

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Consulenti editoriali: Jean Michel Bardez (Conservatoire Berlioz, Paris), Margaret Bent (All Souls College, Oxford), Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (Mc Gill University, Montreal), Antonio Cascelli (Irish University at Maynooth), Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo), William Drabkin (University of Southampton), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Luca Marconi (Conservatorio di Como), Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Stéphan Orlando (Conservatoire Royal de Mons), Susanna Pasticci (Università di Cassino), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (Durham University), Philippe Vendrix (Université de Liège), Laurence Wuidar (Université Libre de Bruxelles)

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo:	Soci SIdM, SIEM, IASPM	€ 15
	Non soci	€ 25
	Numero singolo	€ 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- collegandosi al sito <http://www.lim.it>, proseguire con: *Catalogo/ Libreria Musicale Italiana/ Periodici/ Rivista di Analisi e Teoria Musicale/ Abbonamento annuo/ Modulo d'ordine*
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469 – 0583 394326

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-581-0

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

Ai lettori della rivista e agli studiosi di teoria e analisi che intendono inviare proposte di pubblicazione

Ogni articolo verrà sottoposto a un processo di lettura da parte di revisori anonimi scelti dalla redazione.

L'articolo potrà essere giudicato:

- di alta qualità, e accettato senza revisioni
- di buona qualità, con richiesta di piccole revisioni
- di qualità accettabile, ma con richiesta di sostanziali revisioni
- non accettabile

La direzione della rivista ricorda che i lavori non ancora pubblicati sono da considerare proprietà esclusiva dell'autore. La loro lettura verrà permessa esclusivamente ai revisori.

Agli autori accettati verrà chiesto di rispettare le regole editoriali della rivista che si possono trovare nel sito <http://www.gatm.it>

For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision
- of good quality, requiring only minor revisions
- acceptable but requiring substantial revisions
- not acceptable

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website <http://www.gatm.it>

INDICE

- 7 Carl Schachter
Ritmo e analisi lineare. La tecnica di riduzione delle durate
- 45 David Gagné
La forma secondo una prospettiva schenkeriana
- 79 Domenico Giannetta
La cifratura ideale degli accordi: sistemi teorici a confronto
- 107 Lelio Camilleri
Metafore sonore: Visage di Luciano Berio
- 127 Mario Baroni e Rossana Dalmonte
*Per una grammatica dello stile:
considerazioni sulle arie da camera del Seicento italiano*

Carl Schachter

RITMO E ANALISI LINEARE. LA TECNICA DI RIDUZIONE DELLE DURATE

Uno dei quaderni di conversazione di Beethoven per l'anno 1824 contiene la seguente annotazione per mano di Anton Schindler: «I ritmi estesi nei vostri lavori non derivano da calcolo, ma piuttosto dalla natura della melodia e, non di rado, dall'armonia – è così?».¹ Io non sono in grado di stabilire se quest'annotazione sia autentica o se sia uno degli inserimenti successivi di Schindler.² Ma, in ogni caso, questa osservazione assume un notevole interesse musicale. Nel mio studio precedente ho avanzato l'idea che il ritmo musicale abbia due fonti. La prima è la divisione del tempo, misurabile attraverso il movimento di un oggetto materiale nello spazio (un orologio o un metronomo) – il “calcolo” di Schindler. La seconda è la periodicità intrinseca nel sistema tonale, in fenomeni come l'equivalenza di ottava, le funzioni della scala, la risoluzione di una dissonanza su una consonanza, e così via – in altre parole, «la melodia e, non di rado, l'armonia». Per riferirmi a queste due componenti ho usato i termini di “ritmo di durate” e di “ritmo tonale” [Schachter 2008]. Quel lavoro era uno studio molto generale, di natura introduttiva, con poche analisi ritmiche, nessuna delle quali trattava in dettaglio esempi più lunghi di otto battute.

Ora cercherò di sviluppare ulteriormente alcune delle idee delineate in quel mio primo studio. Lo farò adoperando una notazione analitica che può aiutare a rivelare connessioni tra l'organizzazione delle durate e l'organizzazione tonale, almeno in certi tipi di musica. Questa notazione si basa su una “riduzione delle durate” coordinata con significativi livelli strutturali di condotta delle voci – in parole povere, una riduzione delle durate unita a una riduzione, di tipo schenkeriano, dei contenuti tonali.

Questo articolo fu originariamente pubblicato in F. Salzer – C. Schachter (eds), *The Music Forum*, S, Columbia University Press 1980, 197-232; successivamente fu ripubblicato in C. Schachter, *Unfoldings: Essays in Schenkerian theory and analysis*, Oxford University Press, New York 1999, 54-78. [N.d.t.]

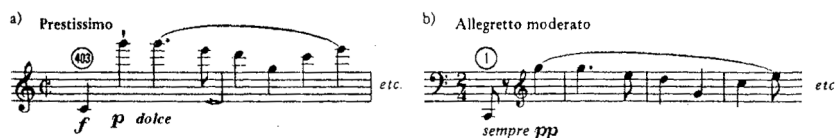
1. Il testo originale in lingua tedesca recita: «Die verlängerten Rhythmen in Ihren Werken liegen nicht in der Berechnung, sondern in der Natur der Melodie und öfters sogar in der Harmonie – habe ich Recht?» [Beethoven 1970, 198; Kann 1974, vii]. Al tempo di Beethoven, il termine “ritmo” era spesso usato per indicare un gruppo di battute o, in senso più ampio, una frase; Schindler probabilmente lo ha impiegato con questo significato.
2. La ricerca recente ha mostrato che molte delle annotazioni di Schindler nei quaderni di conversazione furono aggiunte da lui dopo la morte di Beethoven.

Nella musica con gruppi di battute e con frasi chiaramente definite, l'impiego di una riduzione delle durate spesso rivela un'organizzazione metrica delle battute "di più alto livello", un'organizzazione di "ipermisure", per usare l'espressione di Edward Cone [1968, 79-80]. Un metodo di questo tipo, mostrando gli eventi tonali in durate proporzionali e specificando le divisioni metriche più ampie, riesce a volte a chiarire aspetti dell'organizzazione ritmica non immediatamente rilevati dalle analisi grafiche che si occupano principalmente di condotta delle voci e di armonia.

Gli esempi che discuterò sono, in prevalenza, lavori brevi e relativamente semplici, che aiuteranno chi legge (e chi scrive!) a verificare l'analisi a orecchio, un fattore sempre importante, soprattutto quando il metodo analitico è, per certi versi, nuovo. Se le analisi qui presentate saranno convincenti – se, in misura sufficientemente significativa, non tradiscono il modo in cui suona la musica – allora questo metodo avrà mostrato almeno un po' di utilità, nonostante la brevità e la semplicità dei brani analizzati.

1. La riduzione delle durate nella composizione

Che sia possibile approfondire certi aspetti dell'organizzazione ritmica riducendo i valori di durata e raggruppando le battute in unità metriche più ampie, non è affatto un'idea nuova. Prima di tutto, valori di durata ridotti e ipermisure compaiono a volte in composizioni e in bozze di compositori, riuscendo a chiarire talvolta la conformazione ritmica di un'idea. Ad esempio, la compressione a cui Beethoven sottopone il tema di apertura nella coda del Rondò della *Waldstein* (Es. 1a) rende esplicita con la stessa notazione la relazione metrica debole/forte del tema, benché, indubbiamente, questa sia chiara sin dall'inizio del movimento (Es. 1b).



Es. 1. Beethoven, Sonata per pianoforte in Do M. op. 53, III, a) bb. 403-4; b) bb. 1-4

D'altro canto, uno schizzo di Beethoven per l'Allegro molto della Sonata per pianoforte op. 110 ci illumina su un passaggio la cui conformazione ritmica è tutt'altro che ovvia, anzi ha tratto in inganno diversi musicisti straordinari, tra cui Artur Schnabel.³ Questo schizzo non impiega valori di durata ridotti, ma è scritto parzialmente in ipermisure nel tempo di 4/4 invece del metro di 2/4 del movimento. La posizione delle stanghette di battuta mostra che Beethoven sentiva il ritmo come sincopato: gli

3. Si veda la nota a) nel secondo volume della sua edizione delle sonate per pianoforte [Beethoven 1935, 804].

accordi cadono dopo i tempi principali. Si confronti l'Es. 2a (la voce superiore del passaggio così come appare nella composizione) con l'Es. 2b (lo schizzo).⁴



Es. 2 (a+b). Beethoven, Sonata per pianoforte in La^b M. op. 110, II, bb. 143-55

2. La riduzione delle durate nell'analisi

Di recente alcuni musicisti e teorici hanno usato valori di durata ridotti, ipermisure o una loro combinazione come strumenti analitici; tra questi figurano Roy Travis [1959, 274-75], Grosvenor Cooper e Leonard Meyer [1960, 83-87] e Wallace Berry [1971, 280-81; 1976, 334, 352, 395-96]. In precedenza, Schenker usò questi strumenti in modo molto interessante in una delle sue monografie contenute in *Der Tonwille*, lo studio della Sonata per pianoforte op. 2 n. 1 di Beethoven. Alla fine della sua discussione del primo movimento, Schenker presenta una riduzione ritmica delle prime 20 battute del suo grafico del movimento (*Urfinie-Tafel*). Poiché questo è un aspetto poco noto dell'opera di Schenker, vorrei riproporre la riduzione ritmica (Es. 3a) insieme alle prime 20 battute del grafico della condotta delle voci (Es. 3b).

4. Lo schizzo è stato trascritto da Karl Michael Komma [1967, 11].

a) $(\text{♩} = \text{♩})$

b) Allegro

1st theme: antecedent

consequent and modulation

F minor

A♭ major

Es.3. Beethoven, Sonata per pianoforte in Fa m. op. 2 n. 1, I, bb. 1-20.

a) riduzione ritmica di Schenker; b) grafico della condotta delle voci

Schenker così commenta la sua riduzione ritmica: «Perché il lettore comprenda a fondo il grafico, gli si consiglia vivamente di immaginarne il contenuto in base alla seguente riduzione dei valori di durata. Ne riceverà un valido quadro, soprattutto della reinterpretazione delle battute deboli come forti» [Schenker 1922, 30].⁵ Dopo aver mostrato la riduzione ritmica, Schenker prosegue: «Si potrebbe, poi, ricavare uno schema metrico dalle note della riduzione:

— ◡ | — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ ecc.

In questo modo, si otterrà una visione ancora più profonda della libertà ritmica dell'insieme» [*ibid.*].⁶

Per quel che mi risulta, Schenker non riprese (o, quantomeno, non continuò a pubblicare) questo tipo di riduzione ritmica in nessuna delle sue analisi successive, quelle elaborate dopo aver individuato dei modi più precisi per indicare i vari livelli di condotta delle voci rispetto ai primi studi di *Der Tonwille* (il lettore avrà notato che la riduzione delle durate dell'op. 2 n. 1 riguarda solo il livello superficiale). E dopo di lui, i teorici che ho citato, anche quelli di formazione schenkeriana, non hanno provato a coordinare le loro riduzioni ritmiche con i livelli più profondi della struttura tonale. Secondo me, questo è stato un limite. Intanto, i dettagli – non solo ritmici ma anche tonali – spesso rivelano il loro significato solo quando sono percepiti come parte di un complesso più ampio: per comprendere a fondo il livello superficiale occorre prendere in esame il livello medio. Inoltre a un'analisi ritmica che si soffermi solo sul livello superficiale sfugge quasi sempre una visione più ampia del ritmo. Le analisi che presenterò nel resto di questo studio, seppur imperfette, rappresentano un tentativo

5. L'ultima battuta di una frase, di norma debole, sarà reinterpretata come forte se l'inizio di una nuova frase si sovrappone al punto di arrivo cadenzale, come nella b. 20 del movimento di Beethoven [Schenker 1979, 125-26].

6. Ciascuna battuta in 2/4 nella riduzione delle durate di Schenker (Es. 3a) diventa un "beat" forte o debole nello schema metrico. Pertanto, il primo raggruppamento (— ◡) rappresenta le bb. 1-4 del brano.

di cogliere come il movimento ritmico si relazioni a successioni tonali tanto su larga quanto su piccola scala.

3. Le analisi: i grafici delle durate

a) F. Chopin, *Preludio op. 28 n. 3*⁷

La notazione analitica

L'Es. 4 contiene quattro grafici (Ess. 4a-4d), allineati verticalmente, del primo brano che prenderò in esame, il Preludio in Sol M. dall'op. 28 di Chopin.⁸ In questi grafici i valori delle note non corrispondono a livelli strutturali, ma indicano semplicemente le durate: ogni semiminima equivale a una battuta completa della composizione (c). Pertanto, il grafico dell'Es. 4d, che rappresenta il livello superficiale, contiene 33 semiminime, corrispondenti esattamente alle 33 battute del preludio. Gli Ess. 4a, 4b e 4c, che mostrano tre livelli medi, contengono meno semiminime dell'Es. 4d: l'Es. 4a ne contiene 16, mentre 4b e 4c ne contengono 24. Queste differenze non dipendono da diverse scale di riduzione: la semiminima equivale a una battuta in tutti e quattro i livelli. Esse rivelano, invece, che alcuni prolungamenti sono associati a espansioni della durata. Per questo motivo, le due battute introduttive del preludio, le sei battute della coda e la b. 11, che estende un gruppo da quattro a cinque battute, appartengono tutte al livello superficiale e figurano solo nell'Es. 4d. Si osservi che l'Es. 4 non include un grafico del livello profondo; mi soffermerò su questa omissione nella parte finale di questo studio.

7. Cfr. il testo completo in Appendice 1.

8. La mia analisi degli eventi tonali di questo preludio si basa su quella di Schenker [1979, fig. 76/2]. Tuttavia, interpreto alcuni dettagli in modo diverso.

Gli altri simboli presenti nell'Es. 4 hanno lo stesso significato che assumerebbero in una qualsiasi analisi grafica.

Poiché la tecnica analitica che sto impiegando è poco comune, commenterò i grafici del primo esempio in modo piuttosto dettagliato. Sono convinto che i risvolti dell'analisi si comprenderanno più facilmente se procediamo dall'Es. 4a all'Es. 4d. Chi legge dovrà confrontare ciascuno dei quattro grafici con la composizione originale, perché ognuno di essi la considera da una prospettiva un po' diversa.

Esempio 4a

Questo grafico mostra il livello medio più vicino alla struttura fondamentale del brano. In esso la successione di livello profondo ($3^{\wedge}-2^{\wedge}-1^{\wedge}$ su I-V-I) è divisa ed estesa dalla comune tecnica della "interruzione", che produce la successione $3^{\wedge}-2^{\wedge} \parallel 3^{\wedge}-2^{\wedge}-1^{\wedge}$ su I-V $\parallel$ I-V-I.

Ogni volta che un'interruzione divide la struttura fondamentale, essa è determinante per la forma del brano. Nel nostro preludio, la capacità di determinazione formale dell'interruzione è particolarmente evidente. Come parecchi altri preludi dell'op. 28, anch'esso ha una forma che in genere è più tipica di una sezione che di un brano intero: in sostanza, qui abbiamo un unico periodo con due frasi in relazione antecedente-consequente. Naturalmente, un brano costituito semplicemente da un periodo, poniamo, di 16 battute sarebbe in pratica impossibile, perché suonerebbe incompleto. Chopin risolve questo inconveniente modificando la frase conseguente: molto spesso, come in questo caso, egli amplia questa frase e, ritardando la tonica finale, crea una conclusione più decisa. Molti dei preludi – e soprattutto quelli composti in forma di periodo – hanno un carattere diverso da quasi ogni altro esempio presente nella letteratura musicale: essi suonano come frammenti stilizzati e, per questo motivo, risultano da sé convincenti e completi. A differenza di certi brani episodici di Schumann, spesso autentici frammenti, persino il più breve dei preludi di Chopin ha senso, anche se suonato da solo.

Se confrontiamo questo grafico con il brano, emergono immediatamente due evidenti discrepanze. Si è già detto della prima: il grafico indica una durata complessiva di sole 16 battute, ma il brano ne contiene 32. L'altra, collegata alla prima, è che i sedici *beats* del grafico sono divisi in due parti uguali di otto più otto, mentre il brano è diviso asimmetricamente: anche senza considerare l'introduzione, la coda e l'undicesima battuta "extra", la sua seconda parte è decisamente più lunga della prima. Mostrando il corpo principale del brano con due parti di uguale durata, voglio segnalare che le sue dimensioni asimmetriche evolvono da una simmetria soggiacente.

Io non credo che tutte le irregolarità ritmiche e metriche derivino da una regolarità di base, ma alcune sì. E, nel caso del nostro preludio, abbiamo degli ottimi motivi per supporre che l'organizzazione tonale implichi una divisione simmetrica del tempo, perché quando sentiamo la frase conseguente di un periodo, noi siamo guidati

dalle attese create dall'antecedente. E una di queste attese è che il conseguente risolverà la tensione prodotta dall'antecedente *e lo farà nella stessa quantità di tempo*. Diversamente, le espansioni e le contrazioni della frase conseguente perderebbero gran parte, se non tutto il loro effetto.⁹

Vorrei richiamare l'attenzione su un altro elemento di questo grafico: la tonica finale (b. 26) appare sulla seconda metà di un'ipermisura – pertanto, in una posizione metrica più debole della dominante che la precede. Nel mio primo studio ho discusso l'idea, piuttosto diffusa, che le frasi abbiano di norma una fine accentata,¹⁰ cioè, che l'ultimo accordo della cadenza cada su un tempo forte [Schachter 2008, 26-27]. Io non condivido questa posizione e seguo Schenker nel ritenere che la tonica finale di una frase non riceva di norma un accento metrico [Schenker 1979, 121]. Non ravviso alcun motivo per supporre che l'organizzazione metrica di un gruppo di battute differisca per principio da quella di una semplice battuta e ritengo che, in entrambi i casi, l'accento cada all'inizio piuttosto che alla fine. In un gruppo di battute, proprio come in una battuta, l'organizzazione ritmica può contraddire il metro, accentuando una posizione generalmente debole. Tuttavia, nel brano di Chopin la tonica di arrivo della linea del soprano cade alla fine di una legatura di frase, una notazione che suggerisce che essa è non solo metricamente ma anche ritmicamente debole.¹¹ La posizione metrica della tonica finale, tra l'altro, si manifesta nel grafico solo se mostriamo gruppi di quattro, piuttosto che di due, un altro motivo per raggruppare il grafico in quattro.

Esempio 4b

La caratteristica che più colpisce in questo grafico è, naturalmente, l'ampliamento della frase conseguente: ora essa contiene 16 *beats* (16 battute del brano) contro gli 8 dell'Es. 4a. Parte del tempo aggiunto è riempita con un'estensione dell'armonia di tonica (bb. 16 e 17); uno sguardo alla musica (o all'Es. 4c) rivelerà che questa tonica espansa diventa un V⁷ del IV. Il tempo rimanente è occupato da un accordo di sotto-dominante che sostiene una nota di volta nel soprano (indicata nell'Es. 4 d). Sarebbe sbagliato ritenere che le battute aggiunte servano solo a creare spazio per l'accordo

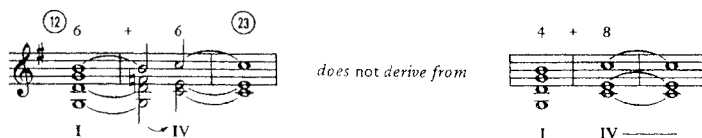
9. Provare a spiegare le ragioni di questa attesa di una stessa durata ci porterebbe troppo lontano. Suppongo che molti musicisti siano d'accordo con me nel ritenere che sia così; inoltre, la maggior parte delle frasi conseguenti hanno effettivamente la stessa lunghezza dei loro antecedenti.

10. Nel testo *end-accented*. [N.d.t.]

11. Può essere utile chiarire che Schachter, chiamando in causa Schenker, ritiene che l'accordo cadenzale finale di una frase sia di norma metricamente debole: per definizione, il punto di arrivo di un gruppo di battute (un'ipermisura) cade in una battuta debole e, di conseguenza, in una riduzione delle durate questa corrisponderà a un tempo debole di un'ipermisura, o quantomeno a un tempo più debole dell'inizio accentato del gruppo. Schachter poi precisa che l'assenza di peso ritmico sulla tonica di b. 26 è rilevata sulla base di un'ampia legatura di frase (v. Appendice 1, bb. 20-26), che, come indica il grafico dell'Es. 4d, si riferisce a due ipermisure di quattro battute ciascuna, di cui la seconda finisce appunto sulla terza battuta; si tratta di un elemento che, per estensione, rientra nell'ambito delle proprietà ritmiche dell'organizzazione tonale, cioè del "ritmo tonale" e non del "ritmo di durate". [N.d.t.]

del IV; Chopin avrebbe potuto sistemare senza difficoltà una cadenza IV-V-I nel quadro di una frase di otto battute. Egli, invece, estendendo (e, di conseguenza, sottolineando) la sottodominante così a lungo, aumenta in modo considerevole la forza della cadenza e dà alla tonica di arrivo un grado di conclusione che sarebbe stato del tutto assente se questa fosse giunta alla fine di un periodo simmetrico di 16 battute. Così, vediamo che un elemento del ritmo di durate – l'andatura – serve a chiarire una funzione tonale.¹²

Chopin continua a raggruppare le battute della frase conseguente in quattro: l'espansione non disturba il metro più ampio. Si osservi che gli accordi del I e del IV (nelle bb. 12-23) occupano sei battute a testa. Il cambio di accordo, pertanto, si sovrappone ai gruppi di quattro battute e contribuisce a prevenire una segmentazione eccessiva. Tra l'altro, il fatto che il I diventi una dominante applicata del IV nelle bb. 16 e 17 non significa che il prolungamento del IV inizi a b. 16. Il contenuto delle bb. 16 e 17 non è sentito come un IV, ma come un I diretto verso un IV. Pertanto, sarebbe sbagliato ritenere che il "ritmo armonico" di sei battute (di I) più sei battute (di IV) abbia come suo fondamento la divisione del metro complessivo in quattro più otto battute, come nell'Es. 5. Anche qui, come in alcuni esempi del mio studio precedente, la contrapposizione tra raggruppamenti tonali e raggruppamenti di durate penetra nella trama più profonda della composizione [Schachter 2008, 47-51].



Es.5. Chopin, Preludio in Sol M. op. 28 n. 3, bb. 12-23

Esempio 4c

Per quanto riguarda l'aspetto ritmico, questo livello offre particolari interessanti più nella frase conseguente che nell'antecedente. Una prima questione è se noi dobbiamo considerarla come un'unica frase espansa a 16 battute o, piuttosto, come un gruppo di due frasi di otto battute a testa (bb. 12-19 e 20-27). A un primo ascolto, l'effetto cadenzale delle bb. 16-19 (che suggeriscono V^7-I in Do M.) e la lunga sosta sul mi_4 nelle bb. 18-19 del soprano potrebbero farci sentire due frasi. Il "Do M.", tuttavia, è il IV di una successione I-IV-V-I, che muove senza soluzione di continuità al V e poi al I. Pertanto, le 16 battute contengono essenzialmente un'unica successione cadenzale, I-IV-V-I, e costituiscono una sola frase.

12. Il termine "andatura" (nel testo originale *pacing* o *pace*) indica come gli eventi tonali della condotta delle voci si articolino in durate ridotte e come queste si coordinino all'arco di tempo (o "durata di base") dei vari livelli di riduzione. [N.d.t.]

Questo grafico chiarisce il significato contrappuntistico – e, quindi, anche lo statuto armonico – dell'accordo di ς^6 in apparenza un $\text{II}\varsigma^6$) inserito nelle bb. 22-23 tra il IV e il V (il si_3 nel soprano di b. 22 è una nota di passaggio e non incide sullo stato dell'accordo). In un vero $\text{II}\varsigma^6$ la sesta al di sopra del basso ($2^\wedge$) è un suono consonante, la fondamentale dell'accordo, mentre l'elemento estraneo e dissonante è la quinta, generalmente un ritardo che risolve sulla terza del V. Ma, come indica il grafico, il la_3 nel preludio non appartiene all'accordo, ma anticipa la quinta dell'armonia di dominante. L'accordo, pertanto, non è in realtà un II, ma è un IV con l'aggiunta di un'anticipazione. Solo la consapevolezza del pattern metrico più ampio ci mette nelle condizioni di percepire il la_3 come un'anticipazione e di sentire la successione armonica nel suo autentico significato.¹³ Anche in questo caso, organizzare il grafico in piccole ipermisure di due *beats* a testa renderebbe poco visibile il metro più ampio.

Un secondo elemento di questo grafico merita un breve cenno. I suoni principali della melodia, si_4 (bb. 5 e 14) e la_4 (b. 9 nel grafico, bb. 8 e 10 nel brano) ora cadono al centro delle ipermisure, non più all'inizio. Questi slittamenti spesso derivano da arpeggi e da dispiegamenti melodici. In questo caso contribuiscono anche a dare alla parte della mano destra gli stessi contorni della figura di ostinato della mano sinistra.

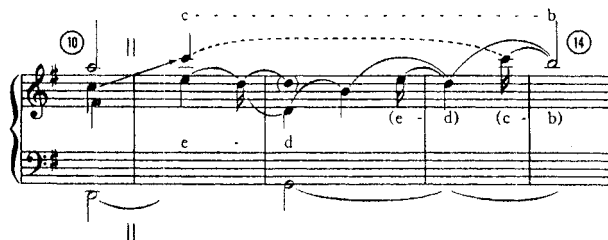
Esempio 4d

Questo grafico illustra il livello superficiale del brano; mancano solo le rapide figurazioni in semicrome. Naturalmente, le novità più evidenti sono l'introduzione e la coda. Ma alcuni risvolti ritmici del corpo principale del brano, visti da questa prospettiva, sono altrettanto interessanti. Nella seconda metà della frase antecedente (bb. 7-11) appare due volte la successione melodica $\text{mi}_4\text{-la}_4$, insieme al suo accompagnamento armonico (una settimana, do_4 , è aggiunta la seconda volta all'accordo di Re M.). Questo è un semplice esempio di prolungamento per ripetizione. Il suo scopo è qui duplice. Per prima cosa, esso dà seguito ai più ampi gruppi metrici di quattro battute iniziati nelle bb. 3-6; la quinta battuta extra si sente così chiaramente come un'estensione da non disturbare affatto l'ipermetro. Secondo, la ripetizione riempie le quattro battute senza rallentare l'andatura della melodia; si confronti l'Es. 4d, nel punto in cui prevale un movimento in semiminime, con l'Es. 4c, dove in corrispondenza appaiono le minime. Di contro, nella seconda parte della frase conseguente la successione melodica complessiva in realtà rallenta (si vedano le minime nell'Es. 4d). È giusto che sia così proprio nel punto in cui la frase comincia a espandersi e la tonica finale diventa un punto di arrivo più lontano.

Chopin, dopo avere appena stabilito un ipermetro di quattro battute (bb. 3-6 e 7-10), lo contraddice con arguzia con la b. 11 "extra". Qui questa *boutade* ritmica ri-

13. Schenker cita questo passo come uno dei casi in cui noi potremmo sentire sia una sola armonia ($\text{IV}\varsigma^6$) sia due armonie (IV-II) [1979, Fig. 76/2]. Ma se consideriamo l'ipermetro, non possiamo dedurne una funzione di II.

chiama l'attenzione su una bellissima elaborazione tonale: l'ampliamento delle figure motiviche di volta mi_4-re_4 e do_5-si_4 (si veda l'Es. 6).



Es. 6. Chopin, Preludio in Sol M. op. 28 n. 3, bb. 10-14

Gli elementi di maggior rilievo nell'introduzione e nella coda risiedono nella figurazione in semicrome – quindi, nel livello più immediato della superficie – e non li ho riportati in questo grafico (ma per completezza, e perché sono davvero belli, ne parlerò un po' fra poco). Tuttavia, il grafico fa anche luce sull'organizzazione metrica dell'introduzione e della coda. Si osservi come l'ipermetro di quattro battute prosegua nella coda (bb. 28-31) e come il brano chiuda nello stesso modo in cui ha avuto inizio, con un gruppo di due battute. Dubito che questa simmetria sia casuale, anche se non posso provare il contrario.

Alcuni aspetti della superficie immediata della musica

L'Es. 7 mostra come la melodia della mano destra derivi dall'accompagnamento. Il legame è così chiaro che quasi non occorre mostrarlo. Ma un aspetto ritmico di questa relazione non è forse così scontato. I suoni di maggior rilievo dell'accompagnamento formano un pattern ritmico (nonché melodico) molto simile a quello della mano destra; di particolare rilievo è la presenza del *mi*₄ di volta sulla quarta semicroma di un tempo debole (Es. 7a). La parte della mano destra di bb. 3 e 4 ha questo stesso profilo ritmico "divaricato" (Es. 7b). Nelle bb. 16 e 20, Chopin usa il ritmo di b. 3 per la reiterazione di uno stesso suono (Es. 7c). Così riscontriamo che il ritmo tonale latente nella figurazione della battuta di apertura evolve progressivamente in un pattern di sole durate.



Es. 7. Chopin, Preludio in Sol M. op. 28 n. 3, relazione tra melodia e accompagnamento

È facile notare dallo spartito la graduale riduzione di ampiezza dei gruppi ritmici nella coda (battute intere, mezze battute, quarti di battute) e non occorre mostrarla. Meno semplice da vedere, ma subito chiaro all'ascolto, è il modo in cui i due accordi finali riecheggiano vagamente il pattern di accompagnamento e, per meglio dire, la fase di apertura della linea melodica.

b) Mozart, Sinfonia n. 35 K. 385, *Trio del menuetto*¹⁴

La notazione grafica

L'Es. 8 contiene i grafici del prossimo brano che esamineremo, il trio del minuetto dalla Sinfonia *Haffner* di Mozart. Oltre ai grafici delle durate (Ess. 8a-e), c'è un grafico della condotta delle voci del livello superficiale senza riduzione ritmica (Es. 8f). Come per il preludio di Chopin, ogni battuta dell'originale diventa, nelle riduzioni proporzionali, una semiminima, per cui i gruppi di quattro battute del brano corrispondono a una battuta di quattro semiminime nei grafici. Per mostrare la suddivisione dei gruppi di quattro battute in ipermisure più piccole, ognuna di due battute, ho usato un tempo "alla breve" invece del 4/4. I raggruppamenti di due battute nel trio sono marcati in modo ben più evidente che nel preludio di Chopin.

Esempi 8a e 8b: struttura della frase e forma

Il trio ha la consueta forma A:||:BA:|. Le due sezioni A sono identiche; in effetti, nell'autografo la seconda sezione non è scritta per esteso ma è indicata semplicemente con un "da capo".¹⁵ Ogni sezione principale è costituita da una sola frase: una

14. Cfr. la riduzione pianistica in Appendice 2.

15. Si veda l'edizione in facsimile con introduzione di Sydney Beck [Mozart 1968].

di otto battute nelle sezioni A, l'altra di 12 battute nella sezione B (come nel preludio di Chopin, i gruppi di quattro battute non sono unità di movimento tonale complete, cioè vere frasi). Negli Ess. 8a e 8b, le 12 battute della sezione B sono rappresentate solo da otto semiminime. Quest'apparente contraddizione indica che le 12 battute vanno considerate come l'espansione di una frase di otto battute. In seguito dirò qualcosa'altro su questa espansione.

Come il preludio di Chopin, anche il trio è basato su un'interruzione; qui, però, questa tecnica determina una forma in tre parti: la sezione A iniziale e la sezione B costituiscono il primo segmento di una successione interrotta, mentre la seconda sezione A fornisce il segmento finale. Le forme in tre parti basate su un'interruzione sono molto frequenti; un esempio famoso è il secondo Lied dai *Dichterliebe* di Schumann, analizzato da Schenker [1979, Fig. 22/b] e commentato da Allen Forte in un saggio assai citato [Forte 1977, 12-18]. In forme in tre parti di questo tipo, le due sezioni A funzionano in modo diverso nell'insieme del brano, anche quando, come nel trio, esse contengono lo stesso materiale. La differenza di funzione non è "teorica", e può essere confermata da una percezione diretta della musica. Nessun individuo dotato di una certa pratica musicale riuscirebbe a sentire la prima parte del trio come un brano a sé stante, nonostante la forte cadenza armonica e la successione $3^{\wedge}-2^{\wedge}-1^{\wedge}$ nella voce superiore. È troppo breve e, soprattutto, manca di articolazione, di sviluppo e di contrasto. Invece, quando lo stesso materiale ricorre dopo la sezione B, la risoluzione tonale crea un chiaro senso di chiusura.

Nel trio, una forma in tre parti si sviluppa da una struttura tonale divisa in due parti dalla tecnica dell'interruzione. Questa relazione è connessa all'aspetto più appariscente dell'Es. 8a: la mancanza di proporzione tra le durate dei due segmenti della successione interrotta. In particolare, il $2^{\wedge}$ nella melodia e il II^6-V nell'armonia (b. 26) della seconda sezione A sembrano minuscoli rispetto all'ampia durata degli accordi e dei suoni melodici strutturali precedenti (nel grafico, la divisione in due della b. 26 è solo una notazione più comoda).¹⁶ Questa sproporzione è in netto contrasto con il preludio di Chopin, in cui la struttura su larga scala procede con un'andatura molto più uniforme (si confronti l'Es. 8a con l'Es. 4a). È forse troppo presto per trarre conclusioni dalle proporzioni squilibrate dell'Es. 8a, ma mi vengono in mente alcune idee che qui espongo.

Schenker ha affermato che il primo $3^{\wedge}-2^{\wedge}$ su I-V in una successione con interruzione ha un peso strutturale superiore al secondo [Schenker 1979, 37; Fig. 21b]. Almeno in brani come il nostro trio – cioè, brani in cui il V strutturale iniziale è alla base di un'intera sezione – la tesi di Schenker è confermata dai valori di durata.

Tuttavia, anche all'interno delle stesse sezioni A (si veda l'Es. 8b) c'è una netta sproporzione tra la durata della tonica iniziale estesa e quella della successione cadenzale finale – tanto che, in effetti, quest'ultima da sola suona in modo davvero poco convincente.

