzeptueller Irrtum, denn wir fühlen eine Tonalität, mögen wir auch ihre Anwesenheit bestreiten. Es bedarf nicht notwendigerweise einer Tonika mit ihrer Terz und Quinte, um eine Tonalität zu etablieren [...]“.³⁶ Wenn Varèse also durch quantitative und formale Verfahren Zentraltöne herstellt, so kann die zitierte Formel von Goldbeck modifiziert werden: Von Abschnitt zu Abschnitt wird eine ‚modale Atonalität‘ definiert. In Varèses Worten: „Meine Sprache ist

35 Interview in: *The New York Times* (22.12.1923) [Flechner 73]. – „[...] the line in our case is often vertical and not horizontal.“

36 Sperling, „Varèse“ (Anm. 5). – „[Schönberg's] ‚system‘ of atonality simply does not exist; it is a fallacy of thought, for we feel a tonality whether or not we deny its presence. It is not necessary to have a tonic with its third and fifth to establish a tonality [...]“.

Strawinskys 3/4-Takt wird akzentuiert, während Varèses 4/4-Takt nicht wahrnehmbar ist. Die unregelmässigen Einwürfe bei Strawinsky (Raketenfigur, ostinater Akkord, melodische Floskel der Holzbläser) beziehen sich also auf ein stabiles metrisches Muster: Die Konfrontation von Regelmass mit „variablen“ ostinaten Akzenten erzeugt rhythmische Spannung. Die Einwürfe stellen ekstatische Rufsignale dar, die unablässigen Repetitionen der Bassfigur die Trance des Tanzes. Varèses Konzept ist abstrakter: „In meinen Werken zum Beispiel entspringt der Rhythmus der simultanen Wechselwirkung unabhängiger Elemente, die in berechneten, aber unregelmässigen Zeitspannen eintreten. Dies entspricht eher dem Konzept des Rhythmus in der Physik und der Philosophie, als einer ‚Abfolge von abwechselnden, gegensätzlichen oder aufeinander bezogenen Zuständen‘.“³⁹ Hier manifestiert sich offensichtlich eine Neigung zu abstraktem Sprachgebrauch. Inhaltlich trifft diese „Definition“ auf die Musik nicht ganz zu, denn das Wechselspiel unregelmässiger Elemente wird im vorliegenden Beispiel auditiv auf den Trommelwirbel bezogen – einem überaus regelmässigen Element. Unmittelbar vor der vielzitierten obigen Äusserung sagt Varèse denn auch: „Der Rhythmus ist das Element der Musik, das dem Werk nicht allein Leben, sondern auch Zusammenhalt gibt. Es ist das Element der Stabilität.“⁴⁰ Während aber bei Strawinsky die regelmässige Pulsation durch das melodische Ostinato zusammen mit Trommel und Pauke getragen wird, so tritt bei Varèse das stabile Element, auf die Trommel reduziert, in den Hintergrund. An die Stelle des einfachen Kontrapunktes ist ein komplizierteres Dreieck getreten; Varèse abstrahiert von Strawinskys Konzept des ‚Tanzes‘.

Wo eine regelmässige ostinate Basis fehlt (wie etwa in der „Danse Sacrale“ des *Sacre*), wird dasselbe Konzept rhythmischer Spannung durch die Konfrontation stabiler und variabler Ereignisse in der zeitlichen Abfolge realisiert. Ähnlich geht es auch in den ersten Takten von *Arcana* um eine Folge rhythmischer Polaritäten in der Zeit. Wenn auch in der „Danse Sacrale“ die Form als Tanz, als Spiel mit Polaritäten definiert ist und so in sich selbst ruht, so ist bei Varèses HT die Störung der Kontinuität ein einmaliger und irreversibler Vorfall – quasi eine musikalische Katastrophe. Eine ungestörte Folge von sechs regelmässigen Impulsen ist die Grenze dessen, was Varèse ohne weitere simultane Elemente zulässt.

39 Edgard Varèse, „Autobiographical Remarks“ (Anm. 9). – „In my own works for instance rhythm derives from the simultaneous interplay of unrelated elements that intervene at calculated, but not regular, time lapses. This corresponds more nearly to the definition of rhythm in physics and philosophy as a ‚succession of alternate and opposite or correlative states‘.“

Das Modell des HT, die „Danse Infernale“, hat in der ersten Phase eine symmetrische Form; beide Halbsätze folgen demselben Muster: Vier Synkopen münden in einen stabilen Ton auf dem dritten Schlag. Bei Varèse gibt es keine solche Pendelbewegung, schon gar nicht in symmetrischer Form. Das dritte HT-Motiv (T. 3) setzt nach einem Hiatus verzögert ein; die Viertelpause motiviert den 7/4-Takt. Ton 1 des Einsatzes ist zum Achtel verkürzt, er holt Rückstand ein und ist Gegenstand erneuter Störung, diesmal von innen her durch den überstürzten Akzent auf Ton 2. Der Hiatus, die Beschleunigung und die zweite Störung nach den sechs regelmässigen Impulsen exemplifizieren unmittelbar mit dem Beginn des Werkes das Konzept: nicht zyklisches Wechselspiel zwischen Metrum und Rhythmus, sondern das ‚Aufbrechen‘ oder ‚Öffnen‘ einer anfänglich gesetzten Stabilität. Vielleicht hatte Varèse, der sich manchmal mit der Manipulation des Antriebs von Plattenspielern beschäftigte, Vergnügen an den akustischen Phänomenen gerade von verkratzten Schelllackscheiben ... Sein rhythmisches Konzept jedenfalls thematisiert den ‚Sprung‘, den Bruch der Kontinuität. Die Stauung im Hiatus von Takt 1 ist die Quelle der rhythmischen Energie für sechzehn Minuten Musik. Die 7/4 von Takt 1 sind sozusagen das ‚Arkanum‘ des Werkes.

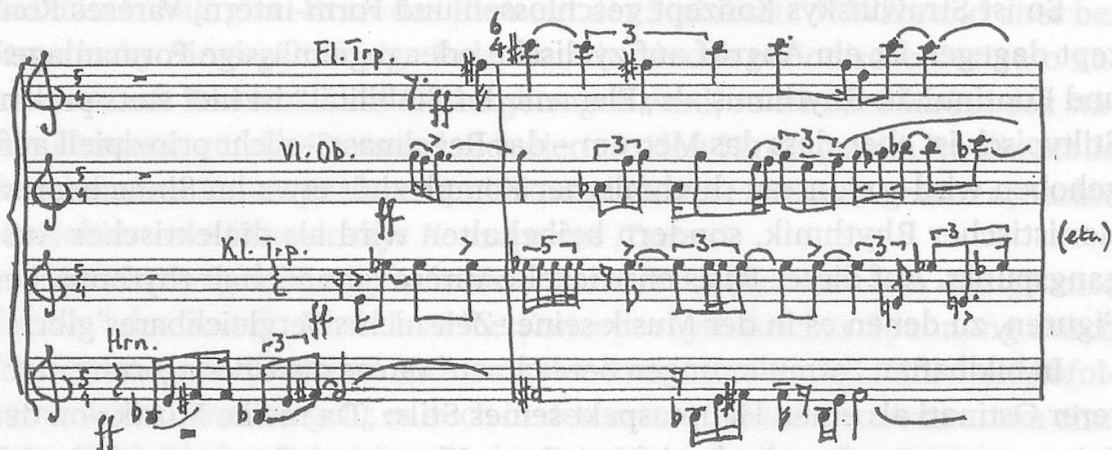
So ist Strawinskys Konzept geschlossen und Form-intern, Varèses Konzept dagegen ist ein Angriff auf zyklische oder regelmässige Formanlagen und Kontinuität. Rhythmus als „Element der Stabilität“ ist hier stets prekär. Stiltypisch ist aber, dass das Metrum – das Regelmass – nicht prinzipiell aufgehoben wird zugunsten rhythmischer Komplexität etwa im Sinne expressionistischer Rhythmik, sondern beibehalten wird als dialektischer Ausgangspunkt. Auf dieser Basis entwickelte Varèse eine Vielfalt rhythmischer Figuren, zu denen es in der Musik seiner Zeit nichts Vergleichbares gibt.

In bildhaften Formulierungen bezeichnete Varèse die Überlagerung mehrerer Ostinati als einen Hauptaspekt seines Stils: „Da meine Musik von der Bewegung untereinander beziehungsloser Klangmassen ausgeht, habe ich seit je das Bedürfnis verspürt, diese in verschiedenen Geschwindigkeiten zu bewegen, wobei ich die Wirkung antizipierte.“⁴¹ „Die Bewegung der Klangmassen und die Verschiebung der Flächen werden in meinem Werk deutlich wahrnehmbar sein und an die Stelle des linearen Kontrapunkts treten. Wenn

40 Ebd. – „Rhythm is the element in music that not only gives life to a work but holds it together. It is the element of stability.“

41 Ebd. – „My music being based on the movement of unrelated sound-masses, I have long felt the need and anticipated the effect of having them move simultaneously at different speeds.“

diese Klangmassen aufeinanderprallen, werden sich scheinbar Phänomene von Durchdringung und Abstossung ereignen.“⁴² Allerdings sind solche Schichtungsverfahren nicht neu; als historisch nächstliegender Bezug kann wiederum Strawinskys *Sacre* erwähnt werden. Die Gegenüberstellung von „linearem Kontrapunkt“ und solch metaphorischen Interaktionen von „Klangmassen“ ist in der Praxis nicht immer evident. So stellt die Passage der Takte 396f (Beispiel 19) zweifellos linearen Kontrapunkt dar. Es handelt sich um die einzige simultane Verarbeitung von vier Themen: Über einem Orgelpunkt 'Gis-A-g' überlagern sich die Themenköpfe von I und von F2, eine Variante des HT sowie A. Rhythmisch eine der komplexesten Überlagerungen in *Arcana*, verwendet jede Stimme nur maximal drei Tonhöhen (bis hin zur Fortspinnung des HT). Varèses Kontrapunkt ist also rhythmisch orientiert. Er beruht auf lokaler Komplementarität. Im Rahmen dieser pragmatischen Arbeitsweise werden „Durchdringung“ und „Abstossung“ inszeniert: „Klangmassen“ durchdringen sich, aber bleiben unvermischt: linearer kann Kontrapunkt wohl kaum sein. Vielleicht auch manifestiert sich in solcher Schreibweise etwas von dem, was Varèse zeitlebens an vor-Bachscher Musik fasziniert hat.



Beispiel 19: T. 396f

Diese pragmatische Methode scheint ein ästhetisches Konzept zu beinhalten, das am Beispiel der ersten Verarbeitungen von F2 beschrieben sei. Der erste Einsatz von F2 ist zugleich die erste Textur in *Arcana* aus mehreren simultanen Lagen (Beispiel 20a). Zuerst wird metrisches Regelmass systematisch verwischt: durch die Synkopen, die Einsätze langer Töne vor dem

42 Edgard Varèse, „New Instruments“ (Anm. 34). – „[...] the movement of sound-masses, of shifting planes, will be clearly perceived in my work, taking the place of the linear counterpoint. When these sound-masses collide, the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur.“

Schlag und den 7/8-Takt. Aber in den Takten 32f werden Schläge und sogar die Takte deutlich markiert: während der Exposition der Fanfare F2 herrscht metrische Klarheit. Das blockartige Alternieren der Lagen (1–2, 3–5) und ihre Koppelung (3–5) dient auch der Klangdifferenzierung. Bemerkenswert ist die fortwährende Nuancierung innerhalb der Gruppen, so in 1: Verstärkung der beiden Akzente (T. 28) durch die Celli (Sechzehntel, Achtel) und die geradzahligen Hörner (Sechzehntel, punktierte Viertel), des ersten Akzents zudem durch Fagotte, Becken, Rührtrommel und kleine Trommel, des zweiten durch die tiefen und hohen Tom-Toms sowie Tuba/Basstuba, die fortan fest zu 1 gehören. Der Akzent in Takt 31 wird wieder mit den Celli verstärkt, zudem mit den Posaunen 1/2, den Tom-Toms und der Rührtrommel. Mit dem Akzent von Takt 32 wechselt die Bassklarinette zu den Hörnern der Gruppe 3. Der solide Klang dieser Fanfare wird mit dem letzten Thematon (T. 33: *cis*) durch das Heckelphon, das an die Stelle der Bassklarinette tritt, aufgeweicht. Bis hierhin war F2 rhythmisch, aber auch klanglich stabil; nur der melodische Charakter des zweiten Teils (T. 33) wurde durch die hinzukommenden Celli zusätzlich unterstrichen. Daraus geht hervor, dass die Polarität stabil-unregelmässig auch auf der Ebene der Klanggestaltung realisiert wird. Die Klangdifferenzierung entspricht exakt der Logik der rhythmischen Konstellationen: Stärkster Akzent ist der erste; mit dem zweiten wird die gesamte Klanggruppe 1 verstärkt, und der Zielton von F2 ist Anlass zu einer Veränderung des Timbres.

① Kb, Pk, Ps 3 u. 4, K.Fg, B.Kl

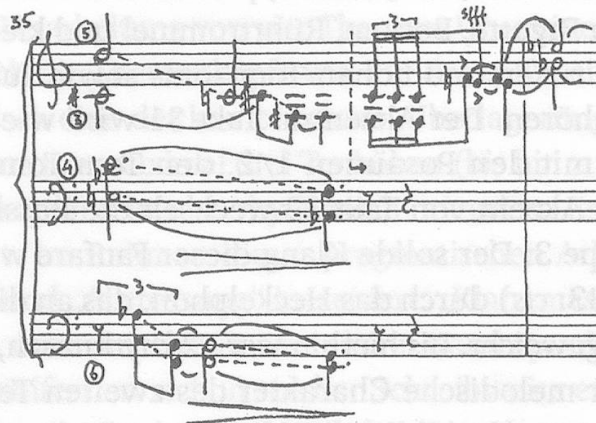
② Schlagzeug

③ Hrn

④ Ps

⑤ EHn, Hrn

Die Detailbesessenheit, mit der Varèse eine solche, an sich einfache Gesamtstruktur differenziert, betrifft stets klangliche und rhythmische Nuancen. Sie scheint durch die Absicht motiviert, dem klingenden Resultat organischen Charakter zu verleihen. Dies wird besonders am Vorgang in Takt 35 deutlich (Beispiel 20b).



Beispiel 20b: T. 35

Hier wird der Tonhöhenverlauf zentral. Alle sechs Stimmen führen einen Sprung nach unten aus, jedoch nicht simultan noch in einer systematisierten rhythmischen Folge, sondern im Gegenteil so, dass die Koordination der fallenden Bewegungen sorgfältig darauf angelegt scheint, informell zu wirken, gleichsam spontan oder improvisiert. Die Einzelteile wirken also zusammen und formen ein einheitlich organisiertes Ganzes, ohne ihren Charakter als selbständige ‚Kräfte‘ einzubüssen. Wenn Varèse, wie oben festgestellt, von Strawinskys Tanz-Konzept abstrahiert, so geht sein eigenes Konzept dahin, musikalische Vorgänge als organisch scheinende Prozesse anzulegen. Die Detailarbeit verwischt die Spuren des Künstlichen.

Im Rahmen dieses sehr offenen Begriffs der „Organisation“ konnte Varèse die funktionelle Differenzierung der Instrumente in solche mit distinkten und solche mit geräuschhaften Tonhöhen aufheben: Die Klänge der Schlaginstrumente sind jenen der melodischen und harmonischen grundsätzlich gleichgestellt als ‚Organe‘ eines Gesamtklangs. Varèses historischer Beitrag zur Emanzipation des Schlagzeugs ist allgemein anerkannt. Die Bedeutung dieses Instrumentariums ist für *Arcana* schon quantitativ augenfällig: Sechs Spieler bedienen 32 (und 21 verschiedene) Instrumente. Ihre Verwendung ist nicht durchwegs revolutionär, vielmehr können die Schlaginstrumente drei verschiedene Funktionen wahrnehmen.

Die erste ist konventionell. Ein Beispiel ist die Passage der Takte 239–241: ein Klimaxaufbau in zweifachem Anschwellen, unterstützt durch Paukenwirbel, dann auch die zwei grossen Trommeln und das tiefe Tom-Tom.

Die Becken akzentuieren ein *sforzato* der Blechbläser in Takt 240. Der Aufbau mündet in einen Akkord (ab T. 242), der mit Gong, hohem Tom-Tom, grosser Trommel und Tamburin verstärkt wird: Hier also dient das Schlagzeug, wie seit je in der Symphonik, der Verstärkung einer Klimax. Mit dem Akkord in Takt 242 beginnt aber eine Passage, in der Schlaginstrumente ein eigenständiges Klangfeld entfalten, ein heterogenes Geflecht aus Geräuschen (bis T. 245). Das Schlagzeug ist hier ein unabhängiges Sub-Orchester: grosse Trommeln (regelmässige Viertel), Tamburin (regelmässige Triolen), Maracas (freie Muster in Sechzehnteln) und Holzblöcke (Triolen, Quintolen). Diese Textur zeigt die bekannte Kombination regelmässiger und unregelmässiger Elemente in relativer Unabhängigkeit; nur die Übernahme der Triolenfiguren (Holzblöcke) durch die kleine Trommel (T. 244) verrät direkte Koordination. Die Funktion von RB für die rhythmische Konstruktion entspricht jener der Zentraltöne auf dem Gebiet der Tonhöhen: RB wirkt quantitativ zentrierend, wobei nicht alle rhythmischen Muster analytisch von dieser Figur abgeleitet sein müssen. Grundsätzlich geht es bei diesen Mustern eher um timbrale als um rhythmische Identitäten und ihre Überlagerung. Die rhythmische Gestaltung unterstützt also lediglich die Herausarbeitung von Klangcharakteren, indem die Instrumente in genauer Übereinstimmung mit ihren technischen Eigenheiten eingesetzt werden: Vorschläge der kleinen Trommel, schnelle Figuren der Holzblöcke, angehaltene Klänge der Tom-Toms und der Gongs, schnelle, aber variable und schmiegsame Figuren der Maracas, Schellenwirbel am Ende der Tamburinfiguren.

Die Schlagzeuggruppe wird demnach nicht primär rhythmisch, sondern als heterogenes Klangfeld entfaltet. In dieser zweiten Funktion als Sub-Orchester und klanglicher Kontrapunkt ist eine Konstellation besonders typisch: Das Schlagzeug übernimmt als treibende Kraft die Energie einer Klimax, in diskontinuierliche Impulse transformiert. Ein Beispiel ist der Akkord in Takt 242. Er wird während vier Takten dynamisch abgebaut, und in die Statik des liegenden Klanges hinein tritt die zunehmende Aktivität der Schlaginstrumente. Dieses Verfahren wird häufig (11 Mal) während *decrescendierenden* Klängen angewendet.

Zweimal wird das als „erste Funktion“ dargestellte konventionelle Verhältnis umgekehrt (T. 182–197 und 371–384). Hier verstärken hinzutretende tonale Instrumente eine Schlagzeugsektion als selbständiger Klanggruppe: Dies ist die dritte Funktion des Schlagzeugs. Das erste dieser Fragmente kann als Keimzelle jenes Projektes betrachtet werden, das vier Jahre nach *Arcana* in *Ionisation* verwirklicht wurde, nämlich die Grundlegung einer Musik auf nicht-distinkten Klängen. Vor *Arcana* waren einige kurze Schlagzeugpassagen in *Hyperprism* (1923) und *Intégrales* (1925) noch nicht als selbständige Einheiten angelegt. „Das Schlagzeug soll sprechen, seine eigenen Pulsationen, seine eigenen Blutsysteme haben. Es soll seine

Kraft dem gesamten Orchester eingeben – wie es in den Batacudas geschieht.“⁴³

Das Ausmass der klanglichen Differenzierung zeigt einen Aspekt von Varèse, der allgemein übertönt wird von seiner Reputation als dem Komponisten, der mit Ausbrüchen orchesterlicher Gewalt zu schockieren wusste – nämlich den Aspekt der Subtilität.

4. Methodische und musikalische Konzepte

„Es ist möglich, dass wir in der zeitgenössischen Musik die Unterstützung eines Bildes oder einer Idee als Ausgangspunkt nötig haben [...].“⁴⁴ Am Anfang der Komposition von *Arcana* stand ein Traum des Komponisten.