16. Il secondo tempo dell'ultima battuta negli es. 8a e 8b (che corrisponde alla b. 26 del brano) è diviso in due crome nella linea inferiore [N.d.t.].

$\text{♩} = \text{♩}$

A **B**

a) (5) (8)

b)

c)

d)

e)

f) voice-leading graph

I V ||

Es. 8 (segue alla pagina successiva)

Si ripensi a ciò che Schenker dice sui maestri che cercavano di evitare l'accostamento di valori ritmici fortemente contrastanti elaborando i ritmi di un brano in modo da prevenire contrapposizioni di tal genere [*ibid.*, 122]. Uno sguardo all'Es. 8c mostrerà come qui avviene questa elaborazione; procedure simili si ritrovano anche nei tantissimi altri casi in cui la tonica di apertura dura molto più della dominante cadenzale. Come indica l'Es. 8c, la cadenza riprende i valori ritmici dei movimenti di prolungamento all'interno del I anziché la durata estesa dello stesso I prolungato.

19

21

N

N

1 2 3 4

1 2 3 4

becomes 1 2 3 | 1 2 3 | (4) 2

15

20

I II° V I

Es. 8. Mozart, Sinfonia n. 35 in Re M. KV 385, "Haffner", III, Trio, riduzioni delle durate

Così, l'andatura delle successioni di livello medio o profondo può essere in parte determinata dai ritmi del livello superficiale – un caso molto frequente, evidente nel trio ma non nel preludio di Chopin, in cui i ritmi del livello superficiale della voce superiore muovono con un'andatura insolitamente lenta.

♩. = ♪

A **B**

a)

b)

c)

d)

e)

I VI V

Es 9. (segue alla pagina successiva)

Esempi 8c, 8d e 8e: l'espansione della sezione B

Senza dubbio, la caratteristica ritmica più interessante del trio è l'espansione, nelle bb. 16-20, della sezione B, espansione che produce una frase di 12 battute da una frase "originaria" (nel livello medio) di sole otto battute.¹⁷

Quest'espansione è molto diversa da quella presente nella seconda parte del preludio di Chopin. Nel preludio l'espansione coincide con una nuova armonia (IV) e con una nuova diminuzione melodica, mentre nel trio non appare alcun materiale tonale nuovo. Nel preludio, poi, la frase estesa si divide in gruppi regolari di quattro battute, mentre nel trio l'espansione determina un raggruppamento irregolare dal punto di vista metrico, perché le 12 battute non si dividono simmetricamente in tre gruppi di quattro.

17. Che la frase originaria sia sentita come una frase di otto battute espansa appare indiscutibile, se non altro per la ripetizione variata, che ha inizio nella b. 13, delle bb. 9-12, un gruppo di quattro battute; ci aspettiamo che questa ripetizione raggiunga il suo punto di arrivo nella b. 16.

Es. 9. Beethoven, Sonata per pianoforte in Sol M. op. 14 n. 1, II, riduzioni delle durate

Infine, nel trio l'espansione a cinque battute (bb. 16-20) suona come l'ampliamento di una singola battuta del livello medio (b. 16) – un chiaro e semplice esempio di ciò che Schenker definisce *Dehnung* (espansione) [*ibid.* 124-25].

Gli Ess. 8d e 8e mostrano in modo estremamente chiaro l'organizzazione ritmica interna delle bb. 13-20, molto più del grafico della condotta delle voci del livello superficiale (privo di riduzione ritmica). Si noti, prima di tutto, che la b. 16 – nell'attesa dell'ascoltatore una (quarta) battuta debole – è reinterpretata come una (prima) battuta forte.¹⁸ Mozart sottolinea la b. 16 dando un *mi*₁ al secondo fagotto; il registro grave di questo suono produce un accento che delinea questa battuta come l'inizio di una nuova unità ritmica. Questa nuova unità dovrebbe anch'essa contenere quattro battute (bb. 16-19), se non che l'attività ritmica si arresta al principio della b. 19 (si osservi in particolare la parte della viola): ancora una volta una battuta debole viene reinterpretata come forte. Un breve gruppo di due battute (bb. 19-20) ripristina l'equilibrio metrico e porta a un'ordinaria ripresa che inizia su una battuta forte.

18. Come nella b. 20 del primo movimento della Sonata di Beethoven op. 2 n. 1 (si veda la precedente nota 5).

c) L. van Beethoven, Sonata op. 14 n. 1, Allegretto¹⁹

La notazione grafica

I grafici dell'Es. 9 riguardano la sola parte in Mi m., non quella in maggiore, del secondo movimento della Sonata per pianoforte op. 14 n. 1 di Beethoven. In essi, diversamente dai grafici precedenti, ho rappresentato una battuta completa del brano originale con una croma, per cui una battuta di 4/4 è ora equivalente a otto battute dell'originale, non a quattro. Inoltre, in questi grafici le battute corrispondono a frasi complete in quanto ciascuna di esse termina con una netta cadenza (a eccezione dell'ultima frase, che conclude nella codetta). Ho scelto questa diversa scala di riduzione per due motivi: in questo brano, le frasi di otto battute si dividono in due gruppi di quattro battute in modo assai meno evidente del preludio di Chopin o del trio di Mozart. E, soprattutto, la caratteristica ritmica principale di questo brano – le sincopi – non è espressa in modo chiaro da una riduzione delle battute complete in semiminime.

Una visione generale del brano: alcuni particolari della condotta delle voci

L'Allegretto è scritto in forma ABA' e mostra un uso semplice ma efficace di registri contrastanti. Ogni sezione contiene due frasi in relazione antecedente-consequente. Nella sezione A iniziale, le due frasi formano un ordinario periodo di 16 battute, tutto all'interno di una tonica estesa. Anche la sezione B consiste di un periodo di 16 battute, basato armonicamente su un VI prolungato che muove (attraverso un accordo di sesta aumentata) a un V di divisione: come nel trio di Mozart, le sezioni A e B formano insieme il primo segmento di una successione strutturale con interruzione. La sezione A finale non è una ripetizione esatta di quella iniziale; la frase conseguente è modificata dall'introduzione di un forte IV, da nuove diminuzioni e da un'espansione da otto a 10 battute. Segue una codetta di 12 battute su un I maggiore (I⁺).

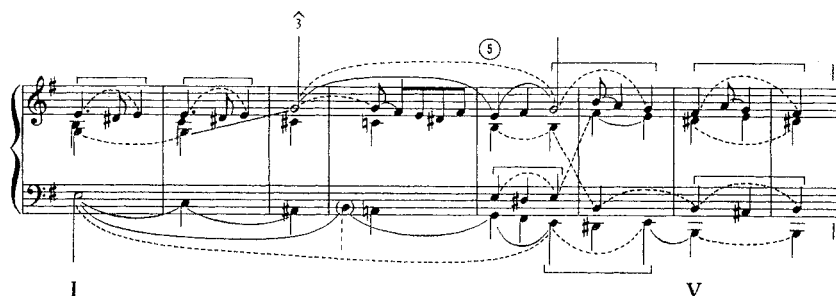
Anche se è abbastanza semplice nella sua organizzazione tonale, il brano di Beethoven è senza dubbio più difficile da comprendere degli altri due brani che ho analizzato. Esaminare in dettaglio ogni aspetto della condotta delle voci ci porterebbe troppo lontano dal nostro argomento principale. Tuttavia, penso che si debbano citare almeno tre aspetti importanti, soprattutto perché le riduzioni ritmiche non rivelano il loro significato così chiaramente come i grafici della condotta delle voci.

- Tutto il brano è permeato dalla figura iniziale con nota di volta e da figure correlate che derivano da questa. L'Es. 10, uno schizzo della condotta delle voci nelle prime otto battute, evidenzia questa figura con delle parentesi quadre. Nelle bb. 17-24 (si vedano gli Ess. 9c e 9d), la parte della mano destra, una melodia polifonica, con-

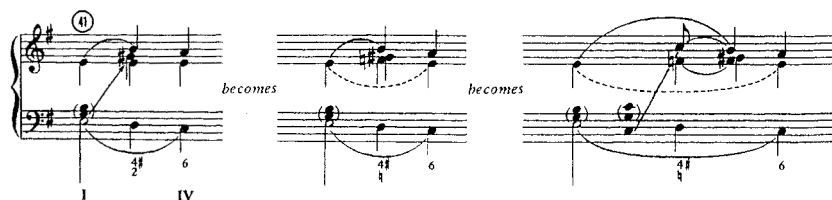
19. Cfr. il testo completo in Appendice 3.

tiene due movimenti di volta, ciascuno esteso per diverse battute. Il primo, $mi_3-fa\sharp_3-mi_3$, appartiene alla “voce” inferiore della polifonia sottintesa; il secondo, $sol_3-fa\sharp_3-sol_3$, appartiene alla “voce” superiore (e principale). Queste figure sono espansioni del motivo di apertura.

- L'Es. 10 chiarisce anche il significato dell'insolita linea discendente del basso di bb. 1-5. L'idea di fondo è un trasferimento discendente della tonica (mi_2-mi_1) realizzato mediante un arpeggio. L'elemento inconsueto è la soppressione di un suono di questo arpeggio, il si_1 ; con questa elisione, il $la\sharp_1$ (che dovrebbe di norma salire a si_1) procede direttamente su $la\sharp_1$ (si confronti l'Es. 9d).
- Le bb. 41-45 sono difficili. Come rivela l'Es. 11, il do_4 di b. 43 è un ritardo che risolve a si_3 . Il I di apertura muove a un IV attraverso una settima diminuita di passaggio in posizione di 3^4 (bb. 43-44). Il movimento principale della voce superiore è $mi_3-si_3-la_3$; il basso passa da mi_2 a do_2 attraverso re_2 .



Es. 10. Beethoven, Sonata per pianoforte in Sol M. op. 14 n. 1, II, bb. 1-5



Es. 11. Beethoven, Sonata per pianoforte in Sol M. op. 14 n. 1, II, bb. 41-45

Esempi 9a e 9b

Come nel trio di Mozart, un elemento appariscente del primo grafico è l'assenza di proporzione tra la rapida cadenza strutturale finale e le precedenti armonie prolungate. Nel secondo grafico si può vedere un'analogia sproporzionata relativa alla cadenza intermedia che chiude la sezione A iniziale. Proprio come nell'esempio di Mozart, dei movimenti di prolungamento in livelli più vicini al livello superficiale preparano i ritmi cadenzali.

Ma questo brano si differenzia dagli esempi di Mozart e Chopin in quanto la tonica finale appare in una posizione metrica assai forte, all'inizio della codetta di 12 battute (b. 51). È molto utile confrontare l'effetto ritmico di questa tonica finale, che cade su un vero "battere", con quello della tonica che chiude la sezione A iniziale su una battuta metricamente debole (b. 16). Ancora una volta questa differenza significativa sarebbe sminuita (se non del tutto ignorata) da un approccio che, in linea di principio, considera tutte le toniche cadenzali come dei "battere", a prescindere da quali possano essere i valori metrici reali.

Alcuni lettori potrebbero forse chiedersi se non si debba sentire la b. 51, l'inizio della codetta, come una battuta debole reinterpretata come forte, perché l'accordo di tonica iniziale qui funziona sia come punto di arrivo della precedente cadenza che come inizio di un nuovo raggruppamento. Tuttavia, in questo caso manca una condizione necessaria per tale reinterpretazione: la frase precedente non suona metricamente incompleta, perché ha una battuta finale (debole), la b. 50. Pertanto, occorrerebbe una contorsione mentale per intendere la b. 51 come debole e appartenente al gruppo di battute precedenti.

Un'altra breve osservazione sugli Ess. 9a e 9b. Nella b. 30, ho mostrato il *la*♯ nel basso invece che nella voce media (dove ricorre nella musica) solo per poter disporre i grafici su un unico pentagramma. L'Es. 9d mostra la disposizione reale; comunque, le due versioni hanno più o meno lo stesso significato, per cui la risistemazione non modifica alcunché di essenziale.

Esempi 9c e 9d

Il carattere di questo Allegretto è condizionato, in larga parte, dai numerosi *sforzando* che ricorrono nelle bb. 3, 18 e 45 e nei punti paralleli. Essi producono un effetto insolitamente intenso e, forse, potrebbero confermare l'affermazione di Schindler, altrimenti sorprendente, che Beethoven eseguiva il brano quasi fosse un Allegro furioso [Schindler 1845², 234].²⁰ L'osservazione della musica rivela che tutti gli *sforzando* hanno almeno una cosa in comune: accentano tempi o battute deboli, producendo dei ritmi sincopati.

Nella prima frase di otto battute, per esempio, i cambi di ritmo e di tessitura determinano dei marcati raggruppamenti di due battute. Le ipermisure di due battute sono, di fatto, così chiare da creare quasi l'impressione di un metro di 6/4. Dico "quasi" con la dovuta cautela, perché in realtà una notazione in sei offrirebbe una descrizione molto diversa (e molto più debole) del brano. Ci sono, naturalmente, quattro gruppi di due battute in questa frase; come indica il mio grafico, io la sento analoga, sotto il profilo metrico, a una battuta di 4/4. Pertanto, la sua terza battuta corrisponderebbe al secondo tempo di una battuta di 4/4: seppur forte in relazione

20. Quest'affermazione, presente anche nella prima edizione (del 1840), nonché nella traduzione di Ignaz Moscheles (del 1841), manca nella terza edizione (del 1860), su cui Donald MacArdle ha basato la sua edizione inglese [Schindler 1972²].

alle battute che immediatamente la precedono e la seguono, questa battuta è debole all'interno dello schema metrico più ampio (quattro *beats* di due battute ciascuno). Rispetto a questo schema più ampio, lo *sforzando* di b. 3 crea una sincope (si veda soprattutto l'Es. 9c).

Il significato di questo *sforzando* è collegato tanto all'organizzazione tonale quanto al metro. L'Es. 10 rivela che il sol_3 ($3^\wedge$) della linea melodica superiore si sgancia dall'accordo di tonica cui appartiene, ponendosi in relazione dissonante con il $la\sharp_1$ del basso. Pertanto, lo spostamento del sol_3 produce una sincope che è non solo ritmica ma anche contrappuntistica.²¹

La connessione motivica delle bb. 17-24 con le bb. 1-8 è ovvia. Di conseguenza, sentiamo gli *sforzando* delle bb. 18 e 20 associati a quello di b. 3. Ciononostante, questi nuovi *sforzando* hanno un carattere e un senso un po' diversi. In primo luogo, essi producono delle sincopi all'interno di un arco di tempo più breve, perché intensificano la seconda di un gruppo di due battute. Questa contrazione si riflette nei grafici: le sincopi appaiono nei livelli più avanzati (Es. 9d) e intensificano delle crome, non delle semiminime. In secondo luogo, i sol_3 spostati ora formano solo sincopi ritmiche, non contrappuntistiche. Uno sguardo allo spartito (o all'Es. 9e) mostra che le note spostate sono consonanti sia con gli accordi di Sol M. rispetto ai quali risuonano, sia con l'accordo di Do M. che governa la sezione.

Gli *sforzando* nelle bb. 45-46 (Es. 9d) producono delle sincopi all'interno di un quadro metrico ancora più ristretto, perché cadono sul secondo tempo di una battuta di 3/4. Anche queste sincopi sono specificamente ritmiche, non contrappuntistiche. Eppure, l'effetto ritmico energico deriva anche dalla contraddizione di un'implicazione tonale. Come indica l'Es. 9d, le battute 45-47 (primo tempo) corrispondono all'espansione di una singola battuta; quest'espansione nasce dalla ripetizione della figura in crome di b. 44 e dell'accordo in battere cui essa conduce. Ora, l'inizio della figura in crome (nella b. 44) contiene la risoluzione di un ritardo dissonante, la quale, naturalmente, va suonata più piano della dissonanza precedente. Ma quando questa figura si ripropone nelle bb. 45 e 46, gli *sforzando* cadono su ripetizioni dello stesso suono che prima costituiva la risoluzione. Questo improvviso ribaltamento di "gesto" dinamico dà a queste sincopi un carattere quasi violento.

Tutte le sincopi di cui abbiamo parlato cadono sulla *seconda* unità di un gruppo metrico: la sincope di b. 3 cade sulla seconda di quattro ipermisure all'interno di una frase di otto battute, quella di b. 18 sulla seconda battuta di un'ipermisura di due battute e quella di b. 45 sul secondo tempo della battuta. Man mano che il brano va avanti, ogni "nuova" sincope ricorre sullo stesso *beat* di quella precedente, ma è calibrata a una pulsazione più veloce. Questa compressione, se possiamo definirla così, contribuisce in misura decisiva al dinamismo crescente del brano.

21. Anche nel preludio di Chopin, il $3^\wedge$ è spostato alla terza battuta della frase, ma l'effetto di sincope non emerge nel livello superficiale, non solo perché non c'è alcuna intensificazione dinamica, ma anche per la permanenza dell'armonia di tonica – il si_4 è un suono localmente consonante.

$\text{♩} = \text{♩}$

A¹ **A²**

a) ③ ⑪

b)

c)

d)

I

Es. 12 (segue)

d) F. Schubert, *Valse sentimentale* op. 50 n. 13²²*La notazione grafica*

L'ultimo brano che esaminerò sarà il valzer in La M. dall'op. 50 di Schubert (Es. 12). Per questi grafici ho usato la stessa scala di riduzione dell'esempio di Beethoven: una battuta di 3/4 del brano equivale a una croma nei grafici e, di particolare importanza, un'ipermisura di due battute diventa un *beat* equivalente a una semiminima.

22. Cfr. il testo completo in Appendice 4.

The image shows a musical score for Schubert's 'Valse sentimentale' in La M. op. 50 n. 13. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bass line moves every two beats, and the right hand has a contrasting rhythm. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 19 (labeled B) and ends at measure 31 (labeled A³). The second system starts at measure 19 and ends at measure 27. The score includes various annotations such as (III#), II⁶, V, I, and 1, 2, 3, 4, (1), (2), (3).

Es. 12. Schubert, *Valse sentimentale* in La M. op. 50 n. 13, riduzioni delle durate

Queste ipermisure assumono un grandissimo rilievo in questo brano – più di quanto avvenga in uno qualsiasi degli altri tre brani fin qui esaminati. In parte, ciò si deve al fatto che il basso muove praticamente ogni due battute e, dove non lo fa (b. 7 e punti corrispondenti), un 4^6 muove su un V^7 . Anche l'elemento ritmico più evidente del brano, il ritmo contrastante della mano destra, sottolinea unità di due battute: la mano destra afferma un metro subalterno di $3/2$ rispetto al pattern di $3/4$ della mano sinistra.

Tessitura e forma

La mano destra suona due linee melodiche scritte in imitazione libera: la linea inferiore (che inizia su $do\sharp_4$ nella b. 2) tiene il movimento melodico principale ed è, in

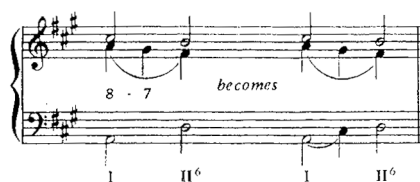
generale, più attiva di quella superiore. Quest'ultima, pertanto, funziona come una parte subordinata collocata al di sopra della linea principale. Un aspetto singolare della linea superiore risiede nel suo inizio su un $fa\sharp_4$, un suono estraneo all'armonia di tonica (il $fa\sharp_4$, ovviamente, è la nota di volta superiore di mi_4). Uno sguardo al valzer che precede il nostro brano ci aiuta a spiegare l'enfasi qui attribuita a questa nota: l'op. 50 n. 12 è in Re M. con $fa\sharp_4$ come suo suono melodico di maggior rilievo. Questa nota crea un legame tra i due valzer; collegamenti di questo tipo ricorrono abbastanza spesso in una serie di pezzi brevi.

Il valzer è scritto in forma ABA, con ripetizioni variate della sezione A. Considerando queste ripetizioni, potremmo descrivere la forma come $A^1A^2||:BA^3:||$. Le ripetizioni variate modificano pochissimo la sezione A, ma quando si fa un uso così ampio della ripetizione, anche le modificazioni meno vistose hanno senso. Tra queste modificazioni, le più importanti forse ricorrono nei punti cadenzali o nei loro pressi. Per esempio, nella prima cadenza (bb. 8-9), la linea principale risolve sul suo punto di arrivo, la_3 , mentre la linea secondaria superiore rimane ferma su mi_4 . Nella seconda cadenza (bb. 16-17), entrambe le linee conducono sulla tonica e la cadenza è così più forte. Alla fine del brano (bb. 34-37), poi, queste due linee recuperano i loro registri originari dopo una permanenza nell'ottava più acuta e muovono ancora sulla tonica, come nella seconda cadenza. La cadenza finale è, quindi, la più forte di tutte.

Esempio 12a

Il primo grafico presenta un livello medio molto vicino al livello profondo del brano. Come vedremo a proposito dell'Es. 12d, io considero le 12 battute della sezione B come derivanti dall'espansione di una frase di otto battute. Pertanto, la sezione B è rappresentata da una sola battuta di 4/4 (otto crome, equivalenti a otto battute di 3/4 nel brano). La prima frase completa inizia a b. 3. Ho quindi escluso dal grafico le due battute di apertura, il cui significato, piuttosto particolare, diventerà chiaro solo da una prospettiva un po' più vicina al livello superficiale del brano.

A questo punto, occorre parlare di un aspetto della struttura tonale. La sezione B è basata su un accordo di $Do\sharp$ maggiore prolungato – un $III^\sharp$ in La M. – che io sento, come indica il grafico, come un accordo di passaggio verso il II^6 di b. 29 appartenente alla sezione A finale. L'Es. 13 aggiunge qualche dettaglio esplicativo e mostra che il suono del basso, $do\sharp_2$, sostiene e rende consonante un $sol\sharp$ di passaggio nella voce media. Sulle prime, sembrerebbe plausibile intendere l'accordo di $Do\sharp$ come il collegamento principale tra I e V, cioè $I-III^\sharp-V$; in questo caso, il II^6 assumerebbe lo stato di accordo di passaggio. Ma tale lettura contraddirebbe una caratteristica fondamentale di questo valzer, cioè che il II^6 , in modo assai insolito, ricorre sui tempi forti di tutte e tre le sezioni A.



Es. 13. Schubert, *Valse sentimentale* in La M. op. 50 n. 13, II⁶ come punto di arrivo del movimento

Esempio 12b e 12c

Nel livello di prolungamento mostrato nell'Es. 12b, inizia a diventare più chiaro il significato delle prime due battute. Per comprenderle, mettiamo a confronto l'apertura del valzer con il preludio di Chopin. Entrambi i brani iniziano con un'armonia di tonica nella sola parte della mano sinistra. Nel preludio la tonica persiste oltre le battute introduttive, continuando nel successivo gruppo di quattro battute. Pertanto, eliminare le due battute introduttive non modificherebbe affatto la struttura tonale, anche se deformerebbe il preludio in altri modi. Nel valzer, al contrario, il I muove a un II⁶ nella b. 3. Omettere le prime due battute significherebbe sopprimere del tutto la tonica di apertura; ma, oltre a ciò, renderebbe l'intero brano vuoto e privo di senso, perché un fondamento essenziale di questo valzer è un adattamento dell'antico paradosso musicale «*ma fin est mon commencement*». Schubert colloca la tonica nella due battute che precedono il primo tempo forte; alla luce degli eventi successivi, potremmo dire che la tonica cade nelle bb. 7 e 8 di una frase incompleta. Anche le toniche di chiusura di tutte e tre le sezioni A cadono nelle bb. 7 e 8; pertanto, per analogia con l'inizio, le toniche cadenzali funzionano anche come accordi iniziali delle frasi successive.

Le prime due battute determinano anche la fine della sezione B (bb. 29-30), perché una ripresa convincente richiede due battute introduttive e le crome in levare della mano destra. Ma qui sorge un problema. All'inizio del brano (e anche nelle bb. 9-10) le due battute in questione contengono una tonica strutturale. Nella ripresa, invece, ciò sarebbe impossibile: il collegamento principale nel basso, da *do#* a *re*, non consente in questo punto un ritorno strutturale a un I. Per fortuna, c'è una soluzione diversa. Un movimento 5-6 su *do#* (insieme a un ritorno da *mi#* a *mi*) realizza un accordo di La M. (Es. 12b). Questo accordo, prodotto unicamente dalla condotta delle voci, è più stabile se la sua fondamentale, il *la*, si trova al basso (Es. 12c). Tuttavia, anche in posizione fondamentale l'accordo di La non funziona come una vera tonica, come un inizio o un punto di arrivo del movimento. Esso si trova chiaramente "lungo il tragitto" che porta dall'accordo di *Do#* al II⁶, ma suona in modo abbastanza simile

all'inizio, e soprattutto alle bb. 9-10, da condurre in modo convincente alla ripresa. La settima *sol* $\frac{4}{4}$, tra l'altro, deriva dall'ultima croma di b. 10.²³

L'es. 12c ci aiuta a spiegare l'accordo di $\frac{6}{4}$ nelle bb. 5-6 e nei punti corrispondenti. Sembrerebbe trattarsi di un comune accordo di cadenza, con V nel basso e il consueto movimento per grado congiunto sui suoni di V⁷ nelle parti superiori. Tuttavia, sotto il profilo ritmico questo $\frac{6}{4}$ è tutt'altro che comune, perché cade in una posizione metrica più debole del V⁷ su cui risolve. La sua posizione metrica debole non è subito evidente se *guardiamo* la musica, perché il metro più ampio, come è ovvio, non è scritto. Però si sente benissimo. Come mostra il grafico, questo $\frac{6}{4}$ nasce da un'*anticipazione* nel basso che contrappunta la quarta di passaggio nella parte melodica principale, mentre nel più comune $\frac{6}{4}$ di cadenza il suono del basso è stabile e la quarta funziona come un *ritardo* (a volte come una nota di passaggio accentata) in una delle parti superiori. Nel valzer, questa quarta e sesta metricamente debole fa in modo che anche la tonica finale della frase cada in una posizione metricamente debole (una quarta ipermisura) – una condizione qui necessaria, dato che questa tonica rappresenta le due battute introduttive. In *Free composition* Schenker cita un accordo di $\frac{6}{4}$ metricamente debole nella b. 38 del Valzer di Chopin op. 64 n. 2; anche in quel caso l'accordo consente una tonica finale debole [Schenker 1979, 121; Fig. 137/1].²⁴ Le quarte e seste per anticipazione non sono frequenti, ma ogni tanto si incontrano, soprattutto nella musica del sec. XIX. Schubert e Chopin forse le usano più di qualsiasi altro grande compositore, ma è possibile trovarne esempi anche nella musica di Schumann, Mendelssohn e altri. Eppure, non sono quasi mai citate nei manuali di teoria.²⁵

Esempio 12d

Questo grafico mostra il livello superficiale del brano, compresi la voce secondaria "di copertura" nella mano destra e i cambi di registro realizzati da questa stessa voce. Il grafico si legge in gran parte da sé. Occorre comunque fornire qualche chiarimento sulla sezione B, con la sua espansione da otto a 12 battute. Che queste 12 battute derivino, in realtà, da otto battute nel livello medio è confermato da un esame di come esse sono costruite. Si noti che le bb. 24-27 ripetono le bb. 20-23 e che la b. 23 ha un duplice significato: è il punto di arrivo delle precedenti quattro battute ed è anche l'inizio del movimento successivo (proprio come la b. 19). L'ascoltatore, per così dire, torna due volte sullo stesso punto: giunto a b. 27, egli sta visitando la b. 23 una seconda volta. Senza questa ripetizione, la sezione conterrebbe otto battute, come mostrano gli Ess. 12a, 12b e 12c.

23. Un'analogia tonica apparente derivante da un movimento 5-6 su un III (nella fattispecie, un $\flat$ III) si trova nelle bb. 21-24 del Valzer op. 39 n. 8 di Brahms.

24. Schenker non definisce il basso del $\frac{6}{4}$ un'*anticipazione*, ma io credo che lo sia, proprio come nel valzer di Schubert.

25. Un'eccezione è *Armonia e condotta delle voci* [Aldwell-Schachter 2008, 331-32].

L'Es. 12d mette in risalto anche altri interessanti elementi di questa sezione. Si osservi, prima di tutto, che la triade di Do# – l'accordo principale di questa sezione – appare sempre in una posizione metrica forte, su un *beat* dispari, in netto contrasto con quanto avviene nelle sezioni A, in cui l'accordo di tonica è sempre metricamente debole. La posizione forte dell'accordo di Do# accresce la coerenza del brano, perché permette alle bb. 29-30, che rappresentano le prime due battute, di cadere in un'ipermisura debole.

Un aspetto speciale della melodia accompagna l'accordo metricamente forte di Do#. Le bb. 20-23 sono, in larga parte, una trasposizione quasi esatta delle bb. 14-17, le battute cadenzali della sezione A², ma, come mostra il grafico, i valori metrici sono capovolti: le bb. 20-23 raggiungono il loro punto di arrivo su una battuta forte, mentre la b. 17, il punto di arrivo della sezione A², è debole. A causa di questo cambiamento ritmico, questa figura melodica diventa quasi un nuovo motivo. E ciò giustifica, almeno in parte, la ripetizione e la conseguente espansione di questa sezione. Infatti, una nuova idea di rilievo, presentata una sola volta, apparirebbe forzata e poco convincente. È necessaria almeno una ripetizione (esatta o variata) per rendere questa idea un "motivo", cioè un elemento del disegno compositivo. Tra l'altro, l'improvvisa contrapposizione tonale tra la triade di Do# (bb. 27-28) e l'accordo di settima sul *la* (bb. 29-30) può facilmente indurre l'ascoltatore a sentire erroneamente la b. 29 come un battere. L'esecutore deve prestare molta cura nel comunicare le bb. 29-30 come levare del II⁶ di b. 31.

4. Alcune implicazioni dei grafici delle durate

La struttura fondamentale

Vorrei concludere con alcune osservazioni generali sui grafici delle durate. La prima riguarda l'esclusione dai grafici della struttura fondamentale: ognuna delle quattro analisi inizia con un livello medio, specificamente con quello in cui la forma del brano risulta per la prima volta chiara. Come ho spiegato nel mio studio introduttivo, sono convinto che la struttura fondamentale possieda talune proprietà ritmiche, ma che queste derivino solo da funzioni tonali e non abbiano nulla a che vedere con la durata [Schachter 2008, 36-37]. Pertanto, avrebbe poco senso includere la struttura fondamentale nei grafici delle durate. Certamente in questi grafici si potrebbe mostrare "l'andatura" della successione strutturale: si stabilirebbe, innanzitutto, una "durata di base" del brano, cioè quante battute questo conterrebbe senza espansioni (o soppressioni) appartenenti al livello medio o a quello superficiale;²⁶ si potrebbe, poi, coordinare la successione strutturale con questa durata di base.

26. Se il brano è breve e chiaramente articolato, secondo me misuriamo il suo flusso rispetto a questa durata di base, anche se, di solito, non ne siamo pienamente consapevoli.

Tuttavia, questo modo di procedere ci porterebbe fuori strada, perché la durata di base ha senso solo in relazione ai raggruppamenti di battute e alla forma. Nel valzer di Schubert, per esempio, la durata di base è di 32 battute, quattro frasi di otto battute ciascuna. L'Es. 14 mostra la successione di livello profondo di questo valzer, distribuita nel corso di questa durata, nella stessa scala di riduzione dell'Es. 12. Dato che l'accordo di Do# della sezione B non fa parte della cornice strutturale, non l'ho incluso nel grafico. Ma questa esclusione rimuove qualsiasi traccia della forma del brano, perché senza la contrapposizione tra La e Do# M. non c'è sezione B, né forma ABA (o A¹A²BA³), né alcuna necessità interna per quattro frasi o per una durata di base di 32 battute. Il grafico mostra l'andatura della successione strutturale, ma lo fa in modo troppo astratto per dimostrare una relazione convincente con l'arco di tempo di 32 battute. La durata di base ha senso solo se prendiamo in considerazione l'accordo di Do# – solo con il livello medio, quindi.

Dal momento che la forma di un brano è sempre correlata al prolungamento, alla segmentazione o alla ripetizione della sua struttura, e mai semplicemente alla sola struttura, possiamo tranquillamente dare per scontato che andremmo incontro allo stesso inconveniente applicando una proporzione delle durate al livello profondo di qualsiasi brano.



Es. 14. Schubert, *Valse sentimentale* in La M. op. 50 n. 13, struttura fondamentale

L'organizzazione metrica su larga scala

Nel discutere le caratteristiche ritmiche dei quattro brani analizzati, sono partito dal presupposto che tra i tempi forti di due battute successive esista una relazione *metrica* forte-debole e che una relazione analoga si stabilisca anche tra i tempi forti di due ipermisure successive, se queste sono chiaramente evidenti. Io suppongo che vi sia una tale relazione per il fatto che la sento in questi (come in molti altri) brani. Alcuni lettori potrebbero essere scettici sulla possibilità di un'organizzazione metrica su una scala così ampia. In tal caso, vorrei invitarli a considerare l'effetto sincopato dello *sforzando* nella b. 3 dell'esempio di Beethoven e il carattere di levare delle prime due battute del valzer di Schubert, nonché la sonorità insolita degli accordi di quarta e sesta durante tutto il valzer. Come potremmo comprendere fenomeni di questo tipo se non in relazione a uno schema metrico più ampio? Se intendiamo "metro" nel senso di "misura", allora i grafici delle durate mostrano un'organizzazione metrica su una scala ancora più ampia di quella delle battute o delle ipermisure all'interno di una

frase. Per ognuno dei brani analizzati, il livello più vicino alla struttura profonda (Ess. 4a, 8a e 12a) mostra una divisione in due, tre o quattro segmenti di tempo *uguali*, in questo modo:

Chopin	due segmenti di otto battute
Mozart	tre segmenti di otto battute
Beethoven	tre segmenti di 16 battute (più una codetta)
Schubert	quattro segmenti di otto battute (forse due segmenti di 16 battute: A ¹ A ² :BA ³ :)

Ognuno di questi ampi segmenti si suddivide, a sua volta, in due archi uguali di quattro o di otto battute. E l'ascoltatore "misura" il flusso della musica rispetto a queste unità periodiche proprio come rispetto a quelle più piccole costituite da battute, *beats* e frazioni di *beats*. Man mano che i grafici si avvicinano al livello superficiale del brano, le unità metriche più piccole acquistano un rilievo sempre maggiore, come fanno gli elementi tonali e di durata che contraddicono e alterano le simmetrie più ampie.