Mir träumte von zwei Fanfaren – ich war auf einem Schiff, das sich schwindelerregend, auf offener See, in grossen Kreisen drehte. In der Ferne sah man einen sehr hohen Leuchtturm – und ganz oben einen Engel, und das warst du [seine Frau] – eine Trompete in jeder Hand. Abwechslungsweise: Projektionen aller Farben – rot – grün – gelb – blau und du spieltest die Fanfare Nr. 1 – Trompete in der rechten Hand. Dann wurde der Himmel unvermittelt weissglühend – blendend. Du hobst die linke Hand zum Mund – und die Fanfare Nr. 2 brach los. Und das Boot drehte und schoss dahin und die Folge der Projektionen und Gluten wurde schneller – gesteigert – und die Fanfaren ungeduldiger – und dann erwachte ich – Scheisse –, aber das wird trotzdem in *Arcanes* sein.⁴⁵

Tatsächlich gehören die zwei Fanfaren (F1 und F2) zum materiellen Kern des Werkes. Vermessen wäre es, das Alternieren von glühendem Himmel und Farbprojektionen in der Musik nachzuweisen – aber ein anderes Bild aus

43 Alejo Carpentier, „Edgard Varèse vivant“, in: *Le Nouveau Commerce* 10 (Herbst/Winter 1967); zit bei Varèse / Hirbour, *Ecrits* (Anm. 1), S.64. – „Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres systèmes sanguins. Elle doit insuffler sa puissance à l'ensemble de l'orchestre – comme il arrive dans les batacudas.“

44 Winthrop P. Tryon, „New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse“, in: *The Christian Science Monitor* (8.7. 1922) [Flechtner 42] – „Possibly in modern music we require some image or idea as a point of departure [...]“

45 Varèse / Hirbour, *Ecrits* (Anm. 1), S.44. – „J'ai rêvé deux fanfares – j'étais sur un bateau qui tournait en plein océan vertigineusement en grands cercles. Au loin on voyait un phare très haut – et tout en haut, un ange et c'était toi – une trompette dans chaque main. Alternativement: projections de toutes couleurs – rouge-verte-jaune-bleue et tu jouais la Fanfare n° 1 – trompette main droite. Puis brusquement le ciel devenait incandescent-aveuglant. Tu portais ta main gauche à ta bouche – et la Fanfare n°2 éclatait. Et le bateau tournait et filait et les alternances de projections et d'incandescence devenaient plus fréquentes – intensifiées – et les Fanfares plus impatientes – et puis merde, je me suis réveillé mais ça sera quand même dans *Arcanes* [sic].“

dem Traum wird uns weiter unten bei der Deutung des musikalischen Konzeptes wieder begegnen: die „grossen Kreise“.

Zeitlebens wiederholte Varèse in Vorträgen und Interviews einige wesentliche Aspekte seiner Anschauungen. Sie können unter den Globalnennen „Befreiung“ gebracht werden: der Wunsch nach Befreiung der Musik (vom temperierten System) und des Komponisten (von akademischen Formalismen). Beides – die Befreiung der Musik und des Komponisten – erschöpft sich nicht in Varèses (allzu) bekanntem Postulat neuer Instrumente, sondern bedeutete im Gegenteil auch die Rekonstruktion alter – „archaischer“, oder: „primitiver“ – Elemente und Verfahren: die Verfügbarkeit aller Tonhöhen jenseits aller Temperierung, die Verfügbarkeit aller musikalischen Möglichkeiten jenseits geschlossener Systeme. Beschreibungen von archaischen Musikformen erinnern in mehreren Punkten an das bisher über *Arcana* gesagte; auch wird dabei eine Bildsprache verwendet, die an Varèse erinnert: So kennzeichnen sich gemäss Ton de Leeuw „primitive Melodieformen“, in deren Tonsystemen die Intervalle noch nicht fixiert seien, durch den Gebrauch sehr weniger Intervalle und die Verwendung eines Zentraltons.⁴⁶ Solche Melodien werden aufgrund ihres geringen Tonvorrats als „Melodiekerne“ bezeichnet. Ähnlich äussert sich Georg Reichert: „Die Wurzeln der Ostinato-Phänomene liegen freilich tiefer als in Komp[ositions?]kapricen: am ehesten treten sie zutage bei der Befragung vorgeschichtlicher Situationen, wie sie sich im Kinderlied, in der Folklore und im Musikwesen ausser-europ[äischer] Völker vorfinden.“⁴⁷ Und bei der Beschreibung des „primitiven“ Musikers durch de Leeuw treffen wir auf einen von Varèses Lieblingsbegriffen: „Beim Singen bohrt sich der primitive Mensch in einem Ton fest und tastet sich – Intervall für Intervall, ausschliesslich von diesem Ton ausgehend – einen Weg in den ihm unbekannten musikalischen Raum.“⁴⁸ Das ist Varèses Bild von der „Klangprojektion“ sehr nahe: „... ein Gefühl [...] einer Reise in den Raum, für das Ohr wie für das Auge.“⁴⁹ Hier ist „Raum“ mehr als die oben diskutierte Metapher für chromatische Tonhöhenorganisation: suggeriert wird in einem umfassenderen Bild das Entdecken und Definieren eines unbekannten musikalischen Territoriums. Ein anderes „ceterum

Diese Metapher schliesst an Varèses Traumbild der „grossen Kreise“ an. Analog zu den technischen Verfahren handelt es sich um ein offenes Verfahren ohne Implikationen für Ausdehnung, Proportion, Textur und Dynamik. Es weist ferner auch auf den Ausdruckscharakter des Werkes hin: Der Kreis und die Reise sind Begriffe, die sich auf die musikalische Gestaltung beziehen.

46 Leeuw, *Muziek* (Anm. 38), S.162.

47 Georg Reichert, Art. „Ostinato“, in: *MGG* 10, Kassel [usw.] 1962, Sp.453.

48 Leeuw, *Muziek* (Anm. 38), S.161.

49 Edgard Varèse, „New Instruments“ (Anm. 34) [Flechtner 161]. – „[...] a feeling [...] – for the ear as for the eye, [...] of a journey into space.“

censeo“ von Varèse, nämlich sein Postulat von der Neuheit jedes Werkes, meint denn wohl auch weniger die individuelle Einzigartigkeit jedes Werkes – er selbst wäre fern davon, diesem Postulat zu genügen –, als den kreativen Prozess: die jedesmal neue ‚Eroberung‘ einer Musik. Die vom Reichtum geschlossener melodischer oder rhythmischer Entitäten freien musikalischen Gestalten legen im Hinblick auf Form, Inhalte und Entwicklungsmöglichkeiten noch kaum etwas fest: Das HT und F2 – respektive MB und RB – sind, um in der Metapher zu bleiben, „Körper“, die erst durch ihre Konstellationen im Zusammenhang eines Formprozesses Bedeutung erlangen. „Die Klangfarbe, der Timbre erhielten eine vollständig andere Bedeutung als die des Zufälligen, Anekdotischen, Sinnlichen oder Pittoresken; sie würden zu einem Darstellungsmittel ähnlich den verschiedenen Farben, die auf einer Landkarte verschiedene Zonen begrenzen, und so zu einem wesentlichen Bestandteil der Form.“⁵⁰ Varèse vergleicht hier musikalische Elemente – wobei „Klangfarbe“ und „Timbre“ ohne weiteres durch „Melodie“ oder „Rhythmus“ ersetzt werden könnten – mit Gliederungs- und Gestaltungsmitteln einer Landkarte: Die Partitur ist eine musikalische Landkarte. Die Bedeutung des Klangs liegt hier nicht auf derselben Ebene wie Schönbergs Spekulation über die Klangfarbenmelodie als Zukunftsidee: Timbre ersetzt nicht die Funktionen von Tonhöhe und Rhythmus. Die Themen – seien sie, wie im Fall von T, vor allem als Klang definiert – sind kompakte Elemente, mit denen, nach de Leeuw, „ein Weg in den unbekannten musikalischen Raum ertastet“ werden kann. Ihre Bedeutung ist also grundsätzlich von der konstruktiven Funktion einer motivischen Keimzelle oder der formtechnischen Funktion eines Leitmotivs verschieden. Zwischen Material und Methode besteht ein innerer Zusammenhang: zwischen den einfachen Basiselementen und der Konzeption von Musik als Gestaltung eines offenen „Raumes“ mit „Klangkörpern“. In diesem Sinn kann der Begriff „Primitivismus“ zur Beschreibung des methodischen Konzeptes von Varèse dienen: „Die Ideen wandeln sich, und mit ihnen ihr Ausdrucksmittel. Dieselben Elemente und Prinzipien sind in den Werken von heute und denjenigen, die ihnen vorausgegangen sind, wirksam.“⁵¹

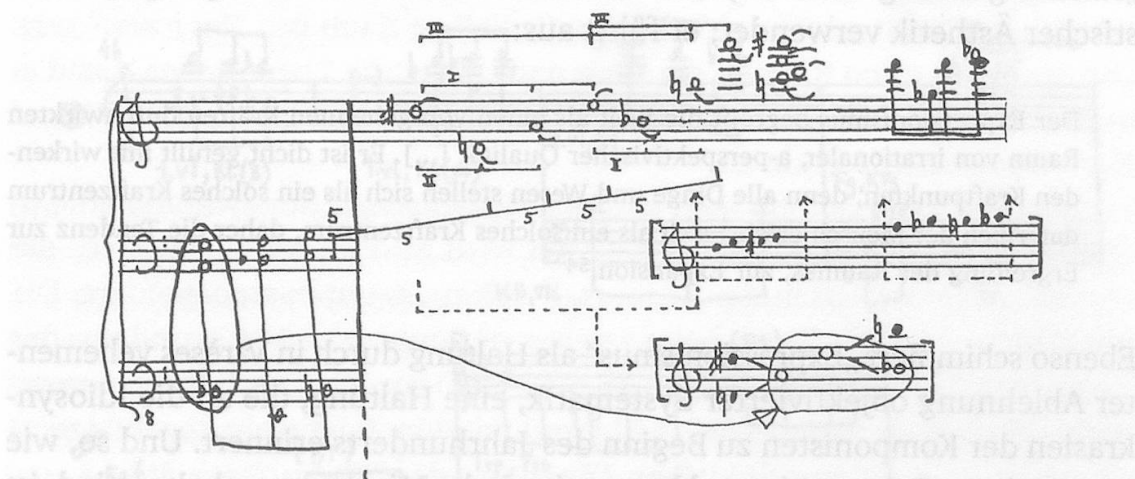
44. Whitrop B. Tryon, „New Instruments in Orchestras Are Needed, Says Mr. Varèse“, in: *The Christian Science Monitor* (1.7. 1922) [Theater 42] – „Possibly in modern music we require some change of idea as a point of departure [...]“

45. Varèse / *Œuvres complètes* (Ann. 1), 3.44 – „J’ai rêvé deux fanfares – j’étais sur un bateau“

50. Ebd. [Flechner162]. – „The role of color or timbre would be completely changed from being incidental, anecdotal, sensual or pittoresque; it would become an agent of delineation, like the different colors on a map separating different areas, and an integral part of form.“

51. Edgard Varèse, „Jérôm’ s’en va-t-en guerre“, in: *The Sackbut* 4 (Dezember 1923) [Flechner 66]. – „Ideas change, and with them their medium of expression. In the works of today and in those that have preceded them, the same elements and principles are common to all.“

Im Rahmen sogenannt „primitiver Melodik“ wird ein Abschluss durch eine kleine melodische Veränderung signalisiert. Varèses Methode ist dem prinzipiell verwandt: im einfachsten Fall – der Veränderung des zweiten Thematones *gis* zu *b* in HT2 – geht es um die Mutation eines einzigen Tones. Mit solchen Veränderungen wird bei Varèse aber auch ein Beginn gesetzt, eine Öffnung zum nächsten Formteil. Das Modell für diese Vorgänge wird wiederum in der Eröffnung (T. 1–4, Beispiel 21) demonstriert: Linearität wird aufgebrochen und geht über in vertikale Expansion. Sie ist verbunden mit einer Aufhellung des Klangs: von Kontrabässen, Celli, Tuben und tiefen Holzbläsern zu Hörnern, Trompeten und hohen Holzbläsern, die, nach dem HT mit Ambitus *E–g*, einen elftönigen Akkord *d'* bis *cis* aufbauen. Wie das Notenbeispiel zeigt, ist diese Entwicklung streng konstruiert und strukturell mit dem HT verbunden.



Beispiel 21: T. 1–4

Arcana enthält 31 Passagen mit vertikalen Expansionen gemäss diesem Modell. Zusammen mit den als Ostinati, Orgelpunkten oder Liegetönen horizontal angelegten Abschnitten unterliegt beinahe das gesamte Werk dieser Logik: dem Prozess des Übergangs von horizontaler Statik zu vertikaler Dynamik. Er kann bildhaft als *Kreis und Öffnung* umschrieben werden. Diese Metapher schliesst an Varèses Traumbild der „grossen Kreise“ an. Analog zu den technischen Verfahren handelt es sich um ein offenes Verfahren ohne Implikationen für Ausdehnung, Proportion, Textur und Dynamik. Es weist ferner auch auf den Ausdrucksgehalt des Werkes hin: Der ‚Kreis und die Öffnung‘ ist das alles dominierende expressive Bild *Arcanas*. Es steht für den Ausdruck von ‚Anstauung und Befreiung‘, von ‚Zwang und Ausbruch‘. Varèse beharrte darauf, dass Musik dem persönlichen Ausdruck des Komponisten diene; was er ablehnte, waren – in Übereinstimmung mit der Tradition der „absoluten Musik“ – konkrete programmatische Konzepte, die Abbildung konkreter Phänomene: „Wir sollten nicht auf Situationen und

Emotionen anspielen“, denn: „wir sollten nichts auf Umwegen tun; wir sollten [...] danach streben, uns auf die einfachste Weise auszudrücken.“⁵² Die Darstellung von solchen „Situationen und Emotionen“ wäre demgemäss nebensächlich und stünde der Expression im Weg. Vielleicht ist die strenge Stilisierung des musikalischen Materials auch in diesem Streben nach Wesentlichkeit begründet, in der Sorge um die Präsenz des Komponisten als Subjekt. „[...] sein Werk drückte seine eigene Persönlichkeit aus“, schrieb Fernand Ouellette, und nannte Varèse den „letzten Romantiker“.⁵³ Eher sollte vielleicht vom „letzten Expressionisten“ die Rede sein: diese Assoziation drängt sich angesichts des Ausdruckswillens auf, der sich in der Beharrlichkeit manifestiert, mit der die Anlage des gesamten Werkes einem einzigen Expressionsmodell dienstbar gemacht wird. Beengtheit und Ausbruch: Die räumliche Metaphorik dieses Modells stimmt genau mit dem Begriff der „Raumergreifung“ überein, den Wil Hofmann zur Darstellung expressionistischer Ästhetik verwendet; er führt aus:

Der Expressionismus begreift die Welt als einen von geheimen Kräften durchwirkten Raum von irrationaler, a-perspektivischer Qualität [...]. Er ist dicht gefüllt mit wirkenden Kraftpunkten, denn alle Dinge und Wesen stellen sich als ein solches Kraftzentrum dar. Auch der Mensch erfährt sich als ein solches Kraftzentrum, daher die Tendenz zur Ergreifung des Raumes, zur Expansion.⁵⁴

Ebenso schimmert „Expressionismus“ als Haltung durch in Varèses vehementer Ablehnung objektivierter Systematik, eine Haltung, die an die Idiosynkrasien der Komponisten zu Beginn des Jahrhunderts erinnert. Und so, wie uns aus jener Zeit vorwiegend kompositorische Miniaturen erhalten sind, ist Varèses Œuvre als Ganzes – mit nur 10 vom Komponisten gutgeheissenen Werken – sozusagen eine „Miniatur“: Die langsame Detailarbeit war der Preis, den er für die Subjektivierung seiner Musik zu zahlen bereit war.

Der Begriff Raum begegnet uns also auf drei Ebenen: erstens als Metapher für die technische Problemstellung des frühen 20. Jahrhunderts, der chromatischen Tonhöhenorganisation; zweitens als methodisches Leitbild für das Komponieren als dem Entdecken unbekannten musikalischen „Territoriums“; drittens als Modell für die expressive Grundaussage des Werkes,

52 Tryon, „New Instruments“ (Anm. 44) [Flechtner 41f.]. – „We should not hint at situations and emotions; we should do nothing by round-about means; we should [...] try for expressions in the simplest way.“

53 Fernand Ouellette, *Edgard Varèse* (englische Fassung: Derek Goldmann), New York 1968, S.67. – „[...] his work expressed his own personality.“

54 Wil Hofmann, Art. „Expressionismus“, in: MGG 3, Kassel [usw.] 1962, Sp.1660f.

dem Ausbruch aus der Enge in den offenen Raum. Als gemeinsamer Nenner aller drei Ebenen dieser Raummetapher kann der Begriff der „Befreiung“ gesehen werden.

5. Zur Form

Im 2. und 3. Kapitel wurde die Konstruktion einzelner Abschnitte untersucht. Wie werden sie aber miteinander verknüpft? Beispiel 22 zeigt in einer Reduktion das HT2 und F1(2) (T. 50–52), umgeben von den ersten beiden Expositionen von T (T. 46–49 und 53–55).

The musical score for Example 22, T. 46-55, is presented in three staves. The first staff (labeled ①) covers measures 46 to 52. It features a melodic line for '1. vl, Kl(8)' and '1. vl, Kl(es)', a bass line for 'KB, Vlc', and a section for '1. vl, Fl' and 'Fg, KF3'. The second staff (labeled ②) covers measures 50f and 52. It includes a section for 'Pk, KB' and a section for '(HT)' and 'Trp, Prc'. The third staff (labeled ③) covers measures 53-55. It features a section for 'Fl, 1. vl, Kl(es)' and a section for 'KB, Vlc, Fg, B-Kl, Kl(b)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Beispiel 22: T. 46–55

Die zentrale Tonhöhe der Takte 46f ist d'' . Es wird nach unten transponiert und Basis der Tritonus-Quart-Akkorde in Takt 49, gefolgt von den Basstönen G des Schlussakkords; g nimmt das Quintolenostinato der Takte 50f vorweg.

F1 (T. 52) mündet wieder in ein *d* (T. 53), und *d* wird Zentralton des Bassostinatos im folgenden Abschnitt. *d* ist zudem die Basis eines zweiten Quintverhältnisses mit dem obersten Ton *a* des HT (T. 50): Die zweite HT-Exposition spiegelt also die erste. Die Bassfigur in Takt 48 (*e-f*) bildet mit den Pauken/Kontrabässen MB: *e-f-g* (T. 50f), und ein chromatisches Sechstonfragment mit dem HT: *e → a*. Sie expandiert chromatisch nach oben, ab Takt 53 wird die Figur jedoch eine grosse Sekunde nach unten transponiert: *d-es*. Die strukturelle Quinte *d-g* kommt hier in Umkehrung zurück in der Folge der zwei steigenden Quartan *d-g-c* der Posaunenfigur. Diese Quartanfolge knüpft an die Quinte *g'-d''* und das c-Moll von F1 an. Ein erster, struktureller Zusammenhang betrifft also gemeinsame Achsentöne und Quintbeziehungen.

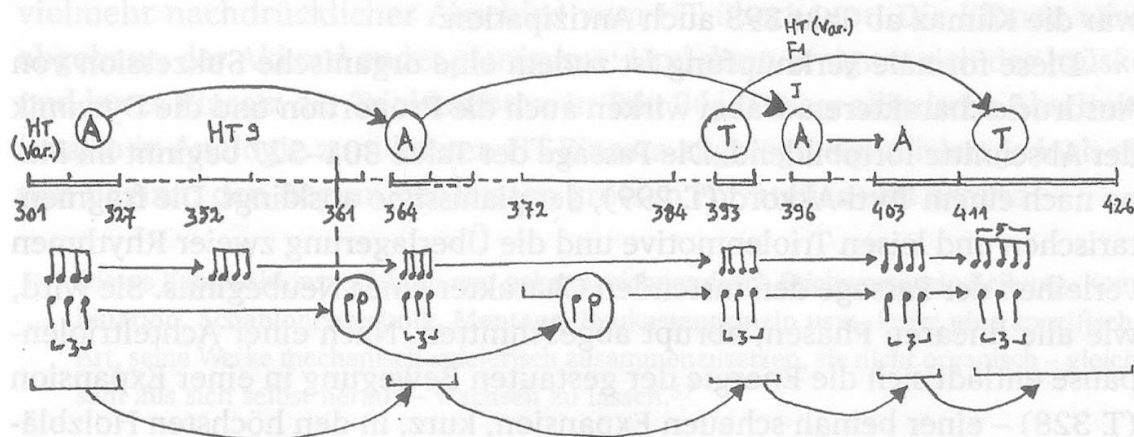
Ein zweiter Zusammenhang wird durch chromatische Verbindungen erzeugt. Das chromatische Fragment wird mit der Öffnung des Ostinatos in Takt 52 um den Ton *b*, im melodischen Dreiklang II um den Ton *h* erweitert. Der Grundton *c* von F1 setzt die Linie nach oben, die Thementöne *d* und *es* nach unten fort. Die Bassfigur der Takte 53ff schliesst also auch an F1 und diese chromatische Linie an.

Eine dritte Beziehung liegt in der Verwandtschaft der zwei Akkorde in Takt 49 und 53. Die Basis *g* des ersten wird im zweiten nach oben, die Dreiklangskonstellation der Töne *es-b-e-h* nach unten transponiert. Die Spitzentöne *f* und *fis* liegen beim zweiten Akkord in der Mitte, und nur das *c* des ersten wird – anschliessend an das c-Moll von F1 – nach oben versetzt zu *cis*. Die Spitzentonfolge *fis'''-as'''* formt mit dem (hier nicht abgebildeten) *a'''* aus Takt 45 MB aus denselben Tönen wie das HT der Takte 50f.

Varèse gestaltete also die Verbindung der Abschnitte mit denselben Methoden wie ihre interne Organisation: Quintrelationen als Basisbeziehung zwischen Zentraltönen, chromatische Beziehungen zwischen Einzelereignissen, Gebrauch von stufenweisen Verbindungen, die MB darstellen. Aufeinanderfolgende Abschnitte zeigen meistens eine chromatische Verschiebung der Haupt- oder Spitzentöne. Diese Technik ist identisch mit derjenigen, die Strawinsky zur Disposition der Themen im *Sacre* verwendete.