Quando parliamo di "metro" generalmente intendiamo qualcosa di più della divisione del tempo in segmenti uguali (o equivalenti): noi intendiamo un pattern composto di pulsazioni forti e deboli con certe caratteristiche di alternanza regolare. Che esista una relazione metrica forte-debole rispetto a suddivisioni così ampie del tempo a me sembra dubbio, per i motivi che ho esposto nel mio studio introduttivo [Schachter 2008, 29-31]. E anche se dovessimo supporre che, poniamo, la b. 33 dell'esempio di Beethoven sia "più debole" della b. 1, questa supposizione non aggiungerebbe alcunchè di profondo alla comprensione della musica, almeno nulla di cui io mi accorga. Ma, allo stato attuale della nostra ricerca, sarebbe prematuro – e, quindi, sbagliato – chiudere le nostre menti persino a situazioni in apparenza così discutibili.²⁷

Per questo studio ho scelto brani in cui i gruppi di battute manifestano un'organizzazione metrica chiaramente definita. Per prevenire possibili fraintendimenti, devo forse ricordare che ci sono brani – anzi, intere categorie di brani – in cui i raggruppamenti sono meno regolari. In alcuni casi ho riscontrato che una riduzione delle durate può rivelare aspetti interessanti della struttura ritmica libera di questi brani. Però, sono più difficili da comprendere rispetto a quelli che ho presentato e, pertanto, meno adatti a un'indagine introduttiva.

27. È mia intenzione esaminare più a fondo il metro – compreso quello su larga scala – in un mio studio successivo.

L'utilità delle riduzioni di durata

Questo studio ha mostrato, spero, che i grafici delle durate possono offrirci un utile strumento analitico. L'analisi del preludio di Chopin, per esempio, ha evidenziato che il "II⁶" delle bb. 22-23 non è un'entità armonica – cosa che sfuggì persino a Schenker. Il carattere di anticipazione degli accordi di quarta e sesta nel valzer di Schubert, l'ingresso sincopato del 3^a nell'Allegretto di Beethoven, la struttura ritmica della sezione B espansa nel trio di Mozart, tutte queste caratteristiche ritmiche, e molte altre ancora, sono rese dai grafici delle durate con grande chiarezza. Anche l'andatura degli eventi tonali, sia rispetto alla struttura della frase sia rispetto alla forma, emerge con maggiore chiarezza più dai grafici delle durate che da quelli della condotta delle voci.

Allo stesso tempo, alcuni svantaggi inevitabili limitano l'utilità di questi grafici. Come ho detto in precedenza, la notazione ritmica rende più problematico mostrare i livelli strutturali e, in generale, è più difficile percepire la condotta delle voci. Questo problema è trascurabile in brani semplici, come quelli che ho analizzato, ma in lavori più lunghi e complessi si avverterebbero subito i limiti della notazione. Inoltre, nel livello superficiale del brano, o in sua prossimità, le durate ridotte propongono un tempo molto più veloce di quello reale e, di conseguenza, danno un'immagine distorta della musica.²⁸ Infine, i dettagli minimi del ritmo, quelli contenuti nella superficie immediata della musica, non compaiono affatto in queste riduzioni.

La soluzione a questi problemi appare semplice e scontata: impiegare le riduzioni delle durate solo quando rivelano caratteristiche salienti del brano in modo più chiaro di quanto farebbero altre procedure. E, se occorre, compensarne i limiti usandole insieme ai grafici della condotta delle voci. Le riduzioni ritmiche si riveleranno forse particolarmente utili come integrazioni ai grafici della condotta delle voci e dell'armonia, da usare al fine di chiarire qualche aspetto dell'organizzazione ritmica che diversamente resterebbe inaccessibile.

(Traduzione di Catello Gallotti)

28. Questo inconveniente, per inciso, non è presente nei grafici ritmici di Schenker del livello superficiale, perché questi impiegano gli effettivi valori temporali del brano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDWELL E.-SCHACHTER C. (2008), *Armonia e condotta delle voci*, Fogli Volanti, Subiaco (terza ed. *Harmony and voice leading*, Thomson-Wadsworth, Belmont CA 2003).
- BEETHOVEN L. VAN (1935), *32 Sonatas for the pianoforte* (cur. Artur Schnabel), Simon and Schuster, New York, vol. II (trad. ital. *32 sonate per pianoforte*, Curci, Milano 1949, vol. III).
- BEETHOVEN L. VAN (1970), *Konversationshefte*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, vol. V/57.
- BERRY W. (1971), Recensione di: E. T. Cone, *Musical form and musical performance*, Norton, New York 1968, «Perspectives of New Music», Special double issue (Spring-Summer and Fall-Winter), 271-90.
- BERRY W. (1976), *Structural functions in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- CONE E. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.
- COOPER G.-MAYER L. (1960), *The rhythmic structure of music*, University of Chicago Press, Chicago.
- FORTE A. (1977), *Schenker's conception of musical structure*, in M. Yeston (cur.), *Readings in Schenker analysis and other approaches*, Yale University Press, New Haven, 3-37 (ed. orig. «Journal of Music Theory», 3/1, 1959, 1-30).
- KANN H. (1974), Prefazione a: J. B. Cramer, *21 Etüden für Klavier*, Universal, Vienna.
- KOMMA K. M. (1967), *Beethoven, Die Klaviersonate As-Dur Opus 110: Beiheft zur Faksimile-Ausgabe*, Ichthys, Stuttgart.
- MOZART W. A. (1968), *Symphony No. 35 in D, K385, "Haffner" Symphony*, Oxford University Press, Oxford.
- SCHACHTER C. (2008), *Ritmo e analisi lineare. Uno studio introduttivo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/2, 7-53 (ed. orig. «The Music Forum», 4, 1976, 281-334).
- SCHENKER H. (1922), *Der Tonwille*, Vol. 2, A. Gutmann Verlag, Vienna (nuova ed. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, Vol. I/2, Oxford University Press, New York 2004).
- SCHENKER H. (1979), *Free composition*, Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, Universal, Wien 1935).
- SCHINDLER A. (1845²), *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorff, Münster (prima ed. 1840).

SCHINDLER A. (1972²), *Beethoven as I knew him*, Norton, New York (prima ed. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1966).

TRAVIS R. (1959), *Toward a new concept of tonality?*, «Journal of Music Theory», 3/2, 257-84.

Appendice 1

Fryderyk Chopin, *Preludio* op. 28 n. 3

[illegible]

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece by Carl Schachter. The page is numbered 40 in the top left corner. The notation is arranged in six systems, each consisting of a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The first system shows a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the right hand. The third system features a more complex right-hand part with multiple voices. The fourth system shows a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The fifth system is marked *leggero* and *p* (piano), indicating a lighter touch and softer dynamics. The sixth system is marked *dim.* (diminuendo), indicating a gradual decrease in volume. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Appendice 2

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia n. 35 K. 385, Trio del menuetto*

Trio

p

p

9

sf *p* *cresc.* *p*

(Fig. II)

18

(Vla) *cresc.* *p*

Memento da capo

Appendice 3

Ludwig van Beethoven, Sonata op. 14 n. 1, Allegretto

Allegretto

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo). It also features articulations like accents and slurs, as well as fingerings and breath marks. The piece concludes with a final cadence in measure 64.

Appendice 4

Franz Schubert, *Valse sentimentale* op. 50 n. 13

13. *Zart* *p*

The musical score for Franz Schubert's 'Valse sentimentale' op. 50 n. 13 is presented in a single system. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of 33 measures. It is marked 'Zart' and 'p' (piano). The score is written for piano with a treble and bass staff. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

Measures 1-4: The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand plays a steady quarter-note accompaniment of D4, E4, F#4, G4.

Measures 5-8: The melody continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 9-12: The melody features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note C5. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 13-16: The melody continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 17-20: The melody features a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 21-24: The melody continues with a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 25-28: The melody features a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measures 29-32: The melody continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

Measure 33: The melody ends with a quarter note A4. The left hand continues the quarter-note accompaniment.

LA FORMA SECONDO UNA PROSPETTIVA SCHENKERIANA

Il termine “forma” si riferisce, nel suo significato più generico, all’organizzazione di un brano musicale o di un movimento. Secondo una delle sue definizioni, «essa riguarda la disposizione degli elementi in un brano musicale ai fini di renderlo coerente (o comprensibile) per l’ascoltatore, che potrebbe essere in grado di riconoscere, per esempio: (1) un tema ascoltato in precedenza nel brano, o (2) un cambio di tonalità che stabilisce un legame tra due parti della stessa composizione [...] In ogni modo, il termine “forma” è principalmente utilizzato in riferimento a un piano strutturale di un singolo movimento: le definizioni come binario, ternario, ritornello, sonata, rondò e variazione stanno a definire particolari schemi formali» [Sadie 1988, 266]

Heinrich Schenker (1868 - 1935), pur riconoscendo queste categorie formali tradizionali, concepiva la forma musicale in termini diversi, radicati nella sua interpretazione della struttura musicale: questa comprendeva l’armonia, costituita dalla linea del basso strutturale e dagli accordi che essa sostiene, e la condotta delle voci, cioè l’andamento di singole parti ed il modo in cui esse interagiscono fra loro.

La concezione formale di Schenker subì un’evoluzione nel corso della sua vita. Nei suoi primi scritti teorici egli si era occupato degli eventi musicali relativamente vicini alla “superficie”, ossia della musica così come viene percepita, che successivamente avrebbe individuato appartenere ai livelli “inferiori” della struttura.¹ Negli scritti successivi, in particolare nel suo ultimo trattato *Der freie Satz* (in inglese *Free Composition*), i livelli inferiori (*foreground*) erano pensati in funzione dei livelli superiori, cioè come connessioni tra momenti musicali più estesi, mentre il *background* era concepito come il livello più alto della struttura. Ciò non vuol dire, come spesso si crede, che Schenker considerasse meno importanti i livelli inferiori. In *Free Composition*, infatti, egli affermava: «Tutte le forme diventano evidenti nel *foreground* ; ma ognuna di esse ha origine e deriva dal *background*» [Schenker 1979, 130]. «I grandi compositori – egli affermava [*ibid.*, 128] – utilizzavano il *background* come fonte della propria memoria». In altre parole, il *background* era considerato come la fonte di ispirazione per la crescita di un’opera attraverso il processo di *Auskomponierung*, o “elaborazione compositiva”. A volte possiamo rintracciare questa evoluzione negli schizzi di

1. Nella terminologia schenkeriana le parole “elevato” e “profondo” hanno lo stesso significato: si tratta di livelli che sono più lontani dalla superficie musicale, più astratti.

un compositore, in particolare in quelli di Beethoven, i quali spesso delineano percorsi compositivi paralleli alle analisi di Schenker [Schachter 1982, 1-21]. Nonostante avesse la convinzione che il *background*, o il livello strutturale più elevato, fosse la fonte di tutte le forme, in pratica ogni livello strutturale diventa importante di per sé quando venga messo in relazione alla composizione nella sua interezza e, alla fine, ognuno di essi emerge nelle varie fasi della trasformazione.

Molti studiosi schenkeriani distinguono fra due tipi formali diversi: “forma esterna” e “forma interna”. La forma esterna si riferisce agli aspetti tradizionalmente associati all’analisi formale: temi, frasi, periodi e categorie come il rondò. La forma interna, invece, è un concetto prettamente schenkeriano. Allen Cadwallader parla a questo proposito dei «pattern di base risultanti dagli effetti dell’articolazione del processo tonale su differenti livelli dello spazio tonale» [Cadwallader 1990, 15-16]. Cadwallader usa la parola “processo” in accezione simile al concetto di *Auskomponierung* – o elaborazione compositiva – di Schenker: una progressiva elaborazione di una struttura musicale attraverso vari livelli, paragonabile all’aggiunta delle diminuzioni nella procedura della variazione. I modi in cui i modelli strofici di basso, come la Romanesca, servirono come base per uno sviluppo compositivo nella musica del XVII secolo, ci tornano utili come esempi dell’*Auskomponierung*, o elaborazione strutturale su più livelli [Gagné 1987].

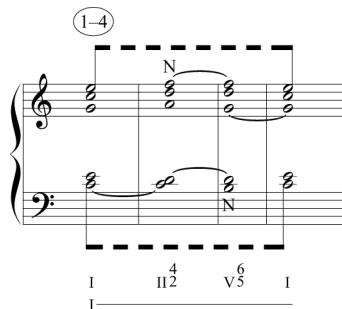
A questo punto diventa opportuno introdurre un ulteriore concetto fondamentale della teoria schenkeriana: il termine “disegno” viene spesso utilizzato in relazione a quelle caratteristiche che non fanno parte in modo specifico della struttura di base, ma sono comunque aspetti musicalmente importanti, come le dinamiche e le articolazioni. A volte alcuni elementi musicali possono essere visti in relazione al disegno, altre volte alla struttura, a volte a entrambi, senza escludere ritmo, *texture* e registro. Se gli elementi del disegno normalmente non vengono indicati nei grafici, gli analisti tuttavia prendono in esame tutti gli aspetti di un brano, e così anche le caratteristiche del disegno possono essere segnalate nel testo, o presenti nella notazione grafica.

Schenker espone a pieno la sua idea di forma nel capitolo finale di *Free Composition* (il capitolo 5, dedicato alla forma). Le differenti forme vengono affrontate in base al loro numero di sezioni, prendendo anche in considerazione le forme indivise, quelle tripartite, la forma-canzone, la forma-sonata, la forma-rondò, ecc. Come vedremo più avanti, l’interruzione, uno dei principi-base dell’analisi schenkeriana, crea una forma bipartita. Comunque, il modo migliore per capire la teoria formale elaborata da Schenker è quello di considerare il brano in primo luogo secondo le categorie formali tradizionali.

J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore

Un esempio chiaro per un tipo di forma non-divisa (*one-part form*) è il *Preludio* in Do maggiore dal Primo Libro del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian

Bach (v. Appendice 1). L'Es. 1 presenta l'analisi delle battute 1-4. In questo Preludio, ogni battuta è costruita in genere su di un unico accordo, prolungato attraverso l'arpeggio. Nel grafico l'arpeggio è stato consolidato in un blocco accordale, segnato in minime, per rendere facilmente visibili le note degli accordi e la condotta delle voci, e anche per rendere il grafico più conciso.



Es. 1. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Analisi delle bb. 1-4

In termini di teoria formale funzionale, le quattro battute di apertura somigliano ad una cadenza in quanto esse includono un accordo di tonica, un'armonia intermedia pre-dominante, un accordo di dominante e un accordo di tonica in chiusura. Tuttavia, considerando che si tratta dell'inizio di una frase e non della fine, non può essere intesa come cadenza in quanto tale, ma può essere descritta come un movimento simil-cadenzale.

L'armonia è segnata nel basso del grafico con numerazione romana ed è indicata su due livelli strutturali. Quello superiore con numeri romani, più vicino alle note nel grafico, indica il livello di superficie (*foreground*), accordo per accordo: si tratta della progressione simil-cadenzale che è appena stata descritta. Al di sotto del *foreground* è presente un solo numero romano "I" seguito da una linea. Esso indica un livello strutturale superiore: il livello medio o *middleground*. A questo livello la progressione simil-cadenzale è funzionale all'affermazione ed al prolungamento della tonica iniziale del brano.

Come indicato dalla linea tratteggiata, il *mi* è prolungato lungo le bb. 1-4 nella voce del soprano. In corrispondenza di esso, il *do* è prolungato nel basso come fondamentale dell'armonia di tonica, a sua volta prolungata. Nel soprano il *mi* procede verso il *fa* nelle bb. 2-3 come nota di volta indicata dalla lettera "N" (*neighbour*). La linea del basso è simile e complementare: essa sostiene la fondamentale *do* per due battute, scende sul *si* compiendo il movimento di volta a b. 3, per tornare al *do* a b. 4. In virtù del movimento del basso per grado congiunto, che sostiene la progressione simil-cadenzale, e delle altre voci che, o sono vincolate dal legame armonico, o si muovono per grado, questo movimento di apertura (I - II 4/2 - V 6/5 - I) può essere descritto come un movimento di natura contrappuntistica.

L'Es. 2 presenta le bb. 1-11. Nelle bb. 5-6 l'armonia di tonica da una parte è continuata, dall'altra destabilizzata. Il basso sostiene la fondamentale di tonica *do*, ma a b. 6 essa diventa una nota dissonante, ovvero la settima del V4/2 di *sol*, che scende risolvendo sul *si* a b. 7.

Es. 2. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Analisi delle bb. 1-11

Mentre il *mi* – la terza dell'accordo di tonica – permane nel tenore, il *sol* di b. 4 muove sul *la* in b. 5, in modo che l'accordo Do 5/3 di b. 4 si trasforma in un La 6/3 a b. 5. Questo tipo di movimento, che nell'analisi schenkeriana viene indicato dalle cifre 5-6 (qui indicato nel basso dalla linea tra il numero 5 a b. 4 e il 6 a b. 5), è una tecnica molto comune per collegare due accordi. In questo contesto ha lo scopo sia di destabilizzare l'accordo di tonica prolungato, sia di cominciare ad allontanarsi da esso, pur mantenendo una funzione di prolungamento.

Il movimento verso il *la* della voce superiore è anche il primo salto che incontriamo dall'inizio del brano. Nel grafico la nota è indicata con una testa nera per ragioni che verranno chiarite in seguito. La legatura dal *mi* al *la* indica il salto di quarta, segnato anche da "4th" al di sopra di essa.

L'accordo La 6/3 a b. 5 inaugura una progressione di quinte discendenti con l'alternanza di accordi tra 6/3 e 4/2 come segnalato dalle cifre al di sotto del pentagramma. La progressione inizia a b. 6 dal V4/2 di *sol* muovendo verso il Sol M. Le linee diagonali nel grafico evidenziano una relazione obliqua o sfasata tra le note principali della linea di soprano e di basso: nelle bb. 6 e 7, *re* e *si*, e nelle bb. 8 e 9, *do* e *la*. La progressione di quinte discendenti culmina in una cadenza in Sol M tra le bb. 9 e 11: II7 - V7 - I. In questo modo il V grado è tonicizzato, cioè trattato localmente come una tonica.

Nell'esempio le note principali delle parti estreme sono indicate (secondo l'uso anglosassone) dalle lettere E-D-C-B (*mi-re-do-si*) per il soprano e C-B-A-G (*do-si-la-sol*) per il basso: le parti estreme muovono dunque per decime parallele discendenti. L'abbellimento del salto di quarta nel soprano a bb. 4-5 e 6-7, e la quarta ascendente *re-sol* del basso a bb. 10-11 che tonicizza il *sol*, arricchiscono o elaborano questo movimento elementare per grado congiunto delle parti estreme. È per questo che le note

del soprano *la* (b. 5) e *sol* (b. 7), e la nota del basso *re* (b. 10) sono segnate con teste di note nere: esse sono subordinate al movimento per grado congiunto delle parti estreme di livello superiore – cioè ad una “progressione lineare”. Il procedimento armonico che soggiace alle battute 1-11 è indicato sotto i pentagrammi dell’Es. 2 con una freccia che collega I e V. Di nuovo, questa progressione risiede nel livello strutturale medio, superiore a quello del *foreground*, che consiste nel movimento armonico accordo per accordo.

L’Es. 3 analizza il passaggio successivo, le battute 11-19. I numeri romani al di sotto dei pentagrammi indicano il movimento del livello strutturale medio, il quale ritorna dal V al I. Questo ritorno incomincia con un’altra progressione simile a quella delle quinte parallele discendenti a bb. 5-8 ma, anziché usare un movimento di quinte fondamentali con accordi di settima di dominante, impiega due accordi di settima diminuita nelle bb. 12 e 14. Lo schema accordale della progressione di bb. 12-15, come indica la numerazione sotto il pentagramma, è quindi di un accordo diminuito in 4/3 seguito da un 6/3.

Es. 3. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Analisi delle bb. 11-19

La freccia che parte dal *si* della voce superiore a b. 11 e arriva sul *si* del tenore a b. 13 indica che il movimento lineare discendente del soprano è temporaneamente trasferito al tenore, mentre il soprano ha anche qui una figurazione non lineare che, in questa occasione, nello schema della progressione, si muove dalla sensibile verso la tonica. A b. 16 il soprano salta sul *fa*, com’è indicato dalla lettera F nel grafico, unendosi alla voce del tenore; il soprano mantiene il *fa* per tre battute prima di risolvere sul *mi* a b. 19. La cadenza delle bb. 17-19 che chiude questo passaggio è: II7 - V7 - I, la stessa che aveva tonicizzato il V a bb. 9-11.

L’Es. 4 mostra i movimenti essenziali delle parti estreme delle battute analizzate finora (bb. 1-19) in forma ridotta. La discesa delle parti estreme è sintetizzata dal movimento di decime parallele che sposta il registro un’ottava più in basso: dal *do*₃ al *do*₂ nel basso, e dal *mi*₄ al *mi*₃ nel soprano. Ancor più genericamente, entrambe le parti prolungano una nota: il *do* nel basso e il *mi* nel soprano (com’è indicato dalla linea di

connessione tratteggiata). A causa di questi prolungamenti melodici, la stessa tonica viene armonicamente prolungata nel livello strutturale superiore di questo frammento, anche se (come indicano i numeri romani) viene divisa in due parti dall'arrivo al V a b. 11.

Es. 4. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Parti estreme delle bb. 1-19

Questo prolungamento di 19 battute è seguito da un movimento rapido verso la dominante. L'Es. 5, riferito alle bb. 21-24, mette in luce una serie di fasi analitiche che mostrano come il movimento venga realizzato: si parte da un modello semplificato (fase 1) e si culmina con la successione degli accordi così com'è realmente presente nel Preludio (fase 5: «come scritto da Bach»).

Es. 5. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Analisi delle bb. 21-24

Fase 1: mostra un ipotetico passaggio, semplificato, dal IV7 al V. Nell'esempio viene evidenziato l'ovvio problema delle quinte parallele.

Fase 2: aggiunge un terzo accordo, II6/5, per evitare le quinte parallele.

Fase 3: aggiunge una nota cromatica di passaggio, *la*^b, per intensificare il movimento verso l'accordo di dominante.

Fase 4: aggiunge un ulteriore elemento di elaborazione compositiva. L'accordo di settima "semi-diminuita" sul II è ora posizionato in secondo rivolto (o posizione di 4/3), con la quinta dell'accordo, *la*^b, nel basso. Questo determina uno scambio di voci con il tenore, come indicato.

Fase 5: è la successione accordale scritta effettivamente da Bach. Un ulteriore elemento, una settima diminuita ($VII^{\circ}7$) del V, è stato aggiunto tra l'accordo di $IV7$ e il $II4/3$. Questo accordo interpolato non risolve sul $II4/3$ che lo segue, ma sull'accordo di $V7$ di una battuta successiva, come indica la freccia.

Confrontando la notazione musicale con il grafico emerge che Bach ha aggiunto a b. 23 un *si* che produce una sonorità molto dissonante. Schenker [1979, 93] sottolinea come questa nota sia necessaria per mantenere il ritmo di sedicesimi, soprattutto perché nessuna nota dell'accordo può essere raddoppiata. La dissonanza di questa sonorità così densa produce il momento di maggior tensione nell'intero brano, che tuttavia nella battuta successiva passa a un accordo di $V7$, che ha lo stesso effetto di un raggio di sole in un ambiente buio.

L'Es. 6 inizia a b. 19, con l'accordo di tonica che conclude il prolungamento della tonica di apertura, e mostra poi gli avvenimenti che caratterizzano il resto del brano. La dominante è prolungata da b. 24 a b. 31, come segnala la numerazione romana V seguita da una linea. Questo prolungamento è associato a una nota tenuta di dominante (in forma di pedale) che nel basso è indicata dalla legatura che collega i *sol* di ogni battuta. Al di sopra dei numeri romani e della linea continua sono segnate le numerazioni che rappresentano gli accordi presenti di volta in volta sul pedale. Poiché l'armonia, o *Stufe* – un termine che Schenker adotta a partire dal suo primo libro sull'armonia per indicare il grado armonico strutturale – è quella del V, gli accordi presenti sul pedale sono, in termini schenkeriani, accordi di natura contrappuntistica. Nelle bb. 24-26 avviene uno scambio di note (o “scambio di voci”), tra il soprano e il tenore come indicano le linee incrociate. La legatura nella parte del soprano tra le bb. 24 e 30 indica la salita dal *re* al *fa*, cioè alla settima di $V7$.

19-35

19 21 24 27 31 35

D C

I — $b7$ $IV7$ $VII^{\circ}7$ $II4/3$ V — 7 — $b7$ $6/4$ $V7/C$ I

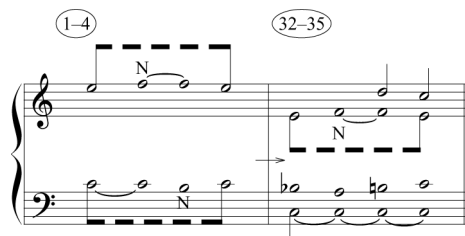
(I) — I

Es. 6. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Analisi delle bb. 19-35

Quest'ultimo accordo risolve sul I a b. 32, e qui succede qualcosa di inaspettato, poiché l'accordo di tonica non è una triade, ma una settima: $V7$ di Fa. Si può parlare a questo punto di *elisione*: la triade che ci saremmo aspettati arriva direttamente su un

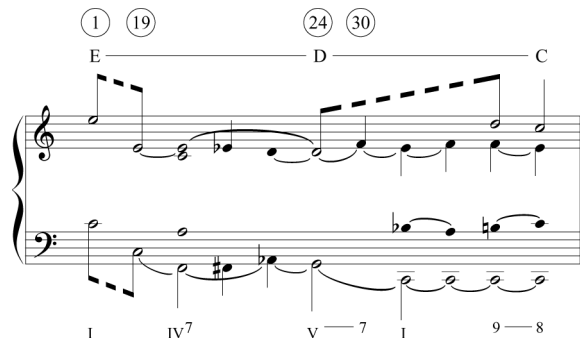
accordo che invece avrebbe dovuto seguirla; il V muove direttamente sulla settima di dominante costruita sul *do*. Questa elisione ritarda la risoluzione della dominante e prosegue la sua tensione attraverso le quattro battute finali, 32-35. In questo passaggio conclusivo la voce superiore ritorna nel registro di partenza con cui ha avuto inizio il Preludio, posizionandosi per la cadenza autentica perfetta dell'accordo di tonica, con il grado melodico 1 nel soprano dell'ultima battuta. Nonostante tutto questo, grazie alla risoluzione sul *do* nel basso a b. 32 e al pedale su questa nota, le ultime quattro battute diventano un prolungamento dell'armonia di tonica, come indicano il numero romano I e i numeri degli accordi che compaiono sopra la linea che prolunga il *do*, accordi "contrappuntistici" al di sopra del pedale.

L'Es. 7 illustra un aspetto affascinante del Preludio. Mettendo a confronto le battute 1-4 con quelle finali del brano, diventa evidente una sorprendente somiglianza, non proprio facile da percepire con un ascolto superficiale del Preludio. La condotta delle voci delle prime quattro battute è ripetuta nelle ultime quattro: tuttavia le note *mi-fa-fa-mi*, che inizialmente erano collocate alla voce superiore, alla fine sono divise tra il soprano e il tenore, mentre nella penultima battuta il soprano sale al *re* e al *do*; il movimento contrappuntistico collocato al tenore cambia anche i suoni degli accordi rispetto alle prime battute. In ogni modo questa sorprendente similitudine rende le prime quattro battute e le ultime quattro una sorta di "cornice" del Preludio: una funzione mirabilmente descritta da Edward T. Cone in un suo libro [Cone 1968]. Schenker definiva questo tipo di ripetizione mascherata (ma significativa) come una ripetizione motivica annidata, o ripetizione motivica nascosta (*hidden*) [Burkhart 1978].



Es. 7. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Confronto fra le bb. 1-4 e le bb. 32-35

L'Es. 8 offre una visione d'insieme dell'intero Preludio secondo il livello strutturale medio. Il prolungamento di tonica in apertura (bb. 1-9) è ora semplicemente rappresentato dalla discesa di ottava delle parti estreme (cfr. Es. 4). Viene poi segnalato il movimento di IV7-V delle bb. 20-24. Il prolungamento della dominante è rappresentato solo dal *sol* nel basso e da *re-fa* nella voce superiore. Il prolungamento finale di tonica è illustrato con maggior chiarezza, sia per evidenziare il modo in cui la voce superiore ritorna nel registro di partenza, sia per sottolineare l'arrivo differito alla tonica finale nel soprano.



Es. 8. J.S. Bach, *Preludio* in Do maggiore. Livello medio dell'intero Preludio

L'Es. 9, ovvero il grafico del livello profondo, mostra l'*Ursatz*, o struttura fondamentale. Nel Preludio risulta abbastanza facile vedere la relazione fra il livello medio e quello profondo. Quest'ultimo mostra le tre note principali della voce superiore, *mi-re-do*, nel registro in cui essa comincia il brano e lo chiude. Mostra anche le note del basso e gli accordi che sostengono queste note, I-V-I. Considerato che non vi sono divisioni (o "interruzioni") della struttura fondamentale, possiamo dire che la forma del Preludio è mono-partita. Inoltre, il fatto che la forma sia articolata solo dalla struttura, diventa significativo: non sono presenti quei cambi di disegno (p.es. di tessitura, di ritmo, ecc.) che caratterizzano di norma la struttura formale del periodo classico, articolandola in parti e sezioni.



Es. 9. *Ursatz* del *Preludio* in Do Maggiore di Bach

F. Chopin, *Preludio* in Mi minore

La musica del bellissimo *Preludio* in Mi minore op. 28, n. 4 di Chopin è proposta nell'Appendice 2 e nel grafico dell'Es. 10. Questo brano ci fornirà un esempio di forma bi-partita, o forma divisa, anche se alcuni aspetti di questa forma li tratteremo più avanti.

L'effetto che produce la ripetizione delle crome nella mano sinistra può essere paragonato all'arpeggio continuo dell'esempio precedente, ma qui è presente una variazione assai maggiore per quanto riguarda aspetti come ritmo e tessitura, e ovviamente

incontriamo molte indicazioni dinamiche. Teniamo conto però che solitamente i simboli ritmici entrano nei grafici in relazione ad aspetti strutturali, mentre il ritmo nel senso tradizionale del termine di norma non vi è indicato. Tuttavia esso viene sempre tenuto in considerazione e gioca un ruolo determinante in molte scelte analitiche e spesso viene anche chiamato in appello nel corso di un'analisi. In *Free Composition* Schenker ha dedicato un capitolo al ritmo e al metro (il Cap. IV: *Meter and rhythm*) e questo ambito è anche divenuto un'importante area di ricerca per gli analisti schenkeriani. Nell'Es. 10 è presente un gran numero di notazioni ritmiche di uso comune, particolarmente nella voce superiore: la notazione grafica è di per sé flessibile e può essere adattata in modi diversi. L'analisi del Preludio di Chopin si soffermerà su molti interessanti aspetti del disegno compositivo, alcuni dei quali sono indicati nel grafico.

The image displays a musical score for the first 13 measures of Chopin's Preludio in E minor. The score is written for piano, with a treble and bass staff. Above the treble staff, Schenkerian analysis symbols are used to denote structural levels and phrases. Measures 1-4 are grouped under a circled '5', and measures 5-8 under a circled '8'. Measures 9-10 are under a circled '9', measures 11-12 under a circled '11', and measure 13 under a circled '13'. Various symbols like 'B', 'C', 'N', 'P', 'A', 'G#', and 'A' are placed above notes, while 'IV6', 'v7', and 'I6' are placed below the bass staff. A bracket labeled 'C B' is above measures 2-3, and another 'C B' is above measures 11-12. A treble clef is at the start, and a bass clef is below the first measure. A double bar line is at the end of measure 13.

Es. 10. F. Chopin, *Preludio in Mi minore*, grafico delle bb. 1-13

L'apertura del Preludio è notevole sotto molti punti di vista. Nel grafico dell'Es. 10 il salto di ottava in anacrusi (in levare) è indicato con una freccia. L'alternanza del movimento melodico ascendente e discendente è un aspetto molto importante in tutta la composizione, come questo salto di ottava iniziale preannuncia.

Un aspetto particolarmente significativo è che gli accordi ripetuti dalla mano sinistra sono in primo rivolto, così che la nota più grave del basso non è la tonica, ma il

sol, la terza dell'accordo. Nella prima battuta del grafico ho indicato la tonica fra parentesi con una nota bianca (come solitamente avviene nei grafici per la prima nota strutturale del basso). L'uso della parentesi indica che, dal momento che il pezzo inizia nel grado della tonica, questa nota è implicita nel basso anche se non è presente; anzi, la tonica è ancor più evidente proprio per la sua assenza. Anche il numero romano I è fra parentesi per lo stesso motivo, e la numerazione "6" al di sotto del *sol* nel basso indica che l'accordo di apertura è in posizione di 6/3.

L'uso che fa Chopin all'inizio del Preludio delle inversioni dell'accordo di tonica ha una valenza estremamente espressiva in quanto: (1) la nota di tonica non è presente nel basso; (2) la mano sinistra sembra non possenga stabilità; (3) la melodia sembra aleggiare a mezz'aria. Questo insolito inizio caratterizza l'aspetto tonale dell'intero Preludio.