Formlogik über grössere Abschnitte entsteht durch die variierte Rückkehr einer Passage. Als Beispiel sei hier in geraffter Form ein Überblick über die Gliederung der Takte 301–398 gegeben (Beispiel 23). Am Schluss dieses Ausschnitts findet sich das im Absatz ‚Kontrapunkt‘ diskutierte Fragment der Takte 396ff (Beispiel 19). Sein wichtigstes Element ist A als letzter und höchster Einsatz. Das Geschehen wird durch einen Orgelpunkt '*Gis-A-g*' getragen. 22 Takte davor (364ff) findet sich A mit genau denselben Tönen (*d''-fis''-cis'''*) über einem Ostinato *g'-as'*. Im zweiten Fall liegt A eine Oktave höher, das Ostinato *g'-as'* wurde gespiegelt und um das *a* erweitert, die Sekunde zur Septime verändert. Zuerst gibt das Ostinato die genaue Mitte

des Tonbereichs von A, im zweiten Fall expandiert der Ambitus zu vier Oktaven plus Quarte. Die erste Passage ist also linear konzipiert, die zweite als Expansion eines Tonraumes, der in Takt 398 schliesslich in ein e''' mündet.



Beispiel 23: T. 301–426

Doch dasselbe Fragment ist schon früher aufgetreten: die Hörner/Bratschen spielen A in den Takten 312–327 eine grosse Sekunde tiefer, aber zum selben Ostinato wie in den Takten 364f. Sie bereichern ein ab Takt 301 exponiertes polyrhythmisches Ostinato (4:3). Dieses Ostinato-Element wird in den Takten 352f mit der letzten Verarbeitung des HT wieder aufgenommen. Nach dem geraden Rhythmus von HT9 werden dann im kürzesten Abschnitt von *Arcana* (T. 361) die Triolen – das ungerade Element des 4:3-Ostinatos – in einer unregelmässigen Variante (Viertel–Halbe) aufgegriffen; ein simultanes Motiv der Hörner/höheren Streicher zitiert seinerseits eine kurze, heftige Konfrontation zweier sukzessiver Klanggruppen in den Takten 171ff, wobei die zweite Figur triolisiert und der ersten überlagert wird. Nach der Passage mit A (T. 364ff) setzt das längste rhythmische Ostinato des Werkes ein: Takte 372–384 (siehe auch Kap. 2e). Varèse überrascht hier, gegen das Ende von *Arcana*, mit einer ausgedehnten Phase ungetrübter rhythmischer Stabilität.

Die letzte Verarbeitung des Hauptthemas ist vorbei. Das lange Ostinato ab Takt 372, eine Reaktion auf die verschiedenen 4:3-Fragmente und Klimax des in Takt 361 flüchtig angezeigten Triolenrhythmus, ist praktisch frei von dem melodischen Element, das das HT kennzeichnete; es signalisiert die Liquidierung des Hauptthemas. Die in Absatz 2e diskutierte Passage der Takte 385–395 (Beispiel 17) erklärt sich als Reaktion auf die Stabilität des langen Ostinatos. Ab T. 393 wird das in Takt 301ff eingeleitete Element der 4:3-Überlagerung einem ersten Höhepunkt zugeleitet. Danach werden nicht nur A, sondern auch F2, I und, als Variante, HT rekapituliert (ab T. 396):

Nachdem also das HT in seiner charakteristischen Gestalt aus dem Werk eliminiert worden ist, passieren die Themen noch einmal Revue – als polyphones Quodlibet. Im Schlussklimax von *Arcana* (T. 411–426) kulminieren, nach dem einfachen rhythmischen Ostinato der Takte 372ff, die polyrhythmischen Ostinati (nun 5:3), als Kombination von T und einer triolischen Lage. Also war die Klimax ab Takt 393 auch Antizipation.

Diese formale Verknüpfung ist zudem eine organische Sukzession von Ausdruckscharakteren. Dabei wirken auch die Proportion und die Dynamik der Abschnitte formbildend. Die Passage der Takte 301–327 beginnt im *Piano* nach einem Tutti-Akkord (T. 299), der *pianissimo* ausklingt. Die fragmentarischen und leisen Triolenmotive und die Überlagerung zweier Rhythmen verleihen der Passage den tastenden Charakter eines Neubeginns. Sie wird, wie alle linearen Phasen, abrupt abgeschnitten. Nach einer Achteltriolenpause entlädt sich die Energie der gestauten Bewegung in einer Expansion (T. 328) – einer beinahe scheuen Expansion, kurz, in den höchsten Holzbläsern. Die „Öffnung des Kreises“ wird in einem zweiten Anlauf fortgesetzt; ein breit angelegter Aufbau führt vom *cis'* bis ins *d'''* (T. 329–333, mit F1) und zu einer heftigen Klimax. Unmittelbar wird eine dritte Klimax – diesmal mit F2 – angefügt (T. 334–337). Dieser dreifache Energieausbruch ist dem zurückhaltenden Charakter des vorhergehenden „Kreises“ nicht proportional. Aber mehr als um die „Öffnung“ geht es hier um die Vorbereitung der Kontrapassage der Takte 338–351: einer Phase der Stille, in welche die ersten Geigen nach dem abgerissenen Klimax-Akkord „*sul ponticello*“ ein ausgehaltenes *h'''* als Echo des Akkord-Spitzentons spielen. Diese leise Passage ist ein Beispiel für jenen Texturtyp in *Arcana*, den Strawinsky positiv hervorzuheben gewillt war: „[...] die besten Dinge in seiner Musik – die ersten sieben Takte von Ziff. 16 in *Arcana*, *Déserts* als Ganzes – gehören zum Besseren in der zeitgenössischen Musik.“⁵⁵ Strawinskys „sieben Takte“ zeigen eine analoge Textur: Ihre Elemente sind äusserst zurückhaltend – *piano*, Einzeltöne, kleine Perkussionsfiguren. Diese Aktionen gestalten einen weiten Tonraum (hier vom 'C der Kontrabässe zum *e'''* der Piccoli) und einen heterogenen Klangraum.⁵⁶

55 Strawinsky, *Dialogues* (Anm. 6), S.62. – „[...] the best things in his music – the first seven measures from no. 16 in *Arcana*, the whole of *Déserts* – are among the better things in contemporary music.“

56 Die übrigen 7 ‚leisen Passagen‘ betreffen T. 130–140, 161–168, 182–197, 262–266, 403–409, 427–433 und 441–446.

Es ist auch Stille vor dem Sturm: Nach beinahe vier Sekunden Generalpause bricht in Takt 352 abrupt das HT9 los. Die Ruhephase war mit sechsundfünfzig Sekunden der längste Formteil des Werkes überhaupt. Die Expansion im Anschluss an das HT ist mit dreizehn Sekunden wiederum zu gewichtig, um lediglich die gut dreieinhalb Sekunden HT zu „öffnen“. Sie ist vielmehr nachdrücklicher Abschied vom HT überhaupt. Die Klimax wird abgebaut, der Akkord endet *pianissimo*: Und dann ereignet sich der bruske und kurze Einsatz der Triolenmotive in Takt 361. Dieser elliptische Abschnitt ist also in Analogie zum letzten HT-Einsatz angelegt, signalisiert jedoch einen Beginn: den Beginn des letzten grossen Formteiles von *Arcana*. –

Dieses Kompositionsverfahren war gekennzeichnet durch Stichworte wie Reihung, Kombination, Schablonentechnik, Montage, Baukastenprinzip usw., kurz: eine spezifische Art, seine Werke mechanisch-spielerisch zusammenzusetzen, sie nicht organisch – gleichsam aus sich selbst heraus – wachsen zu lassen.⁵⁷

Die Rede ist von Strawinsky. Die Kompositionsverfahren von Varèse lassen sich wohl durch dieselben technischen Stichworte kennzeichnen – aber sie sind mit umgekehrten ästhetischen Prämissen verbunden. Von seinen Verfahren gibt die anschauliche Beschreibung seines Arbeitszimmers durch Anaïs Nin eine Vorstellung: „Auf dem Notenpult war immer ein Teil einer Musiknotation. Sie pflegte in einem Revisionszustand zu sein und glich einer Collage aus Fragmenten, die er alle bearbeitet und wieder bearbeitet und verschoben hatte, bis sie eine turmhohe Konstruktion bildeten. [...] Fragmente waren auch ans Brett über seinem Arbeitstisch und an die Wände geheftet [...]“.⁵⁸ Collage- oder Montageteknik wird bei Varèse allerdings gerade mit dem Streben verbunden, die romantische Ästhetik vom organischen Wachstum des Werkes zu restaurieren. Eher als um das ästhetische Spiel mit dem Reiz von Kontrast und Überraschung und die Ironie statischer, blockartiger Assemblagen geht es um die Darstellung logischer Sukzessionen von musikalischen Ereignissen: Varèses Abfolgen sind individuelle Gestaltungen eines bestimmten gestischen Kontextes – als Signale, Ankündigungen oder Reaktionen.

57 Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S.153.

58 Anaïs Nin, „In Memoriam: Edgard Varèse (1883–1965)“, in: *PNM IV/2* (Frühling–Sommer 1966), S.8. – „[...] on the music stand, there was always a piece of musical notations. They were in a state of revision resembling a collage: all fragments which he had arranged and rearranged and displaced until they achieved a towering construction. [...] fragments were also tacked on the board above his worktable, and on the walls [...]“

So besteht Formzusammenhang also auf drei Ebenen. Auf der ersten Ebene erwächst materielle Kohärenz aus Zentraltönen, Basiselementen und Themen. Mehr als die Hälfte der Abschnitte (47) akzentuieren – als Orgelpunkt, Ostinato oder als Ausgangs- und/oder Zielton – die Töne *a* oder *e*, das heisst, die Haupttöne des HT und von F2. Andere Zentraltöne betreffen die ‚Mediante‘ *c* (6) und die Unterquinte *d* (6). Ein typisches Verfahren ist ihre chromatische Verschiebung: 27mal liegt der Nachdruck auf *b*, *es* oder *cis*. Die Themen haben je funktionelle Implikationen: HT und T bilden Ostinati ohne interne Formbestimmung; F2 und I markieren Eröffnungen, F1 Abschlüsse; R liefert Impulse als Kontrapunkt zu liegenden Klängen; A und B haben Signalcharakter. F1, F2 und I können intern selbständige Formen bilden, aber meistens sind sie – wie alle Themen ausser HT und T – Bestandteile einer Form als Varianten zur semantischen Figur „Fanfare“. Die einzige Ausnahmenerscheinung ist M: Einzigartig sind der Unisono-Satz und das ungebrochene Metrum, einzigartig ist auch die Form, eine ausgedehnte und formal geschlossene melodische Konstruktion, die einen musikalischen Kontrast zu den 31 Manifestationen des Konzeptes „Kreis – Öffnung“ bildet. Die andern Themen sind ‚neutral‘ in dem Sinne, dass sie frei verfügbar sind als Material für Ostinati oder Signale. Ihre Bedeutung als Themen ist also derjenigen des Themas in der klassischen Tradition entgegengesetzt: Während dort aus den Implikationen des Themas Form entwickelt wird, werden die Themen in *Arcana* in spezifische Situationen integriert und entsprechend adaptiert.

Auf der zweiten Ebene beruht der musikalische Zusammenhang auf der Logik der Abfolgen. Die Proportionen der Abschnitte und ihre dynamische Gestaltung sind von Bedeutung für die Formgebung. Im Rahmen der „organischen Folge“ von Ereignissen werden gestische Vorgänge dargestellt, deren Verknüpfung eine dramatische Logik herstellt: Auslösung, Störung oder Echo; Vorbereitung, Aufbau, Unterbrechung, Stasis, Öffnung, Entkrampfung ... Diese Wirkung der musikalischen Entwicklungen und Interaktionen korrespondiert mit dem Prozesscharakter der Arbeitsweise.

Auf der dritten Ebene ist die Kohärenz des musikalischen Ausdrucks in der Abfolge von horizontalen „Kreisen“ und vertikalen „Öffnungen“ offensichtlich. Der Ausdruck von Stasis und Ausbruch wiederholt sich in Varianten und Verästelungen. Wenn das HT als „Material für ein Ostinato ohne interne Formbestimmung“ beschrieben wurde, dann ist *Arcana* als Ganzes seine Entsprechung im Grossen: ein gigantisches Ostinato – ein „Kreis“ – aus der Abfolge von Manifestationen eines einzigen expressiven Konzeptes. Diese Kohärenz ist die Stärke und die Schwäche des Werkes. Die Kreise im Innern des Werkes öffnen sich, aber der Kreis des Werkes bleibt geschlossen. Die Dynamik der Einzelformen und ihrer Verknüpfung wird durch die Statik des Werkganzen nivelliert. Die Expansionen transportieren Spannung

lediglich in ein anderes Medium, nicht in Entspannung. Und stationäre Spannung wird nicht als Spannung erlebt, sondern als Zustand: als Unruhe. So geht die Umsetzung des expressiven „Bildes“ in *Arcana* einher mit einem Verlust musikalischer Dynamik auf der Ebene des Werkganzen.

Dennoch ist im Bereich der ersten und zweiten Ebene ein globales Formkonzept vorhanden. Evident ist die Unterteilung auf der kleinräumigsten Ebene; die einzelnen Abschnitte sind deutlich voneinander geschieden. Sie bilden technische Einheiten als selbständige Organisationen und Bedeutungseinheiten (z.B. Modell „Kreis-Öffnung“ T. 1f und 3f). Eine grössräumigere Zusammenfassung kann sich an den Themenverarbeitungen orientieren: Die Takte 46–78 enthalten die zwei ersten Wiederverwertungen des HT, ferner T als eigentliche Introduction der Klimaxpassagen und die erste Wiederverwendung von F2; es kann hier von einer ‚Reprise‘ der Hauptthemen die Rede sein. Danach erscheint das letzte grosse Thema (I) mit M als Signal für den Beginn einer neuen Phase der Grossform. Die ‚Reprise‘ betrifft also den Abschluss eines ersten Hauptteils: Takte 1–78.

Der weitere Verlauf ist formal weniger schlüssig. Das HT zeigt – wie aus den Analysen hervorgegangen ist – nicht immer den Beginn eines Formteils an; diese Annahme ist eine notorische Vereinfachung beinahe aller bisherigen Formanalysen. Als Kriterium bleiben die Formzäsuren. Beim Abschluss von Hauptteil 1 ist M eine musikalische Zäsur. Danach geht es um Kontraste und Unterbrechungen: Stärker noch als die Generalpause in Takt 162 wirkt der dynamische Kontrast ab Takt 130, erste ‚leise Passage‘ nach bislang kräftigster Klimax. Diese zwei Einschnitte stehen zur Verfügung für Unterteilungsversuche, deren Aussagekraft aber zum mindesten als willkürlich betrachtet werden müsste. Ein zweiter Hauptteil muss also negativ definiert werden als die Summe der Musik von Takt 79 bis zu dem nach dem letzten HT beginnenden Schlussteil: T. 79–360. Dieser dritte oder Schlussteil wird mit dem oben diskutierten Triolenmotiv (T. 361) als Nachfolger des HT eröffnet und schliesst vor den beiden Codae⁵⁹ mit der als Echo angelegten letzten Exposition von F2: ⁶⁰ T. 361–433.

Die Eröffnung (T. 1–21) bildet einen Block aus scharf getrennten Fragmenten. Danach werden die Übergänge differenzierter herausgearbeitet. Der Verzicht auf solche Nuancierung in den Abfolgen der Eröffnung verleiht ihr einen soliden und bestimmten Charakter. Die Collagetechnik am Beginn des Werkes und die individuelle Detailarbeit an den Übergängen in der weiteren Entwicklung von *Arcana* exemplifiziert die Entwicklung des Stils vom

63 – David Harold Cox, *The Music of Edgar Varèse*, Ph. D. diss., University of Birmingham 1976, S. 114. – „There is no method applied systematically“

64 – La Monte-Haber, *Die Musik* (Anm. 29), S. 230.

65 – „The process of invention“

59 – T. 434–439 und 440–445.

60 – T. 427–433.

„Ausgangspunkt Strawinsky“ zum Personalstil in der Formanlage des Werkes. Der erste Hauptteil zeichnet sich durch schnellen Formrhythmus aus: So enthalten die ersten 50 Sekunden von *Arcana* nicht weniger als 10, die letzten 6 Minuten vor der Coda (T. 301–433) nur 28 distinkte Abschnitte. Dies bedeutet eine sechsfache Verlangsamung des Formrhythmus. Ein erstes globales Konzept ist also die Expansion der Formen.

Ein zweites betrifft die Eliminierung des HT und seinen Ersatz durch die rhythmischen Ostinati. Mit der Gruppe HT6–8 (T. 218–276) und den anschliessenden Expansionen ist der Gegenstand „HT“ wesentlich abgeschlossen. Diese HT-Phase markiert ungefähr die Mitte des Werkes um die achte Minute. Von den andern charakteristischen Themen spielt I ab Takt 260 keine Rolle mehr. Schlussphase von F1 sind die Takte 288–298. Nur die Motive (A, B und R) bleiben präsent – und F2 als Schlussfanfare. Global verdrängen also grossräumige lineare Passagen die charakteristischen Themen. Varèse scheint einem Prinzip zu folgen, das er schon 1922 formuliert hat: „[...] unsere Neigung, denke ich, ist es, so vorzugehen, dass das Bild oder die Idee im Werk selbst aufgesogen und durch den Schaffensprozess eliminiert wird.“⁶¹

Schluss

Die Entwicklung des Stils „aus den frühen Werken Strawinskys“ gemäss der eingangs zitierten Äusserung von Elliott Carter wurde anhand einer Diskussion von sechs technischen, methodischen und stilistischen Aspekten rekonstruiert: des thematischen Prinzips, der Verwendung von einfachen Basiselementen und der Methode der Variantenbildung, der Prinzipien des variablen Ostinatos und der tonalen Achsen, und schliesslich der Formtechnik. Während aber der *Sacre* aus einem Dreiklang (kleine Terz + grosse Sekunde) entwickelt wird, liegen der Konstruktion von *Arcana* nicht nur ein melodisches Basiselement (ebenfalls aus zwei Intervallen) und drei Dreiklänge, sondern auch eine rhythmische Figur zugrunde. Die Verwendung eines rhythmischen Basiselementes ist eine charakteristische Entwicklung von Varèse. R, als schnelle Repetition von fünf Impulsen, ist typisch für sein gesamtes Œuvre.

61 Tryon, „New Instruments“ (Anm. 44) [Flechtner 42]. – „[...] our tendency, I think, is to let the image or the idea become absorbed in the work itself and eliminated through the process of invention.“

Die Kompositionsverfahren konstituieren ein offenes System, weil sie – erstens – eher methodische Prinzipien als materielle Regeln festlegen und weil – zweitens – ihre Vielfalt ein pragmatisches Vorgehen der Auswahl mit sich bringt. Ein gemeinsamer Nenner der Verfahren ist das Prinzip zentrifugaler Entwicklung aus einfachen Kernelementen. Dies trifft auf die thematische Arbeitsweise ebenso zu wie auf die Tonhöhenorganisation um Zentraltöne; auf die Gestaltung komplexer Rhythmen in Relation mit regelmässigen metrischen Polen ebenso wie auf die Expansion der Teilformen im Verlauf des Werkes. Varèse verwehrte sich gegen das Klischee der ‚Systemlosigkeit‘: „Es gibt eine Menge absurdes Gerede über das Fehlen von Form oder Methode in der neuen Musik. Sie ist ebenso sehr Gegenstand von Plan und logischer Entwicklung wie die alten Meister.“⁶² Vorsicht ist also geboten gegenüber emphatischen Erklärungen wie: „Es gibt keine Methode, die systematisch angewendet wird.“⁶³ oder: „Die Forderung des Einklangs zwischen den Elementen und der künstlerischen Technik macht ein System des Komponierens unmöglich.“⁶⁴

Die offene Systematik dient der Realisierung von organischen musikalischen Entwicklungen. Diese wiederum enthalten ein expressives Konzept: das ‚Aufbrechen‘ statischer Situationen in eine ‚Öffnung‘ des Klangbildes, der Dynamik, des Tonhöhenspektrums, der rhythmischen Fixiertheit. Notwendigerweise ist dieses Modell für ein individuelles Werk einmalig und stellt als solches auch eine Grenze dar. Die Vermutung sei gewagt, dass Varèses viel diskutierte kreative Krise ab den 30er Jahren mit dem Dilemma zusammenhängen könnte, das ein solch subjektiver Ansatz mit sich bringen mochte. Auch mag die Krise mit dem grundsätzlichen Bekenntnis zur Ideologie vom vollendeten und geschlossenen Opus zusammenhängen: „[...] wenn ich schliesslich ein Werk präsentiere, ist es kein Experiment – es ist ein fertiges Produkt.“⁶⁵ Offensichtlich steht ein solcher Werkbegriff im Widerstreit mit der Offenheit und Prozessorientiertheit dieser Systematik. Indes war der

62 Interview in *The New York Times* (Anm. 35). – „There is a lot of absurd talk about there being no form or method in the new music. It is just as much subject to plan and logical development as the [sic] old masters [...].“

63 David Harold Cox, *The Music of Edgard Varèse*, Ph. D. diss., University of Birmingham 1976, S.114. – „There is no method applied systematically.“

64 La Motte-Haber, *Die Musik* (Anm. 29), S.250.

65 Chou Wen-Chung, „Varèse: A Sketch of the Man and his Music“, in: *MQ* 52 (April 1966), S.163. – „[...] when I finally present a work, it is not an experiment – it is a finished product.“

Versuch, diese Ideologie aufzubrechen, ein Brennpunkt von Varèses Lebensprojekt in Gestalt der – letztlich unrealisierten – Pläne für gigantische multimediale Spektakel unter den Arbeitstiteln *L'Astronome* und *Espace*, an denen er nach der Vollendung von *Arcana* bis gegen Ende der 40er Jahre arbeitete.

Der geschlossene Werkbegriff, das Bekenntnis zur Expression und das Streben nach einem organischen Werkganzen: Diese drei Positionen charakterisieren Varèse als Romantiker und Expressionisten. Innerhalb des Werkes als einem ‚gefrorenen Prozess‘ ist die Stereotypie in der expressiven Anlage problematisch. Als Generalnenner für *Arcana* bleibt neben der Ebene der Expression die ästhetische Ebene der Klangdifferenzierung: des ‚Klangs‘ als ästhetischer Formel. Das Problem wurde schon früh durch Heinz-Klaus Metzger erkannt: „Die historische Innervation Varèses gilt dem Zustand des musikalischen Stoffes, nicht der Formbildung, dem eigentlichen Komponieren.“⁶⁶ In *Arcana* korrespondiert der Widerspruch zwischen der expressiven und der abstrakt-ästhetischen Ebene mit der Gegenüberstellung der einzelnen Momente und des Werkganzen. Je nach Blickwinkel ergeben sich so in der Rezeption diametral entgegengesetzte Standpunkte: „Man könnte Varèse als Klangformalisten betrachten.“⁶⁷ oder aber: „Varèse ist zu Beethoven-haft, zu emotional.“⁶⁸

„Klangformalist“ oder „... zu emotional“: ein Ansatz zur Synthese in der Musik sind Varèses ‚leise Passagen‘. Diese freien Texturen – frei von thematischen Verbindungen und von der Kausalität „Kreis-Öffnung“ – sind von musikalischen Ereignissen beinahe unberührte Klangräume, ähnlich gewissen Zeichnungen Giacomettis, bei denen wenige feine Bleistiftstriche eine Form eher ahnen lassen als abbilden, wodurch der Hintergrund – das weiße Papier, der Klangraum – immens und tief wird. Sie bilden in *Arcana* beinahe den einzigen inhaltlichen Kontrast, einzige Phasen von Entkrampfung: reine Luft und Stille nach dem Gewitter. Hier knüpfte Varèse im Spätwerk *Déserts* (1949–1954) an. Und 1960 ergänzte er *Arcana* um eine zweite Coda: Nicht mehr das triumphale C-Dur der ersten, sondern eine letzte dieser ‚leisen Passagen‘ beschliesst nun das Werk.

66 Heinz-Klaus Metzger, „Hommage à Edgard Varèse“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2, Mainz 1959, S.58.

67 Henry Weinberg in: Julius, *Edgard Varèse* (Anm. 20), S.43. – „One could regard Varèse as a formalist in sound.“

68 Pierre Boulez gemäß einem mündlichen Bericht von Earle Brown in: Ebd., S.47. – „Varèse is too Beethovenian, too emotional.“

Arcana ist ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Situation des 20. Jahrhunderts. So deutlich der Personalstil von Varèse sich innerhalb des historischen Kontextes entwickelt, so deutlich spiegelt *Arcana* die historische Problematik der Verbindung von „Form und Inhalt“, nach der der Komponist – wie das Zitat in der Einleitung belegt – strebte: von Ästhetik und Ausdruck, Objektivierung und Subjektivität. Auf der methodischen Ebene bleibt als Erzungenschaft Varèses der Versuch eines „offenen Kompositionssystems“. Es ermöglichte Verbindungen alter und neuer Elemente und Verfahren, und Verbindungen einfacher und komplexer Materialien und Strukturen: „Ich glaube, dass sich heute die Musik insgesamt in einer Übergangsperiode befindet, und dass ihr eine neue Primitivität eignen wird. Mit Primitivität meine ich einen Beginn, eine Neuheit – so, wie Beethoven, indem er sich von der Vergangenheit losriss, primitiv war.“⁶⁹

in seinem Urteil gnadenlos: Zwar sei es dessen Verdienst gewesen, die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns im Paris der Nachkriegszeit vermittelt zu haben, seine schulmeisterlichen Analysen hätten der seriellen Musik jedoch eher geschadet als genützt:

Leibowitz, pour la musique sérielle, c'était le pire académisme, bien plus dangereux pour elle que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales.²

... après Messiaen, qui avait tout de même une approche organique et historique des chœurs, chez Leibowitz, c'était au contraire très mécanique. Pour les Variations de Schönberg, en particulier, cela devenait vraiment ce que l'appelle une analyse comptable en compte de 1 à 12, avec les renversements de la série, etc. Il y avait très peu, premièrement, de souci esthétique et deuxièmement de souci organique.³

Zu Leibowitz' kompositorischem Schaffen findet sich bei Boulez kein Kommentar.

Die wissenschaftliche Literatur zu Pierre Boulez hat dessen Sicht übernommen. Leibowitz wird meist nur beiläufig erwähnt, wobei das Bild des

1 Der Text entspricht seinem Vortrag, der innerhalb des Forums der 78. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 29. November 1997 in Bern gehalten wurde. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus meiner Lizenzarbeit *La discipline dodécaphonique: Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anna Weberns*, die 1996 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

69 Sperling, „Varèse“ (Anm. 5) [Flechtner 143]. – „I believe that all music today is transitional, and that there will be a new primitiveness in it. By primitiveness I mean a beginning, a newness – in the sense that Beethoven, breaking away from the past, was primitive.“ in: Jean Borys, *La classe de Varèse*, Paris 1993, S. 38.

Komposition als klingende Analyse: René Leibowitz' *Sonate* op. 12 in ihrer Beziehung zu Weberns *Variationen* op. 27¹

Susanne Gärtner

Um René Leibowitz und sein Werk ranken sich Mythen und Vorurteile. Massgeblich prägend waren Pierre Boulez' frühe Schriften, welche den ehemaligen Lehrer polemisch kritisierten. Auch später bleibt Boulez – wird er explizit auf Leibowitz angesprochen – in seinem Urteil gnadenlos: Zwar sei es dessen Verdienst gewesen, die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns im Paris der Nachkriegszeit vermittelt zu haben, seine schulmeisterlichen Analysen hätten der seriellen Musik jedoch eher geschadet als genützt:

Leibowitz, pour la musique sérielle, c'était le pire académisme, bien plus dangereux pour elle que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales.²

... après Messiaen, qui avait tout de même une approche organique et historique des choses, chez Leibowitz, c'était au contraire très mécanique. Pour les *Variations* de Schönberg, en particulier, cela devenait vraiment ce que j'appelle une analyse comptable: on compte de 1 à 12, avec les renversements de la série, etc. Il y avait très peu, premièrement, de souci esthétique et deuxièmement de souci organique.³

Zu Leibowitz' kompositorischem Schaffen findet sich bei Boulez kein Kommentar.

Die wissenschaftliche Literatur zu Pierre Boulez hat dessen Sicht übernommen. Leibowitz wird meist nur beiläufig erwähnt, wobei das Bild des

1 Der Text entspricht einem Vortrag, der innerhalb des Forums der 78. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 29. November 1997 in Bern gehalten wurde. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus meiner Lizentiatsarbeit *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*, die 1996 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel vorgelegt wurde und heute in der Paul Sacher Stiftung Basel einsehbar ist.

2 Boulez in: Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-textes*, Paris 1958, S. 46.

3 Boulez in: Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris 1995, S. 58.

dogmatischen Reihenzählers dominiert.⁴ Neuerdings gibt es jedoch Stimmen, die auf eine tiefgehende Beeinflussung des jungen Boulez durch Leibowitz hinweisen und dabei Leibowitzsche Kompositionen Boulez' Frühwerken kompatibel zur Seite stellen.⁵ Auch der aktuelle Musikmarkt hat mittlerweile den Komponisten Leibowitz entdeckt. 1996 erschien eine erste Einspielung mit Kammermusik, für die im enthusiastischen Wortlaut Adornos geworben wurde:

Es ist kein Zweifel daran, daß Ihre Stücke das höchste Kompositionsniveau repräsentieren, das heute überhaupt gefunden werden kann – von einer Reinheit, Unbestechlichkeit und Konzessionslosigkeit, und zugleich einer so vollkommenen Verfügung über die Mittel in allen ihren Dimensionen, daß man Ihre Stücke allem, was heute zu komponieren sich unterfängt, als ein verpflichtendes Paradigma vorhalten möchte.⁶

4 Vgl. dazu Goléa, *Rencontres*, S. 33 (wohl Boulez' Wortlaut übernehmend): „Echanger Messiaen contre Leibowitz, c'était échanger la spontanéité créatrice, combinée avec la recherche incessante de nouveaux modes d'expression, contre le manque total d'inspiration et la menace d'un académisme sclérosant“; vgl. Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Regensburg 1985, S. 49: „Das stereotype Zählen bis auf 12, wie er es in den vierziger Jahren bei René Leibowitz, dem orthodoxen Schönbergianer, kennenlernte, war ihm immer fremd“; vgl. Peter Heyworth in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hrsg. v. William Glock, London 1986, S. 10–11: „The only person Boulez knew of in Paris who had studied with [Schönberg] was an obscure composer and conductor called René Leibowitz. [...] Boulez was, however, far from happy about the dogmatic manner in which Leibowitz expounded dodecaphonic technique.“ Beispielhaft sei auch auf die werkchronologisch angelegte Würdigung von Häusler verwiesen, in welcher Leibowitz nur innerhalb der supplementären „Biographie in Stichworten“ erwähnt wird, vgl. Josef Häusler, *Profil Pierre Boulez*, Klagenfurt 1995, S. 44.

5 Vgl. Reinhard Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine Figur: René Leibowitz“, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 20: „In diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung geht Boulez in dem Interesse, die Möglichkeiten der ‚klassischen Schreibweise‘ restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus bzw. bleibt noch kompatibel.“, bzw. S. 19: „[...] soviel scheint mir sicher, daß Boulez über die Informationen, die er sich bei Leibowitz verschaffen konnte, hinaus dort in eine Schule des Denkens ging, die ihre Spuren selbst da hinterlassen hat, wo Leibowitz ihn zum Widerspruch herausforderte.“ – Ähnlich argumentiert Mosch, wenn er betont, dass Leibowitz' Einfluss auf Boulez' Musikverständnis „kaum zu überschätzen“ sei, vgl. Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen zu einer Ästhetik serieller Musik am Beispiel „Le marteau sans maître“ von Pierre Boulez*, Diss. Berlin 1990, S. 158. Im Unterschied zu Kapp schliesst Mosch einen Einfluss Leibowitzscher Kompositionen allerdings gänzlich aus.

6 Begleitheft zu CDX-29303, S. 6 bzw. in gekürzter Form u.a. in: *Dissonanz* 47 (1996), S. 2. – Das Zitat ist einem Brief Adornos an Leibowitz vom 24. November 1948 entnommen.

Es scheint an der Zeit, dass sich die Forschung eingehender mit dem Musiker René Leibowitz auseinandersetzt, denn nach wie vor beschleichen einen „beim Versuch der Annäherung beinahe pionierhafte Empfindungen“⁷. Leibowitz' Kompositionen sind nur auf Anfrage bei Mobart Music Publications erhältlich, seine Buchpublikationen wurden grossenteils nicht übersetzt und sind heute vergriffen, Informationen über Leben und Werk lieferten bis vor kurzem nur die wenigen Beiträge treuer Schüler. Nachdem Leibowitz' Nachlass 1991 aus dem Besitz der Familie in die Paul Sacher Stiftung Basel überging, stehen nun neue Wege offen. Eine erste Monographie zu Leibowitz wird demnächst veröffentlicht, ausführlichere Werkanalysen sind dort jedoch nicht vorgesehen.⁸ Leibowitz' kompositorisches Œuvre ist somit noch vollumfänglich aufzuarbeiten und einzuordnen.

Seit der ersten Beschäftigung mit der Zwölftontechnik Mitte der dreissiger Jahre bis hin zu seinem Tod im Jahr 1972 hat Leibowitz ohne Unterlass komponiert. Neben seinen Tätigkeiten als Dirigent, Lehrer, Journalist und freier Musikschriftsteller entstanden über neunzig Kompositionen, darunter Opern, Orchester- und Vokalwerke, Lieder und Kammermusik in unterschiedlichster Besetzung. Wie sein Leitbild Arnold Schönberg war Leibowitz Autodidakt. Von Rudolf Kolisch und Erich Itor Kahn in die Zwölftontechnik eingeführt, machte er sich anschliessend die Werke der Zweiten Wiener Schule zu seinen Lehrmeistern. Ob die legendären Begegnungen mit Webern in Wien und Schönberg in Berlin jemals stattfanden, ist bis heute nicht zu belegen.

Wenn im folgenden aus Leibowitz' Œuvre die *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12⁹ herausgegriffen wird, geschieht dies aus mehreren Gründen. Erstens gehört op. 12 zu denjenigen Kompositionen, die konkret im Zusammenhang mit Boulez genannt werden.¹⁰ Man vermutet sogar, dass Boulez

7 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 16.

8 Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zur Biographie und zur Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Diss. Hannover 1998. – Meine hat vorab in jüngster Zeit bereits kleinere Publikationen beigetragen.

9 Leibowitz' *Sonate* op. 12 existiert auch in einer Fassung für Violine und wird in der Sekundärliteratur zitiert als „Sonate für Violine und Klavier op. 12a“ bzw. „Sonate für Flöte und Klavier op. 12b“. Eintragungen auf den Manuskripten sowie ein differenzierter Vergleich der beiden Fassungen lassen jedoch die Flötenversion als die ältere erkennbar werden.

10 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 20.

diese *Sonate* kannte, als er 1946, während seiner Unterrichtszeit bei Leibowitz, die berühmt gewordene *Sonatine für Flöte und Klavier* schrieb.¹¹ Noch fehlt eine vergleichende Untersuchung, wohl deswegen, weil die Leibowitzsche *Sonate* kaum bekannt ist, und die Boulezsche *Sonatine* aufgrund ihrer Komplexität den analytischen Zugriff erschwert. Für die *Sonate* op. 12 spricht zweitens, dass Leibowitz sie offensichtlich als gelungen empfand. Er führte Passagen aus dem 3. Satz in *Schoenberg et son école* als Beispiele eines zukunftsweisenden Rhythmuskonzepts an¹² und veranlasste Aufführungen dieses Stückes im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse. Drittens entpuppt sich op. 12 bei näherem Hinsehen als wertvolles Zeugnis für Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns.¹³ Die *Sonate* entstand 1944, somit höchstwahrscheinlich parallel zu Leibowitz' Analyse von Weberns *Variationen* op. 27, die 1947 in *Schoenberg et son école* erschien.¹⁴ Es erweist sich als äusserst aufschlussreich, Analyse und Komposition in Beziehung zu setzen.

Weberns *Variationen* op. 27 nehmen in Leibowitz' Deutung der „Schönberg-Schule“ eine herausragende Stellung ein. Schon bei der Pariser Erstaufführung der *Variationen* im Jahr 1938 war Leibowitz begeistert und setzte in seiner Konzertkritik zu höchstem Lob an:

Webern, le seul compositeur de nos jours qui soit remonté à la source même de la musique, qui a pris sur lui de mettre un point d'interrogation devant chacune de nos locutions musicales courantes: thème, motif, accord, etc. [...] Doué d'une maîtrise musicale extraordinaire, Webern confère ainsi à chaque son, à chaque note, une importance fonctionnelle, une précision et une valeur qui font de cet art un des plus purs et des plus ascétiques qui soient. Aussi à première audition nous semble-t-il presque impossible à saisir. En effet il nous faut écouter de tous côtés, si je puis m'exprimer ainsi, trop de choses se passent dans un espace qui semble beaucoup trop petit.¹⁵

Während der Niederschrift von *Introduction à la musique de douze sons* und *Schoenberg et son école* gegen Ende des Krieges, versuchte Leibowitz seine

11 Vgl. Hirsbrunner, *Pierre Boulez*, S. 46: „Daß dieses Werk Boulez bekannt war, als er seine eigene *Sonatine* schrieb, darf als sicher gelten, denn der Gemeinsamkeiten sind zu viele [...]“.

12 Vgl. René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musicale*, Paris 1947, S. 283–285, hier als op. 13 nummeriert. Bis Ende der vierziger Jahre hat Leibowitz die Zählung seiner Werke mehrfach geändert.

13 Einen ersten Hinweis in diese Richtung verdanke ich Sabine Meine. – Vgl. auch Meine, „René Leibowitz – ‚Variations sérieuses et non-sérieuses‘“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 44.

14 Leibowitz, *Schoenberg et son école* (im folgenden abgekürzt SE), S. 228–243.

15 René Leibowitz, „Concert de la Schola Cantorum“, in: *Esprit* 6/2 (1937/38), S. 284.

Begeisterung rational zu begründen. In einem teleologisch ausgerichteten Musikgeschichtsbild sah er in Webern den Zukunftsweisenden.¹⁶ Weberns Œuvre stelle zur Zeit den fortgeschrittensten Punkt in der Entwicklung abendländischer Kunstmusik dar, unter Weberns Werken seien es die *Variationen für Klavier* op. 27 und das *Streichquartett* op. 28, in welchen die zeitgenössische Polyphonie ihren absoluten Höhepunkt erreiche.¹⁷ Es erstaunt daher nicht, dass sich Leibowitz auch kompositorisch mit den *Variationen* op. 27 auseinandersetzen wollte.

Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 ist wie Weberns *Variationen* op. 27 dreisätzig. Schon die Charakterbezeichnungen der Sätze verweisen auf Parallelen:

Webern, op. 27

Leibowitz, op. 12

I. Sehr mäßig (♩ = ca. 40)

I. Adagio (♩ = 60)/Allegro molto (♩ = 120)/
Poco meno, ma scorrevole (♩ = 90)/
Tempo I (♩ = 120)/Adagio (♩ = 60)

II. Sehr schnell (♩ = ca. 160)

II. Largo assai (♩ = 40)

III. Ruhig fließend (♩ = ca. 80)

III. Scorrevole e tranquillo (♩ = 80)

Dem „Sehr mäßig“ bei Webern entspricht bei Leibowitz das „Largo assai“, dem „Sehr schnell“ das „Allegro molto“ und dem „Ruhig fließend“ das „Scorrevole e tranquillo“. Sogar bis in die Metronomangaben ist Leibowitz seinem Vorbild weitgehend gefolgt.

Obwohl der 1. Satz als „Allegro molto“ auf Weberns Mittelsatz verweist, orientierte sich Leibowitz strukturell am Eröffnungssatz der Webernschen *Variationen*:



16 Der Webern gewidmete Teil von *SE* trägt den sprechenden Titel: „Anton Webern. La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine“, vgl. *SE*, S. 189.

17 Bezeichnend die Überschrift des 11. Kapitels von *SE*, S. 228: „Les dernières œuvres de Webern ou la pointe extrême de la polyphonie contemporaine“.

Webern, op. 27, 1. Satz¹⁸

L'élément architectonique (A)	T. 1–18
première partie (I)	T. 1–10
premier fragment (a)	T. 1–7
deuxième fragment (b)	T. 8–10
deuxième partie (II)	T. 11–18
premier fragment (a')	T. 11–15
deuxième fragment (b')	T. 15–18

Première variation (B)	T. 19–36
première partie	T. 19–29
trois fragments	
deuxième partie	T. 30–36
trois fragments	

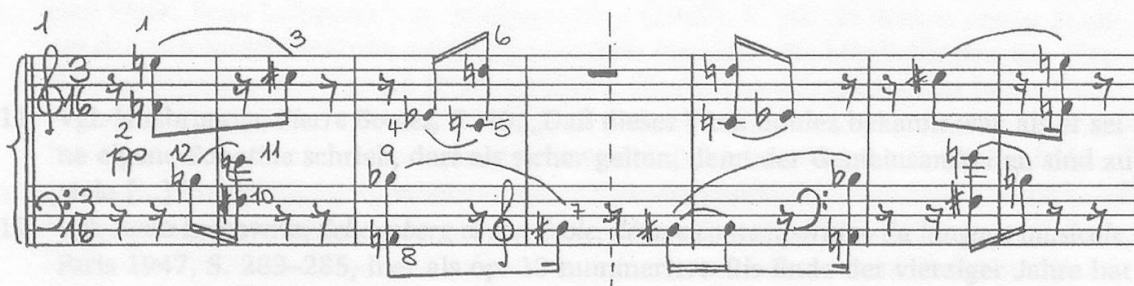
Deuxième variation (A)	T. 37–54
quatre fragments	

Leibowitz, op. 12, 1. Satz

Adagio	T. 1
Allegro molto (A)	T. 2–23
Fragment a	T. 2–8
Fragment b	T. 9–13
Fragment c	T. 13–18
Fragment a''	T. 19–23
Poco meno, ma scorrevole (B)	T. 24–51
Fragment d	T. 24–29
Fragment e	T. 30–33
Fragment f	T. 34–37
Fragment f'	T. 37–41
Fragment e'	T. 42–45
Fragment d'	T. 46–51
Tempo I (A')	T. 52–73
Fragment a'''	T. 52–56
Fragment c'	T. 57–62
Fragment b'	T. 62–66
Fragment a'	T. 67–73
Adagio	T. 74

Beide Sätze sind dreiteilig angelegt, wobei sich die Grossteile A bzw. A' in vier, Grossteil B in sechs „Fragmente“ untergliedern – ich bleibe der Übersicht wegen bei dieser Leibowitzschen Bezeichnung. Die Fragmente werden jeweils durch Spiegelungen gewonnen und sind mit Hilfe der Reihenanalyse eindeutig abgrenzbar.