Un'ulteriore caratteristica interessante dell'inizio è il modo in cui la melodia nelle prime tre battute oscilla attorno al *si*, muovendo solamente sul *do* come nota di volta superiore. Ciò, in giustapposizione con la linea discendente del basso, conferisce una certa staticità o immobilità alla melodia. L'alternanza del *si* e del *do* (indicata al di sopra del pentagramma con C-B inseriti in una parentesi) è assai espressiva: il fatto che il 6° grado melodico in modo minore (qui *do* in Mi m.) sia un semitono al di sopra della dominante, è significativo. Il movimento di semitono inferiore, dal 6° al 5° grado melodico, viene tradizionalmente associato al lamento, con valenza di lutto o di tristezza. La ripetizione di questa figura all'inizio del Preludio, quindi, evoca un sentimento triste o tragico.

Mentre la voce superiore prolunga il *si* per quattro battute, come indica la linea di connessione tratteggiata, la voce del basso inizia la sua discesa per grado congiunto. Questa discesa è quasi sempre cromatica, e costituisce un'ulteriore elemento espressivo del brano. Sebbene gli accordi della mano sinistra muovano secondo una figurazione ritmica stabile che procede per crome, i movimenti delle diverse voci che formano gli accordi sono indipendenti. Le tre voci della mano sinistra procedono verso il basso, ma muovendosi prima una e poi l'altra. Gli accordi risultanti non possono essere descritti come "armonici" o "funzionali" nel senso comune del termine. Ad esempio, l'accordo di Mi sul tempo forte della quarta battuta potrebbe venire descritto come una settima di dominante in La; tuttavia, esso non risolve mai sul *la*, ma si dissolve gradualmente attraverso il progressivo movimento di discesa delle varie voci degli accordi.

Dopo la tonica d'apertura, il primo accordo che possa essere descritto in termini "armonici" convenzionali è quello di IV⁶ a b. 9. L'obiettivo armonico della frase di apertura è l'accordo di V⁷ a b. 10, che viene prolungato per tre battute (10-12). Il *do* appare come nota di volta (indicata con N) fra gli accordi di V⁷, sostenendo l'armonia di IV⁶. Come indicato dalle graffe orizzontali e dalle lettere maiuscole, il movimento *si-do-si* nel basso rieccheggia lo stesso movimento della voce superiore all'inizio del brano. È un altro esempio di "ripetizione motivica nascosta", analogo a quello incontrato all'inizio e alla fine del Preludio di Bach.

Il movimento di semitono si trasforma per diventare un motivo di natura diversa: una appoggiatura, formata dalle note *si-la* a battuta 11, e *sol-fa#* a battuta 12 (segnalate dalle graffe orizzontali). Il movimento *sol-fa#* dà inizio a un movimento di crome alla fine della frase, movimento che era stato anticipato da quello di b. 9. Dopo un'ulteriore ripetizione della figurazione *do-si*, le crome si spostano in un registro più alto, accelerando alla fine con una terzina. Attraverso un'altra ripetizione della figura *do-si* nel registro più acuto, viene così riguadagnato il *si* di apertura. Questo gruppo di crome, che suona come se fosse improvvisato, è in realtà un'elaborazione del salto iniziale dal *si* basso al *si* acuto all'inizio del brano. In questo momento, inoltre, la mano sinistra non partecipa: così l'interruzione della tessitura e le crome della parte superiore, articolano la fine della frase. Potremmo dire che questa frattura nella *texture* costituisce un segnale per indicare la fine della prima frase, e allo stesso tempo collega la prima frase con la seconda.

In corrispondenza con il movimento armonico, che va dalla tonica iniziale alla dominante passando per il IV⁶, la voce superiore effettua un'amplissima discesa melodica dal *si* iniziale attraverso il *la* di b. 5 fino al *fa#* (come indicano nel grafico le lettere B - A - F#). Ci si aspetterebbe di trovare anche il *sol* nel percorso di discesa, ma il *la* è impossibilitato a scendere sul *sol* dal movimento *sol#-la* che è evidenziato nel grafico (si osservi che nel grafico la b. 9 viene ripetuta due volte, secondo una convenzione abbastanza diffusa nella tradizione schenkeriana: la prima volta in forma semplificata con l'evidenziazione del suddetto movimento, la seconda volta con le note in ottavi che ricorrono effettivamente nel testo di Chopin). Successivamente, le crome di battuta 9 slittano dal *la* verso il *fa#* che segue a b. 10 e che viene prolungato sino alla fine della frase.

Nell'Es. 11, la seconda frase inizia come la prima. Questa volta, però, continua in modo diverso perché la linea del basso scende più rapidamente. Nella prima frase l'accordo di dominante è raggiunto solo alla decima battuta; ora, invece, la dominante è raggiunta già alla quinta battuta, cioè a b.17.

Es. 11. F. Chopin, *Preludio* in Mi minore, grafico delle bb. 13-25

Nonostante inizi anche qui con un prolungamento del *si* attraverso la nota di volta superiore *do*, alla quarta battuta la voce superiore diventa molto più attiva e irregolare rispetto all'inizio; inoltre, essa muove anche verso un nuovo registro più acuto. Come indica il grafico, la melodia salta sul *sol* a battuta 16 con un intervallo di settima diminuita, poi sul *do* nella battuta successiva, di nuovo attraverso una settima diminuita. Ne risulta che la seconda frase possiede un carattere molto più agitato della prima. Dopo il rapido movimento melodico e i salti delle bb. 16 e 17, la melodia raggiunge infine il *fa#* a b. 18.

Anche la linea del basso è molto più attiva. Dopo aver raggiunto il *si* come fondamentale del V a b. 17, scende di una terza attraverso *la* e *sol*, come indica il grafico. Il movimento viene poi rovesciato quando il basso sale, ancora di terza, verso il *si* a b. 18. Nel complesso la dominante viene prolungata dai due movimenti di terza ascendente e discendente. Dopo il ritorno sul *si* a b. 18, essa viene prolungata sino a b. 20 dall'arrivo del *do*, che (come nella prima frase) diventa nota di volta superiore (indicata con N).

Tuttavia a b. 21 troviamo un elemento di sorpresa. Il *do* ora si presenta sul battere, e regge non più l'accordo di IV⁶ (come prima), ma la triade di VI (indicata nel grafico), con una risoluzione "d'inganno" che sostiene il *mi* nella voce superiore. Successivamente il basso scende sul *si* con un accordo di 6/4 di passaggio (che arriva dopo un movimento cromatico nella voce superiore), e poi continua su una nota del

basso scritta come *si^b*. Come si può notare, nel grafico la lettera N è accompagnata da un punto interrogativo. Chopin fa un uso molto interessante di questo accordo: lo fa seguire da una pausa con corona, creando una forte interruzione nella *texture*. Per com'è notato, l'accordo sembrerebbe una dominante dell'accordo di Fa maggiore, cioè del II grado abbassato (o "napoletano") nella tonalità di Mi m. La grafia segnala dunque al pianista che siamo in un momento cruciale del brano. In effetti la possibilità di risolvere sull'accordo di *fa* è reale e la pausa offre al pianista, così come all'ascoltatore, il tempo per riflettere su questa eventualità (e questa è la motivazione del punto interrogativo). Ma, com'è tipico per la musica romantica, questa possibilità non si concretizza. Il basso non svolge la funzione che ci aspetteremmo guardando le note: esso piuttosto diventa un *la[#]*, nota di volta cromatica inferiore (N) che risolve di nuovo sul *si*.

Il ritorno sull'accordo di dominante a b. 24 è carico di espressività – si avverte quasi un senso di rassegnazione quando ritorna la dominante del tono d'impianto, Mi m., piuttosto che la più luminosa tonalità di Fa M. Il punto esclamativo dopo il numero romano V sottolinea quanto questo momento sia cruciale per tutto il brano. Una volta raggiunta la dominante a b. 24, il brano si esaurisce con tre accordi cupi, e con il basso che arriva su un nuovo registro grave.

In generale, il movimento della voce superiore è ancora più disgiunto che nella prima frase, a causa della concitazione melodica fra le battute 16 e 18. Dopo il prolungamento del *si* all'inizio della seconda frase, la nota successiva che verrà prolungata è il *fa[#]*, da b. 18 a 20. Durante la cadenza d'inganno sul VI a b. 21 e il movimento *si-si^b-si* nel basso, la voce superiore scende prima sul *mi* prolungato (G nel grafico), e poi sulla sensibile *re[#]* prima di raggiungere la tonica nella battuta finale.

In alcune occasioni l'analisi schenkeriana consente di interpretare la presenza di note implicite che scendono per grado congiunto nella voce superiore, grazie all'armonia e all'andamento generale delle parti, anche là dove queste note non sono realmente presenti. In questi casi, di solito, si tratta di note presenti nelle voci interne. Questo è il motivo della presenza delle parentesi: il *la* a b. 18, il *sol* a b. 21 e il *fa[#]* sull'accordo di dominante conclusivo a b. 24 disegnano un movimento lineare discendente implicito, suggerito dalla struttura complessiva del passaggio. Nonostante la voce superiore non la manifesti in modo definito, potremmo sentirla come una sorta di "discesa ombra" che appartiene al significato musicale della frase.

In termini formali "esterni", il brano è chiaramente binario. È diviso in due frasi, la prima che chiude con una semicadenza, e la seconda con una cadenza autentica perfetta. La ripetizione della stessa melodia all'inizio della prima frase e all'inizio della seconda, sostenuta dallo stesso schema accordale, rinforza il carattere della struttura binaria.

La forma "interna" invece risulta molto meno chiara. Il famoso teorico Carl Schachter pubblicò l'analisi di questo Preludio in un articolo intitolato *The triad as place and action* [Schachter 1995] che poi è stato ristampato quattro anni più tardi [Schachter 1999]. Egli ritiene che, dal momento che nella voce superiore la discesa sul *fa[#]*

avviene saltando il *sol* (il terzo grado della scala), nel pezzo non ci sia una vera e propria suddivisione formale.² Ad ogni modo, possiamo affermare che, almeno secondo Schachter, il modo insolito con cui la voce superiore raggiunge il *fa*[#] nella prima frase obbliga il pezzo a proseguire: per questo motivo egli descrive il Preludio come formalmente non diviso, cioè mono-partito. Questa sottile distinzione mostra la finezza a cui può arrivare l'analisi della struttura di un brano; ma, in fin dei conti, l'aspetto più importante di questo Preludio è la straordinaria bellezza dei suoi tratti espressivi.

F. Chopin, *Notturmo in Mi bemolle maggiore*

Nell'Appendice 3 viene presentato l'inizio di un altro brano di Chopin, il noto *Notturmo in Mi bemolle maggiore*, Op. 9 n. 2 (battute 1-16): l'esempio 12 ne rappresenta il grafico (la parte restante del Notturmo è formata da una ripetizione e dalla coda).

In questo brano il motivo di terza ha caratteri di rilevanza in molti livelli strutturali. Se da una parte si può affermare che il movimento di terza sia molto comune nella musica tonale, proprio perché essa tende ad essere prevalentemente triadica, d'altra parte ciò che dà significato motivico a un brano è il modo particolare con cui i movimenti di terza (così come altri motivi) vengono in esso impiegati.

La prima frase, bb. 1-4, è formata da una successione armonica completa (indicata dai numeri romani sotto al grafico: I-II-V-I) che chiude con una cadenza autentica perfetta a b. 4. La melodia è formata, a b. 1, da una terza discendente *sol-fa-mi*^b sostenuta da un movimento di volta nelle voci interne. Questo movimento utilizza il *do*^b nel tenore, sesto grado della tonalità di *Mi*^b m., la minore parallela. Questi prestiti dal modo minore parallelo (detti "commistione modale") costituiscono un elemento molto importante per tutto il Notturmo.

2. Il termine si riferisce alla teoria dell'interruzione di cui tratteremo nell'esempio successivo.

questo modo è assai comune nella rappresentazione grafica; bisogna solo stare attenti a chiarirne il senso e l'interpretazione.

Nella frase successiva, da b. 9 a 12, il brano modula alla dominante. In altre parole, le battute in questione sono in $\text{Si}\flat$ M., con una cadenza autentica perfetta in questa tonalità alla fine della frase. Questo è mostrato nell'Es. 13 dai numeri romani del grafico, che interpretano il passaggio in $\text{Si}\flat$. Ancora una volta incontriamo un movimento di terza: le note *fa-mi* $\flat$ -re di bb. 9-11, una terza che elabora, o prolunga, il *fa* iniziale della voce superiore. Nell'intera frase, la voce superiore scende di una quinta, *fa-mi* $\flat$ -re-do-*si* $\flat$. Anche questa frase, come la precedente, viene elaborata attraverso delle figurazioni, come il bel salto sul *si* $\flat$ a b. 11. Nel grafico dell'Es. 12 questo salto viene interpretato (vedi la freccia) come il *si* $\flat$ della voce interna di b. 10, trasferito nel registro più acuto. Alla fine di b. 12, sopra la voce superiore sono presenti due linee parallele: un simbolo il cui significato vedremo tra breve. Si noti anche il movimento di passaggio del tenore a b. 10, *do-dob* $\flat$ -*si* $\flat$, evidenziato dalla graffa orizzontale. Il *dob* $\flat$, oltre ad essere la nota di passaggio fra il *do* e il *si* $\flat$, è di nuovo impiegato per la tonalità minore parallela, in occasione del ritorno momentaneo di $\text{Mi}\flat$. Anche questa figurazione cromatica discendente era stata anticipata a b. 3 nella figura *sol-sol* $\flat$ -*fa*, cerchiata nel grafico. Queste note cromatiche danno una forte caratterizzazione al brano.

Il passaggio che va da b. 9 a b. 12 è segnato come "sezione B". La frase successiva (bb. 13-16) è di nuovo una ripetizione variata della frase iniziale ed è segnata con A2. Queste caratteristiche vengono bene evidenziate nell'Es. 13, un grafico assai ridotto che rappresenta il livello medio dell'analisi. La sezione di apertura, A1, è caratterizzata da: (1) la principale discesa di terza nella voce superiore, *sol-fa-mi* $\flat$; (2) il sostegno armonico degli accordi cadenzali; e (3) le terze discendenti che elaborano il *sol* e il *fa*, assieme alla nota di volta superiore *la* $\flat$. La sezione B è delineata dalla discesa di quinta (con il *fa* iniziale elaborato da un'altra terza discendente) e dal sostegno degli accordi di cadenza. Poiché questa sezione è resa indipendente dalla cadenza autentica perfetta alla fine, essa può anche essere interpretata come una "replica" della struttura profonda, collocata nella tonalità locale di $\text{Si}\flat$.

Le due linee verticali parallele, sopra il pentagramma alla fine della sezione B, hanno la funzione di segni di "interruzione". Ciò significa che la voce superiore ha iniziato la sua discesa, dal *sol* al *fa* (dal terzo grado fondamentale dell'*U*rlinie al secondo), ma che non ha ancora raggiunto la tonica. In un certo senso il movimento viene interrotto, o è incompleto. Esso ricomincia con la ripetizione di A, nella sezione A2, dove incontriamo il ritorno del *sol* come terzo grado fondamentale. Questa volta la discesa sulla tonica è completa. Questo tipo di divisione della voce superiore attraverso l'uso dell'"interruzione" di una discesa sulla tonica, è assai comune. Di solito è associato a strutture binarie, in qualsiasi livello strutturale, da quello di una frase a quello del brano intero.

Anche in questo caso, la forma "esterna" del Notturmo e quella "interna" non sono esattamente le stesse. La forma esterna è chiaramente tripartita: A1, B, A2; e ciò è reso esplicito dalla ripetizione della prima sezione A, dalla modulazione al *si* $\flat$ nella se-

zione B, e dalla ripetizione completa di A in A2 (il carattere ternario della forma è reso evidente nel grafico). La forma “interna” invece ha un aspetto binario, sia a causa dell'interruzione, sia perché il terzo grado melodico strutturale è collegato al secondo. Questa apparente contraddizione nasce dal fatto che la forma esterna e la forma interna sono due aspetti diversi del brano. Quella esterna riflette la struttura fraseologica, la forma interna invece è attenta alla struttura armonica e alla condotta delle voci. Questa diversità può essere paragonata alla contemplazione di una scultura da angolazioni diverse: la scultura in sé rimane la stessa, ma il suo aspetto può cambiare a seconda del punto di vista.

F. Schubert, *Momento Musicale* op. 94, n.6

Il *Momento Musicale* op. 94, n. 6 di Schubert illustra perfettamente il concetto. L'Appendice 4 presenta la sezione iniziale del brano, diviso in tre parti: A-B-A. L'Es. 14 presenta il diagramma della linea del basso, formato dal basso medesimo con numeri romani che ne indicano nel modo più chiaro possibile la struttura formale. (Nella lettura della parte che segue, sarebbe opportuno che il lettore tenesse davanti a sé la copia dell'intero brano).

Per molti aspetti la struttura formale ed armonica richiamano modelli classici, ma è presente anche una certa dose di libertà romantica tipica della musica di Schubert. Le bb. 1-16, fino alla prima doppia barra, formano il primo periodo e la prima sezione del brano, con un antecedente e un conseguente. Questo periodo nel grafico viene chiamato sezione A, la frase antecedente e la conseguente rispettivamente a¹ e a². La frase antecedente (bb 1-8) muove dal I al V ed è strutturata come una *sentence*, cioè in 2+2+4 battute [Cadwallader-Gagné 2007, 182-184], con caratteri lirici che l'avvicinano a un Valzer. La tonica iniziale, sul levare, è di breve durata e muove sull'accordo del IV, che risolve sul II 6/5 con una figurazione melodica simile a un'appoggiatura. Le bb. 3-4 eccheggiano questa figura con un ritorno all'armonia di tonica in posizione I⁶. Il resto della frase consiste in un movimento di passaggio verso la dominante.

A **a¹** (3) (5) (7)

I IV⁷ II⁶ 6₄ — 6₃ 4₃ 5₃ 6 4₃ 7₄ 8₃

I ————— V

a² (9) (11) (13) (15)

I IV⁷ II⁶ 6₄ 3₃ 4₃ 5₃ P 6₃ 5₃

I ————— III⁴ — 3₃ ————— II⁶ — V⁷ — 5 — 1₄ — 8₃

B **b¹** (17) (19) (21) (24)

6₅ 3₅ (P) 6₄ 7₅ 3₅ 6₃ 6₃ 5₃ P V⁶ 4₃ 5₃

(I⁶) ————— II ————— V

b² (25) (27) (29) (31) (33)

6₅ 3₅ (P) 6₄ 7₅ 3₅ 6₃ 6₄ 7₅ 3₅

(I⁶) ————— (= E:) V ————— I

b³ (33) (35) (40) (42) (44) (46)

E: I 6₄ 5₃ 6₄ 3₃ 3₃ 3₃ I 37-39 34-36 Ab: bVI 8₃ V⁴ — 3 7₄ 2 7₅ 3 I

bVI ————— V ————— I

(46) (48) (50) (52) **A** **a¹** (60)

6₄ 2 5₃ 6 ————— VII⁷ b⁷ 6 5₃ 6₅ I bars 54-59 bars 1-6

VI ————— V⁶ 5₃ I ————— V

Es. 14. F. Schubert, *Momento musicale* op. 94 n.6, diagramma della linea del basso

La frase conseguente (bb. 9-16) è simile, ma nella seconda semifrase al posto del I⁶ si trova un III, che è una sostituzione armonica frequente. A questo punto, però, l'accordo del III, che nella scala maggiore è naturalmente minore, si trasforma in maggiore con il *mi* naturale che prende il posto del *mi*^b; questa commistione modale pone il seme per ulteriori eventi importanti che avverranno in seguito. La tecnica di alludere a un importante evento cromatico attraverso un piccolo cromatismo posto all'inizio del brano era assai comune nello stile del periodo classico. Il *mi* naturale è subito corretto in *mi*^b e la frase conclude con una cadenza autentica perfetta.

La sezione successiva, dopo la doppia barra, è indicata con la lettera maiuscola B. Nella sezione B il brano diventa rapidamente più cromatico e muove verso la tonalità parallela di La^b m. Inizia (bb. 17-24) con una frase antecedente (indicata nel grafico con la lettera b¹) che si chiude sulla dominante di La^b come la conseguente delle bb. 1-8. Ma in questo caso tutti gli accordi sono costruiti in La^b m. La frase conseguente, indicata con b², inizia nello stesso modo, ma nel suo proseguimento muove verso un'area inaspettata. Schubert cambia le alterazioni in chiave e la frase si chiude a b. 33 con una cadenza autentica perfetta in Mi M. La tonalità di Mi M. è molto lontana da quella di La^b M.; tuttavia, come evidenzia il grafico (durante il prolungamento dell'accordo di b. 40), Mi M. funziona da VI grado abbassato, o Fa^b M. Questo è il VI grado della scala minore parallela, La^b m., che è la tonalità della sezione: quindi, cadenzando in Mi M., o meglio Fa^b M., rimaniamo ancora nella tonalità locale. Ci si potrebbe chiedere perché Schubert si prende la briga di cambiare l'armatura di chiave. Ovviamente solo il pianista vede il cambio di armatura; l'ascoltatore, invece, percepisce la cadenza sul Mi M. in relazione a La^b m. Questo cambio nella notazione non è strettamente necessario; Schubert avrebbe potuto benissimo scrivere il passaggio in Fa^b M. Ma ciò avrebbe comportato una notazione scomoda e di difficile lettura per il pianista; cambiando l'armatura di chiave, quindi, Schubert rende la lettura del passaggio molto più chiara e comoda. Inoltre, il cambio da 4 bemolli a 4 diesis produce nell'esecutore un senso di distanza psicologica e tende a stimolare un'esecuzione espressiva. È come se Schubert dicesse all'esecutore: «Stiamo andando in qualche posto molto lontano».

Avendo raggiunto un obiettivo così distante Schubert vi si trattiene a lungo, attraverso una frase di quattro battute che estende l'accordo di Mi M., o Fa^b M., da bb. 33 a 36. Dopo questa estensione fraseologica, Schubert ritorna sul La^b M. A questo punto (b. 40) l'accordo è identico a quello della battuta precedente: possiamo così vedere chiaramente che in effetti si è sempre trattato di Fa^b M. Siamo all'inizio della terza frase di B, segnata con b³: Schubert effettua qui questo cambio di scrittura proprio perché sta per allontanarsi dalla tonalità di Mi M./Fa^b M. A questo punto comprendiamo anche il motivo del VI grado abbassato: a b. 41 Schubert aggiunge infatti all'accordo un *re* naturale, trasformandolo in una sesta aumentata che risolve sulla dominante di b. 42.

Qui inizia un'estesa frase formata da molte sotto-frasi. Il movimento verso la dominante (bb.40-43) echeggia la figura di appoggiatura che stava all'inizio della me-

lodia; ad esso segue il ritorno sulla tonica in un'ulteriore sotto-frase di quattro battute (bb. 44-47), sempre con l'appoggiatura. Nonostante il ritorno alla tonica, la risoluzione è debole e non possiede la finalit  di una cadenza. La tonica   immediatamente destabilizzata dal movimento 5-6, *mib-fa*, nel momento in cui si passa sull'accordo di VI⁶ che poi viene prolungato nelle bb. 48-49. A questo punto si arriva sulla sensibile affidata al basso, anch'essa prolungata per 4 battute (bb. 50-53), con le voci superiori che cominciano dal VII⁷ a discendere cromaticamente e raggiungono gradualmente il V6/5.

L'intera frase dura 14 battute, con la prima semifrase a bb. 40-43, la seconda a 44-47 e una semifrase espansa (bb. 48-53) che estende una semifrase regolare di quattro battute a sei a causa della discesa prolungata nel soprano alle battute 51-53. Questa discesa estesa ha l'effetto di creare un "ritardando composto" alla fine della frase. Il "ritardando composto"   contrassegnato da un importante elemento del disegno: una caduta nel livello dinamico indicata dal decrescendo a b. 50, attraverso il *p* di b. 51 e il *pp* di b. 53. In aggiunta al rallentamento scritto, il pianista a questo punto avr  un'ulteriore naturale tendenza a rallentare.

L'ampliamento espressivo della frase, il diminuendo e il rallentamento sono seguiti dal ritorno del tema d'apertura. Poich  questo   esattamente uguale all'esordio del brano, ho segnato questo punto come un ritorno alla sezione A e le battute 54-59 sono indicate come una ripetizione di 1-6, e culminano con le bb. 60-61 (per il proseguimento del diagramma della linea del basso vedi Es. 15).

Diagramma del basso (bb. 61-115) di F. Schubert, *Momento musicale* op. 94 n.6.

Le misure sono numerate in cerchi (61, 63, 65, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114). Le analisi armoniche sono indicate sotto le note.

Le sezioni sono contrassegnate da etichette in quadretti: a^3 (m. 61), c^1 (m. 78), c^2 (m. 82), d^1 (m. 94), d^2 (m. 98), c^3 (m. 108).

Il Trio inizia alla misura 78. Le barre 78-85 e 86-93 sono indicate.

Es. 15. F. Schubert, *Momento musicale* op. 94 n.6. diagramma del basso (bb. 61-115)

La frase successiva, a^3 , (b. 62) inizia nello stesso modo della conseguente, ma in forma alterata e prende una direzione completamente diversa. Prima di tutto, nell'accordo di IV^7 dell'idea tematica di apertura il *fa* è sostituito con il *fa* $\flat$, richiamando ancora una volta l'importanza di un sesto grado abbassato e della minore parallela. Dopo la ripetizione di questo *pattern*, Schubert cambia di nuovo l'armatura di chiave

con 4 diesis, in Mi M. Tuttavia, anziché andare in Mi M., o al VI abbassato (come aveva fatto nella sezione B), qui va in La M., da intendersi come grado napoletano o II abbassato. Questo accordo è anche associato alle tonalità minori, per cui, di nuovo, viene rievocata l'influenza del modo minore parallelo. Poiché il grado napoletano è una tonalità maggiore, il carattere di questa parte del pezzo risulta brillante. Dopo una semicadenza sul V in La^b m. (bb. 69-70), che riporta al clima più oscuro di questa tonalità, Schubert ripete il movimento verso il grado napoletano (bb. 70-73). La frase finalmente si chiude con una cadenza di quattro battute nel parallelo minore (bb. 74-77) e finisce con un semplice la^b raddoppiato su tre ottave del registro grave. Quindi, nonostante il brano sia iniziato in La^b M., la conclusione dell'intero pezzo in forma tripartita si esaurisce qui, in La^b m. La soluzione inverte in un certo senso il tradizionale percorso finale, dal minore al maggiore, proprio della conclusione con la "terza di piccardia".

In Appendice viene presentato il Trio di cui nell'Es. 15 si trova il grafico. Il Trio è abbastanza corto ed è caratterizzato da frasi e periodi più brevi di quelli della prima parte del brano. La prima frase del Trio, c¹, è un antecedente di quattro battute che conclude su una semicadenza. È seguita da un conseguente, c², che termina con una cadenza autentica imperfetta. Si è detto spesso che gli elementi di registro dei brani composti per pianoforte possono essere paragonati all'orchestrazione nei brani sinfonici: in questo caso la variazione di registro delle bb. 86-93 somiglia a un cambio di orchestrazione. Considerato che la musica è essenzialmente la stessa, queste battute sono state indicate nel grafico con il simbolo di ripetizione.

Dopo la doppia barra la musica procede verso la dominante. In generale, come evidenziano i numeri romani nel livello strutturale più profondo, le battute 94-103 sono interpretate come un unico periodo che prolunga l'accordo di dominante. Esso è suddiviso in due semifrasi, d¹ e d², di quattro battute ognuna. Quindi la dominante risolve sulla tonica e troviamo la ripetizione della semifrase c¹. La continuazione del periodo è simile a c², ma presenta delle differenze nella cadenza: la dominante è raggiunta dal VI anziché dal II. Per questo motivo è stata indicata con c³. Questa semifrase finale viene quindi ripetuta per arricchire il Trio.

Allen Cadwallader sottolinea che «poiché ogni livello strutturale porta con sé la propria forma e il proprio disegno, una teoria processuale della forma dovrebbe riuscire a spiegare le interazioni fra i diversi livelli, che producono intrecci di forme in una composizione» [Cadwallader 1990, 16]. Il processo in questo senso include tutti gli aspetti della forma "esterna" e "interna" e del disegno, e fa riferimento all'*Auskomponierung*, o elaborazione compositiva. Di conseguenza un brano può essere diviso in tre parti ad un livello e in due ad un altro (come il *Notturmo* di Chopin, dove la forma "esterna" è in tre parti e l'interruzione crea una forma binaria interna). In questi casi, due aspetti formali contrastanti possono coesistere perché sono presenti a due livelli strutturali diversi. Allo stesso modo, nel *Preludio* in Mi minore di Chopin, la forma esterna binaria rappresenta un livello strutturale più vicino alla superficie musicale, rispetto alla forma unificata nel livello superiore della struttura proposta da Schachter.

Tuttavia, indipendentemente dai livelli strutturali coinvolti, i principi strutturali di Schenker, e in particolare l'*Ursatz*, non cambiano. Così come nel *Notturmo* di Chopin lo stesso movimento di terza discendente può presentarsi su più livelli, diversi livelli strutturali possono coesistere l'uno accanto all'altro.

È pensiero diffuso che la volontà di Schenker fosse quella di ridurre, o semplificare un brano. Ma l'obiettivo del suo approccio analitico è piuttosto la sintesi: il processo di scoprire il modo in cui un brano funziona nella sua interezza. Per Schenker la struttura musicale procedeva dal livello profondo verso quello superficiale, non nel senso opposto. Ciò non vuol dire però che la superficie non abbia la sua importanza: alla fine è l'opera in quanto tale, con tutta la sua ricchezza di dettagli, che poi ascoltiamo e apprezziamo.

(Traduzione di Claudia Jane Scroccaro)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BURKHART CH. (1978), *Schenker's 'Motivic Parallelisms'*, «Journal of Music Theory», 22 /2, 145-175.
- CADWALLADER A. (1990), *Form and tonal process: The design of different structural levels in A. Cadwallader (cur.)*, *Trends in Schenkerian research*, Schimmer, New York, 1-21.
- CADWALLADWER A.-GAGNÉ D. (2007²), *Analysis of tonal music: A Schenkerian approach*, Oxford University Press, New York.
- CONE E. T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.
- GAGNÉ D. (1987), *Monteverdi's 'Ohimè dov'è il mio ben' and the Romanesca*, in F. Salzer- C. Schachter (cur.), *The Music Forum*, vol. 6/1, 61-91.
- SADIE S.(cur. 1988), *The Norton/Grove concise Encyclopedia of Music*, Norton, New York.
- SCHACHTER C.(1982), *Beethoven's sketches for the first movement of op. 14 n. 1: A study in design*, «Journal of Music Theory», 26/1, 1-21.
- SCHACHTER C.(1995), *The triad as place and action*, «Music Theory Spectrum», 17/2, 149-169. Ristampato in J.N. Straus (cur.), *Unfoldings*, Oxford University Press, New York 1999, 161-183.
- SCHENKER H. (1979), *Free composition* (vol. III of *New musical theories and fantasies*, transl. and ed. by Ernst Oster), Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, Universal, Wien 1935).

Appendice 1

Johann Sebastian Bach, *Preludio in Do maggiore dal Primo Libro del Clavicembalo ben temperato*

The musical score is presented in a standard format with a treble and bass staff. The right hand (treble staff) plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand (bass staff) plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The score is divided into four systems of four measures each. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a treble clef and a common time signature. The third system starts with a treble clef and a common time signature. The fourth system starts with a treble clef and a common time signature. The score is written in a clear, legible font with standard musical notation.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 18 to 33. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate tempo and a 4/4 time signature. The score is divided into six systems, each containing three measures. Measures 18-20, 21-23, 24-26, 27-29, and 30-32 all feature a consistent rhythmic pattern: the right hand plays eighth-note triplets, and the left hand plays quarter notes with a 'z' (accidental) on the first note of each pair. Measure 33 is the final measure, showing a more complex right-hand melody and a left-hand accompaniment with a 'z' on the first note. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

18

21

24

27

30

33

Appendice 2

Fryderyk Chopin, *Preludio in Mi minore op. 28, n. 4*

Largo

p espressivo

4

8

12

stretto

16

f *dim.* *p*

20

smorz *pp*

Appendice 3

Fryderyk Chopin, *Notturmo in Mi^b maggiore op. 9, n.2*

Andante $\text{♩} = 132$

espress. dolce

3

5

cresc.

7

9

p *pp* *poco rit.* *f a tempo*

12 *a tempo*
poco rallent. *fz* *p*

14 *cresc.* *p* *tr.*

16 (3)

The musical score consists of three systems of piano music, measures 12 through 16. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 12-13) features a treble staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 includes the tempo marking 'a tempo' and dynamic markings 'poco rallent.', 'fz', and 'p'. The second system (measures 14-15) continues the accompaniment, with measure 14 marked 'cresc.' and measure 15 marked 'p' and 'tr.'. The third system (measure 16) shows a more complex treble staff with a triplet of sixteenth notes marked '(3)' and a continuing bass staff accompaniment.

Appendice 4

Franz Schubert, *Momento Musicale* op. 94, n.6

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of 45 measures. It is in 3/4 time and the key of B-flat major. The tempo is marked *Allegretto*. The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning. The dynamics and articulations are as follows:

- Measures 1-9: *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *p* (piano).
- Measures 10-19: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo).
- Measures 20-28: *p* (piano), *pp* (pianissimo).
- Measures 29-36: *mf* (mezzo-forte), *fp* (fortissimo piano), *pp* (pianissimo).
- Measures 37-44: *fp* (fortissimo piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo).
- Measures 45: *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).

53 *pp* *f*

62 *ff* *p*

70 *fp* *pp*

Trio 78 *pp*

87 *f*

96 *pp*

106

Allegretto D. C.