Der Vergleich der beiden Anfangsfragmente zeigt, dass Leibowitz die Webernsche Gestaltung weitgehend imitiert hat:



Webern, op. 27, 1. Satz, T. 1–7

18 Rekonstruiert nach Leibowitz' Analyse in SE, S. 230–237.

Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 2-8

Auch Leibowitz arbeitet mit einer vertikalen Spiegelung und doppelt deutbarem Reihenverlauf, auch er bündelt in der Regel zu Dreitongruppen, die durch Pausen untergliedert und ineinander verschachtelt werden. Sogar die Bewegungsrichtung der Gesten wurde nachempfunden. Ein Unterschied sticht jedoch ins Auge: Webern kleidet die ganze Passage in „pianissimo“ und „legato“, Leibowitz hingegen bemüht sich um grössere Varietas, fordert neben „legato“ auch „portato“, „détaché“ und „staccato“ sowie starke dynamische Gegensätze. Dass diese Spielanweisungen bei der Spiegelung dann wörtlich beibehalten werden, führt zu einer gewissen Überdeutlichkeit.

Entsprechendes lässt sich beim Vergleich der zweiten Fragmente beobachten:

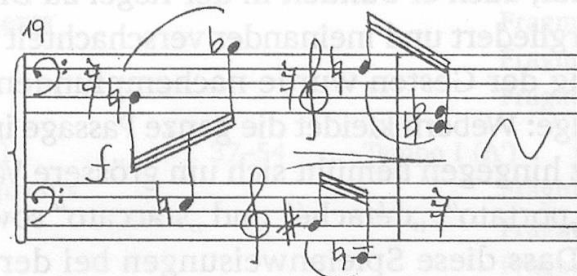
Webern, op. 27, 1. Satz, T. 8-10

Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 9-12

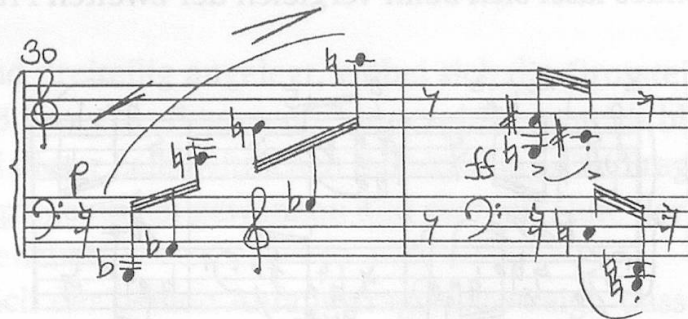
Wieder ist der Bezug unverkennbar. Wie Webern wählt Leibowitz nun eine Spiegelachse, die durch zwei Töne verläuft. Dem Vorbild gemäss werden die Achsentöne in den ersten Vierklang des Stückes gebunden, ein Moment, auf welches Leibowitz bezüglich op. 27 explizit hinweist.¹⁹ In der Webernschen Version wird der Vierklang auf schwacher Zählzeit durchlaufen, Leibowitz aber betont das Ereignis mittels Akzent und „sforzato“.

Fragment c bringt in Loslösung vom Webernschen Modell eine neue Art der Spiegelung, wodurch erst mit dem vierten Fragment die Wiederaufnahme erfolgt.

Im Mittelteil B des Eröffnungssatzes sucht Leibowitz eigene Wege, übernimmt aus op. 27 jedoch den bewegteren Duktus. So prägen statt der in den A-Teilen vorherrschenden Sechzehntel nun 32stel den Ablauf, wobei Gestalten von Webern inspiriert sind:



Webern, op. 27, 1. Satz, T. 19–20



Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 30–31

Eine Spiegelung zwischen den Fragmenten f und f' wird in T. 37 zur Achse des ganzen Satzes. Die Reihen laufen im folgenden krebsförmig, bei beibehaltenen Proportionen kehren die Fragmente rückläufig und mit Stimmtausch wieder. Leibowitz überträgt somit das „principe du Spiegelbild“²⁰ von

19 Vgl. SE, S. 232.

20 Leibowitz bedient sich in seiner Analyse durchwegs des deutschen Begriffs. Vgl. etwa SE, S. 234: „[...] cette unité et cette symétrie s'obtiennent grâce à la persistance – au travers de ces différents fragments – du principe du Spiegelbild.“

der Fragment- auf die Satzstruktur, Weberns Konzept wird aufgegriffen mit der Absicht, es konsequent weiterzuführen.

Die Tendenz zu unbedingter Klarheit dringt bis an die Oberfläche: Obwohl Leibowitz in seiner Analyse Weberns extreme Anwendung der Agogik nicht thematisiert, zeigt seine *Sonate*, dass er diese Anweisungen sehr wohl wahrgenommen hatte. Während Webern die Agogik jedoch mit Vorliebe verschoben zu den formbildenden Einheiten einsetzte, verwendet Leibowitz „ritardando“ und „a tempo“, um die Struktur zu markieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen beginnt jedes Fragment mit einer Tempowiederaufnahme und endet im „ritardando“.

Für den 2. Satz seiner *Sonate* wählte Leibowitz in Anlehnung an Weberns *Variationen* Kanontechniken als grundlegendes Gestaltungsprinzip. Die Voraussetzungen waren jedoch zu verschieden, als dass sich direkte Übernahmen angeboten hätten. Mit der Flöte stand Leibowitz im Vergleich zu Webern eine zusätzliche Kanonstimme zur Verfügung, ausserdem forderte ein „Largo assai“, wie es Leibowitz konzipierte, ein anderes kontrapunktisches Gewebe als der Satz im Charakter eines „Presto“, wie er sich bei Webern findet. Statt der Webernschen Zweiteiligkeit entschied sich Leibowitz für die gleiche Anlage wie im 1. Satz: Dreiteiligkeit mit vertikaler Symmetrie und Stimmtausch.

Den 3. Satz der *Variationen* op. 27 bezeichnet Leibowitz in *Schoenberg et son école* als Kulminationspunkt des Werkes.²¹ Er weist auf die Länge dieses Variationensatzes und auf Weberns meisterliche Freiheit im Umgang mit der Zwölftontechnik hin.²² Auch der Finalsatz der *Sonate* op. 12 ist ein Variationensatz im engeren Sinn, wie folgende Übersicht verdeutlicht:

Leibowitz, op. 12, 3. Satz

Thema:	T. 1–11
1. Variation:	T. 12–20
2. Variation:	T. 21–27
3. Variation:	T. 27–34
4. Variation:	T. 35–45

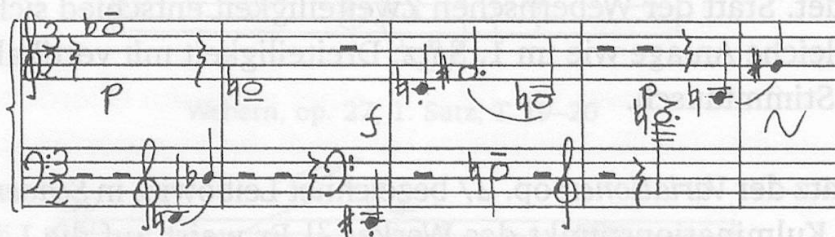
21 Vgl. SE, S. 241: „[...] ce mouvement final constitue un point culminant remarquable, ce qui nous découvre encore une fois toute la science de dosage dont témoigne la maîtrise de Webern.“

22 Vgl. SE, S. 241 und René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris 1949, S. 243: „Du point de vue strictement dodécaphonique les passages subtils et intéressants abondent dans le dernier mouvement, le plus libre musicalement et en même temps aussi le plus libre au point de vue de maniement des formes de la série.“

- | | |
|--------------------|----------|
| 5. Variation: | T. 46–50 |
| 6. Variation: | T. 51–56 |
| 7. Variation: | T. 57–67 |
| 8. Variation: | T. 68–78 |
| 9. Variation/Coda: | T. 79–90 |

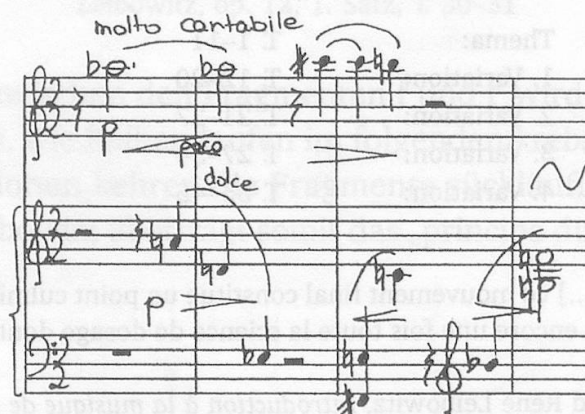
Aufgrund seines Umfangs im Vergleich mit den anderen Sätzen und der hohen Anzahl der Variationen wegen – neun an der Zahl statt fünf wie bei Webern – ist anzunehmen, dass Leibowitz seinerseits einen abschliessenden Höhepunkt anstrebte. Wie bei Webern ist das Thema elftaktig und zeigt in der durchbrochenen Präsentation der Reihe und in den Gesten der Stimmführung deutliche Anleihen. Auch verwundert es nicht, wenn Leibowitz die Spielanweisungen „dolce“ (im Klavier) und „molto cantabile“ (in der Flöte) beifügt, beschreibt er Weberns Thema in *Schoenberg et son école* doch als „douce et chantante“.²³ Er übersah wohl die bei Webern mit dem „forte“ in T. 2 und 3 angelegten dynamischen Kontraste, sein Thema verbleibt denn auch durchgehend im „piano“-Bereich:

Ruhig fließend $d = ca. 80$



Webern, op. 27, 3. Satz, T. 1–5

Scornevole e tranquillo ($d = 80$)



Leibowitz, op. 12, 3. Satz, T. 1–4

²³ Vgl. SE, S. 241.

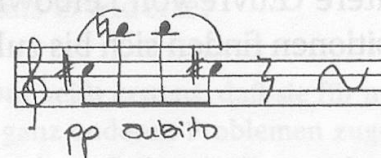
Dem Vorbild entsprechend setzt die Oberstimme synkopisch mit einem langen Halteton im „piano“ ein, worauf eine Viertelbewegung in der Unterstimme antwortet. In op. 27 beginnt Ende des zweiten Taktes nach einer Viertelpause eine durch „staccato“ und „forte“ gegensätzliche Einheit, in op. 12 findet sich an gleicher Stelle wiederum die Gestik des Anfangs mit beginnender Oberstimme und Antwort in tieferem Register. Beidesmal wechselt die linke Hand Ende des dritten Taktes in den Violinschlüssel. Während bei Webern mit dem Sprung aus tiefer Lage ins f^3 die Konventionen eines traditionellen Themas gesprengt werden, hält sich der Sprung zum b^1 bei Leibowitz im Rahmen.

Bezüglich der dem Thema folgenden Variationen deuten Satzweise, Reihengliederung und Dynamik an, dass jeweils zwei Leibowitzsche Variationen auf eine Webernsche reagieren. Weberns letzte Variation interpretiert Leibowitz als Coda, und als eine solche ist auch Leibowitz' „più tranquillo“ (T. 79–90) anzusehen. Viele Details könnten hier angeführt werden, eine symptomatische Beobachtung möchte ich herausgreifen.

Am Ende der Leibowitzschen fünften Variation ist im „pianissimo subito“ eine Tongruppe zu hören, die sehr an das – Zitat Leibowitz – „nouveau motif en croches“²⁴ aus Weberns dritter Variation erinnert:



Webern, op. 27, 3. Satz, T. 35/36



Leibowitz, op. 12, T. 50

In beiden Sätzen tritt dieses „Motiv“ noch weitere Male auf. Bei Webern geht es aus einer Spiegelung hervor und findet sich dort, wo eine Reihentransposition mit ihrer Krebsvariante verknüpft wird, die Leibowitzsche Figur aber bedingt stets reihenmässig nicht zu fassende Tonwiederholungen. Es scheint, als ob Leibowitz, inspiriert durch die „dodekaphonen Freiheiten“, die er bei Webern bezüglich des 3. Satzes hervorhob, sich nun seinerseits ermutigt sah – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit – den Reihenablauf zu durchbrechen.

24 Vgl. SE, S. 242.

Der Vergleich der *Sonate* op. 12 mit Weberns op. 27 ist in mehrerer Hinsicht aufschlussreich. Schon die Analyse der *Variationen* in *Schoenberg et son école* belegt, dass Leibowitz nicht nur Reihen zählte, sondern auch andere Parameter der Komposition diskutierte. Dies betrifft in erster Linie Formfragen, doch kommen auch Rhythmus und Dynamik zur Sprache. Die *Sonate* zeigt darüber hinausgehend, dass Leibowitz mehr sah als das, was er analysierend beschrieb, es wird deutlich, dass er sich intensiv und auf verschiedensten Ebenen mit dem ihm vorliegenden Werk auseinandersetzte. Leibowitz als dogmatischen Reihenzähler abzutun, wird ihm nicht gerecht.

Eine Komposition wie op. 12 kann wohl als „klingende Analyse“ interpretiert werden. Ob die *Sonate* eigenständig zu überzeugen vermag, wird man sehen, in der Gegenüberstellung mit den *Variationen* op. 27 kommen Zweifel auf. Neben Weberns souveränem Umgang mit den komplexen Verschachtelungsmöglichkeiten zwölftönigen Komponierens wirkt Leibowitz' Reihenkonzzept schematisch²⁵, die Umsetzung zuweilen unbeholfen.²⁶ Sein offensichtliches Bestreben, Webern an Klarheit und Konsequenz, somit in den Qualitäten, die er immer wieder als zukunftsweisend herausstellte, noch zu übertreffen, führt tendenziell zur Nivellierung: Aus Webernscher Vieldeutigkeit wird Leibowitzsche Überdeutlichkeit.

Nach Kenntnis von op. 12 ist man neugierig und skeptisch zugleich, was das weitere Œuvre von Leibowitz betrifft, denn auch bezüglich späterer Kompositionen finden sich bis zuletzt Hinweise auf deutliche Rückbezüge.²⁷

25 Aufschlussreich hierfür ist der Reihenplan der drei Sätze mit seinen stets konsequenten Wiederaufnahmen (einsehbar im Anhang meiner Lizentiatsarbeit, S. 21).

26 Die Reihen sind immer vollständig, müssen – vor allem in den *Variationen* des dritten Satzes – aus klanglichen Gründen jedoch teils weit aufgesplittert werden.

27 Ogdons Analyse des 3. *Streichquartetts* op. 26 (1951/52) verweist auf die Anlehnung an Schönbergs *Konzert für Violine und Orchester*, vgl. Wilbur Lee Ogdon, *Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Twelve-Note Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek and Leibowitz*, Diss. Indiana Univ. 1955, S. 259. – Die *Serenade* op. 38 (1955) zeigt offensichtlich „verblüffende“ Analogien zu Schönbergs *Serenade* op. 24, vgl. Sabine Meine, „Der Komponist als Interpret – Der Interpret als Komponist“. René Leibowitz im Briefwechsel mit Theodor W. Adorno“, in: *Musiktheorie* 11 (1996), S. 62. – Der *Chanson dada* op. 76 (1968) wurde von Schönbergs *Pierrot lunaire* inspiriert, vgl. Sabine Meine, „Schönberg ist tot – Es lebe Schönberg! René Leibowitz – Ein Pionier der ‚Stunde Null‘ im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition“, in: *Das Orchester* 44/2 (1996), S. 17. – Leibowitz' letztes Werk, die Oper *Todos caeran* op. 91 (1972) vereinigt Anleihen aus Puccinis *Turandot*, Verdis *Don Carlos* und *Lucia di Lammermoor* sowie Wagners *Meistersinger*, vgl. Jan Maguire, „René Leibowitz (II): the music“, in: *Tempo* 132 (1980), S. 8–10.

In seiner Ehrfurcht vor den Werken Schönbergs, Bergs und Weberns, war es Leibowitz möglicherweise nie vergönnt, eine eigene musikalische Sprache zu finden. Von Adorno brieflich auf diese Problematik angesprochen und aufgefordert, alle Kraft auf die Erfindung von „Neuem“ zu verwenden, schreibt Leibowitz am 28. November 1955 – also elf Jahre nach der Komposition seiner *Sonate*:

Ich verstehe sehr gut, was Du meinst, und ich glaube auch, daß Du ganz Recht hast. Es ist halt sehr schwer, dieses ganz ‚Neue‘ zu erobern. Ich muß nun sagen, daß ich es damit nicht allzu eilig hatte, aber daß ich doch glaube, jetzt schon auf dem Wege der Eroberung zu sein. Glaubst Du nicht? Jedenfalls fühle ich mich jetzt auf anderen Ebenen schon ganz sicher und kann mich also ganz diesem ‚Neuen‘ widmen, was mir hoffentlich in den nächsten Werken gelingen wird.²⁸

Wenn heute im Wortlaut Adornos für Leibowitz' Kompositionen geworben wird²⁹, stellt dies insofern eine Verzerrung dar, als Adorno bereits 1948 nach den anfangs zitierten Worten höchsten Lobes auch kritisch Bedenken an Leibowitz' mangelnder kompositorischer Selbständigkeit geäußert hatte. Ihm war nicht entgangen, dass die *Vier Stücke für Klavier* op. 8, die Leibowitz ihm zur Ansicht geschickt hatte, deutlich auf Schönbergs *Klavierstücke* op. 23 verwiesen, und er hatte im einzelnen die Parallelen herausgestellt.³⁰ Höchst interessant ist, was Leibowitz damals erwiderte:

Die Stücke stammen aus den Jahren 42–43. Das heißt erstens, daß sie für mich nicht mehr ganz neu sind. Ich habe mich seitdem ganz anderen Problemen zugewendet. Zweitens waren sie ganz bewußt von Schönberg beeinflusst, wie Sie es ja bemerkt haben. Und zwar war es ganz einfach meine Absicht, den ‚Stil‘ in strengster Weise zu meistern, um gerade nachher in dieser Hinsicht zu einer echten Aufhebung zu gelangen.³¹

In dieser Stellungnahme kommt ein kompositorisches Aneignungsverfahren zum Ausdruck, welches untrennbar mit Leibowitz' linearem Musikgeschichtsverständnis einhergeht. Bereits im Vorwort zu *Schoenberg et son école* hatte Leibowitz die Aufgabe eines ernstzunehmenden Komponisten klar definiert. Jeder angehende Komponist müsse in einem Erkenntnisprozess („prise de

28 Zitiert nach Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 62.

29 Vgl. oben S. 320.

30 Vgl. René Leibowitz, *Korrespondenz*, Paul Sacher Stiftung Basel, Mikrofilm 088-0053/54 sowie Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 58.

31 Brief vom 1. 12. 1948. Vgl. René Leibowitz, „Brief an Theodor W. Adorno“, in: *Musiktheorie* 11 (1996), S. 53.

conscience“) im Werk eines zeitgenössischen Musikers entdecken, was die wahre musikalische Sprache seiner Epoche sei. Beispielhaft schildert er seine persönliche Erfahrung:

C'est ce qui se produit pour moi dès mes premiers contacts avec la musique de Schoenberg, de Berg et de Webern. Le langage que parlent leurs œuvres, je ne l'ai pas compris d'emblée [...] Mais sans l'avoir compris complètement, j'ai su dès le début qu'il était la seule expression authentique et nécessaire de l'art musical de notre temps.³²

Um in der Folge am aktuellen Punkt in die Geschichte der Musik miteingreifen zu können, muss der Komponist – so lässt es sich anhand diverser Aussagen Leibowitzens übereinstimmend rekonstruieren – verschiedene Phasen durchlaufen. Zunächst steht es an, die allgemeinen Gesetzmässigkeiten der Polyphonie zu lernen, Leibowitz empfiehlt als Orientierungshilfe Schönbergs *Models for Beginners in Composition*.³³ Dann sollte das gründliche Studium der erwähnten aktuellen Werke einsetzen. Wie dies im einzelnen ablaufen müsse, beschreibt er anschaulich in der Einführung zum unveröffentlicht gebliebenen *Traité de la Composition avec Douze Sons* aus dem Jahr 1950: Zu Beginn solle der Kompositionsschüler noch ganz den Modellen folgend komponieren, dabei kontinuierlich die Schwierigkeiten steigern und schliesslich aus den am besten reüssierten Versuchen erste eigene Stücke formen. Auf diese Weise erhalte jeder ein solides Metier:

Nous conseillons à l'élève d'étudier chaque exemple avec un maximum de minutie. [...] L'élève devra procéder ensuite à des exercices pratiques, c'est à dire qu'il devra essayer de composer lui même des exemples selon tous les modèles qu'il trouvera ici. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de 'copier' ou 'd'imiter', mais de comprendre les structures et les fonctions et d'apprendre à s'en servir. D'un autre coté il serait absurde pas d'avoir honte si le résultat de tels efforts finissait par rassembler aux modèles, car il ne s'agit pas pour l'instant de création originale mais d'apprentissage. [...] Il sera bon de procéder de cette manière tout au long de l'ouvrage, de grouper les exercices les mieux réussis et, peut-être, en fin de compte d'essayer de les relier entre eux pour en former de véritables morceaux ou mouvements. [...] Certains des exemples cités ici sont difficiles et complexes. Il n'est pas recommandé au débutant d'abuser de cette complexité dans ses propres exercices. Mais, lorsqu'il aura acquis une certaine habilité dans les maniements sériels simples, il pourra s'essayer aux problèmes d'écriture plus ardues tels qu'on les trouvera dans quelques exemples. [...] Il va de soi que nous n'avons pas la prétention de vouloir 'fabriquer' des génies, mais nous croyons fermement qu'une étude sérieuse de notre

32 SE, S. 10.

33 SE, S. 264.

ouvrage pourra donner à l'élève une connaissance approfondie de la technique des maitres et l'aider ainsi d'acquérir ce que nous nous devons de lui fournir: un solide métier.³⁴

Wenn Leibowitz 1948 formuliert, dass es seine Absicht sei, „zu einer echten Aufhebung zu gelangen“, bedeutet dies, dass er die Modelle zuletzt hinter sich lassen wollte. Inwieweit er seinen eigenen kompositorischen Anspruch jemals einlösen konnte, bleibt zu untersuchen.³⁵

Nach meiner Analyse von René Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 scheint es mir schliesslich nicht angebracht, diese Komposition der Boulezschen *Sonatine* kompatibel zur Seite zu stellen.³⁶ Denn schon im Ansatz unterscheidet sich Boulez prinzipiell von Leibowitz. Während Leibowitz einem Modellwerk auf so gut wie allen Ebenen folgt, findet sich in Boulez' *Sonatine* bereits eine Synthese, die aus dem Prozess einer „dissociation chimique“ hervorging. Selbstbewusst und kritisch übernimmt Boulez von verschiedenen Vorbildern nur gewisse Aspekte, andere hingegen werden respektlos fallen gelassen.³⁷ Die Frage, ob, und wenn ja, in welcher Hinsicht Leibowitz' *Sonate* in Boulez' *Sonatine* einfloss, wäre eine detaillierte Untersuchung wert.³⁸ An dieser Stelle sei nur auf den Beginn beider Werke hingewiesen, denn der Vergleich legt tatsächlich einen direkten Bezug nahe. Es drängt sich der Eindruck auf, Boulez wolle den Lehrer an Differenzierung und Eleganz deutlich hinter sich lassen:

34 René Leibowitz, *Traité de la Composition avec Douze Sons. Structural Functions in Twelve-Tone Composing*, Manuskript, S. IX–XI. Wiedergegeben mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

35 Auch wenn Meines „Ehrenrettung“ verständlich ist, wenn sie Leibowitz' Verharren in der Tradition „weniger einem kompositorischen Unvermögen, als einer bewußt gewählten Haltung“ zuschreibt – vgl. Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 63 –, muss doch betont werden, dass Leibowitz den „Weg der Eroberung“ im Auge hatte, wenn er es damit auch „nicht allzu eilig“ hatte.

36 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 20.

37 Vgl. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975, S. 32: „Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.“

38 Den von Hirsbrunner angedeuteten Gemeinsamkeiten müsste im einzelnen nachgegangen werden. Vgl. Hirsbrunner, *Pierre Boulez*, S. 46.

Noch sind Boulez' Mitschriften aus dem Unterricht bei Leibowitz nicht datiert. Es ist jedoch anzunehmen, dass Boulez Weberns *Variationen* op. 27 noch nicht kannte, als er seine *Sonatine* schrieb.³⁹ Boulez hat die Kompositionsverfahren der Webernschen *Variationen* also möglicherweise zunächst an der Leibowitzschen *Sonate* kennengelernt. Von daher könnte die *Sonate* op. 12 ein Zeugnis in Tönen für jene Vermittlerrolle zwischen Webern und Boulez sein, die Leibowitz einnahm.

L'autre est différent, il est lointain, sa culture nous est étrangère. Il peut faire peur ou séduire. Il peut susciter l'incompréhension ou l'émerveillement. Dans la rencontre avec l'autre, c'est toujours soi-même qu'on questionne, le rapport qu'on entretient avec sa propre culture, avec sa tradition. Pour les compositeurs, l'autre de la musique représente une formidable source d'inspiration. Le degré d'assimilation des sources extra-européennes dans la musique occidentale dépend d'une part de leur impact plus ou moins superficiel, d'autre part du statut de la musique occidentale. Au Moyen-Âge, c'est d'une rencontre avec l'Orient qu'est né le système musical occidental. Dans les beaux jours du système tonal, de la période baroque jusqu'à la fin du XIXe siècle, les influences extra-européennes ont une fonction purement décorative, connotant le ridicule à l'époque des turqueries et des chinoiseries baroques² ou le merveilleux et le rêve d'un ailleurs inaccessible à l'époque romantique.³ Dès le début du XXe siècle, les musiques extra-européennes acquièrent un autre statut. La crise du langage tonal au début du siècle a permis l'exploration de domaines nouveaux ainsi qu'une liberté inexistante auparavant. Le compositeur qui souhaite utiliser un autre langage musical a plus à le déformer pour le faire entrer dans le cadre harmonique, rythmique ou formel de la musique tonale. La découverte des musiques extra-européennes, notamment africaines et asiatiques, ont fait entrevoir des mondes rythmiques et sonores nouveaux aux compositeurs. Les complexités de la musique indienne et les polyrythmies africaines ont ouvert de nouveaux moyens

Dieser Artikel ist eine revidierte und abgekürzte Version des Artikels, der 1999 unter dem gleichen Titel an der Fakultät für Musik der Universität Bonn vorgelegt wurde. Die Version des Artikels konzentriert sich auf die ästhetischen und philosophischen Aspekte der Musik. Die Analyse der Musik wird hier weggelassen, da dies nicht der Schwerpunkt des Artikels ist. Der Autor dankt Herrn Prof. Dr. Gerd Altmann für seine Unterstützung und Herrn Prof. Dr. Gerd Altmann für seine Unterstützung.

© 1999 Gerd Altmann. Musik zwischen Orient und Occident. Wiesbaden 1999, für die Publikation der Musik zwischen Orient und Occident.

39 Boulez' *Sonatine* entstand Anfang 1946. Maurice Le Roux, der – wie ein Vergleich der Mitschriften zeigt – Weberns *Variationen* gemeinsam mit Boulez bei Leibowitz kennengelernte, kam erst später zur Unterrichtsgruppe hinzu. Vgl. Brief von Maurice le Roux an René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung Basel, Mikrofilm 089-1257.

L'Autre de la musique

Une étude des influences extra-européennes dans la musique contemporaine¹

Christine Jeanneret

L'autre est différent, il est lointain, sa culture nous est étrangère. Il peut faire peur ou séduire. Il peut susciter l'incompréhension ou l'émerveillement. Dans la rencontre avec l'autre, c'est toujours soi-même qu'on questionne, le rapport qu'on entretient avec sa propre culture, avec sa tradition. Pour les compositeurs, l'autre de la musique représente une formidable source d'inspiration. Le degré d'assimilation des sources extra-européennes dans la musique occidentale dépend d'une part de leur impact plus ou moins superficiel, d'autre part du statut de la musique occidentale. Au Moyen-Age, c'est d'une rencontre avec l'Orient qu'est né le système musical occidental. Dans les beaux jours du système tonal, de la période baroque jusqu'à la fin du XIXe siècle, les influences extra-européennes ont une fonction purement décorative, connotant le ridicule à l'époque des turqueries et des chinoiseries baroques² ou le merveilleux et le rêve d'un ailleurs inaccessible à l'époque romantique.³ Dès le début du XXe siècle, les musiques extra-européennes acquièrent un autre statut. La crise du langage tonal au début du siècle a permis l'exploration de domaines nouveaux ainsi qu'une liberté inexistante auparavant. Le compositeur qui souhaite utiliser un autre langage musical n'a plus à le déformer pour le faire entrer dans le cadre harmonique, rythmique ou formel de la musique tonale. La découverte des musiques extra-européennes, notamment africaines et asiatiques ont fait entrevoir des mondes rythmiques et sonores neufs aux compositeurs. Les complexités de la musique indienne et les polyrythmies africaines offrent de nouveaux moyens

- 1 Cet article est une version revue et abrégée du mémoire de licence portant le même titre et présenté à la Faculté des Lettres de Genève en 1997. La version de l'article se concentre sur les aspects esthétiques et philosophiques du champ d'études, en accordant moins de place à l'aspect analytique, qui trop souvent est fastidieux pour le lecteur, dont nous ne voudrions pas éprouver outre mesure la patience.
- 2 Cf. Peter Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven 1977, pour une histoire générale des rapports entre les musiques orientales et occidentales et Thomas Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, pour une période plus spécifique.
- 3 Cf. Carl Dahlhaus, *Exotismus, Folklorismus, Archaismus in: Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980.

de structurer le temps musical. Les échelles non-tempérées, les inflexions et les timbres colorés et inattendus de la musique orientale vont stimuler une pensée musicale qui accorde plus d'attention au matériau sonore lui-même.

Dans chaque rencontre, le problème qui se pose est celui de trouver une base commune permettant l'échange. A notre avis, la possibilité même de cet échange repose sur le rapport entre le culturel et l'universel. Les modèles culturels sont propres à chaque tradition et leur intégration dans une autre culture nécessite des transformations. Lorsque ces transformations tiennent compte des mécanismes de perception fondés sur des modèles universels, l'échange peut avoir lieu. La connaissance de l'autre nécessite la référence à ces modèles universels, qui participent de la fonction symbolique, outil perceptuel commun à tous les êtres humains.

La question fondamentale qui se pose à nous est la suivante : dans quelle mesure peut-on s'approprier un langage musical ou des fragments de ce langage, associé à une culture, une histoire, une religion et le transposer dans une autre culture ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons tâcher d'établir une typologie des diverses méthodes d'assimilation. Nous avons choisi trois pièces afin d'étudier les divers degrés d'appropriation. Les *Sept Haïkai* (1962) d'Olivier Messiaen présentent des innovations rythmiques essentiellement basées sur les rythmes hindous ainsi qu'une transposition de la musique japonaise. John Cage a tenté de s'approprier la pensée musicale et la philosophie hindoue dans ses *Sonatas and Interludes* (1946-48) ; il a également transposé les sonorités de la musique indonésienne. Enfin, les polyrythmies africaines sont la principale source d'influence des *Etudes pour piano* (1985) de György Ligeti. Les matériaux extra-européens sont rarement la seule logique qui préside dans ces compositions, mais un des aspects compositionnels employé en conjonction avec d'autres. Nous procéderons par une brève explication de la fonction et de la forme des musiques extra-européennes⁴ puis nous comparerons les musiques traditionnelles avec l'usage qui en a été fait par nos trois compositeurs.

4 Pour la clarté de l'exposé, les descriptions ethnomusicologiques figurent en petits caractères.

Un siècle de bouleversements

Les changements profonds et rapides du contexte politico-social et philosophique au cours du XXe siècle vont bouleverser la pensée musicale. Les développements scientifiques et philosophiques⁵ jouent un rôle important. Le passage d'un monde newtonien classique et rassurant au monde des aléas de la relativité, de la théorie des quantas, de la thermodynamique et des mathématiques statistiques a rendu le monde à la fois plus proche de nous, puisqu'on a découvert qu'il n'est plus totalement déterministe et à la fois plus insaisissable puisqu'il est redevenu un grand inconnu. Le rapport de l'homme au monde a été profondément bouleversé par les théories d'Einstein, de Planck, Bohr, Schrödinger et Heisenberg.⁶ L'intelligibilité du monde, fondée sur la causalité déterministe, prédominante jusqu'au tournant du siècle a fait place à une connaissance qui prend en compte l'incertitude et théorise même le chaos. Les répercussions philosophiques de cette crise des sciences ont débouché sur une crise de la représentation ; les signes et le langage n'étant plus en mesure de représenter le réel, il a été nécessaire de recourir aux symboles pour fonder une théorie de la connaissance.⁷ L'inconnu n'est pas seulement devenu constitutif de notre perception du réel et du monde extérieur, mais il a pénétré jusque dans la conscience de l'homme avec la découverte de l'inconscient et la naissance de la psychanalyse au début du siècle. L'incertitude et l'irrationnel ont donc fait irruption dans des domaines inattendus et ces perturbations ont été une source d'inspiration pour de nombreux artistes. La perception de l'espace et du temps a changé et a donné naissance à de nouvelles théories esthétiques. Vers 1910, le cubisme, par ailleurs fortement influencé par "l'art nègre", se base sur une perception simultanée de plusieurs perspectives, impensable dans une géométrie euclidienne classique. Dans l'entre-deux-guerres, le surréalisme s'érige contre l'ordre rationnel et logique en revendiquant la toute puissance du rêve, de l'inconscient et de l'instinct dans la créativité. En musique, les expériences de spatialisation et les nouvelles perspectives de déroulement temporel sont fondées sur ce bouleversement des rapports au temps et à l'espace, ainsi que sur la rencontre avec les musiques extra-européennes. L'attrait pour l'Autre

5 Cf. Roland Omnès, *Philosophie de la science contemporaine*, Paris 1994.

6 Toutes ces théories ont été élaborées au début du siècle. En 1905, Albert Einstein publie la théorie de la relativité, Max Planck fonde la physique quantique, qui sera développée par Erwin Schrödinger (dans un mémoire comportant l'équation qui porte son nom, publié en 1926), puis par Niels Bohr et Max Planck.

7 Cf. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris 1972.

ne disparaît pas avec la fin du Romantisme, il devient une composante essentielle de tous les mouvements artistiques du début du XXe siècle, par le biais du primitivisme.

Parmi les compositeurs⁸ de la première moitié du XXe siècle qui ont utilisé des musiques issues d'une autre culture, nous mentionnerons deux d'entre eux, qui ont tracé les nouvelles voies de l'exotisme et ont posé les fondations de tous les aboutissements ultérieurs : il s'agit de Claude Debussy et d'Edgar Varèse.

Debussy est sans conteste le premier grand pionnier dans ce domaine. Nous connaissons sa fascination pour le *gamelan* javanais, qu'il a découvert à l'Exposition universelle de 1889.⁹ Sa rencontre avec la musique indonésienne a été déterminante pour sa façon de composer. Traditionnellement, comme l'a fait tout le XIXe siècle, elle est appliquée aux hauteurs, par le biais des gammes pentatoniques et des gammes par tons. Mais la construction même de ses gammes, caractérisées par l'absence de demi-tons et par la symétrie, va avoir des répercussions sur le déroulement temporel et sur la forme de ses compositions. Ce qui est remarquable chez Debussy est le fait d'avoir étendu l'usage de techniques inspirées du *gamelan* à des pièces entières, sans les avoir limitées à des passages restreints, comme l'ont fait ses prédécesseurs. Il a ainsi créé des nouvelles sonorités, ainsi qu'un traitement tout à fait innovateur de l'harmonie et du rythme. Dans des pièces pour piano comme "Pagodes" (*Estampes*, 1903) ou "Et la lune descend sur le temple qui fut" (*Images*, 2^e cahier, 1907), on constate l'importance des influences indonésiennes dans la création de couleurs sonores statiques ainsi que dans l'écriture rythmique libre, inspirée des mouvements de la nature. L'orchestration de *La Mer* (1905) crée des effets sonores proches de ceux du *gamelan*, par la superposition de timbres différenciés. L'influence javanaise ne représente plus une simple couleur locale à l'exotisme indéterminé, appliquée aux seuls détails mélodiques, mais elle est pour la première fois reconnaissable comme spécifiquement javanaise.

8 Les Américains Henry Cowell et Harry Partch sont des pionniers dans ce domaine. Tous deux ont étudié les musiques traditionnelles orientales, sud-américaines, ainsi que celles des Indiens d'Amérique et ont intégré ces musiques dans leurs compositions. Parmi les compositeurs européens, citons par exemple Darius Milhaud pour l'influence brésilienne et Maurice Ravel pour l'influence espagnole. Mais la plupart des compositeurs de la première moitié du XXe siècle ont surtout puisé dans les sources populaires de leur propre culture. C'est bien sûr le cas de Béla Bartók et Zoltán Kodály pour la musique d'Europe centrale, de Sergei Prokofiev et Dimitri Chostakovitch pour la musique populaire russe, de Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst pour la musique folklorique anglaise et de Charles Ives, Aaron Copland, George Gershwin, Kurt Weill, Paul Hindemith et Igor Stravinsky pour le folklore américain et le jazz.

9 Cf. Jürgen Arndt, *Der Einfluss der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*, Frankfurt a/Main 1993.

Si Varèse suit un chemin très différent de celui emprunté par Debussy, c'est également un des compositeurs qui s'élève contre la tradition post-romantique pour tracer de nouvelles voies musicales. Il n'a jamais eu de contact direct avec la musique orientale et ne l'a jamais étudiée, mais de nombreuses convergences se retrouvent entre son esthétique et la théorie musicale asiatique. Il définissait la musique comme un ensemble de "sons organisés" et plaçait le sens musical dans le son lui-même et non pas dans l'agencement des sons entre eux, comme c'est le cas dans la musique tonale. Sa volonté de libérer le son a amené Varèse à créer des techniques de développement fondées sur des "masses sonores", conçues comme éléments spatiaux plus que temporels. Cette conception est très proche du système chinois qui envisage le son comme une entité musicale chargée de sens. C'est pourquoi, dans la plupart des musiques asiatiques, le timbre est un paramètre fondamental. Une coïncidence intéressante est le cas d'*Intégrales* (1925), qui ressemble étrangement à une pièce de *gagaku* japonais, non seulement par son instrumentation, mais également par sa forme. Varèse ne connaissait pas la musique japonaise à l'époque où il composa cette pièce,¹⁰ mais il est remarquable de constater qu'il a attribué des strates de timbres identiques à celles du *gagaku*. Chaque niveau évolue indépendamment, créant une hétérophonie de registres et de rythmes comparable à celle de la musique japonaise. Dans ce cas, la volonté d'agencer les sons spatialement chez un compositeur du XXe siècle rejoint les recherches timbrales millénaires des Asiatiques. Varèse a cependant eu un contact direct avec une autre tradition musicale, celle des Indiens du Mexique, rencontre qui donna naissance à *Ecuatorial* (1934), dont le texte est tiré du *Popol Vuh*, le livre sacré des Maya-Quiché du Guatemala. Le problème de l'appropriation musicale est clairement formulé par Varèse :

Vais aller camper dans les plaines et sur les plateaux [du Nouveau-Mexique] – officiellement invité chez les Navaho – Apaches, Hopis et Zunis. J'aurai garde de toucher à leur musique – Magnifique lorsque partie de leurs rites – elle ne signifie rien en dehors de ça.¹¹

Varèse se défend l'appropriation d'une musique traditionnelle fonctionnelle, car elle perdrait son sens. Mais parallèlement, ses propres recherches de compositeur mènent à la création d'une musique très proche du rituel, que

10 Contrairement à Messiaen qui, comme nous le verrons, en fit un usage délibéré.

11 Edgar Varèse, *Ecrits*, Paris 1983, p. 88.

ce soit celui de l'urbanité moderne dans *Amériques*, ou celui des traditions asiatiques et mexicaines.

La seconde guerre mondiale a provoqué une profonde remise en cause des valeurs occidentales en ouvrant tout grand la porte aux influences venues d'ailleurs. Elle a entraîné une vague d'émigration qui créa un brassage de cultures et fonda une société multiculturelle. Ce pluralisme culturel au niveau social et politique a influencé les tendances artistiques et l'éclectisme est devenu un trait constitutif de l'art du XXe siècle. L'Europe dévastée a également dû faire face aux revendications de ses colonies qu'elle ne parvenait plus à gérer. La décolonisation et la prise de conscience de l'eurocentrisme, qui avait dominé toutes les relations entre l'Europe et le reste du monde, ont bouleversé les relations entre les peuples. Depuis les grandes découvertes et les conquêtes des Temps modernes jusqu'à fort récemment, l'Europe s'était toujours considérée comme l'exemple suprême de la civilisation. La fin de cette domination est évidemment un critère fondamental dans la perception des autres cultures.

La relativité du temps et de l'espace, dans un sens figuré, devient un phénomène quotidien au XXe siècle. Le développement technologique a, entre autres, deux conséquences qui nous intéressent ici. La possibilité d'atteindre en quelques heures n'importe quel point du globe bouleverse nos rapports à l'espace, et rendent accessible à tous la confrontation avec d'autres cultures. D'autre part, le développement des moyens de communication offre un accès immédiat à tous genres de musique, même lorsqu'elles sont éloignées dans le temps ou dans l'espace, par le biais des enregistrements ou des médias. Un corollaire de cette évolution est le développement des recherches sérieuses sur les cultures extra-européennes, au moyen d'outils appropriés. L'ethnomusicologie et l'anthropologie sont des sciences excessivement jeunes. Elles ont fait leur apparition au début du siècle et ont commencé à se développer sérieusement après la seconde guerre mondiale.

Le temps et le rythme sont les grandes préoccupations des compositeurs de l'après-guerre. Les musiques extra-européennes et leur nouvelle intégration sont sans doute le facteur déterminant qui va faire évoluer le concept de temps musical d'une façon tout à fait nouvelle. La notion de forme ouverte, la conception d'un temps musical cyclique et suspendu, l'hétérophonie et la polyrythmie sont directement inspirées des traditions musicales extra-européennes. La rencontre avec d'autres musiques, et surtout avec d'autres façons de penser la musique, va avoir une influence décisive sur les concepts formels. Il s'agit d'examiner plus précisément comment ont fonctionné ces musiques, quelles poétiques elles ont pu susciter et sur quels paramètres musicaux elles ont eu des répercussions.