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 53 to 106. The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto D. C.' at the bottom right. The score is divided into several systems. Measure 53 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 62 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 70 has a fortissimo piano (*fp*) dynamic. Measure 78 is the beginning of a 'Trio' section, marked with a piano (*pp*) dynamic. Measure 87 has a forte (*f*) dynamic. Measure 96 has a piano (*pp*) dynamic. Measure 106 is the final measure on this page. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

Domenico Giannetta

LA CIFRATURA IDEALE DEGLI ACCORDI: SISTEMI TEORICI A CONFRONTO

Affrontare lo studio dell'armonia e dell'analisi musicale presuppone che si impari a padroneggiare l'uso di una simbologia utile per identificare gli accordi. Poiché, tuttavia, non esiste un unico vocabolario di simboli valido per tutte le occasioni, il primo problema che ci si deve porre riguarda la scelta di quale sistema privilegiare fra i diversi esistenti ed utilizzati a questo scopo dai teorici. Sostanzialmente se ne possono individuare tre, a ciascuno dei quali sono stati apportati nel tempo dei perfezionamenti che non ne hanno comunque intaccato i principi di base: la teoria del basso numerato, la teoria dei gradi fondamentali e la teoria delle funzioni armoniche.

Stabilire a priori quale sia il tipo di approccio più efficace non ha molto senso. Ciascuno di essi, infatti, nasce per rispondere ad una determinata esigenza: avremo pertanto sistemi di cifratura più strettamente legati alla prassi esecutiva, ed altri che invece cercano di mettere in evidenza la relazione esistente fra le diverse armonie, o addirittura il funzionamento stesso del sistema tonale. Di conseguenza anche la destinazione d'uso dei tre sistemi teorici differirà enormemente: il basso numerato, ad esempio, è molto più intuitivo da comprendere per un musicista principiante rispetto ai simboli funzionali, che richiedono invece una serie di competenze musicali già acquisite. L'ideale, comunque, sarebbe avere una conoscenza più o meno approfondita di tutti e tre, e poi scegliere fra di essi a seconda dei casi, in base a ciò che vogliamo mettere in evidenza con la nostra analisi, oppure in base al tipo di repertorio da esaminare.

Nelle pagine successive descriveremo sinteticamente la genesi ed i principi teorici su cui si basano i tre approcci, concentrando poi le nostre attenzioni sulla simbologia che essi adottano per identificare gli accordi: questo ci consentirà di mettere a confronto l'efficacia dei diversi sistemi di cifratura, evidenziando quindi i pregi e i difetti di ciascuno di essi. Per rendere più semplice la trattazione, inizialmente saranno esaminate soltanto le armonie più semplici (le triadi e le settime di uso più frequente), mentre gli accordi più complessi saranno analizzati in un secondo momento.

La teoria del basso numerato

Tra la fine del XVI sec. e l'inizio del XVII, favorita da una nuova sensibilità musicale che privilegia la verticalità accordale rispetto alle complesse trame contrappuntistiche del periodo precedente, nasce e si sviluppa la monodia accompagnata: essa consiste, come è noto, in una linea melodica, vocale o strumentale, accompagnata da una serie di accordi eseguiti da uno strumento polifonico (basso continuo). Per comodità pratica, spesso l'accompagnamento non veniva notato per esteso dai compositori, ma veniva sintetizzato in una linea di basso alla quale erano associate delle cifre (basso numerato), a partire dalle quali l'interprete poteva sviluppare in tempo reale le diverse armonie [Azzaroni 1997, 410-416]. Da questa prassi nasce il sistema di cifratura descritto in questo paragrafo, ancora oggi adoperato soprattutto a fini didattici dai trattatisti italiani. Esso presenta un sistema di simboli così concepito:

- i numeri romani (da I a VII) indicano i singoli gradi della scala che figurano al basso, come se si trattasse di una linea melodica (gradi melodici), e quindi senza tener conto del ruolo che le diverse armonie svolgono in seno alla tonalità;¹
- quando al basso è presente un suono non appartenente alla tonalità di riferimento, esso viene indicato come grado alterato aggiungendo il simbolo [+] nel caso di alterazione ascendente (ad esempio il quarto grado alterato = IV+), o barrando il numero romano per indicare l'alterazione discendente (ad esempio il sesto grado abbassato = VI);²
- le cifre arabe associate al simbolo principale indicano le distanze intervallari fra il basso ed i suoni che compongono l'accordo: il codice [36], o semplicemente [6], ad esempio, indica che l'accordo si completa sovrapponendo al basso i suoni situati una terza e una sesta sopra (accordo di terza e sesta); quando le cifre non sono presenti si intende sempre l'accordo di terza e quinta;
- quando uno o più suoni posti sopra il basso si presentano alterati rispetto alla norma, al numero corrispondente viene aggiunto un [#] o un [b]; l'alterazione senza cifra si riferisce sempre alla terza; una cifra barrata indica invece un intervallo diminuito: [7] = settima diminuita.

Per quanto riguarda gli accordi formati da tre suoni, le diverse configurazioni intervallari nelle quali si possono presentare si identificano nel modo illustrato dall'Es. 1:³

1. In una prima fase ci si limitava a sovrapporre alle note del basso le cifre relative agli intervalli con i quali costruire gli accordi; i gradi del basso vengono indicati per la prima volta (ma con numeri arabi) da Antonio Filippo Bruschi [1711, cit. in Azzaroni 1997, 415-416].
2. Talvolta anche l'alterazione ascendente di un grado viene indicata barrando il simbolo corrispondente.
3. In questo contesto è più corretto parlare di "configurazioni intervallari" piuttosto che di "rivolti", in quanto quest'ultimo termine presupporrebbe che i tre accordi citati nell'Es. 1 fossero costituiti dai medesimi suoni disposti in modo differente, mentre, come si può facilmente verificare, si tratta di tre armonie completamente differenti.

accordo di terza e quinta	accordo di terza e sesta	accordo di quarta e sesta
------------------------------	-----------------------------	------------------------------

Do M: I I I

Es. 1.

Per gli accordi di quattro suoni, invece, si usano i simboli presentati nell'Es. 2:

accordo di settima	accordo di quinta e sesta	accordo di terza e quarta	accordo di seconda e quarta
--------------------	------------------------------	------------------------------	--------------------------------

Do M: I I I I

Es. 2.

Pro

Il più evidente vantaggio offerto da questo tipo di cifratura è dato dall'immediatezza della lettura, in quanto la successione dei numeri romani ricalca il movimento melodico del basso, come si evince dalla breve sequenza armonica illustrata nell'Es. 3. A loro volta le cifre sovrapposte sono auto-referenziali, poiché si riferiscono unicamente al suono sul quale sono poste, e forniscono quindi una descrizione intuitiva della struttura intervallare dell'accordo: ricordiamo infatti che, nella pratica del basso continuo, l'interprete doveva decifrare ed eseguire sul momento le armonie segnate in questo sintetico modo sulla linea del basso.

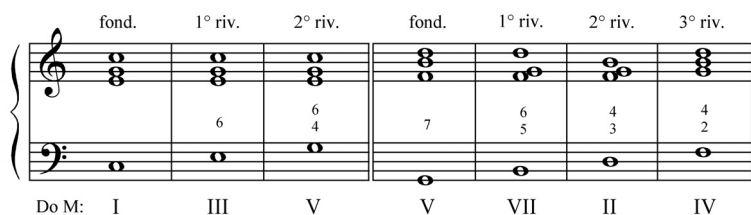


Es. 3.

Contro

Il fine essenzialmente pratico dal quale trae origine questo sistema di simboli chiarisce gran parte dei suoi principi di base: esso, infatti, si rivela ottimo per descrivere le singole armonie, ma non ci dà alcuna informazione né sulla natura degli accordi, né sulla funzione armonica che essi svolgono nell'ambito di una specifica tonalità [Riemann 1991, 44].

Ma il difetto maggiore del basso numerato è dato dalla cifratura non omogenea usata per identificare i rivolti, ovvero le diverse disposizioni intervallari che può assumere il medesimo accordo al variare del suono che funge da basso. Nell'Es. 4, infatti, abbiamo tre simboli completamente differenti per indicare i tre rivolti della triade di Do Maggiore, e quattro per i corrispondenti rivolti dell'accordo di settima di dominante!



Es. 4.

La teoria dei gradi fondamentali

All'inizio del XVIII sec. con Jean-Philippe Rameau nasce una nuova concezione dell'armonia, secondo la quale gli accordi non vanno più considerati come entità singole, ma devono essere contestualizzati nell'ambito della tonalità di riferimento, e quindi posti in un sistema di relazioni reciproche [Rameau 1722]. Gli accordi, inoltre, sono sempre costruiti tramite una sovrapposizione di intervalli di terza, e per-

tanto quando si presentano in forme che si allontanano da questo modello (ad esempio nel caso dell'accordo di terza e sesta), i suoni componenti devono essere mentalmente riordinati fino a ricostruire l'accordo originario di terza e quinta: il suono più grave di quest'ultimo accordo è il vero punto di riferimento del nuovo sistema teorico.⁴ Individuando il suono fondamentale di tutti gli accordi sarà possibile ricavare una linea immaginaria di basso, diversa da quella effettivamente notata in partitura, che prenderà il nome di basso fondamentale [Bent-Drabkin 1990, 11-12].

Il sistema di simboli su cui si basa la teoria dei gradi fondamentali è stato ideato da Georg Joseph Vogler [1800], per poi essere perfezionato negli anni successivi da Weber [1821] e soprattutto da Richter [1853, cit. in Azzaroni 1997, 418]. La versione proposta da Arnold Schoenberg nella sua *Harmonielehre* [Schoenberg 1963], tuttavia, è quella che riscuote i maggiori consensi fra i teorici, ed è proprio questa che verrà presa come punto di riferimento nel nostro studio:

- i numeri romani identificano non più i suoni effettivamente presenti nel basso, ma i suoni fondamentali delle diverse armonie;
- il grado fondamentale di un accordo non potrà mai essere un suono estraneo alla scala di riferimento, possibilità invece consentita dalla teoria del basso numerato;⁵
- quando l'accordo si presenta con uno o più suoni alterati nelle voci superiori, il corrispondente numero romano viene barrato: il simbolo [$\overline{\text{II}}$], ad esempio, identifica l'accordo costruito sul secondo grado con la terza e/o la quinta alterate; con il medesimo simbolo, tuttavia, Schoenberg indica anche l'eventuale soppressione del suono fondamentale dell'accordo;
- le cifre arabe sono le medesime del precedente sistema teorico, ma adesso non segnalano più le distanze intervallari fra il suono indicato dal numero romano ed i suoni presenti nelle voci superiori, ma indicano astrattamente il tipo di rivolto utilizzato: il simbolo [I^6], ad esempio, non va più letto come accordo di terza e sesta sul primo grado, ma come triade del primo grado in primo rivolto.

La simbologia adottata da Walter Piston [1989] differisce per alcuni aspetti da quella schoenberghiana, configurandosi come un ulteriore perfezionamento di questo sistema teorico: le cifrature suggerite da Piston si rivelano spesso molto efficaci, e per questo motivo verranno indicate anch'esse nelle pagine successive in tutte le occasioni in cui lo si riterrà opportuno.

4. Il concetto di rivolto di un accordo, peraltro già intuito dai teorici fin dall'inizio del XVII sec. [Lippius 1612], trova negli scritti di Rameau una piena giustificazione teorica [Azzaroni 1997, 416-418].

5. Secondo Schoenberg è privo di logica che un grado della scala, facente parte di una specifica tonalità, possa essere alterato in senso ascendente o discendente: una simile eventualità sarebbe contraddittoria in un sistema armonico basato proprio sulle fondamentali [Schoenberg 1963, 311].

Pro

Il primo e più evidente vantaggio offerto da questo tipo di cifratura è dato dall'uniformità con cui sono identificati i rivolti di una specifica armonia: il numero romano che identifica il grado fondamentale, infatti, rimane sempre lo stesso, rendendo immediatamente palese la natura armonica dell'accordo.

Do M: I I⁶ I⁴ V⁷ V⁵ V³ V²

Es. 5.

Individuare i gradi fondamentali dell'armonia, e quindi il basso fondamentale, ci obbliga inoltre ad analizzare preventivamente il brano, operazione che ci consente però di scoprire le relazioni strutturali che si instaurano fra le diverse armonie: in questo modo sarà possibile mettere in evidenza l'analogia esistente tra collegamenti armonici apparentemente dissimili, ma in realtà strettamente imparentati fra di loro. Nell'Es. 6 le relazioni V–I (dominante–tonica) e II–V (sopratonica–dominante), pur assumendo forme apparentemente diverse, conservano sempre il loro intrinseco significato strutturale, e la simbologia adoperata ne tiene conto proponendo delle cifrature uniformi. Estendendo questo principio all'intero brano, o ad una sezione di esso, sarà molto semplice ricavarne il percorso armonico complessivo a partire dalla successione dei gradi fondamentali.

Do M: V I V⁶ I V⁴ I⁶ II⁷ V II⁵ V II² V⁶

Es. 6.

Contro

Questo approccio non presenta alcun inconveniente per quanto riguarda l'uso dei numeri romani per identificare i gradi fondamentali – anzi da questo punto di vista abbiamo visto come esso si riveli decisamente più efficace rispetto alla teoria del

basso numerato –, ma non altrettanto si può dire per le cifre arabe che ad essi vengono associate. Abbiamo detto prima che i numeri identificano astrattamente il tipo di rivolto usato ([6] = triade in primo rivolto). In realtà il loro uso fa emergere un'incongruenza che mette a dura prova il principio fondamentale su cui si basa questo sistema teorico: le cifre arabe, infatti, conservano il medesimo significato che avevano nella cifratura del basso continuo, ovvero indicano le distanze intervallari fra i suoni superiori ed il suono effettivamente presente nel basso. Il simbolo nel suo complesso appare quindi ibrido: il numero romano segnala il grado fondamentale sul quale è costruito l'accordo (secondo la teoria di Rameau), mentre le cifre arabe che lo accompagnano si riferiscono non ad esso, ma al basso reale (secondo la teoria del basso numerato) [Azzaroni 1997, 418-419]⁶

Una cifratura di questo tipo corre il rischio di ingenerare una certa confusione interpretativa. Se, ad esempio, incontrassimo il simbolo [I⁶] isolato dal contesto, magari non accompagnato da un esempio musicale, si potrebbe erroneamente pensare ad una triade sul primo grado con la sesta al posto della quinta (in Do M.: *do-mi-la*),⁷ piuttosto che ad un primo rivolto dell'accordo di tonica (*mi-sol-do*): in altre parole si potrebbe assegnare a quel [6] posto in apice un valore di distanza intervallare rispetto al suono identificato dal numero romano cui è associato [I], piuttosto che ricostruire mentalmente il primo rivolto dell'accordo di tonica.⁸

Il problema si amplifica ulteriormente nel caso della sottodominante: come è noto, essa riveste un'importanza gerarchica superiore rispetto alla sopratonica, motivo per cui spesso, quando quest'ultima si presenta in primo rivolto, si è soliti raddoppiare il basso, ovvero appunto il quarto grado [Piston 1989, 73]. Ma allora perché non esplicitare la superiorità gerarchica del quarto grado e considerarlo quindi il vero suono fondamentale dell'accordo, con la sesta al posto della quinta, oppure con la quinta e la sesta presenti contemporaneamente (*accord de la sixte ajoutée*) [Riemann 1991, 38]? Piston suggerisce di usare in questi casi un simbolo doppio, che tenga conto sia del grado fondamentale (il II), sia della funzione sottodominantica svolta da questo accordo, evidente soprattutto quando risolve direttamente sulla tonica [Piston 1989, 174, 355-357], come si evince dall'Es. 7.

6. Questo inconveniente si enfatizza ulteriormente quando abbiamo a che fare con armonie più complesse, come quelle che saranno descritte nei paragrafi seguenti.

7. Si tratta di un accordo utilizzato spesso dai compositori russi del XIX sec. in sostituzione della triade di tonica [Piston 1989, 358-360].

8. Trova conferma, quindi, la maggior immediatezza di lettura dei simboli del basso numerato rispetto a quelli della teoria dei gradi.

Do M: II^6 V I II_5^6 V I $II_5^6?$ I
 Piston: $IV(II)^6$ V I $IV(II)_5^6$ V I $IV(II)_5^6$ I

Es. 7.

Un'altra situazione in cui la teoria dei gradi si presta a qualche dubbio interpretativo si verifica quando dobbiamo indicare l'accordo di quarta e sesta (secondo rivolto della triade di tonica) nella cadenza composta: poiché l'effetto che si produce è più quello di una doppia appoggiatura sulla successiva triade (o settima) di dominante, piuttosto che una successione fondamentale tonica–dominante, si rivela molto più logica a questo scopo la cifratura proposta da Piston [1989, 153-154], che di fatto, pur mantenendo il simbolo della teoria dei gradi, reintroduce fra parentesi quello del basso numerato, come viene illustrato dall'Es. 8.⁹

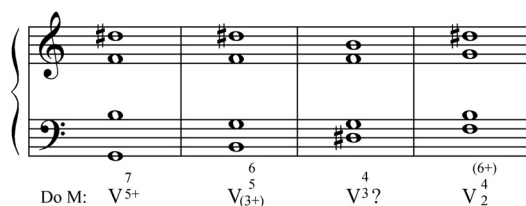
IV II^7 I_4^6 V I
 (V ____)

Es. 8.

La teoria dei gradi presenta poi un ulteriore limite, relativo al modo in cui vengono indicati gli accordi che presentano uno o più suoni alterati rispetto alla norma. Schoenberg, in questi casi, preferisce aggirare l'ostacolo limitandosi a barrare il simbolo principale, espediente con il quale segnala genericamente la presenza di una o più alterazioni. Altri teorici, invece, per essere più precisi aggiungono alla cifra araba corrispondente al suono alterato un $[+]$ o un $[-]$ per indicare un'alterazione rispettivamente ascendente o discendente, ma rischiano in questo modo di incorrere in qualche inconveniente, specialmente quando l'alterazione riguarda il suono collocato al basso.

Prendiamo ad esempio il caso, illustrato dall'Es. 9, dell'accordo di settima di dominante con la quinta alterata in senso ascendente.

9. Riemann sostiene che in questi casi è proprio il *sol* il suono fondamentale, sia perché viene solitamente raddoppiato, sia perché il *do* è una dissonanza di quarta [Riemann 1991, 43].



Es. 9.

Quando l'accordo si trova in stato fondamentale è facile integrare il simbolo aggiungendo al numero arabo [7] l'indicazione della quinta alterata [5+], ma nel caso dei rivolti questa operazione appare molto meno semplice. Nel primo rivolto, ad esempio, potremmo aggiungere ai numeri arabi [⁶₅] il simbolo [3+], ma poiché, come abbiamo visto, nella teoria dei gradi le cifre arabe si riferiscono non al grado fondamentale, ma al basso apparente, si potrebbe creare una confusione interpretativa: in altre parole, il simbolo [3+] sovrapposto al numero romano [V] potrebbe far pensare che ad essere alterata sia la terza dell'accordo, piuttosto che la quinta!

Questo problema diventa ancora più evidente quando il suono alterato è collocato al basso, come avviene nel secondo rivolto dell'accordo precedente: in questo caso manca del tutto la possibilità di indicare l'alterazione della quinta!

La teoria funzionale dell'armonia

La teoria delle funzioni armoniche è stata elaborata da Hugo Riemann a partire da una diversa interpretazione dei medesimi principi formulati da Rameau che abbiamo visto essere alla base della teoria dei gradi fondamentali. Rameau divide tutti gli accordi in tre categorie: in una tonalità vi è un solo accordo perfetto, che è la triade di tonica, un solo accordo con la sesta aggiunta, che è la sottodominante, e diversi accordi di settima – che risolvono con un movimento di quarta ascendente (o di quinta discendente) del basso – che vanno tutti considerati come dominanti [Rameau 1737, 171]. Riemann elabora arbitrariamente questo principio sostenendo che nell'ambito di una tonalità esistono soltanto tre funzioni armoniche, quelle di tonica, di dominante inferiore (sottodominante), e di dominante superiore (dominante) [Riemann 1991, 37]. La differenza tra le due impostazioni teoriche consiste nel fatto che per Rameau la dominante non era un grado o una funzione specifica, ma un qualunque accordo di settima (anche con terza minore) che risolve con un salto di quinta discendente della fondamentale [Dahlhaus 1991, 181 sgg.].¹⁰

Nel sistema di Riemann i tre accordi che corrispondono alle tre funzioni armoniche principali definiscono pienamente la tonalità, e comprendono infatti tutti i

10. Occorre tuttavia precisare che Rameau distingue dalle altre la dominante vera e propria (l'accordo del quinto grado che risolve sulla tonica) chiamando quest'ultima *dominante-tonique*.

suoni della scala diatonica di riferimento. Tutti gli altri accordi vanno considerati come dei sostituti di una delle tre armonie principali, e si dividono a loro volta in due categorie: gli accordi situati una terza minore sotto le funzioni principali sono detti paralleli di queste ultime, quelli situati una terza maggiore sopra sono detti contraccordi. Nel modo minore, però, la situazione si rovescia,¹¹ in omaggio al principio della dualità armonica tanto caro a Riemann: nonostante questo principio sia stato in parte superato dai suoi seguaci, esso è talmente radicato nel sistema teorico da non poter essere eliminato del tutto.¹²

Non è questa la sede adatta per spiegare in dettaglio la teoria funzionale dell'armonia. Il nostro scopo è piuttosto quello di esaminare e descrivere la simbologia che ha sviluppato per identificare le diverse armonie, una simbologia completamente diversa rispetto a quelle che abbiamo visto caratterizzare i due approcci teorici precedenti. Come punto di riferimento prenderemo i simboli adoperati da Wilhelm Maler e dal suo successore Diether de la Motte, sia perché si tratta della simbologia più diffusa, sia perché risulta decisamente più intuitiva rispetto a quella originariamente concepita da Riemann [Azzaroni 1997, 425-428]:

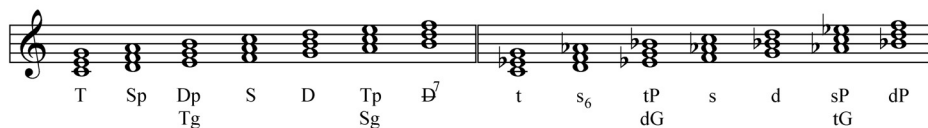
- le tre funzioni armoniche principali sono identificate con le lettere maiuscole T, D e S, per il modo maggiore, e dalle lettere minuscole t, d, e s per il modo minore;
- per indicare gli accordi paralleli del modo maggiore si aggiunge una [p] al simbolo principale (Tp, Dp e Sp); per quelli del modo minore si aggiunge una [P] perché si tratta di triadi maggiori (tP, dP, sP); in modo del tutto simile si aggiunge una [g] per indicare i contraccordi del modo maggiore (Tg, Dg e Sg), ed una [G] per quelli del modo minore (tG, dG e sG);
- le cifre arabe collocate in apice segnalano un suono aggiunto o sostituito alla triade: il [7] identifica gli accordi di settima, il [9] gli accordi di nona, il [6] gli accordi con la sesta al posto della quinta; il [5] ed il [6] insieme indicano l'accordo di *sixte ajoutée*;
- le cifre arabe collocate in basso a destra rispetto al simbolo principale indicano invece il suono dell'accordo che funge da basso, e quindi il tipo di rivolto usato: il [3] identifica il primo rivolto (con la terza al basso), il [5] il secondo rivolto, il [7] il terzo rivolto di un accordo di settima, il [6] la sesta al basso di un accordo con sesta aggiunta;
- il simbolo principale viene barrato per indicare la soppressione della fondamentale ([$\overline{D}^7$] = triade di sensibile ottenuta dalla settima di dominante priva della fondamentale); anche le cifre arabe possono essere barrate per indicare la soppressione di uno specifico suono dell'accordo ([$\overline{T}^6$] = triade di tonica senza la quinta); i simboli [<] e [>] indicano rispettivamente l'innalzamento e l'abbassamento croma-

11. Nel modo minore gli accordi paralleli sono situati una terza minore sopra rispetto a quelli principali, mentre i contraccordi si trovano una terza maggiore sotto.

12. Un ampio resoconto sull'evoluzione storica del dualismo armonico è offerto da Jorgenson [1991].

tico del suono corrispondente al numero arabo vicino al quale sono posti ($[T^{5<}]$ = triade di tonica con la quinta aumentata).

L'Es. 10 indica pertanto le triadi che si trovano sui diversi gradi della scala maggiore e della scala minore naturale.



Es. 10.

Come si può vedere, gli accordi costruiti su due gradi della scala (la medianta e la sopradominante) presentano una doppia interpretazione, a seconda del contesto armonico in cui sono collocati. La triade sul settimo grado maggiore, inoltre, non può essere definita $[Dg]$ perché si tratta di una triade diminuita (il contraccordo della dominante sarebbe stato *si-re-fa $\sharp$* , ovvero un accordo con un suono estraneo alla scala). La stessa cosa succede per l'accordo sul secondo grado della scala minore, per il quale il simbolo $[sG]$ avrebbe comportato l'abbassamento cromatico della fondamentale (*reb-fa-la $\flat$*).¹³

Pro

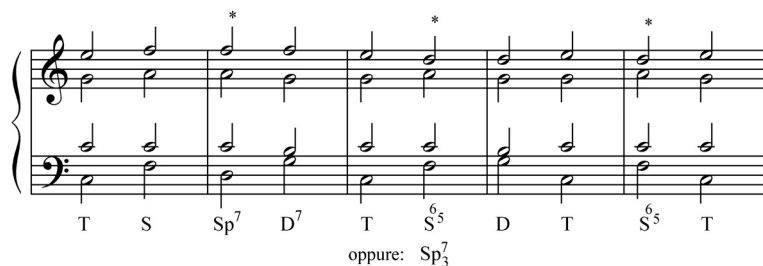
L'uso di questo sistema di simboli impone un'accurata analisi preventiva per stabilire la funzione svolta da ciascuna armonia nel contesto del brano, soprattutto per quanto riguarda la scelta della corretta interpretazione da attribuire alle armonie con doppia possibilità di lettura. Tale fatica sarà però ripagata dalla possibilità di mettere facilmente in evidenza la struttura armonica fondamentale del brano, che peraltro nella maggior parte dei casi si riduce ad una successione di sequenze del tipo T-S-D-T, come si evince dall'Es. 11.

13. Quanto detto vale soltanto se consideriamo la tonalità come un sistema chiuso, composto unicamente dai suoni della scala diatonica di riferimento (*Tonart*). Tuttavia secondo la teoria di Riemann la tonalità va intesa come un sistema aperto (*Tonalität*), che comprende pertanto tutte le armonie che si possono relazionare in qualche modo con la triade di tonica [Dahlhaus 1991, 159 sgg.].



Es. 11.

L'altro grande vantaggio è offerto dal modo efficace in cui vengono impiegate le cifre arabe. I rivolti sono facilmente identificati dal numero che indica direttamente il suono dell'accordo che funge da basso, e non più le distanze intervallari degli altri suoni nei confronti di esso. I numeri posti in apice, invece, identificano gli accordi diversi dalle triadi. Con questo duplice sistema di cifratura si eliminano tutte le incongruenze emerse nei precedenti approcci teorici, e si possono così mettere in evidenza le diverse interpretazioni di una medesima armonia: nell'Es. 12 i tre accordi segnalati con un asterisco sono formati dai medesimi suoni (*re-fa-la-do*), ma il contesto armonico suggerisce di privilegiare di volta in volta una diversa sfumatura interpretativa.¹⁴



Es. 12.

Nello stesso modo, inoltre, è possibile distinguere il secondo rivolto della triade di tonica vero e proprio dall'accordo di quarta e sesta inteso come una doppia appoggiatura sulla triade di dominante nella cadenza composta, come si può vedere dall'Es. 13.

14. È questo il cosiddetto *double emploi* dell'accordo di *sixte ajoutée* [*Ibid.*, 177-178). Nei due sistemi teorici analizzati in precedenza, invece, questo accordo si identifica sempre e comunque come primo rivolto della settima di sopratonica.



Es. 13.

Contro

Il più grande limite della simbologia adottata dalla teoria funzionale è relativo al modo in cui vengono identificati gli accordi nel modo minore: questo è visto infatti come un modo maggiore rovesciato, in cui tutte le relazioni armoniche sono capovolte (ad esempio la relazione fra le armonie principali e quelle parallele). Si tratta di una concezione teorica, basata sul cosiddetto dualismo armonico, che enfatizza in modo eccessivo la relazione strutturale esistente fra una tonalità maggiore e la sua relativa minore, e viceversa. Ma nella realtà pratica spesso il modo minore si comporta esattamente come il modo maggiore, e quindi appare molto più forte la relazione di quasi identità esistente fra due tonalità, maggiore e minore, basate sulla medesima tonica [Dahlhaus 1991, 205]. Da questo punto di vista appare assolutamente privo di ogni logica dover ricorrere a due cifrature così dissimili per identificare i collegamenti accordali praticamente identici illustrati dall'Es. 14.¹⁵

15. Tanto più che uno dei pregi della simbologia funzionale è proprio l'uso di lettere maiuscole e minuscole che già da solo ci permette di distinguere le armonie del modo maggiore da quelle del modo minore: la praticità di questo sistema viene però vanificata dal calcolo cervelotico a cui ci dobbiamo sottoporre per individuare le armonie parallele ed i contraccordi a seconda del modo (maggiore o minore) in cui ci troviamo di volta in volta.

Functional labels below the score: T S Sp⁷ D Tp S^{6₅} D T t s s^{6₅} (II⁷) D tG s^{6₅} D t

Es. 14.

Perché, ad esempio, dover considerare l'accordo di risoluzione della cadenza d'inganno (V–VI) un'armonia parallela nel modo maggiore [Tp], ed un contraccordo nel modo minore [tG]? Ma, soprattutto, perché essere costretti a considerare l'accordo di settima sul secondo grado minore – un accordo di uso frequentissimo – come uno strano rivolto dell'accordo di sottodominante con sesta aggiunta? È una soluzione talmente artificiosa che molti teorici funzionalisti preferiscono in questi casi ricorrere al numero romano [II], sconfessando quindi l'efficacia della simbologia funzionale!

Quest'ultima argomentazione suggerisce un'ulteriore riflessione. Secondo la teoria funzionale esistono soltanto tre funzioni armoniche principali, la tonica, la sottodominante e la dominante, ed in questo senso essa può essere considerata una teoria dei gradi ancora più rigorosa, in cui il numero dei gradi si riduce a tre (I, IV e V) [*Ibid.*, 201]. In realtà, però, i gradi secondari (II, III e VI) presentano talvolta una certa autonomia, e non possono essere semplicemente considerati come dei sostituti delle tre funzioni principali. Ciò vale soprattutto per il II grado il quale, quando precede la dominante, per via del salto di quarta ascendente della fondamentale assume quasi un valore dominantico, negato soltanto dalla sua terza (minore). In questi casi diventa riduttivo considerare il II grado come [Sp], e quindi come un semplice sostituto della sottodominante: Carl Dahlhaus suggerisce pertanto di considerare il II ed il IV grado funzionalmente uguali ed intercambiabili [*Ibid.*, 208].

Lars Ulrich Abraham va ancora più oltre, e suggerisce l'adozione di una cifratura mista che adoperi i simboli funzionali solo per le tre funzioni principali (T, S e D), ed i numeri romani per le armonie costruite sui gradi secondari (II, III e VI). In questo modo viene risolta anche l'ambigua duplice interpretazione delle triadi sul III e sul VI grado [Abraham 1965, 114, cit. in Federhofer 1991, 254].

Dominanti secondarie

Per dominante secondaria si intende un'armonia che funge da dominante nei confronti di un grado diverso dalla tonica principale del brano. Questo concetto è entrato piuttosto di recente nello studio dell'armonia: il primo a parlare di un "processo di to-

nicizzazione”, che sarebbe il desiderio o la possibilità di un grado secondario di diventare tonica, anche solo per un momento, è stato Heinrich Schenker [1906]. Successivamente esso è stato ripreso da Schoenberg, che nella sua *Harmonielehre* considera le dominanti secondarie come un retaggio della modalità gregoriana nell’ambito del sistema tonale: così come il settimo grado di una scala minore viene alterato in senso ascendente, diventando sensibile, per assecondare la sua tendenza a risolvere sulla tonica, nello stesso modo tutti i gradi della scala possono subire una simile trasformazione, comportandosi di fatto come altrettante sensibili artificiali che tendono a risolvere sul grado ad esse più vicino, che si comporta di fatto come una tonica momentanea [Schoenberg 1963, 216-253].

Col tempo il concetto di dominante secondaria è stato universalmente adottato, ed oggi è praticamente impossibile affrontare seriamente lo studio dell’armonia ignorandone l’esistenza. In un primo momento, tuttavia, i teorici non si posero il problema di quali simboli utilizzare per identificare le dominanti secondarie, e comunque i tre sistemi teorici descritti nelle pagine precedenti si comportano in modo assai dissimile da questo punto di vista. Nella teoria del basso numerato, ad esempio, il concetto di dominante secondaria non viene nemmeno preso in considerazione, e ciò si spiega facilmente se teniamo conto che si tratta di un sistema che poggia le sue basi teoriche su una prassi antica, quella del basso continuo, decisamente anteriore rispetto allo sviluppo di un moderno senso armonico.

Anche la teoria dei gradi non prevede un simbolo specifico per identificare le dominanti secondarie. Lo stesso Schoenberg, pur introducendo l’argomento dal punto di vista teorico, si limita ad evidenziare l’alterazione ascendente della terza (tipica delle dominanti secondarie) barrando il numero romano che indica il grado armonico fondamentale, ma si tratta di un procedimento genericamente usato per tutti gli accordi che presentano uno o più suoni alterati rispetto alla norma [Federhofer 1991, 257]. Walter Piston tenta di risolvere questa lacuna ricorrendo ad un simbolo descrittivo: [V del x], dove con [x] si intende il grado, escluso ovviamente il I, che funge momentaneamente da tonica (V del V indica quindi la dominante della dominante) [Piston 1989, 61-62]. Esaminando l’Es. 15, che presenta sia la simbologia usata da Schoenberg che quella preferita da Piston, ci si rende subito conto di quanto sia poco chiara la prima, ma anche di quanto sia forse un po’ troppo didascalica la seconda.

Sch.: I IV H⁷ V⁷ I I II⁶ H⁷ VI H⁶₅ V I
 Pist.: I IV V⁷del V V⁷ I I II⁶ V⁷del VI VI V⁶₅del V V I

Es. 15.

La teoria funzionale, invece, che non a caso è stata elaborata in tempi più recenti, ha fatto suo nel modo più efficace il concetto di dominante secondaria. La cifratura in questi casi è semplice e immediata: è sufficiente porre il simbolo [D] fra parentesi tonde, in modo tale che esso venga riferito automaticamente al grado che segue, qualunque esso sia. Nel caso in cui abbiamo a che fare con la dominante della dominante, poi, si può utilizzare direttamente il simbolo [DD] (doppia dominante). Se invece la dominante secondaria non risolve direttamente sulla “sua” tonica, questa va posta fra parentesi quadre, ed immediatamente sotto va collocato il simbolo relativo all’armonia successiva [Seidel 1991, 132-133].

T S DD⁷ D⁷ T T Sp₃ (D⁷) Tp DD⁷₃ D T

Do M: Tp (D⁷) [Tp]_S Sp D⁶₄ D T

Es. 16.

Questo principio può essere ulteriormente esteso in modo tale che una piccola sequenza armonica nel suo insieme possa essere riferita ad un grado secondario della scala, senza che sia necessario ipotizzare una modulazione temporanea [Piston 1989, 292-297]. Nell’Es. 17 viene messo a confronto il comportamento delle diverse sim-

bologie in un caso del genere. La sequenza posta fra parentesi tonde nella simbologia funzionale va interamente riferita all'armonia che segue, in questo caso [Sp]: è del tutto evidente la maggior praticità di questo sistema rispetto a quello adoperato da Piston (troppo complicato), mentre la cifratura schoenberghiana si rivela ancora una volta decisamente ambigua.

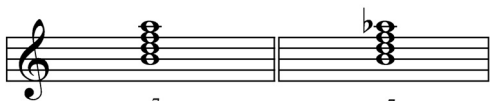


Sch.: I	II ⁶ ₅	V	III ⁽⁷⁾	VI ⁷	II	I ⁶ ₄	V	I
Pist.: I	IV(II) ⁶ ₅	V	II del II	V ⁷ del II	II	I ⁶ ₄	V	I
Funz.: T	S ⁶ ₅	D	(Sp	D ⁷)	Sp	D ⁶ ₄	D	T

Es. 17.

Armonie complesse

Nel caso delle armonie più complesse, le simbologie dei tre sistemi teorici non sempre si dimostrano efficaci, proponendo in alcuni casi delle cifrature decisamente poco immediate da interpretare. L'Es. 18 illustra come vengono indicate la settima di sensibile e la settima diminuita, ovvero le due armonie derivate dall'accordo di nona di dominante (maggiore e minore) con la soppressione della fondamentale.



basso numerato:	VII ⁷	VII ⁷	
{	Schoenberg:	VII ⁷	♮
	Piston:	V ⁰ ₉	V ⁰ ₉
{	Maler:	Đ ⁹	D ^v
	De la Motte:	S ⁷ _D	S ^v _D

Es. 18.

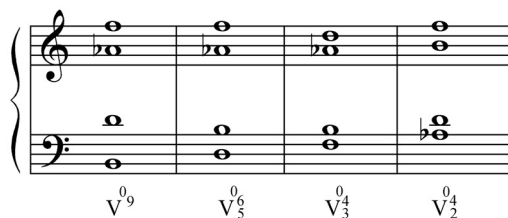
Per quanto riguarda la prima, la cifratura del basso continuo ci dice semplicemente che si tratta di un accordo di settima sul settimo grado, senza specificare la sua ori-

gine. Il simbolo usato da Schoenberg è simile al precedente, e quindi anche in questo caso come grado fondamentale dell'accordo è da intendersi il VII [Schoenberg 1963, 181]. Piston, invece, utilizza un simbolo più completo, che ha il pregio di evidenziare la genesi di questa armonia: nel suo sistema, infatti, lo [0] posto in apice indica sempre la soppressione del suono fondamentale dell'accordo [Piston 1989, 319]. Il simbolo funzionale adoperato da Maler si comporta in modo simile al precedente [Maler 1931]; De la Motte, tuttavia, ritiene che questo accordo, specialmente per l'uso che se ne faceva nel XVIII secolo, debba essere più correttamente interpretato come una mescolanza delle funzioni di dominante (rappresentata dai suoni *si* e *re*) e di sottodominante (rappresentata dai suoni *fa* e *la*): ne nasce un simbolo particolarmente complesso, che però ha il pregio di tener conto dell'evoluzione storica del linguaggio musicale [De la Motte 1988, 186].

Nel caso dell'accordo di settima diminuita, la teoria del basso numerato adopera la cifra barrata [7̄] per indicare l'intervallo diminuito, mentre Schoenberg segna questo accordo nello stesso modo del precedente [Schoenberg 1963, 182], oppure ricorre al simbolo [V̄] che lo identifica però come una generica variante dell'armonia di dominante [Schoenberg 1967, 73]. Il simbolo usato da Piston è identico a quello della settima di sensibile, e questo può costituire una piccola lacuna del suo sistema visto che l'accordo di settima diminuita può essere utilizzato anche nel corrispondente modo maggiore. Il simbolo funzionale adoperato da Maler si rivela estremamente sintetico, e quindi efficace: la [v] posta in apice, infatti, ci dice che abbiamo a che fare con un accordo di settima diminuita (*verminderter Septakkord*) espressione dell'armonia di dominante [Azzaroni 1997, 445]. Anche per questa armonia, tuttavia, De la Motte propone una diversa interpretazione – pure in questo caso più fedele alla sua origine storica – identificandola come il frutto di una mescolanza delle funzioni di dominante e di sottodominante minore [De la Motte 1988, 134-136].

A proposito della cifratura proposta da Piston per identificare gli accordi derivati per soppressione del suono fondamentale (lo [0] posto in apice), va notato che in questi casi, al momento di indicare i rivolti, Piston non tiene più conto dell'accordo generatore, ma del nuovo accordo che si è venuto a formare, come si evince dall'Es. 19. In altre parole i numeri arabi che identificano i diversi rivolti non fanno più riferimento alla fondamentale soppressa, ma alla nuova fondamentale apparente [Piston 1989, 323]: questo potrebbe dar luogo ad una piccola incongruenza nei confronti del principio base che governa la teoria dei gradi, ma va detto che questa segnatura si dimostra decisamente più immediata da comprendere rispetto a quella che si otterrebbe se si tenesse conto in modo pedante di queste implicazioni teoriche.¹⁶

16. In situazioni simili Schoenberg preferisce aggirare l'ostacolo evitando di specificare il tipo di rivolto.



Es. 19.

L'Es. 20 mostra invece i simboli, direttamente ricavati dai precedenti, con i quali i teorici identificano la settima diminuita sul quarto grado alterato, armonia derivata dall'accordo di nona di dominante della dominante.

Diagram showing a single chord in a treble clef, consisting of the notes $F\sharp^4$, $A\sharp^4$, and $C\sharp^5$.

basso numerato:	IV^7_+
{ Schoenberg:	H
{ Piston:	$V^0_9 \text{ del } V$
{ Maler:	DD^v
{ De la Motte:	DD^t_v

Es. 20.

Nella teoria del basso numerato, che come abbiamo visto non prevede il concetto stesso di dominante secondaria, il simbolo $[IV^7_+]$ identifica il corrispondente grado della scala alterato in senso ascendente rispetto alla norma. Il simbolo adoperato da Schoenberg, invece, è piuttosto vago: ci dice soltanto che abbiamo a che fare con un'armonia derivata dal II grado, con uno o più suoni alterati e/o soppressi [Schoenberg 1967, 70]. Piston come al solito si dimostra il più preciso, ma il suo simbolo ha il difetto di essere troppo complicato [Piston 1989, 326]. Anche in questo caso, infine, abbiamo un doppio simbolo funzionale, quello più sintetico proposto da Maler (settima diminuita $[v]$ espressione della dominante della dominante), e quello più complesso concepito da De la Motte che considera l'accordo come una settima diminuita derivata dalla combinazione delle funzioni di dominante della dominante (rappresentata dai suoni $fa\sharp$ e la) e di tonica minore (rappresentata dai suoni do e $mi\flat$) [De la Motte 1988, 172].

Poiché l'armonia precedente risolve solitamente sull'accordo di quarta e sesta del primo grado, sarebbe forse più opportuno interpretare il $mi\flat$ (ovvero la settima diminuita) come $re\sharp$, e quindi come la vera fondamentale di un accordo basato sul secondo grado alterato in senso ascendente. Abbiamo detto in precedenza, però, che Schoenberg rifiuta a priori la possibilità che un grado fondamentale della scala, e

quindi della tonalità di riferimento, possa essere alterato: un'operazione del genere distruggerebbe a suo dire il concetto stesso di tonalità, che si basa appunto sulle fondamentali. Egli ammette la possibilità di interpretare enarmonicamente il mi^b come $re^\sharp$, ma ritiene che questa operazione non modifichi la natura dell'accordo, che va sempre e comunque considerato come espressione della dominante della dominante [Schoenberg 1963, 309-312]. Altri esponenti della teoria dei gradi, tuttavia, sono decisamente meno drastici da questo punto di vista: Piston, ad esempio, ammette che in determinati casi la fondamentale possa essere alterata, e indica questi accordi ponendo un segno $[+]$ o $[-]$ a sinistra del numero romano corrispondente [Piston 1989, 385-406]. Nell'Es. 21 sono messe a confronto le cifrature adoperate dai due teorici per indicare le medesime armonie: si tratta di due diverse disposizioni della precedente settima diminuita, e dell'accordo di sesta napoletana.¹⁷

Sch.:	H	I ⁶	H	I ⁴	H	V
Pist.:	+II ⁷	I ⁶	+II ⁵	I ⁴	-II ⁶	V

Es. 21.

Emerge subito la scarsa accuratezza della simbologia schoenberghiana, che adotta il medesimo simbolo [H] per indicare due accordi che hanno un'origine completamente diversa, e che fra l'altro non presentano nessun suono in comune! Per quanto riguarda l'accordo di sesta napoletana, la teoria del basso numerato la considera un accordo di terza e sesta basato sul quarto grado della tonalità minore con la sesta alterata in senso discendente, mentre la teoria funzionale ha elaborato un simbolo specifico [s^n], secondo il quale si tratta di un accordo di sottodominante minore con la sesta minore al posto della quinta [De la Motte 1988, 126-127]. Entrambi questi approcci, quindi, considerano il IV grado come la vera fondamentale di questa armonia, ed in ciò differiscono dalla teoria dei gradi che la interpreta invece come primo rivolto della triade del II grado, con quest'ultimo alterato in senso discendente, o ricavato dalla scala minore napoletana.

Prendiamo in considerazione, infine, le cosiddette armonie di sesta aumentata, che vengono presentate nell'Es. 22 nelle tre varianti francese, italiana e tedesca.

17. Piston, comunque, adopera il simbolo $[+II]$ soltanto quando la settima diminuita non presenta una chiara funzione di dominante della dominante, altrimenti conserva il simbolo proposto nell'Es. 20.

	Francese	Italiana	Tedesca
basso numerato:	$\begin{matrix} 6\# \\ 4 \\ 3 \\ \text{VI} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6\# \\ \text{VI} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6\# \\ 5b \\ \text{VI} \end{matrix}$
{ Schoenberg:	H^3	H	H
{ Piston:	$\text{V}^4_3 \text{ del V}$	$\text{V}^0_6 \text{ del V}$	$\text{V}^0_5 \text{ del V}$
{ Maler:	$\text{DD}^7_{5>}$	$\text{DD}^7_{5>}$	$\text{DD}^7_{5>}$
		De la Motte:	$\text{DD}^t_{3>}$

Es. 22.

La sesta aumentata francese non è altro che il secondo rivolto dell'accordo di settima di dominante della dominante con la quinta (al basso) alterata in senso discendente. Nella cifratura del basso continuo il simbolo VI indica il corrispondente grado della scala abbassato cromaticamente rispetto alla norma, mentre i numeri arabi indicano la disposizione dei suoni superiori, con la sesta alterata in senso ascendente: si tratta di una perfetta descrizione dell'accordo che però non ci dice nulla né della sua origine, né del ruolo che svolge in seno alla tonalità, come del resto è nello spirito di questo approccio teorico.¹⁸ Il simbolo usato da Schoenberg è generico, mentre quello adoperato da Piston è incompleto: il fatto che la quinta (al basso) sia abbassata cromaticamente viene del tutto ignorato in entrambi i casi, e questo è uno dei principali difetti della teoria dei gradi, come abbiamo visto in precedenza.¹⁹ Il simbolo funzionale, invece, si rivela da questo punto di vista il più efficace: esso indica esattamente che si tratta del secondo rivolto dell'accordo di settima di dominante della dominante con la quinta, al basso, alterata in senso discendente.

Nel caso della sesta aumentata italiana la situazione è molto simile alla precedente. Nel sistema adoperato da Schoenberg non esiste un simbolo specifico che identifichi questo accordo in modo univoco, mentre Piston lo interpreta correttamente come primo rivolto [6] della triade diminuita ricavata dall'accordo di settima di dominante della dominante priva della fondamentale [$\text{V}^0 \text{ del V}$], ma anche in questo caso nessuna indicazione segnala l'abbassamento della quinta (o della terza apparente). Di nuovo la simbologia funzionale si dimostra la più precisa: essa indica la soppressione

18. Nello stesso modo si spiegano anche i simboli utilizzati dalla teoria del basso numerato per identificare le seste aumentate italiana e tedesca.

19. Piston si rende perfettamente conto dell'inadeguatezza del suo sistema di simboli per identificare in modo inequivocabile gli accordi di sesta aumentata, e suggerisce pertanto di ricorrere in questi casi ad una sigla specifica che indica il tipo di accordo usato: [Fr.] per la sesta aumentata francese, [It.] per quella italiana, e [Ted.] per la tedesca [Piston 1989, 408-417].

della fondamentale nell'accordo di settima di dominante della dominante [$\overline{DD}^7$], con l'abbassamento della quinta al basso [$5>$].

La sesta aumentata tedesca, infine, viene indicata da Schoenberg con un generico [$\overline{H}$], mentre il simbolo di Piston ci dice che abbiamo a che fare con il primo rivolto [6_5] della settima derivata dall'accordo di nona di dominante della dominante privo della fondamentale [V^0 del V], ma non ci segnala né l'abbassamento cromatico della quinta (o della terza apparente), né che si tratta di una settima diminuita.²⁰ La teoria funzionale, infine, identifica l'accordo come settima diminuita [v] ricavata dall'armonia di dominante della dominante [DD] [Azzaroni 1997, 451]. Per indicare l'alterazione discendente della quinta al basso, però, i due simboli funzionali si comportano diversamente: quello proposto da Maler considera come suono fondamentale dell'accordo il *re* (soppresso), e quindi il suono alterato al basso (*la^b*) risulta essere la quinta [$5>$], mentre il simbolo suggerito da De la Motte considera come suono fondamentale il *fa[#]*, motivo per cui il suono alterato è la terza [$3>$] [De la Motte 1988, 362].

Conclusioni

Analizzando e mettendo a confronto le cifrature adoperate dai teorici per identificare le diverse formazioni accordali che si possono incontrare nella letteratura musicale, abbiamo potuto verificare che non esiste una simbologia che in assoluto possa considerarsi migliore delle altre. Ciascuna di esse, infatti, si dimostra di volta in volta più o meno efficace, e in alcuni casi abbiamo avuto a che fare con simboli estremamente complessi che si sono dimostrati poco pratici da usare, o addirittura persino difficili da decifrare, mentre in altre occasioni le cifrature proposte erano ambigue o generiche.

Per ovviare a questi inconvenienti sarebbe necessario concepire un nuovo sistema di simboli che si dimostri non soltanto efficace, ma anche pratico da usare e di immediata lettura. D'altra parte, però, riteniamo estremamente improbabile che una simbologia completamente nuova possa riscuotere il dovuto successo: i sistemi di cifratura proposti nei paragrafi precedenti, infatti, sono ormai troppo radicati nell'uso comune, e sarebbero ben pochi gli studiosi disposti ad aggiungere l'ennesimo sistema di simboli al proprio bagaglio di conoscenze, anche se dovesse trattarsi di un sistema in grado di risolvere la maggior parte dei difetti emersi dall'analisi degli approcci teorici tradizionali.

20. Il simbolo [V^0_5 del V], infatti, potrebbe indicare anche la soppressione della fondamentale nell'accordo di nona maggiore di dominante della dominante, operazione che darebbe luogo ad un accordo di settima non diminuita (ad esempio, in Do Maggiore: *fa[#]-la-do-mi*). Anche per questa sesta aumentata, quindi, Piston suggerisce di usare il simbolo specifico [$Ted.$]; se il contesto armonico porta però ad interpretare il *mi^b* come *re[#]*, abbiamo a che fare con una sesta aumentata che Piston definisce svizzera, suggerendo l'uso del simbolo corrispondente [$Sv.$] [Piston 1989, 408-409].

La soluzione più semplice potrebbe essere quella di usare contemporaneamente più sistemi di cifratura, in modo tale che le peculiarità di uno possano compensare i limiti dell'altro, e viceversa, come avviene nell'Es. 23 in cui gli accordi sono identificati sia con le sigle della teoria dei gradi (versione Schoenberg) che con i simboli funzionali.

I VI⁷ H⁷ V I VII H IV II V⁷ I
 T (Sp⁷) (D⁷) D T (Sp) D [Tp]_S Sp D⁷ T

Es. 23.

I vantaggi sono evidenti: i numeri romani mettono in evidenza il percorso armonico del brano, il suo basso fondamentale, salvaguardando inoltre l'autonomia del secondo grado, mentre i simboli funzionali si rivelano molto utili per indicare le dominanti secondarie e le brevi sequenze armoniche che vanno riferite ad un grado della scala diverso dalla tonica, anche nel caso in cui l'armonia di risoluzione differisca da quella prevista.²¹ Nonostante Piston abbia tentato di risolvere questa lacuna della teoria dei gradi ideando un sistema descrittivo per indicare le dominanti secondarie, va comunque osservato che la soluzione da lui proposta non raggiunge l'efficacia e la praticità che manifestano in queste occasioni i simboli funzionali.

Un'altra soluzione, decisamente più pratica della precedente, potrebbe essere quella di combinare fra loro i due sistemi di cifratura precedenti, proponendo quindi una simbologia mista, ad esempio affiancando ai numeri romani della teoria dei gradi il simbolo funzionale [D] per indicare il V grado: in questo modo sarebbe possibile non soltanto distinguere immediatamente le armonie che svolgono una funzione dominante dalle altre, ma anche conservare il pratico sistema adottato dalla teoria funzionale per identificare le dominanti secondarie e le armonie che da esse derivano (settime diminuite e seste aumentate). I vantaggi offerti da un sistema misto di questo tipo sarebbero molteplici, perché oltre ad integrare nella teoria dei gradi il concetto di dominante secondaria, si eliminerebbero in un colpo solo tutti gli inconvenienti della teoria funzionale, dal dualismo armonico alla controversa interpretazione dei gradi secondari, non più costretti ad essere considerati semplici sostituti

21. Si noti, ad esempio, l'ellissi che si crea quando la dominante della sopradominante (b. 4) risolve eccezionalmente sul IV grado tramite una cadenza d'inganno.

delle tre funzioni armoniche principali. L'Es. 24 mostra gli innegabili vantaggi offerti da questo sistema illustrando come potrebbe essere cifrato il precedente esempio.

The musical score for piano consists of two staves, treble and bass. The chords and their functional notation are as follows:

Measure	Chord	Functional Notation
1	C major	I
2	D minor 7	(II ⁷)
3	F major 7	D ⁷)
4	C major	D
5	C major	I
6	D minor	(II)
7	F major	D)
8	E minor 7	[VI] IV
9	C major	II
10	F major 7	D ⁷
11	C major	I

Es. 24.

A ben guardare si tratterebbe di un'ulteriore estensione del sistema misto proposto da Abraham, già descritto in precedenza, che adopera i simboli funzionali per indicare le armonie principali (T, S e D) ed i numeri romani per quelle secondarie (II, III e VI) [Abraham 1965, 114]. Per quanto riguarda il primo grado è del tutto indifferente indicarlo come [I] o come [T]; diverso invece il discorso relativo al quarto grado: indicandolo come [S], come suggerisce Abraham, gli si darebbe un'importanza superiore rispetto al secondo grado, mentre abbiamo visto che in realtà questi due gradi possono essere considerati funzionalmente uguali (entrambi possono ricoprire la funzione di sottodominante) ed intercambiabili [Dahlhaus 1991, 208].

Il passo successivo potrebbe essere quello di integrare in questo nuovo sistema di cifratura la duplice indicazione (in maiuscolo e minuscolo) dei gradi appartenenti rispettivamente alla scala maggiore ed a quella minore, così come avviene per i simboli funzionali delle tre armonie principali: in questo modo sarebbe possibile individuare facilmente le armonie tipiche del modo minore quando vengono impiegate nel corrispondente modo maggiore, e viceversa.²²

22. Va osservato a questo proposito che alcuni esponenti della teoria dei gradi, a partire da Weber, usano già i numeri romani maiuscoli e minuscoli, ma con un altro significato, ovvero per distinguere i gradi sui quali sono presenti triadi rispettivamente maggiori e minori: secondo questo sistema nel modo maggiore sarebbero maiuscoli il I, il IV ed il V grado, e minuscoli il ii, il iii ed il vi [Bent-Drabkin 1990, 31-32].



Es. 25.

L'efficacia di questa cifratura si evidenzia esaminando le due cadenze d'inganno presentate nell'Es. 25, la prima (b. 4) che risolve sulla sopradominante del modo maggiore [VI], e la seconda (b. 5) che risolve sull'analogo grado del modo minore [vi]: se avessimo utilizzato le sigle della teoria dei gradi sarebbe stato impossibile distinguere le due concatenazioni (in entrambi i casi: V–VI), mente usando la simbologia funzionale le due armonie di risoluzione sarebbero state rispettivamente [Tp] e [tG] (un accordo parallelo ed un contraccordo), una soluzione che tende a differenziare oltremodo due collegamenti armonici che sono invece del tutto simili. Dall'esame dell'esempio precedente si evince che, adoperando questo sistema di cifratura, sparisce di fatto la differenza fra due tonalità basate sulla medesima tonica, e ciò si dimostra in linea con la prassi compositiva dei secc. XVIII-XIX, nella quale accade spessissimo che il discorso musicale oscilli fra maggiore e minore [Piston 1989, 60].

Gli esempi precedenti dimostrano che, pur utilizzando simboli già noti, si possono risolvere gran parte degli inconvenienti manifestati dai sistemi di cifratura tradizionali. A questo punto potremmo già ritenerci soddisfatti dei risultati raggiunti, oppure decidere di compiere ancora un ultimo passo, con il quale vengono però introdotti nel nostro sistema alcuni simboli ibridi, nati cioè dalla contaminazione fra cifrature differenti. Abbiamo visto che la teoria dei gradi, sulla quale si basa sostanzialmente il nostro sistema misto, presenta due grossi inconvenienti: il modo in cui vengono identificati i rivolti si rivela spesso ambiguo, specialmente quando sono presenti suoni alterati, ed è impossibile prendere in considerazione quelle armonie il cui grado fondamentale non è necessariamente il suono più grave di una sovrapposizione di terze. La teoria funzionale, invece, risolve brillantemente questi problemi adottando un duplice sistema di cifratura numerico:

- il numero posto in basso a destra indica direttamente il suono che funge da basso, e quindi il tipo di rivolto impiegato;
- il numero posto in apice identifica il tipo di accordo, segnalando i suoni aggiunti o sostituiti alla triade (sesta, settima e/o nona).

Se applicassimo questo sistema anche ai numeri romani risolveremmo praticamente tutte le incongruenze e le ambiguità emerse nei paragrafi precedenti, ottenendo inoltre dei simboli che presentano un'immediatezza di lettura simile alla cifratura del basso numerato.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The chords are indicated by notes on the staves and labeled below. The sequence of chords is: I, I₃, iv⁶₅, D, I₃, (D^v₅), VI₃, (D₇), II₃, DD⁷₃₅₋, D⁶, D⁷, I.

Es. 26.

L'Es. 26 illustra tutti i vantaggi offerti dal nuovo sistema di cifratura, compresa la possibilità di interpretare in modo diverso una specifica armonia in base al contesto armonico in cui è collocata. In particolare possiamo fare le seguenti osservazioni:

- la dominante secondaria di b. 3 è un accordo di settima diminuita [v] con la quinta al basso (si considera la fondamentale apparente, e non quella reale soppressa, per l'indicazione dei rivolti);
- il primo accordo di b. 5 potrebbe anche essere considerato un IV grado con la sesta al posto della quinta: la dominante secondaria precedente, tuttavia, ed il raddoppio del suono *re*, rendono più evidente il predominio del II grado;
- la settima di dominante della dominante seguente (in primo rivolto) presenta la quinta alterata in senso discendente [5-];
- la prima armonia di b. 6 viene considerata una doppia appoggiatura sulla triade di dominante piuttosto che un secondo rivolto della tonica.

Per quanto riguarda la prima armonia di b. 2, invece, essa viene interpretata come un accordo di sesta aggiunta sul IV grado minore, ma potrebbe anche essere considerata come il primo rivolto della settima di sopratonica minore, in quanto il contesto armonico non chiarisce quale dei due suoni (*fa* o *re*) debba ricoprire il ruolo di suono fondamentale.

L'unico ostacolo, a questo punto, sarebbe quello di familiarizzare con simboli che a prima vista sembrerebbero estranei alle nostre abitudini: poiché, tuttavia, la maggior parte degli studiosi conosce bene sia la teoria dei gradi che i simboli funzionali, riteniamo che non dovrebbe rappresentare un problema insormontabile decifrare simboli che sono di fatto il risultato di una simbiosi tra questi due sistemi teorici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRAHAM L. U. (1965), *Harmonielehre. Der Homophone Satz*, «Musik-Taschen-Bücher», vol. III, Köln.
- AZZARONI L. (cur., 1991), *La teoria funzionale dell'armonia*, CLUEB, Bologna.
- AZZARONI L. (1997), *Canone infinito*, CLUEB, Bologna.
- BENT I. - DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino (ed orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980).
- BRUSCHI A. F. (1711), *Regole per il contrappunto, e per l'accompagnamento del basso continuo*, Lucca.
- DAHLHAUS D. (1991), *Teoria della tonalità armonica*, in Azzaroni 1991, 159-217 (ed. orig. *Theorie der harmonischen Tonalität*, «Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität», Bärenreiter, Kassel 1968, 9-56).
- DE LA MOTTE D. (1988), *Manuale di armonia*, La Nuova Italia, Firenze (ed. orig. *Harmonielehre*, Bärenreiter, München-Kassel 1976).
- FEDERHOFER H. (1991), *Per una critica della teoria funzionale*, in Azzaroni 1991, 245-264 (ed. orig. *Zur Kritik der Funktionstheorie*, «Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker», Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1981).
- JORGENSEN D. (1991), *Un résumé del dualismo armonico*, in Azzaroni 1991, 81-92 (ed. orig. *A résumé of harmonic dualism*, «Music and Letters», 44, 1963, 31-42).
- LIPPUS J. (1612), *Synopsis musicae novae*, Erfurt.
- MALER W. (1931), *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Leuckart, München (2 voll.).
- PISTON W. (1989), *Armonia*, EDT, Torino (ed. orig. *Harmony*, Norton & Co., New York 1941).
- RAMEAU J.-PH. (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.
- RAMEAU J.-PH. (1737), *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, Prault, Paris.
- RICHTER E. F. E. (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- RIEMANN H. (1991), *Riforma della teoria dell'armonia*, in Azzaroni 1991, 35-47 (ed. orig. *Die Neugestaltung der Harmonielehre*, «Musikalisches Wochenblatt», 40, 1891, 513-514; 41, 1891, 529-531; 42, 1891, 541-543).

- SCHENKER H. (1906), *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vol. I (*Harmonielehre*), Universal, Stuttgart-Berlin.
- SCHOENBERG A. (1963), *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Harmonielehre*, Universal, Wien 1911).
- SCHOENBERG A. (1967), *Funzioni strutturali dell'armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Structural functions of harmony*, Williams & Borgate, London 1954).
- SEIDEL E. (1991), *L'armonistica di Hugo Riemann*, in Azzaroni 1991, 93-158 (ed. orig. *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, «Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts», vol. IV).
- VOGLER G. J. (1800), *Choral-System*, Christensen, Copenhagen.
- WEBER G. (1821), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Schotts Söhne, Mainz (3 voll.).

METAFORE SONORE: *VISAGE* DI LUCIANO BERIO

1. Introduzione

Visage è l'ultima composizione realizzata da Berio allo Studio di Fonologia Musicale della RAI, da lui fondato insieme a Bruno Maderna. Non è un caso che questa composizione sia basata sulla voce così come *Thema (Omaggio a Joyce)*, due dei cinque lavori complessivamente composti da Berio nella sua esperienza milanese. Non dovrebbe sfuggire ad un attento esaminatore dell'opera elettroacustica di Berio che anche altre due importanti opere, realizzate in anni successivi dopo la conclusione dell'esperienza allo Studio di Fonologia, impiegano la voce come importante nucleo del discorso sonoro: *A-Ronne* e *Chants Parallèles*. Non c'è da stupirsi, dato che la vocalità ha sempre avuto un ruolo importante nella poetica beriana, in sintonia con l'affermazione dello stesso autore che la voce è «la casa della musica».¹ Si deve, altresì, sottolineare che l'impiego della voce nel contesto elettroacustico diventa un elemento importante perché Berio ne individua le potenzialità a livello di significazione e a quello «teatrale», soprattutto in *Visage* e *A-Ronne*, oltre che la capacità di creare una vera e propria «drammaturgia radiofonica».

Visage, come si è detto all'inizio, sancisce anche la fine dell'esperienza di Berio allo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano. L'opera, destinata principalmente alla diffusione radiofonica e non alle sale da concerto, venne giudicata pornografica e ne fu vietata la messa in onda. Si può anche sostenere che questo, per certi versi, segni anche l'inizio del declino dello Studio di Fonologia, prima di tutto tecnologico e poi musicale. Lo Studio di Fonologia Musicale, nonostante il grande contributo dato in termini di opere al progresso della musica elettroacustica, non si è mai sviluppato tecnologicamente dopo gli anni Cinquanta [Scaldaferri 1997, 84-87].

Visage vede di nuovo la collaborazione con Cathy Berberian per un'opera elettroacustica; la cantante fu definita da Berio, non per caso, «un secondo Studio di Fonologia» per il suo virtuosismo vocale [Berio 1981, 102]. La Berberian ha il compito di

1. Luciano Berio e la voce, conferenza tenuta presso la Sede Regionale della Rai, Firenze 18.12.1997 nel quadro dei seminari di Tempo Reale.

generare una serie di emissioni vocali che pur non avendo senso compiuto in termini lessicali rinviano comunque a un significato, a un aspetto centrale della natura della composizione. Il titolo stesso è legato alla cantante, è una specie di ritratto (*visage*) sonoro della sua personalità. La destinazione radiofonica di *Visage* è altresì chiara in questa breve affermazione di Berio:

Visage ... è un lavoro per un programma radiofonico, una pista sonora per un dramma non scritto. La sua destinazione non è dunque la sala da concerto. Basata su dei simboli sonori, gesti vocali e inflessioni contenenti delle “immagini significanti” che permettono tutti i tipi di associazioni e rappresentazioni, *Visage* può essere compresa anche come una serie di procedimenti vocali aperti alla metafora [Berio 1969, 89].

È interessante notare come Berio impieghi i termini “gesti vocali”, “simboli sonori” e “metafore”, tutte locuzioni che indicano un’intenzione di carattere narrativo che questa opera sicuramente possiede. La struttura di *Visage* presenta diverse caratteristiche di complessità che rendono interessante la ricerca delle sue molteplici implicazioni. Dopo una disamina di alcune caratteristiche peculiari del brano, metterò in evidenza le proprietà di carattere narrativo e poi analizzerò la sua macrostruttura partendo da cinque diversi modelli analitici.

2. Caratteristiche spettro-morfologiche e gestuali di *Visage*

Rispetto all’altro lavoro composto presso lo Studio di Fonologia e basato sulla voce, *Thema* (*Omaggio a Joyce*), in *Visage* Berio adotta strategie completamente diverse. Se in *Thema*, tutti gli elementi sonori provengono dalle trasformazioni della lettura della parte iniziale dell’undicesimo capitolo dell’*Ulisse* di Joyce, in *Visage* la voce non viene sottoposta ad alcuna trasformazione evidente: voce e suoni elettronici si situano in due dimensioni diverse che pur interagendo sono nettamente distinte a livello delle identità. La trasformazione della voce è derivata dal montaggio e dal mis-saggio, oltre ad alcune trasformazioni sonore della voce della Berberian e di Berio stesso che si trovano nella coda conclusiva.

In *Thema*, Berio vuole mettere in evidenza le proprietà sonore e musicali (la polifonia latente) del testo joyciano ma non si riferisce in nessun modo al contenuto semantico del testo. In *Visage*, non esiste alcun testo, le “parole” non hanno alcun tipo di significato lessicale in nessuna lingua, ma l’intenzione è quella di creare una rete di simboli e metafore sonore, una serie di significati. La struttura stessa di *Visage*, come vedremo, possiede un percorso narrativo, che evidenzia l’interesse nel mettere in gioco vari elementi di significazione.