Toute forme de rencontre postule deux termes, le "même" et "l'autre", ainsi qu'une action de mélange plus ou moins homogène des deux termes.

Tâchons d'esquisser une brève typologie des diverses méthodes d'assimilation.¹² L'*importation* est le cas le plus simple. Elle implique un simple déplacement de la source. C'est le cas, par exemple, de la plupart des instruments de percussion qui sont d'origine extra-européenne. Comme nous le verrons Cage utilise ce procédé lorsqu'il se réfère à la théorie esthétique de l'Inde dans ses *Sonatas and Interludes*, un cas voué à l'échec selon notre opinion.

Nous parlerons de *transposition* lorsque le matériau de base est non seulement déplacé mais également modifié, par exemple lorsqu'on tente de reproduire des timbres non-européens au moyen d'instruments européens. Messiaen transpose les timbres du *gagaku* dans son quatrième haïku et le piano préparé de Cage reproduit ceux du *gamelan*.

Le *collage* est une autre méthode d'assimilation directe. Elle consiste à juxtaposer divers matériaux.¹³ Parmi les nombreux exemples de collage, citons le cas de Luciano Berio, pour lequel le collage est une technique de prédilection. Il l'a appliqué à des sources extra-européennes dans *Coro* (1975-6), où il assemble des chants folkloriques d'amour et de travail du monde entier. Les mélodies populaires étaient également le matériau de base de pièces telles que *4 canzoni popolari* (1946-7), *Folksongs* (1964) et *Questo vuol dire che* (1970). *Telemusik* (1966) et *Hymnen* (1966-7) de Karl-Heinz Stockhausen sont d'autres exemples de collage où des fragments de musiques traditionnelles du monde entier ont été juxtaposés. Stockhausen a utilisé le terme de "Weltmusik" pour définir sa tentative de créer une musique du monde entier. Sa conception d'une musique universelle est un peu restrictive et consiste en quelque sorte à prendre le plus petit dénominateur commun de chaque musique pour les coller ensemble.

Dans le même esprit, mentionnons la catégorie de la *fusion* qui est une rencontre entre musiciens de différentes traditions. Citons en exemple le cas du violoniste Yehudi Menuhin qui a enregistré un disque intitulé *East meets West* avec le joueur indien de sitar, Ravi Shankar. C'est également le cas de nombreux groupes de jazz ou de musique populaire, recensés sous le nom de "world music", l'équivalent populaire de la "Weltmusik" de Stockhausen.

12 Cf. Philippe Albèra, *Les leçons de l'exotisme*, in: *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 (1997), pp. 53-84, pour une approche différente.

13 Gustav Mahler est un précurseur important de cette technique extrêmement courante au XXe siècle. Elle existait déjà dans des formes plus modestes auparavant, notamment dans l'opéra où elle était justifiée par des considérations extra-musicales. Il convient de préciser qu'elle ne s'applique bien évidemment pas uniquement aux sources extra-européennes.

L'intégration implique une transformation fondée sur l'interaction de deux termes. Le même et l'autre se fondent dans une nouvelle identité qui participe des deux à la fois. C'est le cas de l'étude de Ligeti où les polyrythmies africaines ont été unies à un système contradictoire, qui est celui du modèle métrique occidental. Il en résulte un troisième terme, c'est-à-dire la structure métrique et polyrythmique combinée de cette pièce.

Un autre cas qui se rattache à cette catégorie, est celui que nous qualifierons de *métissage*. Le terme s'applique à des compositeurs non-européens qui utilisent le langage de la musique occidentale en y intégrant leurs propres traditions musicales. C'est le cas du Coréen Isang Yun ou du Japonais Toru Takemitsu, entre autres. Il s'agit là de la démarche inverse de celle que nous avons envisagée jusqu'ici, puisque dans ce cas le compositeur est lui-même "l'autre" par rapport aux techniques compositionnelles qu'il emploie.

L'appropriation signifie faire sa propriété de quelque chose. C'est le terme qui implique le plus de transformations. Il connote la notion de possession, voire de conquête. Le même prend possession de l'autre. Ce terme s'applique particulièrement bien à l'usage très personnel que Messiaen a fait des rythmes hindous.

Nous avons donc plusieurs modalités d'assimilation qui font preuve d'une liberté croissante face aux sources extra-européennes. Cette esquisse est loin d'être exhaustive. Nous espérons qu'elle aura le mérite de distinguer qualitativement quelques-unes des approches des compositeurs contemporains face à leurs sources. Il est bien clair que ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives, mais qu'elles se combinent souvent les unes aux autres.

Certaines modifications sont en contradiction avec le statut des sources dans leur culture d'origine. Les musiques traditionnelles sont avant tout des musiques fonctionnelles, liées à des rites religieux ou sociaux. La fonction esthétique existe, mais elle est subordonnée à la dimension rituelle. Par contre, la musique occidentale a un statut d'autonomie et sa fonction est en premier lieu esthétique. Les musiques traditionnelles sont également fondées sur des conventions collectives qui subissent une évolution très lente ; de plus leur transmission est orale. Au contraire, la musique occidentale privilégie l'individualité du compositeur et l'invention personnelle et originale ; ce qui se reflète dans la nécessité d'écrire la musique. Ces fondements antinomiques entre musiques traditionnelles et musique occidentale posent finalement la question de l'attitude du compositeur face à ses sources, dont nous allons étudier les réponses.

Olivier Messiaen : haïku et gagaku

Deux formes d'influences extra-européennes se côtoient dans les *Sept Haï-kai* (1962). Dans le premier haïku (intitulé *Introduction*), Messiaen utilise des rythmes hindous, dans le quatrième haïku (*Gagaku*), il transpose la musique japonaise du même nom. Très tôt Messiaen a développé un langage musical hautement personnel¹⁴, où le rythme et le temps sont ses préoccupations majeures. De nombreuses influences ont stimulé ses innovations rythmiques, de la métrique grecque antique aux vers mesurés à l'ancienne de Claude Lejeune. Mais l'influence déterminante dans ce domaine a été sa découverte des cycles rythmiques de la musique indienne appelés *tâlas*.

Le mot sanskrit *tâla*¹⁵ signifie, dans le domaine de la musique, frapper des mains. Étymologiquement, il vient du mot qui désigne la paume des mains et se réfère par extension à la façon de garder le contrôle des cycles temporels. Il englobe le concept de rythme et de cycle musical. Dans la musique classique de l'Inde du Nord, les *tâlas* sont des périodes rythmiques formées de temps forts, faibles et silencieux ou vides, dans lesquels le musicien peut improviser des variations internes ou des ornements, selon des règles complexes établies par la tradition. Il s'agit donc d'une structure composée de figures rythmiques, qui établit l'armature temporelle d'une pièce. Il existe des centaines de *tâlas* différents, dont la longueur peut varier de 8 à 37 temps. Cette partie rythmique est jouée en général sur deux petits tambours appelés *tablas*.

L'encyclopédie de Lavignac¹⁶ comporte une liste de *tâlas* datant du XIII^e siècle, tirés d'un traité synchrétique, le *Samgîta-ratnâkara* de Sarngadeva, qui représente la somme de toutes les anciennes doctrines musicales indiennes. Messiaen a étudié ces *tâlas* pour en tirer des procédés de développement rythmique, fondés notamment sur l'augmentation et la diminution, égales (c'est-à-dire basés sur des valeurs constantes) ou inégales (non-proportionnelles). Un autre procédé est le principe de la valeur ajoutée au moyen de notes ou de silences. C'est également dans les *tâlas* que Messiaen a découvert les rythmes non-rétrogradables, soit des rythmes palindromiques qui peuvent être lus indifféremment de droite à gauche ou de gauche à droite.

14 Cf. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944.

15 Sources : Alain Daniélou, *Inde du Nord*, Paris 1966 et *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959.

16 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. A. Lavignac, Paris 1921. L'article sur la musique indienne de Joanny Grosset figure dans le premier volume, *Histoire de la Musique*, pp. 257-341. A la page 301 figurent les 102 *decî-tâlas* dans leur notation originale, ainsi que dans une transcription en notation occidentale, sur laquelle s'est basé Messiaen. Notons au passage que Lavignac était un des professeurs de Debussy, sans doute le premier à lui faire découvrir les musiques exotiques.

Le premier haïku de Messiaen est fondé principalement sur l'usage des *tâlas*. Cette pièce superpose trois niveaux rythmiques dans des polyrythmies complexes. Chaque niveau est basé sur plusieurs *tâlas* différents qui ont été juxtaposés et subissent des développements et des variations rythmiques. Le piano et les bois forment le premier niveau qui comporte six *tâlas* différents (*sama*, *vijaya*, *simhavikrama*, *gajajhampa*, *candrakalâ* et *lakskmîça*). Le piano les énonce dans un rythme droit, alors que les bois le jouent simultanément en rétrograde (voir expl. 1). Le second niveau, vents et percussions, jouent à l'unisson trois *tâlas* (*panacama*, *simhavikrama* et *lakskmîça*) variés par des augmentations et diminutions égales et inégales. Le xylophone et le marimba jouent également à l'unisson dans le troisième niveau, où deux *tâlas* (*miçravarna* et *simhavikrama*) sont énoncés dans leur forme de base puis subissent une métabole, c'est-à-dire que le second absorbe peu à peu les éléments du premier.

La complexité polyrythmique qui résulte de cette stratification crée une musique que Messiaen qualifie d'amesurée. Les *tâlas* en eux-mêmes sont formés de divisions asymétriques qui rendent difficile la perception d'une pulsation. Lorsqu'ils sont superposés et développés rythmiquement, cette difficulté s'accroît à tel point que l'auditeur occidental doit renoncer à sa traditionnelle écoute expectative. Il en résulte une écoute statique, qui permet d'une part de saisir clairement les différentes stratifications rythmiques et d'autre part d'accorder une plus grande attention aux timbres.

Les procédés que Messiaen a cru découvrir dans ces *tâlas* sont ceux que son oreille de compositeur occidental ont bien voulu lui montrer. Dans la musique indienne, les *tâlas* forment toujours le fondement métrique d'une pièce et ne sont jamais utilisés en contrepoint rythmique comme c'est le cas chez Messiaen. Une fois établi, le *tâla* est répété plusieurs fois et toujours dans la même forme de base, sans développements rythmiques. Nous constatons donc que Messiaen a utilisé les *tâlas* d'une façon tout à fait abstraite. Il y a vu des principes d'enchaînement et de développement qui n'existent pas dans la musique indienne et les a transposés dans un langage dont les fondements sont européens. Il y applique des transformations, des développements et des variations, les note dans des mètres occidentaux et les confie à des instruments qui n'ont rien à voir avec les instruments hindous traditionnels. Le compositeur a isolé le paramètre rythmique et l'a totalement décontextualisé pour se l'approprier et en "tirer son miel".¹⁷

17 Cette expression est récurrente dans *Technique de mon langage musical* et explicite extrêmement bien les motivations et les attitudes du compositeur vis-à-vis de ses sources.

Bois
rythme
rétrograde

Piano
rythme
droit

vijaya sama simhavikrama sama vijaya

sama vijaya sama simhavikrama sama gajajhampa

gajajhampa sama candrakalâ gajajhampa

vijaya sama gajajhampa sama sama lakskmîça

lakskmîça sama sama gajajhampa sama vijaya

gajajhampa candrakalâ sama gajajhampa

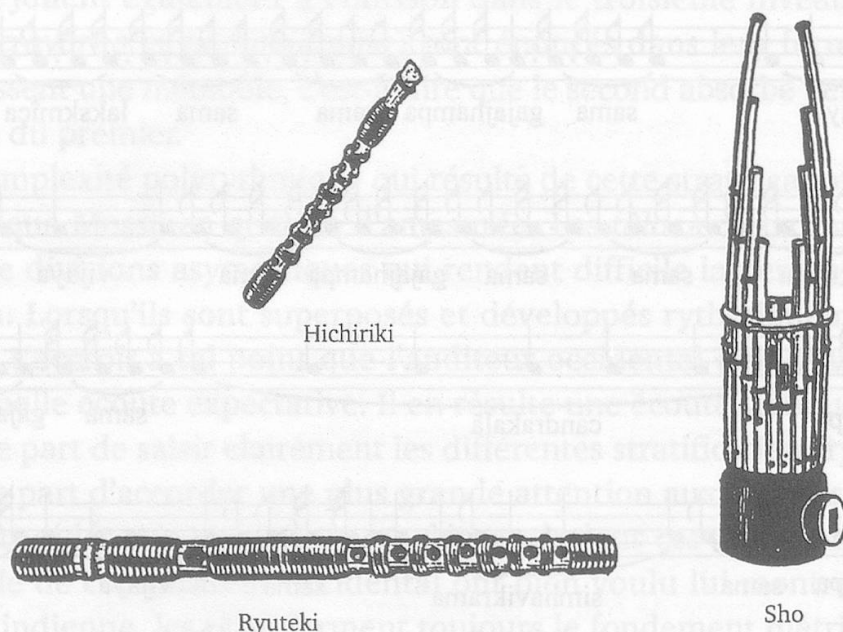
gajajhampa sama simhavikrama sama vijaya sama

vijaya sama simhavikrama sama vijaya

Expl. 1 : Cycle rythmique du premier niveau (bois et piano), réécrit sans barres de mesures. Ce cycle utilise la durée totale de la pièce et est superposé à deux autres niveaux rythmiques (vents et percussions sur trois tâlas l'unisson et xylophone et marimba sur deux tâlas variés).

Par ailleurs, les *Sept Haïkai* ont été directement inspirés par le voyage de Messiaen au Japon en 1962. Le sous-titre, *Esquisses japonaises*, fait référence au visuel plus qu'au musical, suggérant la dimension statique et spatiale de la musique. Ces petites pièces sont en quelque sorte des cartes postales représentant le Japon, tel que Messiaen l'a vu et ressenti. Le quatrième haïku est une transcription de la musique de *gagaku*. Le compositeur s'intéresse ici au timbre des instruments japonais et non plus au rythme.

Musique de cour extrêmement raffinée¹⁸, le *gagaku* remonte au VII^e siècle et a été jalousement préservé dans ses formes traditionnelles par l'aristocratie et les guildes de musiciens, appelés *gakunin*. Son nom signifie "musique élégante, raffinée". La musique japonaise se caractérise par l'usage de micro-intervalles, l'importance du timbre et des rythmes libres. La multiplicité, plus que l'unité et la symétrie, est le fondement de cette musique. L'instrumentation du *gagaku* comporte des vents, des cordes et des percussions. Les vents sont composés du *ryûteki*, une flûte traversière en bambou, qui orne la mélodie, du *hichiriki*, un petit hautbois à 9 trous, jouant des ornements en micro-intervalles, et du *shô*, un orgue à bouche qui soutient la mélodie par des clusters harmoniques (voir expl. 2). Chaque instrument a un rôle et un ordre d'entrée qui est strictement respecté, afin d'obtenir la stratification timbrale caractéristique du *gagaku*.



Expl. 2.

Messiaen ne reprend que les timbres des vents, transposés sur des instruments occidentaux. Le son aigre du *hichiriki* est confié à la trompette, doublée par les hautbois et le cor anglais. La petite flûte et la petite clarinette imitent le *ryûteki* et le *shô* a été transcrit pour huit violons, qui jouent sans vibrato et *sul ponticello*.

Dans les deux cas envisagés, nous constatons que Messiaen s'inspire de ses modèles et les transforme largement. Mais ces matériaux eux aussi agissent profondément sur la structure de sa musique. L'usage des *tâlas* a complètement bouleversé la temporalité de ses pièces, en lui permettant d'explorer un temps statique. Souvenons-nous que Messiaen associait des couleurs

18 Sources : Pierre Landy, *La musique au Japon*, Paris, 1970.

à la musique. Son travail de compositeur peut être comparé à celui d'un peintre qui dessine l'espace en le structurant par des formes et des couleurs. Il semble approprié de se référer au langage pictural et de parler, dans ce cas, "d'images de temps".¹⁹ Chaque *tâla* fonctionne comme un modèle formel que le compositeur dessine dans le temps devenu espace, où la progression temporelle est évacuée, circulaire et statique.

Les correspondances que Messiaen a découvertes entre ses propres préoccupations et les musiques extra-européennes indiquent, comme c'était déjà le cas chez Varèse, une convergence de pensées entre l'esthétique musicale contemporaine et les traditions ancestrales. Chez Messiaen, ces influences agissent sur la technique compositionnelle ; John Cage, lui, suit un chemin inverse.

John Cage : DADA et Bouddha

Chez Cage, c'est la motivation philosophique qui prime sur la technique musicale. On trouve chez lui une forme de néo-exotisme et une volonté de rupture avec la tradition, qui vise à supprimer la séparation entre l'art et la vie. Il étudie les philosophies orientales et le bouddhisme zen à l'université. Les *Sonatas and Interludes* (1946–48) sont un des premiers exemples de l'application de concepts philosophiques orientaux à la musique. De plus, au niveau timbral, Cage transpose les sons du *gamelan* balinais.

En Inde, l'art est conçu comme imitation de la nature et en tant que tel il est indissociable de la vie, car ses deux fondements sont l'utilité et l'esthétique. L'art est "l'expression informée par la beauté idéale".²⁰ L'œuvre d'art doit révéler l'opération de l'esprit dans les formes vivantes ; elle est source de délices. L'expérience ou extase esthétique est appelée *rasa*, un terme sanskrit signifiant étymologiquement odeur, saveur et quintessence. Les véhicules de la *rasa* sont les *sthâyi bhâva* ou modes permanents. Il s'agit d'états émotionnels stylisés permettant de représenter les émotions en art. Il existe quatre modes clairs (l'érotique, l'héroïque, le merveilleux et le comique) et quatre modes sombres (l'odieux, le furieux, le terrible et le pathétique), ainsi qu'un neuvième mode (la tranquillité), auquel tendent les huit premiers. *Rasa* est un acte de pure contemplation,

19 Le concept est tiré de l'article d'Etienne Darbellay, *Continuité, cohérence et formes de temps : à propos des Night Fantasies d'Elliott Carter*, in: *Saggiatore musicale* 2 (1995), pp. 297–326.

20 Cité par Ananda K. Coomaraswamy, *La transformation de la nature en art*, Lausanne 1994, qui reprend la définition d'un traité hindou intitulé *Sâhitya Darpana*. Coomaraswamy, théoricien de l'art hindou, est une source importante pour Cage qui a beaucoup étudié ses écrits.

où le sujet (celui qui connaît) et l'objet de la connaissance sont identifiés dans une seule expérience. La fonction mimétique de l'art est réalisée par des symboles ou types conventionnellement établis. L'art hindou est donc conventionnel par définition, il est sanctionné par la tradition. Dans son application à la musique, cette théorie repose sur un système de modes conventionnels et de proportions qui régissent les formes musicales et les improvisations. Les *râgas* sont des modes qui permettent d'exprimer les émotions conventionnelles selon la disposition des notes (appelées *srutis*) par rapport à la tonique. Les rythmes (*tâlas*), que nous avons déjà rencontrés chez Messiaen, définissent eux aussi des caractères émotionnels.

Cage formule ainsi la motivation philosophique qui est à la base de ses *Sonatas and Interludes* :

They [the *Sonatas and Interludes*] express in music the permanent emotions of Indian tradition : the heroic, the erotic, the wondrous, the mirthful, sorrow, fear, anger, the odious and their common tendency toward tranquility.²¹

Cage veut exprimer ces émotions dans un langage autre que celui de la musique indienne. Le problème qui se pose est celui de savoir comment rendre ces émotions perceptibles. Comme il n'existe pas de système de conventions chez Cage, il n'y a pas de possibilité d'établir des liens entre le contenu musical et le message expressif. Cette motivation se limite à une poétique compositionnelle, qui reste inaccessible et totalement absconse pour l'auditeur. Pour écrire ces pièces, Cage s'est basé sur l'improvisation,²² il ne respecte pas les règles d'improvisation de la musique indienne (permutations, ornements, diminutions et augmentation régies par des règles strictes), contrairement à l'opinion de certains critiques.²³ La plupart des sons du piano préparé sont des agrégats irréductibles à une hauteur précise ou ont des hauteurs variables. Il est par conséquent pratiquement impossible de reconnaître des motifs fondés sur les hauteurs. D'autre part, Cage utilise les mêmes sonorités dans des pièces où elles ont un caractère émotionnel très différent, tantôt doux, tantôt agressif. Cette expressivité variable est inconcevable dans la musique indienne. Le problème qui se pose dans ce cas est celui du critère sur lequel s'applique l'appropriation. Un concept esthétique,

21 Cité in Monika Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*, Köln 1978, p. 178.

22 "The method was that of considered improvisation. [...] The materials, the piano preparations were chosen as one chooses shells while walking along a beach", cité in Fürst-Heidtmann, *op. cit.*, p. 193.

23 Peter Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1986, pour le développement motivique et Fürst-Heidtmann, *op. cit.*, pour les émotions et l'improvisation.

lié à une pensée religieuse et une théorie de l'art fondée sur des conventions culturelles, ne peut être dépossédé de son fondement, tout en préservant le message véhiculé et cautionné par ce seul fondement. Si l'application de la théorie esthétique indienne se révèle inconséquente dans les *Sonatas and Interludes*, elle a néanmoins le mérite d'exercer une influence au niveau de la temporalité de la pièce. C'est le seul paramètre qui s'inspire véritablement du caractère statique et méditatif de la musique hindoue. Les procédés de variations rythmiques et la texture éthérée de cette pièce contribuent à la création d'un temps suspendu.