Non è propriamente esatto dire che tutti gli eventi vocali di *Visage* presentino locuzioni senza valore lessicale. Esiste un vocabolo che questo valore lo possiede ed è la parola *parole*. L’importanza dell’essere l’unico gesto vocale con significato ben defi-

nito è sottolineato dalla sua collocazione in punti strategici della composizione, pur con alcuni tipi di variazioni timbriche. Di fatto viene collocato alla fine e all'inizio di una sezione oppure per segnalare cambiamenti all'interno di una singola sezione.

sussurrato	sussurrato	sussurrato	gridato	parlato
PAROLE	PAROLE	PAROLE	PAROLE	PAROVS
3'37"	5'59"	10'01"	13'40"	17'08"

Fig. 1. Collocazione temporale e strutturale del vocabolo *parole* e sue modalità di enunciazione

Le modalità di emissione della parola *parole* hanno un doppio valore che troveremo quasi sempre in *Visage*: (1) mettere in evidenza un tipo di modalità enunciativa che sottolinei gli elementi referenziali della sezione; (2) sottolineare il modello spettromorfologico di riferimento. Non è un caso che, nella prima sezione, lo strato dei suoni elettronici sia inizialmente composto da suoni con spettro rumore che hanno una forte relazione spettromorfologica [Smalley 1997, 112-113] con l'emissione sussurrata della parola *parole*.

Si può quindi parlare di corrispondenza spettromorfologica oppure solamente morfologica, suoni brevi vocali e impulsi, quali elementi che tendono a mettere in relazione due identità sonore così differenti e marcate [Camilleri 2005, 35-41].

La corrispondenza spettromorfologica è un elemento di carattere micro-strutturale, serve per creare relazioni a livello locale, sezione o segmento di sezione, mentre il rapporto all'interno delle macro-strutture viene regolato attraverso le tessiture elettroniche e le sequenze di gesti vocali, tessiture vocali.

Utilizzo il termine tessiture elettroniche per indicare delle sequenze sonore composte da suoni di identità elettronica, spesso composte da più strati che possono presentare eventi sonori di varia natura. Menezes [1993], nella sua analisi di *Visage*, impiega lo stesso termine anche se con un significato leggermente diverso. L'impiego del termine nel presente saggio è piuttosto relativo a quello dato da Smalley [1997, 113-114] per definire una struttura senza un tendenza direzionata, in cui il dettaglio diventa elemento importante. Utilizzo, invece, il termine "tessitura accumulativa" quando indico un segmento di una sezione che ha una tendenza direzionata verso un preciso fine strutturale, una proprietà principalmente riconducibile alle tessiture che portano alla conclusione di alcune sezioni.

Un'altra tipologia di evento sonoro particolarmente importante in *Visage* è il suono impulsivo. Berio stesso ha affermato che il lavoro svolto per *Momenti*, composizione elettroacustica del 1960 in cui l'impulso è un suono particolarmente impor-

tante, è stato fondamentale per la creazione del materiale sonoro di *Visage* [Berio 1997, conferenza citata in nota 1]

Il suono impulsivo assume principalmente tre tipi di funzioni:

- creare le tessiture accumulative;
- creare delle figure sonore mediante raggruppamenti irregolari;
- surrogare il gesto strumentale mediante raggruppamenti ritmici regolari.

La forma globale di *Visage* può essere suddivisa in quattro sezioni di cui l'ultima è composta di una coda in cui le due dimensioni sonore, voce e suoni elettronici, si annullano in un unico piano.

La segmentazione deriva principalmente da due considerazioni:

- indicazione della fine della sezione mediante la presenza della parola *parole*
- caratterizzazione di ciascuna sezione per il contenuto spettro morfologico e per la sua natura referenziale.

Come vedremo, la seconda e la terza sezione, in cui avviene lo sviluppo sia del materiale sonoro sia della messa in atto dei livelli di significazione, possiedono una suddivisione in un numero maggiore di tessiture.

La rappresentazione sintetica della complessa articolazione di *Visage* offerta dalla Tab.1 (cfr. pp. 122-125) mette in evidenza come la sezione C sia la più frammentaria, con la funzione di ricapitolare alcune tipologie di eventi già presentati e di riorganizzarli in un contesto diverso. Un'ulteriore funzione è quella di preparare la sezione D, sezione conclusiva estremamente importante perché rappresenta il punto di arrivo del discorso sonoro e narrativo. I due tipi di funzione della sezione C le assegnano compiti di sviluppo ma anche di cerniera.

Il diagramma seguente mette in evidenza e riassume la segmentazione delle sezioni e la loro composizione con le differenti tessiture.

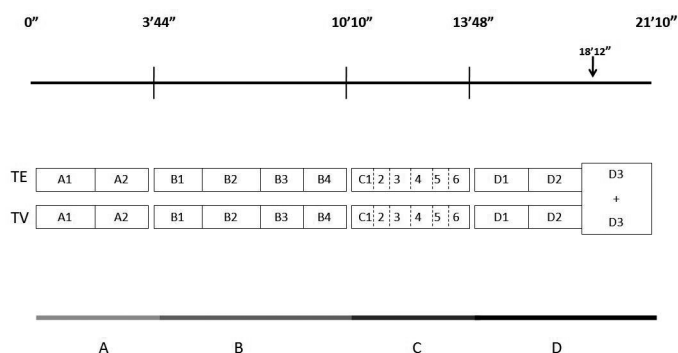


Fig. 2. Schema delle tessiture all'interno delle sezioni

Un discorso a parte meriterebbe l'uso dello spazio sonoro in questo brano. Le tessiture elettroniche tendono a coprire lo spazio stereofonico con localizzazioni di strati

sonori e movimenti non molto rapidi. Le tessiture vocali hanno una localizzazione ben definita per quasi la metà del pezzo, con una posizione in primo piano sull'asse centrale. Nella seconda metà, le tessiture vocali tendono a essere localizzate in punti diversi della finestra stereofonica e, nei pochi casi in cui creano strati sovrapposti, vengono poste su piani sonori differenti. Lo spazio sonoro di *Visage* è spesso definito implicitamente dalle modalità di emissione e dai gesti vocali.

3. Evidenze metaforiche

Una lettura delle relazioni spettromorfologiche come quella attuata nel paragrafo precedente è essenziale ma non rende conto di altri elementi: i legami estrinseci o extra-musicali che vengono messi in atto nella composizione. Come si è detto in precedenza, e come è sottolineato da Berio stesso, *Visage* ha una serie di implicazioni metaforiche legate alla potenza espressiva e semantica del linguaggio sonoro. Nella fase di realizzazione del pezzo, Berio era interessato alle potenzialità espressive dell'emissione vocale cercando però di neutralizzare un possibile significato lessicale troppo evidente che poteva essere ascrivito alle differenti enunciazioni verbali. La preoccupazione di Berio era quella di evitare significati evidenti nelle emissioni vocali in modo da poterli costruire mediante l'interazione fra le sequenze, i gesti vocali e gli eventi elettronici.

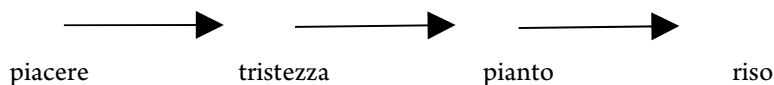
La struttura stessa di *Visage* presenta uno sviluppo dell'emissione vocale che va dalla fonazione articolata della prima sezione al suono cantato dell'ultima. Un percorso che evidenzia l'idea di una struttura narrativa in cui le relazioni con i possibili livelli di significazione non siano sempre palesi ma siano comunque presenti. All'inizio del brano le relazioni spettromorfologiche fra i suoni-rumore e i respiri delle emissioni vocali hanno la funzione di evidenziare le componenti primarie del linguaggio adottato e di condurre alla prima affermazione di queste modalità d'espressione mediante la parola *parole*. Quest'ultima viene sussurrata, ed è in forte relazione con le spettro-morfologie vocali ed elettroniche precedenti. Un modo per affermare ancora di più il percorso da una fonazione disarticolata alla parola di senso compiuto.

L'esempio relativo alla sezione iniziale serve a mettere in risalto come ogni macro-segmento del pezzo abbia un suo sviluppo narrativo, un punto di partenza e di arrivo; non a caso Berio parla di "immagini significanti" oppure di "procedimenti vocali aperti alla metafora".

Alcuni di questi procedimenti sono ben evidenti nella seconda sezione, le cui relazioni estrinseche e immagini sonore sono più esplicite.

Il segmento B2 che va da 6'01" a 7'34" è un esempio di questo tipo e contiene due elementi importanti. Il primo dei due riguarda la rappresentazione sonora di una parte del XIII capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, testo che ritorna anche in questo pezzo. "L'immagine significante" che Berio vuole rappresentare è il rapporto fra i fuochi di artificio e l'orgasmo che Leopold Bloom raggiunge durante lo spettacolo pirotecnico

guardando una giovane ragazza che si dondola su un'altalena. Il secondo elemento, enunciato solo dalla voce, è il passaggio fra differenti stati emotivi:



Nel precedente segmento (3'41" – 6'), il comportamento vocale era simile a quello impiegato nel racconto di una fiaba o di una storia. Benché non ci sia nessuna parola di senso compiuto, l'immagine sonora era quella di una favola raccontata.

Un altro riferimento esplicito riguarda le inflessioni vocali di una preghiera ebraica. Il segmento D2 che va da 16'14" a 18'11 impiega tali elementi di declamazione / invocazione delimitati da eventi sonori cantati e suoni elettronici che hanno comportamenti vicini al gesto strumentale. Gli elementi sonori più specificamente musicali rendono l'atmosfera solenne e catartica, come una sorta di preghiera.

I riferimenti espliciti, le "metafore" sonore e vocali evidenti, sono le colonne portanti di un discorso che si articola nelle quattro sezioni le quali, in questa prospettiva, assumono funzioni legate a contenuti estrinseci, referenziali e al loro percorso narrativo.

La Fig. 3 assegna un tipo di contenuto a ciascuna sezione:

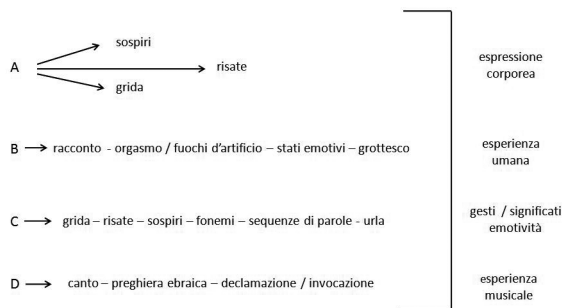


Fig. 3. Alcuni elementi vocali all'interno delle sezioni e loro legami metaforici

Queste "immagini significative" e i contenuti metaforici assegnati a ciascuna sezione creano un percorso ben definito che va dalla fonazione disarticolata al suono vocale cantato (musicale). Il percorso è principalmente spettromorfologico, dagli spettri rumore dei suoni elettronici e vocali della prima sezione ai suoni armonici (gesti pseudo-strumentali) e a quelli vocali e cantati dell'ultima, ma è anche narrativo poiché attiva una rete di relazioni collegate a elementi di significazione. Come indica la Fig. 4, il percorso narrativo di *Visage* può essere visto come una serie di metafore sonore che partendo dalla nascita del linguaggio arrivano all'affermazione della voce come strumento musicale.

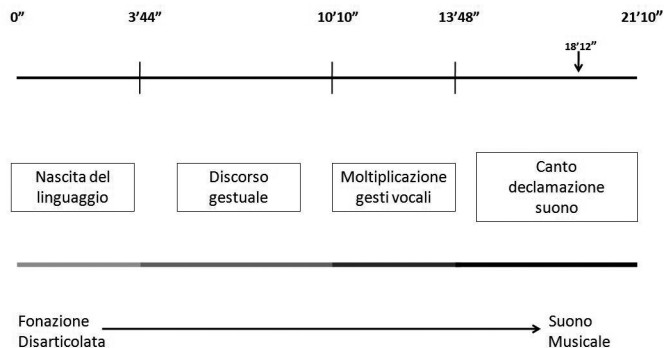


Fig. 4. Il percorso narrativo di *Visage*

L'attenzione per il linguaggio, e le sue implicazioni metaforiche fa parte degli interessi culturali di Berio che, riguardo a questo lavoro, fa riferimento esplicito a Jakobson e in particolare ai concetti di opposizione di binaria e a di afasia [Menezes 1993, 112-114]. È interessante notare come il primo venga messo in atto nel contrasto fra le due identità sonore, elettronica/vocale, fra i modelli morfologici, impulsivo/continuo, nell'articolazione vocale, gesti vocali/sequenze vocali. L'afasia è presa come modello soprattutto nella prima sezione in cui i gesti vocali sembrano cercare di dire qualcosa di senso compiuto senza riuscirci ma tentando di esprimere un significato attraverso delle emissioni che non hanno alcun contenuto lessicale.

Thema (Omaggio a Joyce) nasce da una trasmissione sull'onomatopea realizzata insieme a Eco e ben esemplifica l'interesse di Berio per il linguaggio e il mutuo scambio di idee con intellettuali che ne fanno l'oggetto dei loro studi. Per confermare questo scambio reciproco, Berio, nella conferenza fiorentina già citata, riporta questo aneddoto: lui trova nella biblioteca di Eco l'*Ulisse* di Joyce mentre Eco nella biblioteca di Berio il *Corso di Linguistica Generale* di Fernand de Saussure, due libri che avranno per loro una grande influenza. Ritroviamo di nuovo altro legame di *Visage* con gli studi sul linguaggio: la parola *parole* va intesa anche nel senso saussuriano, l'atto linguistico del parlante.

Le spettro morfologie impiegate, elettroniche o vocali, hanno quindi la funzione di rinviare a gesti vocali alcuni dei quali si collegano a situazioni non specificamente musicali, comportamenti linguistici e immagini sonore di contesti extramusicali.

4. La forma globale

La segmentazione che abbiamo proposto più sopra disegna in modo preciso il percorso strutturale e narrativo di *Visage*. Come le tessiture e le spettromorfologie, elettroniche e vocali, possono avere funzioni differenti, specificamente sonore o simboliche, anche le relazioni fra le sezioni all'interno della forma globale possono essere viste con prospettive diverse.

In una recente pubblicazione, Stephane Roy [2003] ha applicato all'analisi della musica elettroacustica alcuni metodi analitici ormai consolidati, adattandoli alle peculiarità di questo genere. In questo contesto non è certamente il caso di entrare nei dettagli dei metodi analitici e delle problematiche relative al loro impiego nell'analisi della musica elettroacustica. L'aspetto interessante, però, è come l'impiego di diverse prospettive analitiche possa farci osservare la forma globale del pezzo in modi diversi ma complementari. Le diverse prospettive possono permettere di focalizzare alcuni aspetti rispetto ad altri e la loro comparazione ci può fornire una comprensione più esauriente dell'insieme dei significati della composizione.

Le strategie analitiche adottate da Roy nel suo studio sono:

1) Analisi del livello neutro: indagine che parte da alcuni presupposti e li applica fino all'esaurimento delle loro funzioni.

2) Analisi paradigmatica: ricerca di elementi simili a livello micro e macro formale.

3) Analisi funzionale: assegnazioni di funzioni predefinite a sezioni e oggetti che compongono il pezzo.

4) Analisi implicativa: osservazione della realizzazione, deviazione o incompletezza dei processi implicativi.

5) Analisi generativa: assegnazione dei livelli di importanza gerarchica alle sezioni e agli oggetti che le compongono.

Il livello neutro [Nattiez 1987, 3-12], che può essere visto come la base di partenza analitica, presenta alcuni problemi applicativi nel linguaggio musicale elettroacustico. Se, come spesso viene inteso, il livello neutro è quello della partitura, è evidente che la sua applicazione presenta alcuni problemi non esistendo quasi mai una partitura scritta di un pezzo di musica elettroacustica: l'unico testo è quello sonoro. Nattiez stesso ha pensato bene di fare chiarezza su queste problematiche affermando che il livello neutro è solamente un artefatto metodologico [*ibid.*]. Tale definizione è ben interpretata da Roy nella sua applicazione del livello neutro nell'analisi della musica elettroacustica, impiegando come elementi di base per la micro e macro segmentazione, alcuni concetti della Gestalt e quelli di massa (contenuto spettrale) e fattura (andamento articolatorio) della tipomorfologia schaefferiana [Schaeffer 1966].

Nel caso specifico dell'analisi di *Visage* la segmentazione neutra, che suddivide le sezioni senza metterle in relazione, può essere arricchita mettendo in rilievo alcune loro similarità attraverso l'analisi paradigmatica.

In questo modo si passa da una segmentazione indistinta ad una assegnazione dei gradi di similarità che mostrano le differenti funzioni delle sezioni nell'arco temporale della composizione.

La segmentazione nell'analisi del livello neutro viene definita mediante alcuni indicatori: la presenza della parola *parole* (confine fra la sezione A e B, B e C), la differenza fra il comportamento degli oggetti sonori delle tessiture (sezioni C e D). Un altro elemento interessante per la segmentazione in sezioni sono le tipologie morfologiche principali: continue e impulsive in A, iterative in B, impulsive in C e continue in D, così come si può evincere dalla tabella analitica.

Nel caso dell'analisi paradigmatica, invece, le sequenze sonore vengono classificate per similarità: contenuto di componenti comuni, articolazioni e comportamenti simili. Dalla tabella analitica si può vedere come le tre sezioni iniziali condividano tessiture vocali ed elettroniche con contenuti morfologici e spettrali simili (prevalenza di spettri rumore o inarmonici) e differenti da quelli delle tessiture dell'ultima sezione. Anche le tipologie di articolazione sono importanti per definire similarità e differenze. Ad esempio, i suoni impulsivi nelle prime tre sezioni hanno prevalentemente spettri inarmonici e sono raggruppati secondo tipologie di moto irregolari. Nell'ultima sezione, invece, i suoni impulsivi hanno spettri armonici o semplici (sinusoidali) e sono raggruppati in sequenze regolari.

Nella Fig. 5 si può vedere come una semplice suddivisione data dall'analisi del livello neutro possa venire modificata dall'analisi paradigmatica. Mediante quest'ultima, vengono messe in relazione le prime tre sezioni, in cui di fatto viene organizzato lo stesso materiale con modalità simili. Al tempo stesso viene marcata la differenza con la sezione conclusiva.

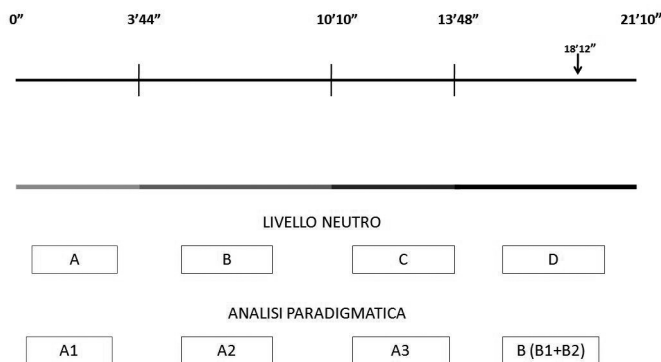


Fig. 5. La segmentazione delle sezioni in due strategie analitiche: livello neutro e paradigmatica

L'analisi funzionale, invece, può permettere di rilevare le funzioni che le sezioni svolgono in relazione ad alcune tipologie di organizzazione del materiale. Tali fun-

zioni vengono organizzate secondo alcune categorie, definite da Roy mediante quattro tipologie: orientamento, stratificazione, processo, retorica.

Alcune di queste funzioni possono essere collegate alle tipologie di moto [Smalley 1997, 115-117], ai modi con cui gli eventi sonori vengono organizzati nel loro sviluppo temporale; esse sono uno dei fattori per definire la funzione delle sezioni all'interno della forma globale del pezzo. In questo caso possiamo vedere che le modalità di organizzazione temporale della seconda e terza sezione sono simili e che queste, insieme ad altri parametri, presentano una funzione di carattere sospensivo rispetto alla sezione iniziale e conclusiva.

Ci sono poi alcuni eventi sonori, la parola *parole*, che possono funzionare come elementi di affermazione e segmenti più lunghi, come le tessiture accumulative che hanno il compito di creare dei processi di accumulazione / dispersione oppure di accelerazione / decelerazione. Tali processi si situano spesso nelle parti finali di sezioni di carattere sospensivo e provocano l'interruzione di un percorso primario. Le categorie funzionali possono essere assegnate a delle singole tessiture, elettroniche o vocali, oppure a delle sequenze formate da esse.

Nel quadro dell'analisi funzionale vengono assegnati alle sezioni dei ruoli che sono sia di carattere specificamente strutturale, relative al materiale e la sua organizzazione, (introduzione, prolungamento, conclusione), sia di tipo discorsivo o retorico, (avvio, sospensione, interruzione, conclusione). L'analisi funzionale permette quindi di rilevare elementi di tipo intrinseco e, a vari gradi, di tipo estrinseco.

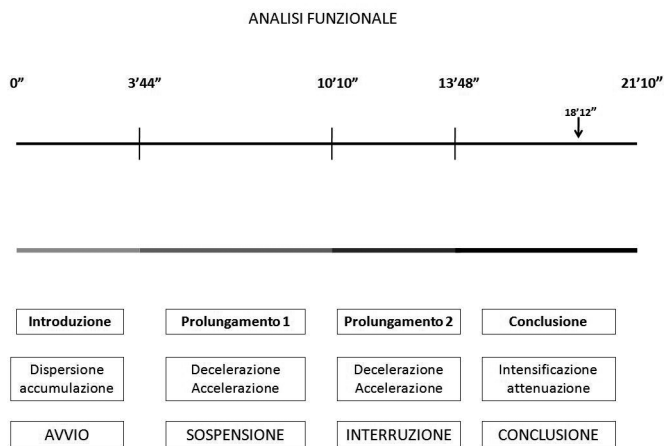


Fig. 6. La segmentazione di *Visage* vista mediante l'analisi funzionale.

L'analisi di tipo generativo [Lerdahl-Jackendoff 1983] è sicuramente la più difficilmente adattabile alla musica elettroacustica, essendo applicata principalmente alla musica tonale in cui gli elementi di stabilità e instabilità sono sufficientemente definiti. Nel caso della musica elettroacustica, tali elementi vanno definiti nel contesto del

pezzo oppure riferendosi ad alcuni tipi di parametri relativi alla classificazione delle spettromorfologie. Ad esempio, il parametro dell'armonicità degli spettri può essere visto come un criterio di stabilità, affermando l'eguaglianza: massima armonicità degli spettri = stabilità. Un altro parametro può essere riferito alle morfologie, basandosi sull'affermazione che morfologie continue hanno gradi di stabilità maggiori di quelle episodiche o impulsive. Le tessiture elettroniche e vocali delle prime tre sezioni hanno caratteristiche spettromorfologiche principalmente correlate a parametri instabili mentre quelle continue e basate su spettri armonici della quarta le assegnano un grado di maggiore stabilità. Inoltre, il comportamento dei gesti elettronici e vocali, simili a quelli strumentali, aumenta ancora di più il livello di stabilità della sezione.

Anche la natura gerarchica dell'analisi generativa presenta dei gradi di difficoltà di applicazione data la natura non strettamente gerarchica di molta musica elettroacustica. Tuttavia, l'assegnazione di ruoli gerarchici fra tessiture o sezioni possono essere utili per evidenziare i loro pesi strutturali anche in forme non propriamente ordinate secondo livelli.

Una volta affrontato questo tipo di problemi, l'impiego dell'analisi generativa può essere utile per assegnare funzioni di stabilità / instabilità alle sezioni, individuare i gradi di relazione fra di esse e definire i loro gradi di subordinazione.

Nel caso di *Visage* la forma globale che risulta dall'applicazione dell'analisi generativa rivela l'importanza strutturale della quarta sezione, il nodo gerarchico principale, e la stretta relazione di subordinazione fra la seconda e la terza. Queste ultime vengono viste come subordinate alla prima, ma con l'assegnazione di un maggiore grado di instabilità alla terza nei confronti della seconda. In questo caso, un ulteriore parametro viene messo in gioco per definire una minore instabilità e quindi la subordinazione della terza sezione nei confronti della seconda, quello della disposizione spaziale. Infatti, oltre al tipo di articolazione frammentaria, con minore impiego di morfologie continue o iterative di durata medio lunga, i singoli gesti vocali vengono localizzati in modo rapido nei vari punti della finestra stereofonica, in contrapposizione con la localizzazione più regolare, centrale e in primo piano, della seconda sezione.

Attraverso questo tipo di analisi si può ottenere una definizione dei ruoli delle sezioni e delle loro relazioni simile a quella dell'analisi paradigmatica, ma più approfondita.

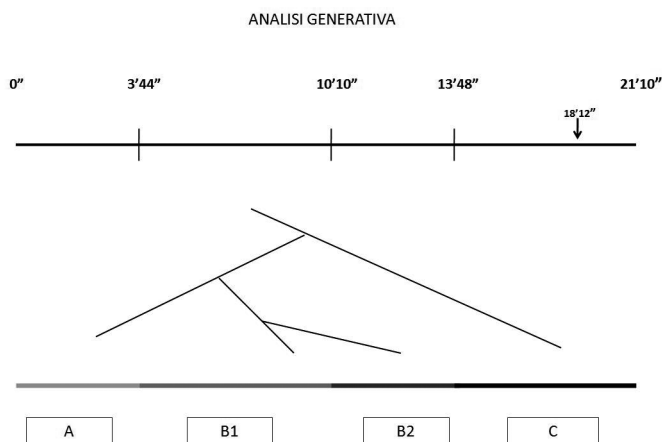


Fig. 7. La gerarchia delle sezioni di *Visage* vista attraverso l'analisi generativa

L'analisi implicativo-realizzativa [Meyer 1956] si basa sul concetto che ciascun elemento sonoro presentato contenga un'implicazione che deve essere risolta. La sospensione, deviazione o il ritardo di questa risoluzione diventa una strategia per aumentare la tensione e differire l'appagamento estetico del compimento del percorso musicale (sonoro) della composizione. Anche se, come nel caso dell'analisi generativa, i parametri relativi ai gradi di implicazione - realizzazione - sospensione - deviazione sono legati a quelli della musica strumentale, spesso a quella tonale, questo tipo di strategia analitica può essere applicato in modo produttivo alla musica elettroacustica per mettere in evidenza alcuni elementi discorsivi importanti.

Nel contesto del discorso sonoro di *Visage*, è rilevante notare come la traiettoria "drammaturgica" del brano, dalla fonazione disarticolata al suono musicale, sia ben sottolineata dal conferimento ad alcune sezioni del rapporto di implicazione - realizzazione. Questo tipo di analisi ci permette di vedere come la prima e l'ultima sezione siano fortemente legate dal processo implicativo-realizzativo, mentre le sezioni centrali rappresentino gli elementi che deviano da questo percorso. Il grado di stabilità raggiunto dall'ultima sezione, viene posticipato dalla deviazione della seconda e la terza che, rispettivamente in modo continuo e frammentario, introducono nuovi elementi sonori e articolativi la cui funzione è quella di aumentare la tensione del discorso sonoro e creare dei livelli di instabilità che aumentino il peso strutturale della stabilità della sezione conclusiva.

La stessa prima sezione presenta un processo implicativo che trasferisce le spettromorfologie di tipo rumore che compongono le prime tessiture elettroniche ai gesti vocali della parte finale della sezione: la parola *parole* sussurrata, con uno spettro molto simile al rumore. Questa organizzazione delle tessiture la rende diversa dalla seconda e la terza sezione i cui processi tendono a essere meno direzionali rispetto a

quello della prima. Lunghe sequenze che presentano “immagini significanti” la seconda sezione, brevi tessiture elettroniche e vocali giustapposte la terza. Ma un’altra caratteristica che mette in rilievo il collegamento fra la prima e la quarta sezione in termini di implicazione - realizzazione, è dato dal fatto che le prime tre sezioni presentano delle tessiture accumulative nella parte finale: ripetizione di un modello che trova la sua risoluzione nell’inizio della quarta sezione con i suoi gesti legati al mondo strumentale e vocale. Una reiterazione che vuole aumentare il senso di risoluzione proprio perché rimandato alcune volte.

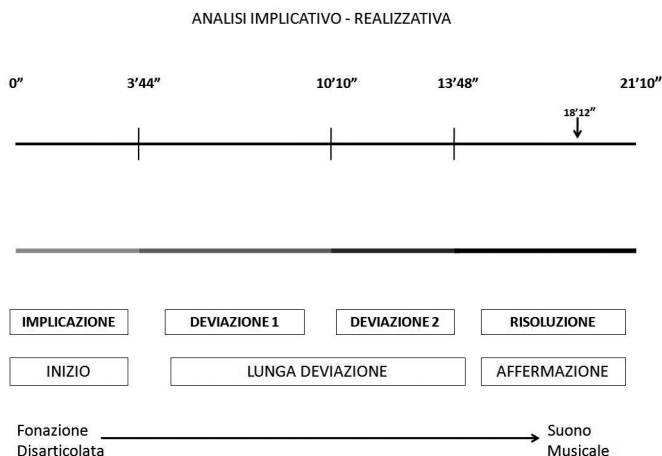


Fig. 8. Il percorso discorsivo di *Visage* nel quadro dell’analisi implicativo-realizzativa

La forma globale di *Visage*, analizzata mediante queste cinque strategie analitiche permette di consolidare l’evidenza della funzionalità di alcune sezioni, scoprire ulteriori caratteristiche di alcune di esse, collegare proprietà strutturali con quelle narrative e discorsive.

5. Conclusioni

Visage rappresenta efficacemente il caso di un brano elettroacustico in cui la sola lettura delle relazioni spettromorfologiche non permette un’esauriente comprensione delle differenti implicazioni narrative presenti nel pezzo. *Visage*, infatti, è una composizione elettroacustica che contiene degli elementi narrativi derivati dalla sua natura radiofonica, rappresentati attraverso immagini sonore ben definite ma trasfigurate. L’impiego della voce presenta, inoltre, due ben precise caratteristiche: una generale, propria di tutti i brani elettroacustici di natura acusmatica, l’altra peculiare al pezzo. La prima riguarda la funzione della voce quale attrattore sonoro nel rappresentare la presenza umana in un contesto dove le sorgenti sonore possono essere solamente

presunte a causa della loro invisibilità. Smalley nella sua classificazione dei campi indicativi, tipi di collegamento dell'ascolto «fra l'esperienza umana e l'apprendimento dei materiali sonori dell'ascoltatore in contesti musicali» [Smalley 1992, 83], inserisce, non certo casualmente, quello dell'emissione vocale.

L'altra, invece, è la creazione di gesti vocali il cui significato deve essere supposto a causa della mancanza di riferimenti di carattere lessicale. In questo modo le immagini sonore messe in atto dai gesti vocali attraverso le relazioni con le tessiture elettroniche creano una rete di metafore sonore che rimandano a una serie di rappresentazioni della figura umana e delle sue azioni.

Si è detto prima delle immagini trasfigurate. L'elemento drammaturgico fondamentale di *Visage* è proprio questo, la creazione di rappresentazioni sfumate, implicite, in cui possono essere presenti le caratteristiche spettromorfologiche dell'emissione vocale, le qualità rumoristiche nei bisbigli o nel sussurrare, le modalità dell'intonazione del parlato o dei gesti vocali e, infine, gli elementi del canto, la declamazione e l'invocazione. Le tessiture elettroniche hanno la funzione di espandere questi elementi, incorniciarli oppure sottolinearne i comportamenti più "musicali", come nell'ultima sezione.

L'analisi delle spettromorfologie, delle loro funzioni e relazioni, permette di evidenziare tutte queste proprietà che devono poi essere messe in relazione con i livelli estrinseci del tessuto discorsivo del brano. In questo modo è possibile analizzare le metafore sonore messe in atto in *Visage* e collegarle all'articolazione macro-formale, la cui osservazione mediante differenti strategie analitiche sottolinea le funzioni delle sezioni che compongono il pezzo. Le funzioni, viste attraverso differenti tipi di proprietà (strutturale, discorsiva, narrativa) mostrano in modo appropriato la complessità e la stratificazione dei significati che compongono *Visage*.

Parlando di quest'opera Berio afferma: *Visage* «era il mio addio alla radio [...] che ho definito come lo strumento più comune per la diffusione delle parole inutili» [Menezes 1993, 138]. Con *Visage*, invece, Berio crea un'opera piena di significati evidenti e remoti, un brano che ha ampliato la natura stessa del linguaggio musicale elettroacustico. Parafrasando la sua affermazione, un brano generoso dispensatore di suoni e parole pieni di significati.

Ringraziamenti

Questo saggio prende spunto da due conferenze su *Visage* tenute a Brema e Oldenburg nell'ottobre 2009. Desidero ringraziare l'Hochschule für Kunst di Brema e, soprattutto, il Professor Kilian Schwoon per l'invito a tenere queste due conferenze. Vorrei anche ringraziare il Centro Tempo Reale e il suo direttore Francesco Giomi per avermi dato accesso alla versione 5.1 di *Visage*, realizzata dallo staff del centro. L'ascolto di questa versione mi ha permesso di comprendere meglio alcuni aspetti della composizione.