Cage a inventé le piano préparé afin de reproduire des sons de percussions en insérant des vis, des pièces de monnaie, des morceaux de papier et autres objets entre les cordes du piano. Il permet un jeu de timbres sur un instrument qui en possède normalement peu. Grâce à cet instrument le compositeur peut transposer les sonorités du *gamelan*.

Les divers instruments du *gamelan* peuvent être répartis en deux catégories, l'une structurelle et l'autre mélodique. La première établit les articulations importantes de la mélodie. Elle comporte les gongs, les cymbales et un ou deux tambours en peau, appelés *kendang*. Tous ces instruments jouent un ostinato rythmique qui fonde la structure de la pièce, appelée structure *colotomique*. Le second niveau comporte tous les instruments mélodiques : les métallophones (dont le nom générique est *gender*), une flûte (*suling*) et un chordophone (*rebab*). Ces instruments se répartissent les trois strates polyphoniques de la mélodie, soit le noyau mélodique appelé *pokok*, les variantes de ce noyau et des figurations ornementales (appelées *kotekan*). Le *pokok* a une fonction similaire au cantus firmus, il est joué dans le registre grave en valeurs longues par les plus graves des métallophones. Les variantes de la mélodie sont jouées dans un registre moyen et le *kotekan* dans le registre le plus aigu en valeurs brèves. Les instruments jouent par paires et sont toujours accordés avec une légère différence entre eux ; il en résulte un battement qui colore le timbre du *gamelan*.

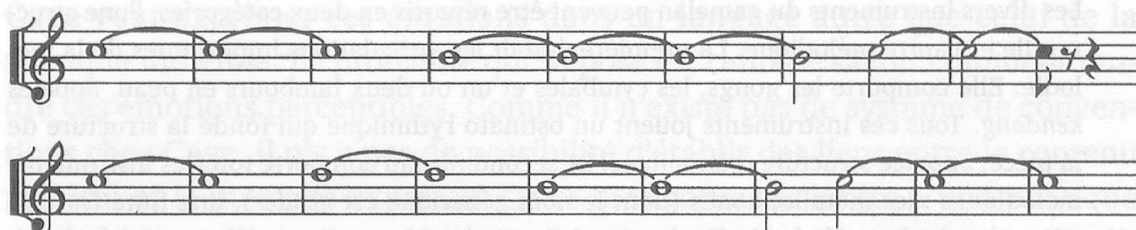
Chez Cage, nous retrouvons les trois timbres principaux. Le plus grand des gongs est obtenu par l'insertion d'une pièce de monnaie dans les cordes graves. Lorsque les cordes sont étouffées au moyen d'une sourdine en plastique, il ne reste que l'attaque percussive du marteau qui ressemble au son du *kendang*. Et enfin, l'insertion d'une vis ou d'une pièce de monnaie dans le registre moyen ou aigu crée des sons proches de ceux de la section des *genders*. La comparaison ne s'arrête pas aux timbres mais englobe également certaines techniques compositionnelles. La cinquième sonate est la plus caractéristique à cet égard. La figuration en croches à la main gauche est un exemple de *kotekan*, ou figuration ornementale, qui se répète pratiquement tout au long de la pièce (voir expl. 3). La mélodie de la main droite ressemble à une introduction du soliste qui joue des variations sur la mélodie de base (voir expl. 4). La mélodie apparaît en rondes tenues, dès la mes. 11 et figure typiquement le noyau mélodique ou *pokok* (voir expl. 5). Dans le



Expl. 3 : kotekan



Expl. 4 : variations sur la mélodie de base



Expl. 5 : pokok

second interlude on trouve la transposition d'une structure colotomique, qui a la particularité de comporter des contretemps, ce qui n'existe pas dans la musique balinaise. Nous constatons donc que la transposition de la musique balinaise n'est pas fidèle. Les modèles sont transformés voire déformés, contrairement à l'importation des modes permanents hindous. Il semble donc nécessaire d'introduire une déformation subjective, fondée sur les origines et l'appartenance du compositeur, face au modèle étranger, afin de déboucher sur une assimilation réussie.

Il y a chez Cage une négation de la tradition occidentale au profit de sa voisine orientale, qui entraîne une rupture totale avec les fondements philosophiques de la musique occidentale. Si l'on pense aux développements ultérieurs de sa musique, qui se réfèrent de façon encore plus radicale à des modèles orientaux, le *Yi King* et l'introduction de l'aléatoire pour *Music of Change* (1951) et le bouddhisme zen et son concept de silence (*wu* ou le fait de ne rien faire) pour *4'33* (1952), on arrive finalement à une impasse qui exclut toute possibilité d'une théorie de l'art. La rencontre n'est possible que lorsque l'on parvient à conserver sa part d'identité en la transformant au

contact de l'autre. Cage pose d'une façon extrémiste le problème de nombreux compositeurs qui se sont dépossédés de leur tradition pour s'identifier à celle de l'autre. Le cas de Colin McPhee illustre un autre aspect de cette problématique. Ce musicien a sacrifié son activité de compositeur à celle d'ethnomusicologue, qu'il a par ailleurs admirablement réussie avec l'ouvrage de référence qu'il a consacré à la musique balinaise. Boulez a parfaitement formulé cette problématique du compositeur face à d'autres musiques :

Il ne fait pas de doute que, dès le départ, ma rencontre avec des musiques non-européennes a été déterminante pour ma forme de pensée musicale. Je dirais même, sans paradoxe, que plus les fenêtres sur les ailleurs étaient petites plus mon imagination était puissante. Une trop grande connaissance des choses nous inspire le respect et nous en interdit l'emploi spontané. Par contre, une connaissance sporadique met en branle l'imagination ; c'est à partir de ce petit noyau, tel le grain de sable dans l'huître devenant perle, que votre idée prend corps, sans se préoccuper d'une étude préalable approfondie des civilisations.²⁴

György Ligeti : Chopin et les Pygmées

Dans les *Etudes pour piano*, premier livre (1985) de Ligeti, diverses influences se côtoient. En ce qui concerne les influences occidentales, mentionnons, entre autres, Chopin pour l'écriture pianistique virtuose et les études pour piano mécanique de Colon Nancarrow pour la complexité rythmique. Du côté des influences extra-européennes, c'est la musique centrafricaine qui a influencé Ligeti, notamment les enregistrements de Simha Arom, les études de Gerhard Kubik et Hugo Zemp. Nous étudierons l'influence des polyrythmies africaines et plus particulièrement celle de la musique du Bugunda dans la sixième étude, *Automne à Varsovie*.

L'organisation temporelle de la musique centrafricaine²⁵ est basée sur un principe identique à celui du *tactus*, dans la musique occidentale de l'Ars nova à la Renaissance. La notion de mesure et par conséquent celle de schéma accentuel hiérarchisant les temps forts et les temps faibles n'existent pas. Le *tactus* africain peut être défini comme une pulsation isochrone constante qui est souvent implicite, mais rarement actualisée dans la musique. Au niveau inférieur, elle peut être subdivisée en unités binaires, ternaires ou composites (par exemple : 5=2+3). Au niveau supérieur, un certain nombre (toujours

24 Pierre Boulez, *Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne ?*, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, (Forum Musicologicum, 4), Winterthur 1984, p. 139.

25 Sources : Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris 1985.

entier et pair) de pulsations détermine la période rythmique. Cette dernière est constituée de différentes figures rythmiques simples, imbriquées les unes aux autres dans des polyrythmies complexes. Il existe plusieurs façons de structurer la figure rythmique que nous n'étudierons pas ici. Signalons que la plupart des musiques africaines sont *contramétriques* et asymétriques : c'est-à-dire que les accents de la figure rythmique sont en conflit avec la pulsation et que cette figure est segmentée en parties inégales.

La musique du Bugunda²⁶ est une polyphonie d'instruments mélodiques, en ce cas des xylophones. Le style *amadinda* se joue sur le xylophone du même nom comportant 12 lamelles en bois. Trois musiciens se répartissent les figures rythmiques. Le premier, appelé *omunazi*, joue le thème principal (*okunaga*), le second, appelé *omwawuzi*, joue une série contrastée (*okwawula*) qui tombe sur les contretemps de l'*okunaga* et le troisième musicien qui n'est pas toujours présent joue des variations inspirées des deux autres parties. La pulsation élémentaire est extrêmement rapide, environ M.M. 300, c'est à dire M.M. 600 si l'on superpose les deux séries. Le tempo rapide permet de confondre les deux parties en une seule ligne mélodique, un phénomène appelé *inherent patterns* par Kubik. L'auditeur ne perçoit pas les lignes séparées ni les pulsations rapides ; ce qu'il entend au premier plan est une figure rythmique irrégulière qui résulte de la prédominance de certaines notes et de leur fréquence de réitération. La pulsation et les séries de base sont régulières mais leur interaction crée une illusion rythmique, où les hauteurs se transforment en rythmes. Le style *akadinda* se joue sur un xylophone de 17 lamelles. Il suit le même principe mais avec cinq ou six musiciens, qui se répartissent trois séries imbriquées. On obtient donc une répartition ternaire des pulsations, alors qu'elle est toujours binaire dans l'*amadinda*.

Automne à Varsovie est fondé sur la superposition de deux éléments simples, l'un rythmique et l'autre mélodique, qui créent une structure extrêmement complexe dans des imbrications polyrythmiques. Le premier élément est une pulsation constante extrêmement rapide superposée à un tétracorde chromatique descendant. Le motif chromatique est développé par augmentations, diminutions et transpositions. Ce matériau mélodique est traité à la façon d'une fugue à quatre voix et à quatre tempi. Le tempo de la pulsation ne change pas, mais les groupements rythmiques donnent l'illusion de vitesses différentes. La pièce se divise en trois grandes parties développées de façon similaire par amplification (les groupements rythmiques s'allongent progressivement) et par brouillage rythmique (la progression régulière des pulsations est déstructurée par l'introduction de décalages). C'est un processus de colonisation de l'espace qui procède par une accumulation inéluctable

philosophiques de la musique occidentale. Si l'on pense aux développements ultérieurs de sa musique, qui se réfèrent de façon encore plus radicale à des

26 Sources : Gerhard Kubik, *Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda*, in: Für György Ligeti. *Die Referate des Ligeti-Kongresses*, Laaber 1991, pp. 23-162.

Le Bugunda est un ancien royaume africain de la région des grands lacs, annexé en 1966 par l'Ouganda, qui a fait brûler tous les instruments et a persécuté les musiciens de cour à tel point que la tradition a presque complètement disparu aujourd'hui.



Expl. 6.

jusqu'au point de rupture où le sens bascule. Nous n'entrons pas dans le détail de l'analyse de cette pièce complexe et nous nous contentons de mentionner les parallèles et les divergences entre cette étude et la musique africaine.

La présence quasi-constante de la pulsation fait penser aux musiques africaines. Mais elle n'est pas subdivisée chez Ligeti et elle est toujours actualisée, alors qu'elle reste implicite dans les musiques africaines. La pièce procède par divisions asymétriques, mais elle reste *commétrique*, c'est-à-dire qu'il n'y pas de conflit au niveau inférieur entre la pulsation et les accents des figures rythmiques, puisque la pulsation est la plus petite unité de valeur. Certains passages semblent directement inspirés des structures rythmiques africaines. Aux mm. 96–97 figure un exemple d'*amadinda* : deux voix fonctionnant chacune par groupe de deux pulsations sont superposées et la main gauche joue en plus la pulsation de base (voir expl. 6). Les groupes rythmiques formés de trois pulsations, mm. 43–45 ressemblent à la structure de l'*akadinda* (voir expl. 7).



Expl. 7.

La principale différence entre cette pièce et les polyrythmies africaines tient au fait que Ligeti greffe un schéma accentuel sur la pulsation, c'est-à-dire qu'il la structure en unités métriques selon le modèle occidental. Bien sûr cette structure métrique est instable et bascule constamment d'un mètre à l'autre, mais néanmoins la notion de mètre est présente, sinon l'auditeur ne pourrait établir aucune hiérarchisation et la perception simultanée de tempi différents serait impossible. L'innovation fondamentale consiste à avoir confié ces polyrythmies complexes à un seul instrumentiste.

Ligeti procède à une intégration de deux façons de penser le rythme. Il unit le modèle occidental de répartition hiérarchique des temps en structures métriques dotées de schémas d'accentuation au modèle africain de la pulsation de base constante et isochrone. Ici, la forme de temps n'est pas statique. Le monnayage de la durée en unités toujours égales a pour effet paradoxal d'annuler la progression temporelle. Il en résulte une stase qui utilise le temps musical pour annuler son propre devenir. La répartition des pulsations en groupes irréguliers empêche la perception d'hypermètres à un niveau supérieur. Le temps musical est conçu comme un espace à coloniser : un "temps gelé" dans lequel la musique est un objet spatial :

Ich bevorzuge Formen, die weniger prozesshaft, eher objektartig beschaffen sind : Musik als gefrorene Zeit, als Gegenstand im imaginären, durch die Musik in unserer Vorstellung evozierten Raum, als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist. Das Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens, ihr Einschliessen in den jetzigen Augenblick ist mein hauptsächliches kompositorisches Vorhaben.²⁷

Modèle culturel et modèle universel

Les manipulations des sources extra-européennes posent finalement le problème du rapport entre le culturel et l'universel. Il semble nécessaire d'introduire ici la notion de modèle pour expliquer comment l'utilisation de ces sources est néanmoins légitime et efficace, en dépit, ou devrions-nous plutôt dire grâce aux transformations subies et aux pertes de significations fonctionnelles et symboliques que ces dernières ont entraînées. Les modèles sont des schèmes de connaissance qui permettent d'appréhender le réel en le

27 György Ligeti, *Zu meinem Klavierkonzert*, cité in: Wolfgang Burde, *György Ligeti*, Zürich 1993, p. 184. Le *Concerto pour piano* (1988) est contemporain des *Etudes* et utilise des procédés rythmiques similaires.

réduisant à des stéréotypes connus. Nous devons ici différencier deux types de modèles, le premier est culturel, c'est-à-dire acquis par apprentissage et acculturation, le second est universel. En guise d'exemple de modèle culturel, mentionnons la forme ABA,²⁸ qui est le stéréotype de la forme musicale de l'époque classique en Occident. Pour les autres cultures, nous pouvons citer le modèle polyrythmique africain et les structures rythmiques hindoues, par exemple. Par opposition au modèle culturel acquis, nous pouvons postuler un modèle universel inné.²⁹ Il est nécessaire de préciser à ce point que la séparation entre le culturel et l'universel n'est pas ontologique, mais qu'elle est faite de gradations infimes. Le modèle universel se rattache à la fonction symbolique.³⁰ Il s'agit d'une fonction humaine qui permet de représenter la réalité par l'intermédiaire de signes, d'images ou de symboles, c'est-à-dire des outils de connaissance qui fonctionnent par renvois multiples. Les formes symboliques établissent un lien entre l'intuition et le concept. La fonction symbolique, fondée sur des propriétés biologiques, nous permet donc de postuler l'existence de modèles de représentation universels. Dans le domaine de la musique, nous pouvons mentionner quelques formes universellement recensées dans toutes les cultures, parmi lesquelles figurent l'ostinato, la répétition, la variation et le chant responsorial.

Dans les trois oeuvres que nous avons examinées, les modèles importés étaient culturels : les structures rythmiques hindoues chez Messiaen, africaines chez Ligeti, les sonorités du *gagaku* japonais chez Messiaen, celles du *gamelan* chez Cage et la théorie esthétique indienne, également chez ce dernier. Dans les trois cas, l'apport du modèle culturel a introduit une distanciation par rapport à l'attitude compositionnelle traditionnelle en Occident. Les particularités culturelles de chacun des modèles ont modifié fondamentalement l'écriture des trois compositeurs dans le domaine rythmique et timbral. Mais, comme le matériau lui-même a subi des transformations afin d'être intégré dans une pensée musicale occidentale, il agit également en tant que modèle universel. Le cas de Ligeti est approprié à titre d'exemple. Deux modèles rythmiques culturels, les polyrythmies africaines et le système métrique occidental se rencontrent dans une nouvelle identité qui

28 Cf. Michel Imberty, *L'expérience individuelle et l'expérience culturelle du temps*, in: *Les écritures du temps*, Paris 1981, pp. 93-95.

29 Cf. François-Bernard Mâche, *Le modèle en musique*, in: *Musique, mythe, nature*, Paris 1991, pp. 175-209.

30 Cf. Jean Molino, *Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, poésie, peinture*, in: *Analyse musicale* 4 (1986), pp. 11-18.

participe à la fois du culturel et de l'universel. Les modèles universaux fonctionnent au niveau perceptif. La pulsation isochrone issue du modèle africain a pour fonction de strier le temps. Ce monnayage de la durée est un modèle universel de la musique, qui consiste à segmenter le flux musical. Le modèle de l'ostinato est appliqué dans ce cas au motif du lamento. Celui-ci est culturel en ce qui concerne les hauteurs et le symbolisme qui y est attaché. Le tétracorde chromatique descendant est typiquement employé dans la tradition occidentale pour exprimer la douleur. Par contre, nous avons vu que l'ostinato en tant que forme est un modèle universel. Il n'est pas traité en ostinato strictement cyclique dans *Automne à Varsovie*, mais ses apparitions récurrentes fonctionnent comme un motif obsessionnel. Au niveau de la perception, nous avons donc une superposition de deux motifs universaux, qui comprennent des attitudes d'écoute culturelles (la polyrythmie et le tétracorde chromatique) et universelles (la strie du temps et l'ostinato). Les deux modèles gardent une part de leur identité culturelle en la transformant mutuellement l'une au contact de l'autre.

Finalement revenons à Messiaen pour envisager un dernier aspect de la dichotomie entre le culturel et l'universel. Dans son cas, il semble plus approprié de parler de culture et de nature. Messiaen s'inscrit dans la tradition romantique qui associe l'exotisme à la nature, tradition reprise par Debussy. Au XIX^e siècle, les musiques populaires ou exotiques étaient presque toujours associées à la peinture musicale d'un paysage, d'une scène idyllique ou d'un orage. Cette représentation de la nature était rendue en musique par une image statique. Ce principe de statisme sera poussé à l'extrême chez Debussy et Messiaen et deviendra un des principes compositionnels du XX^e siècle. En niant le dynamisme du processus formel, les deux compositeurs prétendaient imiter les mouvements de la nature. La notion d'universel est dans ce cas projetée sur la nature en tant que modèle. Il semble donc que l'association traditionnelle entre nature et exotisme ait été une intuition de la notion de modèle universel que les compositeurs vont développer au XX^e siècle. Nous avons ici une autre application du terme de modèle, non plus dans son acception scientifique mais artistique, en tant que chose à imiter. Nous retrouvons ici la vieille tradition, qui est également universelle, et qui postule l'art comme imitation de la nature. Le modèle devient alors à la fois théorie de l'art et outil de connaissance.

Si nous tâchons enfin de résumer les apports de la poétique qui s'inspire de modèles extra-européens, nous pouvons établir trois points. Le premier, au niveau technique, a été l'apport de matériaux nouveaux. Le second, au niveau poétique, a été de stimuler l'imagination des compositeurs. Et le dernier, conséquence des deux précédents, a été une modification dans la façon de penser la musique. L'usage des musiques extra-européennes au XX^e siècle se différencie de l'exotisme des siècles précédents par l'absence de

conventions stylistiques, d'un code commun aux compositeurs. L'influence de ces sources va donc agir plus fondamentalement qu'elle ne l'a fait auparavant. Les recherches rythmiques et timbrales débouchent sur de nouvelles façons de structurer la forme. La conception orientale du son comme entité en soi a permis de développer le statisme en musique. Les innovations rythmiques, quant à elles, vont modifier le déroulement temporel des pièces.

Nous aimerions, en guise de conclusion, revenir sur l'aspect de la temporalité, car c'est à ce niveau-là que la pensée musicale a été le plus influencée dans sa rencontre avec la musique des autres. Nous avons découvert deux modèles de croissance temporelle dans nos trois pièces. La conception statique des *Sept Haïkaï* et des *Sonatas and Interludes* indique une forme cyclique annulant la progression temporelle. Le conflit entre structure métrique et polyrythmique d'*Automne à Varsovie* pointe lui en direction d'une forme de croissance qui s'apparente à la spirale. Les deux formes se basent sur un temps conçu comme objet spatial, le "temps gelé" mentionné par Ligeti. Cette notion de la temporalité s'apparente à une conception archaïque du temps.³¹ Le temps mythique se démarque résolument du temps cosmologique ou du temps historique, en ce sens que l'objectivité de la succession n'y est pas pertinente. Il s'agit d'un temps identique à lui-même, procédant d'un état d'indifférenciation. Son commencement est identique à sa fin ; c'est donc une sorte d'éternité ou de moment éternel. L'homme rythme ce flux indifférencié au moyen des rituels, qui sont des lignes de partage permettant de donner un sens à ce temps toujours identique. L'analogie avec la temporalité des pièces étudiées est frappante. L'indifférenciation temporelle correspond au statisme musical, le rituel au rythme. Le temps mythique rejoint le temps non-linéaire de la physique moderne et de certains compositeurs contemporains, en enjambant l'histoire des sciences et de la musique dites classiques. Tout fonctionne donc comme si la rencontre avec l'Autre de la musique avait permis aux compositeurs contemporains de redécouvrir l'Autre du temps.

31 Cf. Ernst Cassirer, *La notion mythique de temps*, in: *op. cit.*, vol. 2, pp. 132-147.