TAB. 1. SEGMENTAZIONE E CONTENUTO SPETTRO-MORFOLOGICO DI *Vísage* ; VENGONO INDICATE: LA SEGMENTAZIONE IN QUATTRO SEZIONI (DA **A A D), L'ARTICOLAZIONE DELLE SEZIONI IN TESSITURE (**TE** = TESSITURE ELETTRONICHE, **TV** = TESSITURE VOCALI) E GLI EVENTI PRINCIPALI DI CIASCUN EPISODIO**

SEZIONE A (0'' - 3'43'')		
0'' - 2'43''		
TEA1		TVA1
Suoni rumore continui (ambito spettrale variabile) Eventi impulsivi (1'49'')	Gesti vocali brevi uniti in brevi sequenze / fraseggio frammentario	
2'43'' - 3'43''		
TEA2 (accumulativa)		TVA2
Sequenze di impulsi irregolari	Gesti vocali brevi Risata - (3'24'') risata (bocca chiusa) - (3'28'') PAROLE (sussurrato) - (3'37'')	

SEZIONE B (3'44" – 10'09")		
3'44" – 6'		
TEB1		TVA2
Strato suoni elettronici formato da sequenza di suoni iterativi, (una continua e altre iterative). Ambito medio acuto Alcuni suoni medio-gravi continui hanno la funzione di condurre alla breve sequenza che porta alla seconda apparizione di /PAROLE/	Gesti vocali formati da pseudo/parole concatenati in sequenze lunghe. /PAROLE/ (5'59")	
6'01" a 7'34		
TEB2		TVB2
Prevalenza di suoni elettronici con spettro inarmonico. Eventi sonori esplosivi con sequenze di impulsi (accumulazione debole)	Gesti vocali brevi con evidenti elementi referenziali Sequenza vocale con differenti tipi di emissioni correlati a stati emotivi	
7'35" a 8'51"		
TEB3		TVB3
4 eventi continui concatenati a eventi brevi con profilo di altezza cangiante	Suoni vocali continui - suoni vocali brevi	
8'52" – 10'09"		
TEB3		TVB3
5 eventi continui con spettro inarmonico e rumore con microstruttura articolata e profilo melodico cangiante che portano all'accumulazione	Suoni vocali brevi poi messi in brevi sequenze con intonazione inseriti nella struttura accumulativa che conduce alla fine della sezione. Eventi vocali significativi: sospiro (8'52") - frase con pseudo contenuto lessicale (9'34) – risata a bocca chiusa (9'44") - /PAROLE/ (10'01")	

SEZIONE C (10'10" – 13'47")

10'08" – 10'17"	
TEc1	TVC1
Eventi elettronici in gruppi	Brevi sequenze di gesti vocali in primo piano
10'18" - 10'22	
TEc2	TVC2
Gruppo di eventi in sequenza	Gesto vocale singolo
10'23 – 10'57"	
TEc3	TVC3
Suoni continui rumore / gruppi di eventi di breve durata / profilo melodico cangiante	Varie tipologie di gesti vocali già presentati (suoni aspirati, risa, sequenze con intonazione)
10'58" – 12'25"	
TEc4	TVC4
Fasce suoni rumore - suoni brillanti tipo "pianoforte" - suoni elettronici continui con profilo melodico cangiante - impulsi	Gesti vocali (risate / sospiri / grida) – sequenze di sillabe - parole inventate
12'26" – 13'31"	
TEc5	TVC5
Suoni rumore - profilo cangiante - impulsi	Eventi vocali concitati in gruppi - grida
13'32" – 13'47	
TEC6 (accumulativa)	TVC6
Sequenza di impulsi irregolari	Suoni vocali brevi - /PAROLE/ (13'40") Suono vocale tenuto che collega le sezioni C e D

SEZIONED (13'48"-21'10")		
13'48" – 16"13		
TED1		TVD1
Suoni impulsivi in sequenza (Modello iniziale, quattro suoni con direzione verso il grave, presentato due volte e poi variato) Suoni spettro armonico – registro medio acuto (14'40") Fascia e suoni inarmonici spettro medio grave 15'10 Gesti sonori elettronici iterativi con coda (15'47") (due volte)	Suoni singoli vocali intonati (varie altezze) Suoni vocali in sequenza che imitano il modello intervallare dei suoni impulsivi (15'02 in poi)	
16"14" - 18'11"		
TED2		TVD2
Singola fascia inarmonica (registro medio acuto)	Gesti vocale declamativi / invocativi (/PAROVS/- 17'08") Suoni vocali in sequenza che imitano il modello intervallare dei suoni impulsivi Suoni vocali medio gravi tenuti in fasce (17'11")	
18'12" – 21'10" (coda)		
TED3+TVD3		

Fascia di suoni vocali e prevalentemente elettronici il cui ambito spettrale fluttua in modo non lineare con una polarizzazione verso il medio grave nella parte conclusiva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERIO L. (1981), *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari.
- BERIO L. (1969), *Entretien Luciano Berio/Michel Philippot*, in *Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry, Œuvres-Études-Perspectives*, «La Revue Musicale», R.-Masse, Paris, 85-93.
- BERIO L. (1997), *Luciano Berio e la voce*, conferenza inedita tenuta presso la Sede Regionale della Rai, Firenze 18.12.1997.
- CAMILLERI L. (2005), *Il peso del suono*, Apogeo, Milano.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge Mass.
- MENEZES F. (1993), *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*, Mucchi, Modena.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- NATTIEZ J.-J. (1987), *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino.
- ROY S. (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions*, L'Harmattan Paris.
- SCALDAFERRI N. (1997), *Musica nel laboratorio elettroacustico*, LIM, Lucca.
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- SMALLEY D. (1992), *The listening imagination: Listening in the electroacoustic era*, «Contemporary Music Review», 13/2, 77-107.
- SMALLEY D. (1997), *Spectromorphology: Explaining sound-shapes*, «Organised Sound», 2/2, 107-126.

Discografia

- Berio, L. (1991), *Passaggio- Visage*, CD Ricordi CRMCD 1017.

Mario Baroni e Rossana Dalmonte

PER UNA GRAMMATICA DELLO STILE:
CONSIDERAZIONI SULLE ARIE DA CAMERA DEL SEICENTO ITALIANO

1. Presentazione del problema

Gli studi analitici, cognitivi e teorici che si sono sviluppati negli ultimi decenni hanno messo a fuoco con metodi sapientissimi molti aspetti del linguaggio musicale, sia per quanto riguarda le sue strutture, sia per quanto riguarda le sue facoltà di comunicazione espressiva. Indagini e speculazioni hanno puntato soprattutto sulle strutture che sono comuni ai tanti tipi di musica presi in considerazione, ma assai meno alle loro modificazioni, che pure avvengono nel corso del tempo e che sono altrettanto importanti. Un libro aggiornato, come quello di Temperley [2001], che affronta con gran dovizia di esempi e di conoscenze teoriche il problema del modo con cui la musica viene ascoltata e percepita, tende a presentare il panorama delle caratteristiche del nostro linguaggio musicale mettendo in rilievo soprattutto ciò che è rimasto sostanzialmente immutato nei secoli: ad esempio gli aspetti metrici, il fraseggio, i caratteri del contrappunto, dell'armonia, della tonalità; e anche quando allarga la sua ottica al di là della tradizione classica europea e offre esempi tratti dal rock e dalla musica africana, lo fa tenendo sempre presente la stabilità di fondo delle strutture che analizza.

Eppure, se c'è una situazione musicale poco unitaria, anzi esposta a vistose modificazioni storiche, questa è proprio la situazione tipica della musica dell'Europa, che di epoca in epoca ha sempre teso a trasformarsi. La ragione di questa tendenza è ovvia: la cultura stessa dell'Europa è sempre stata in evoluzione, con procedimenti che qualche tempo fa era uso chiamare progressivi. Negli anni che stiamo attraversando non è chiaro se e come noi siamo in una situazione di progresso: è però indubbio che anche oggi siamo in una situazione di trasformazione. Da almeno due secoli i musicologi sanno benissimo tutto questo e infatti hanno accuratamente descritto le vicende storiche legate alla musica e ai suoi personaggi, e anche, sia pure in misura minore, le modificazioni degli stili che si sono succeduti sulla scena musicale europea. Ciò che è mancato, però è stata una descrizione attendibile delle modalità attraverso le quali av-

vengono questi fenomeni di trasformazione, ed è appunto questo il problema che intendiamo affrontare nel presente saggio.

In altri termini, il compito che ci siamo dati non è tanto quello di approfondire una questione storica (nella fattispecie i mutamenti stilistici dell'aria da camera italiana del XVII secolo), quanto piuttosto di affrontare un problema teorico: capire attraverso quali meccanismi e a causa di quali motivazioni avvengono di norma le trasformazioni del linguaggio musicale, nell'epoca barocca, come anche in altre epoche. In sostanza anche il presente studio, nonostante si basi sull'idea del cambiamento, ha l'ambizione un po' paradossale di contribuire al chiarimento di un aspetto che non cambia, o perlomeno che tende a presentarsi sempre con modalità simili, cioè cerca di capire in che modo e perché nel linguaggio musicale si verifichino le trasformazioni interne delle strutture.

A tal fine utilizzeremo due concetti che fanno parte del patrimonio lessicale di chi s'interessa di musica: quello di "grammatica" e quello di "stile". Sappiamo bene che entrambi questi concetti hanno uno statuto scientifico dubbio: appartengono più al linguaggio comune che al linguaggio specialistico, ma il nostro proposito è proprio quello di sottrarli al loro destino di "termini ombrello" dalla definizione problematica e di guidarli verso una definizione più precisa e attendibile. Alla base dell'uno e dell'altro sta la nozione di "regola" di cui abbiamo già ampiamente trattato in un precedente volume [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999, da ora in poi citato come: *Regole*]. Recentemente a questo problema sono stati dedicati due numeri monografici (sulla *similarity* nelle strutture della musica) dalla rivista «Musicae Scientiae» usciti rispettivamente nel 2007 (*Discussion Forum 4 A: Similarity perception in listening to music*) e nel 2009 (*Discussion Forum 4 B*). Nel secondo dei due sono stati discussi anche i concetti di "regola" e di "grammatica" così come noi li intendiamo, e il modo con cui le regole che costituiscono il corpus di una grammatica producono strutture che si possano dire "simili" [Baroni 2009].

Il problema tuttavia è complesso e non ancora ben risolto: non è detto infatti che chi compone e chi ascolta procedano sempre applicando regole. C'è chi sostiene, ad esempio che procedono piuttosto comparando modelli intuitivamente riconoscibili [Cope 2001]. Un compositore può scrivere "alla Mozart" anche se non sa le regole da Mozart usate. Così un ascoltatore può riconoscere all'ascolto lo stile mozartiano anche se non sa dire perché. Eppure le regole esistono e possono essere formulate: tant'è vero che attraverso la loro formulazione siamo riusciti a far comporre arie a un calcolatore. Si tratta di regole inconscie come quelle che usa chi parla una lingua [Chomsky 1970]? Il problema si pone nel contesto degli studi cognitivi e analitici [Patel 2008], ma non ha ancora soluzioni ben chiare. Il presente articolo intende offrire qualche contributo al suo chiarimento.

Secondo la nostra concezione il concetto di grammatica, metaforicamente desunto da quello di grammatica linguistica, ha rispetto a quest'ultimo alcune differenze essenziali. Anzitutto la finalità: i termini lessicali e sintattici della grammatica verbale hanno come scopo di definire le categorie concettuali mediante le quali noi cono-

sciamo il mondo e di organizzarle secondo rapporti logici (ad esempio, soggetti e predicati). Nulla di tutto questo esiste in musica: le strutture musicali, come ci ha insegnato la tradizione semiologica [Nattiez 1989, Meyer 1992], hanno relazioni di analogia con le immagini del mondo e con i rapporti affettivi che ci legano ad esse, ma non definiscono tutto questo in forme logicamente precise. Le relazioni fra le strutture sonore e la loro interpretazione non sono arbitrarie, ma conservano ampi margini di ambiguità, considerate necessarie per «ragioni estetiche» [Patel 2008, 264]. La loro funzione non è definitoria, ma, come si suol dire, “espressiva”.

Al di là delle differenze nelle finalità e nei contenuti, esistono analogie fra linguaggio musicale e linguaggio verbale, in quanto, come abbiamo appena affermato, le strutture musicali sono organizzate al loro interno mediante simiglianze e regolarità e le regolarità che si possono riconoscere anche direttamente all’ascolto, oltre che osservare analiticamente, sono rette da regole che, come quelle del linguaggio verbale, possono essere logicamente definite: sono tali ad esempio le 120 regole che abbiamo trovato nelle arie di Legrenzi e che ne descrivono appunto le strutture. C’è tuttavia anche un altro aspetto che ancora diversifica in modo essenziale il linguaggio musicale da quello verbale: mentre la grammatica della lingua si basa su processi largamente stabili perché le sue funzioni sono quelle di organizzare competenze linguistiche che vanno trasmesse di generazione in generazione, le regole grammaticali della musica, in una cultura dinamica come quella europea, richiedono continui aggiornamenti.

Lo scopo che ci proponiamo in questa sede è quello di indagare con attenzione i meccanismi e le motivazioni di questi mutamenti e aggiornamenti, a partire da un’ovvia osservazione: i compositori sono sempre anche ascoltatori e come tali sono immersi in modelli stilistici che fanno parte della loro esperienza quotidiana. Alcuni di questi modelli essi apprezzano e amano particolarmente e costituiscono il punto di partenza della loro attività compositiva. Di solito essi sono sottili esperti di questi modelli non solo perché li ascoltano con attenzione e con passione, ma perché diventano gradualmente capaci di manovrarne le strutture con competenza. Essi nel comporre sperimentano dal vivo quali potrebbero essere gli effetti della manipolazione di alcuni tratti strutturali che appartengono a quel repertorio stilistico ma che non coincidono con frammenti di brani musicali già esistenti.

L’ipotesi di partenza del nostro studio si basa sull’idea che la creatività individuale è immersa in un “bagno” di possibilità collettive e che lo stile nasca appunto dalla dialettica fra scelte individuali e scelte comuni. L’analisi che segue intende verificare l’attendibilità di questa ipotesi, mettendola alla prova in un definito repertorio: quello delle cantate da camera nella musica italiana del XVII secolo. Metteremo in atto analisi comparate fra le arie di tre autori ed esamineremo in particolare le regole compositive che essi hanno adottato selezionandole fra quelle che il genere musicale dell’aria da camera metteva loro a disposizione. Ciascuno di loro viveva profondamente le convenzioni stilistiche della cantata e ciascuno di loro le manipolava creativamente.

Gli autori sono Luigi Rossi (1598-1653), Giovanni Legrenzi (1626-1690) e Domenico Gabrielli (1659-1690) che di Legrenzi fra l'altro fu allievo. La scelta di questo repertorio è giustificata da due intenzioni: anzitutto quella di esaminare le differenze fra la prima e la seconda metà del secolo, cioè fra le arie di Rossi composte negli anni Quaranta e quelle degli altri due autori composte negli anni Settanta e Ottanta. La seconda intenzione è quella di vedere quanto un modello possa rimanere stabile all'interno di un lasso di tempo relativamente ridotto: Legrenzi pubblicò le sue arie nel 1676, mentre quelle di Gabrielli, probabilmente composte pochi anni dopo, furono pubblicate postume nel 1691. Di Rossi e Gabrielli abbiamo scelto, per la nostra analisi, dieci arie per ciascuno. L'elenco e la fonte li abbiamo indicati in Appendice 1. Le arie prese in considerazione per Legrenzi sono invece quelle analizzate in *Regole*, cioè le 31 arie contenute nella raccolta pubblicata a Bologna dall'editore Giacomo Monti nel 1676 (*Cantate e Canzonette a voce sola*, op. XII).

Esamineremo il nostro corpus partendo dall'analisi dei testi letterari da cui dipende la macroforma dell'aria; successivamente dettaglieremo la macroforma con considerazioni di tipo tonale; infine studieremo aspetti microformali come le caratteristiche metriche e accentuative della pronuncia del testo e le principali particolarità melodiche e armoniche delle musiche. Dobbiamo anche aggiungere che nella nostra analisi prenderemo in esame solo i modelli di aria, non quelli della cantata nella sua interezza. Così nel caso di Rossi non ci soffermeremo sulle complesse architetture strofiche che sono al centro dello studio di Eleanor Caluori [1981], ma punteremo soprattutto l'attenzione sulle "ariette corte" che vi stanno alla base, mentre per Legrenzi e Gabrielli non prenderemo in considerazione i recitativi. Dobbiamo però segnalare che, nonostante la dimensione ridotta della nostra indagine, le differenze fra Rossi e gli altri due autori emergono chiaramente: abbiamo potuto constatare infatti come la concezione del genere cantata sia sostanzialmente cambiata fra la prima e la seconda metà del secolo, confermando il quadro storico delineato da Colin Timms e Malcom Boyd nel loro articolo sul New Grove [2001]. Infine dobbiamo aggiungere che nei prossimi paragrafi ci limiteremo a esaminare alcuni esempi e a fornire alcune indicazioni tratte dai testi analizzati, ma per ragioni di spazio, non potremo offrire tutti gli elementi necessari a un'analisi completa di quei testi. Rinviamo gli interessati a una versione più ampia di questo articolo che verrà pubblicata su «Analitica online» e verrà fornita di un corredo più esauriente di dati.

2. La macroforma delle arie

Elaborazione del testo

Per poter mettere a confronto le arie dei tre compositori prescelti occorre per prima cosa indagare quale sia in ciascuno di essi il rapporto fra il testo poetico e quello musicale, ossia come essi elaborino musicalmente il materiale verbale. Per opinione

generale [Dubowy 1990] la raccolta di versi che forma il “libretto” di una cantata non brilla per pregio poetico, ma è altrettanto accettato che, a fronte di una grande uniformità di contenuti narrativi, si manifestino forme di versificazione molto varie, raggruppate o no in strofe di diversa lunghezza, con schemi variabili di rime e di accenti. A volte la poesia stessa indica una segmentazione in parti e talora sottolinea il ritorno di un pensiero di base a cui viene affidata una funzione di “ritornello”. Ma più spesso è il musicista che decide quale peso dare a un’immagine poetica sia attraverso ripetizioni a contatto di brevi locuzioni verbali, emistichi o versi (che definiremo “ripetizioni minori”, con funzione retorica) sia attraverso riprese a distanza di alcuni versi o di un’intera “strofa” (che definiremo “ripetizioni maggiori”, con funzione formale). È ancora il musicista che decide se uniformare la propria frase musicale a un intero verso poetico o se invece suddividere il verso in due emistichi e intonarlo con due frasi musicali o infine se unire due versi brevi in un’unica frase conclusa da una cadenza importante. In ogni caso tutti i compositori di arie (inclusi naturalmente i nostri) terminano le loro frasi dove terminano i versi, o gli emistichi, seguendo del resto una prassi già codificata da lungo tempo. Si può dire dunque che sul rapporto fra i versi e il fraseggio musicale si misuri il “respiro” di un’aria, la sua riconoscibilità come espressione del gusto di quella particolare epoca. E si può dire ancora che sull’essenziale rapporto con il testo poetico si basi la struttura che chiameremo “macroformale” dell’aria, indicando con questo termine le caratteristiche della sua divisione in parti.

Tuttavia il rapporto fra testo verbale e realizzazione musicale non risponde a regole uniche e immutabili: è chiaro che le diverse forme di “aria”, nei decenni fra la prima e la seconda metà del secolo che costituiscono l’oggetto del nostro studio, conoscono mutamenti anche abbastanza profondi che cercheremo di descrivere. All’epoca di Rossi non era ancora sentita la necessità di formalizzare con chiarezza la differenza fra un modo di canto più prossimo al “recitar cantando” e forme maggiormente segnate dalle “ragioni della musica” ossia da un’architettura funzionale alle logiche delle tensioni-distensioni tonali, delle elaborazioni tematiche e di un procedere ritmico-metrico che andava verso campiture simmetriche anziché aderire alla varietà degli accenti della parola. È sulla base di scelte formali di questo tipo che possiamo cogliere differenze di stile nei nostri tre autori e forse anche tracce di mutamenti di gusto se ci collochiamo dal punto di vista dei loro fruitori. Ad esempio nell’aria *Che cosa mi dite?* di Rossi troviamo un frammento come quello dell’Es. 1 in cui, nelle prime quattro battute, l’andamento della declamazione è quello tipico di un recitativo con note ribattute e accenti legati alla parola, mentre il passo successivo in 3/8 procede con una mobilità intervallare e con un ritmo danzante che sono tipici dei procedimenti ariosi. Andamenti come questi non si trovano in Gabrielli dove la distinzione fra recitativo e aria è sempre netta, né in Legrenzi dove pure la distinzione è netta anche se il suo stile dà spazio spesso a qualche arioso inserito in un recitativo.

Già set - te volte il sol per gli e-mi-sfe - ri dall' oc - ca so_è tra - scor-so in o - ri -

en - te né l'al - ma si pen - te de' va - ri pen - sie - ri

Es. 1. Luigi Rossi, aria *Che cosa mi dite?* (Caluori 1981, I, 228), bb. 18-24

Pronuncia del testo e forma dell'aria

In Legrenzi le “parti” dell’aria sono identificate soprattutto dallo stretto rapporto fra la costruzione sintattica della poesia e il piano formale della musica. Per questa ragione in *Regole* [84-99], prima di studiare la forma dell’aria abbiamo costruito un “albero” metrico sintattico del testo verbale. In linea di massima ogni “ramo” dell’albero corrispondeva ad una “parte” dell’aria. Ad esempio nell’aria *Dammi, Amor, la libertà* (cfr. Fig. 1) la forma A-B-A corrisponde alle partizioni suggerite dalla sintassi testuale.

TESTO ORIGINALE	TESTO ELABORATO (FRASI MELODICHE)	UNITÀ FORMALI	TONALITÀ
Dammi, Amor, la libertà Per uscir da tanti guai. Crudo Arciero, e quando mai Il mio cor sciolto sarà?	Dammi, Amor,	A	i
	dammi, Amor, la libertà,		i
	dammi,		i
	dammi, Amor, la libertà		i
	Per uscir da tanti guai.		v
	Crudo Arciero, e quando mai	B	v
	Il mio cor sciolto,		v
	sciolto sarà?		v
	Dammi, Amor,	A	i
	dammi, Amor, la libertà,		i
	dammi,		i
	dammi, Amor, la libertà,		i
	dammi, Amor, la libertà.		i



Fig. 1. Schema ad albero e analisi macroformale dell'aria *Dammi, Amor, la libertà* di Giovanni Legrenzi (riprodotti da *Regole* pp. 380 e 390)

Gli ultimi rami dell'albero corrispondono agli emistichi, ma in questo caso a noi interessa soprattutto la corrispondenza fra versi e frasi musicali. I primi due versi, costituenti il primo "ramo sintattico" dell'albero, contengono due frasi verbali fra loro strettamente legate perché la seconda è subordinata alla prima (lo indica la lettera "s", preceduta da un numero che indica una particolare categoria di subordinazione). Gli altri due versi, costituenti il secondo ramo, contengono una frase che alla fine del primo verso non è ancora completa in quanto soggetto e predicato si trovano nel verso successivo. Dal nostro punto di vista, ciò che più conta è che il legame sintattico stretto che unisce ciascuna coppia di versi implica necessariamente una pronuncia unitaria di ognuna di esse: nell'esecuzione linguistica il flusso sonoro deve rendere conto dell'unità e continuità della sintassi. A sua volta deve esistere uno iato fra una coppia e l'altra, segnalato infatti dal punto fermo che le divide. La sintassi musicale si modella sulla sintassi verbale e sul flusso vocale dell'enunciato. W. Chafe [1994, 186] osserva a questo proposito che «quando si è presa l'abitudine di prestare orecchio alle unità di intonazione linguistica [...] diventa impossibile non sentire anche in musica segmenti analoghi». Se questo è vero per le relazioni fra versi contigui e intonativamente collegati, lo è anche per le relazioni fra rami sintattici separati: nell'analisi della macroforma in Fig. 1 risulta evidente che l'unità formale A corrisponde al primo ramo dell'albero e l'unità B al secondo. La ripetizione del primo ramo sintattico (che coincide con la prima unità formale) produce la forma A B A. Nello studio delle arie di Legrenzi abbiamo anche aggiunto una distinzione importante fra ripetizioni che abbiamo chiamato "maggiori" (ossia quelle che modellano l'aria dal punto di vista della forma musicale) e ripetizioni "minori" la cui funzione non è formale, ma semplicemente retorica come in «dammi, dammi Amor», dove la ripetizione ribadisce e conferma il concetto iniziale, ma non crea una "parte" musicalmente significativa. Tutte le arie di Legrenzi sono state analizzate in questo modo (*Regole*, 377-383) e i risultati hanno rivelato che esiste quasi sempre una corrispondenza molto stretta fra la

sintassi dei versi e la forma dell'aria. La presenza delle ripetizioni minori si può avere all'inizio dell'aria ma soprattutto si ha alla fine, come perorazione conclusiva. Nell'Appendice 3 abbiamo elencato sotto la voce «inton.», tutti i casi di questo tipo presenti nelle nostre arie: cfr. le Tabelle e la relativa Legenda.

Nelle arie di Rossi le relazioni fra il testo e la macroforma dell'aria non sono così semplici, il che ci permette di asserire che questa corrispondenza apparentemente ovvia è passata attraverso fasi di progressiva semplificazione. La Caluori [1981, 61] spiega il fenomeno affermando a più riprese che il tratto stilistico prevalente di questo musicista è «the preference for asymmetry». Senza smentire la collega, ma spostandoci su un altro piano, preferiamo osservare che le «unità» musicali di cui si compone un'aria di Rossi risultano suggerite da diversi criteri di segmentazione che qui di seguito elenchiamo.

1. *ramo sintattico del testo*. Il criterio è presente in Rossi, ma esistono casi in cui la differenza fra rami indipendenti non viene da lui valorizzata. Ad esempio nell'aria riportata in Appendice 2 la parte B comprende due rami sintattici accostati fra loro e indipendenti l'uno dall'altro (cfr. Tabella in Appendice 3);

2. *ramo sintattico rafforzato da ripetizione*. Il ramo ha più forte effetto formale se il frammento viene ripetuto e soprattutto se la ripetizione si trova a distanza. Nell'aria III, ad esempio [Caluori 1981, 211], il motto «Difenditi Amore», sintatticamente indipendente, benché molto breve, costituisce la parte A dell'aria, due volte ripetuta;

3. *intermezzo strumentale fra una parte e l'altra*. La presenza di brevi frammenti strumentali è spesso segmentante soprattutto quando si unisce a qualcun altro dei criteri qui elencati; questo ruolo è meno significativo negli altri autori, soprattutto in Gabrielli, dove gli intermezzi strumentali sembrano avere decisamente perso questa funzione;

4. *divisione indicata dall'autore sulla partitura con doppia barra*. È la più evidente indicazione di intenzione formale, e in Rossi si trova assai spesso, mentre negli altri autori è meno presente in quanto essi hanno risorse musicali più chiare, e ben note agli ascoltatori dell'epoca, per indicare la stessa cosa;

5. *cambiamento di metro*. Può avere funzione di rafforzamento di altri indizi di segmentazione, ma di per sé non è criterio sufficiente anche perché talora compare senza funzione di divisione in parti (come accade nell'Aria *Che cosa mi dite?*, cfr. Es. 1).

La conseguenza di questa varietà di criteri è che in molti casi è stato necessario suddividere i testi musicali di Rossi in unità principali e in sottounità al loro interno, e in qualche caso la forma è stata resa particolarmente caratteristica dalla presenza di un verso-motto all'inizio dell'aria, che viene ripreso (interamente o in parte, e talora ampliato o ridotto) alla fine di un'unità successiva e/o alla fine di tutta l'aria. Nella Tab. I offriamo qualche esempio che illustra le tendenze predominanti nella forma delle arie di Rossi. Abbiamo segnato con lettere maiuscole le parti principali, con lettere minuscole le sotto-unità; l'apostrofo accanto alla lettera indica la presenza di piccole varianti nel testo musicale.

ARIA N.	FORME DETTAGLIATE	FORME "COMPATTATE"
I	Aa-Ab-B- Ca-Cb	A-B-C
III	Aa-Ab-Aa'-B-Aa	A-B-A
IV	Aa-Ab-Ab'-Aa'-B-C-C'Aa'	A-B-C-A
V	Aa-Ab-Aa'-B-C poi Da capo (Aa-Ab-Aa')	A-B-C-A

Tab. 1. Schemi formali di alcune delle arie di Luigi Rossi

Se ora prendiamo in esame gli schemi formali presenti nelle arie di Legrenzi e di Gabrielli possiamo constatare che nel primo dei due (*Regole*, 94) predominano nettamente gli schemi ABB e ABA che sono presenti in circa metà dei casi, ma che esistono numerosi altri schemi con presenze più o meno frequenti. In Gabrielli invece c'è una netta predominanza dell'aria "con da capo" (7 casi sui 10 esaminati). In linea generale si può affermare che, se si prendono in considerazione gli schemi "compattati", di Rossi ci si può accorgere che la sua varietà formale "imprevedibile" nasconde in nuce aspetti di quelle che saranno le scelte dei compositori successivi: in Legrenzi ad esempio sono presenti tutti gli schemi "compattati" indicati in Tab. 1. In Gabrielli invece si nota subito la scelta di schemi formali più semplici, anche rispetto a Legrenzi, nonostante la poca distanza temporale che separa le raccolte dei due autori. Anche i criteri di segmentazione in Gabrielli tendono a semplificarsi e a ridursi fondamentalmente al criterio n.2, mentre le ripetizioni "minori" a funzione retorica e non formale, vedono aumentare considerevolmente lo spazio loro destinato¹

Forma dell'aria e aspetti tonali

Il fatto che la "forma-aria" sia anche definibile in termini di tonalità dà ulteriori argomenti al confronto fra i tre autori. Esiste una tonalità di base, molto presente durante il pezzo e sempre identificabile all'inizio e alla fine, ed esiste un sistema di "modulazioni" che ruotano attorno ad essa. Anche in questo settore le differenze fra i tre autori sono abbastanza evidenti e ancora una volta Gabrielli appare il più "semplice": escludendo pochissime eccezioni, nelle sue arie in minore le alternanze tonali fra una parte e l'altra (fondamentalmente fra la parte iniziale A e la parte centrale B) sono caratterizzate dalla presenza del relativo maggiore nella parte B. Nelle arie in maggiore è ancora presente l'alternanza con il relativo (minore in questo caso) ma predomina la presenza della tonalità della dominante. Anche negli schemi tonali di Legrenzi (*Regole*, 107) l'alternanza fra tonalità d'impianto e sua dominante caratterizza sempre le

1. Non si può non richiamare alla mente le brevi poesie da cui Händel trae il materiale verbale per le sue arie lunghissime e formalmente elaborate. È un indizio del fatto che Gabrielli mostra talora aspetti più "moderni" di quelli legrenziani.

arie in maggiore, ma per quelle in minore c'è una più evidente varietà di soluzioni: a parte poche eccezioni, il relativo (come in Gabrielli) è spesso presente, ma vi si trovano anche il quinto grado (in tonalità minore) e spesso anche il quarto grado, entrambi assenti in Gabrielli.

In questo campo Rossi è molto più vario. A parte la presenza del primo relativo, del quinto (maggiore o minore) e del quarto, che sicuramente predominano sulle altre tonalità, e che in qualche modo accomunano Rossi ai compositori a lui posteriori, esistono alcune caratteristiche che invece lo distinguono. Vanno messi in rilievo i numerosi movimenti tonali che hanno luogo all'interno della stessa parte (e che sono molto più rari in Legrenzi e Gabrielli). Soprattutto, però, c'è da sottolineare come nelle sue arie si trovino con una certa frequenza tonalità che con quella d'impianto hanno relazioni non dirette: per esempio la già citata aria (in $\text{Si}^b \text{M.}$) *Difenditi Amore* (Es. 2) organizza la parte B in 5 frasi ciascuna delle quali tocca un sistema tonale diverso: rispettivamente $\text{Si}^b \text{M.}$ («Con onda omicida di pianto, di sangue»), Sol m. («chi misero langue a guerra ti sfida.»), Do M. («Le voci, le strida»), Re M. («gli affanni, i lamenti»), Re m. («son fulmini ardenti d'un'alma che more»). Analogamente l'aria successiva *Disperati*, in Mi m. , in una delle sue parti centrali, organizza, una dopo l'altra, cadenze in Mi M. , Re M. , Sol M. , La M. , e Mi m. (bb. 11-16). Per di più c'è da aggiungere che molto spesso Rossi (come si vede anche nelle due arie appena citate) si diletta di passaggi tonali fra maggiore e minore che hanno più a che fare con aspetti di cromatismo di tradizione rinascimentale che non con le precise geometrie dell'organizzazione tonale: caso estremo è quello dell'aria trascritta in Appendice 2, che inizia in Sol M. , ma da b. 12 alla fine si sviluppa in Sol m.

Con on-da_o-mi - ci - da di pian-to, di san-gue chi mi - se - ro

lan - gue a guer-ra ti sfi - da. Le vo - ci le stri - da gli_af-fan - ni_i la -

men - ti son ful - mi-ni_ar den - ti d'un' al - ma che mo - re

Es.2. Luigi Rossi, aria *Disperati* (Caluori 1981, I, 214), bb. 11-16*Sintassi verbale e cadenze*

A completamento di queste considerazioni macroformali ci soffermeremo sul modo di “terminare” la frase musicale in relazione con l’intonazione verbale della fine del verso o dell’emistichio (ricordiamo che nello stile dell’aria una frase musicale coincide sempre con un verso o un emistichio). Dove il verso sia sintatticamente indipendente e racchiuda un pensiero compiuto, ci si attende che la musica produca coi propri mezzi un uguale senso di chiusura (cadenza “perfetta” V-I – per la quale abbiamo usato, nelle Tabelle dell’Appendice 3, la sigla P – o cadenza più ampia e “completa” sui gradi IV-V-I per la quale la sigla usata è C), mentre se la sintassi del verso resta in sospeso o se esistono particolari aspetti come l’interrogazione o l’esclamazione, forme meno definitive di cadenza possono intervenire. Innumerevoli sono le sfumature dell’indefinitezza: si annoverano ad esempio la cadenza sospesa sulla dominante, o quella d’inganno al VI grado o cadenze in tonica non del tutto “definitive”, come quelle che nel canto non raggiungono il primo grado, ma si fermano sul 3° o sul 5°, oppure cadenze “femminili”, o cadenze più “deboli” che utilizzano accordi allo stato di rivolto. Nelle Tabelle vengono anch’esse indicate con sigle. E infine si può

anche lasciare la frase “aperta”, cioè priva di cadenza, o comunque senza una cadenza “regolare”. Ma anche nel caso di terminazione verbale sintatticamente compiuta, il musicista può decidere di ripetere una o più volte il verso, ossia di dilazionare la conclusione del pensiero: può terminare ogni ripetizione con cadenza completa della tonalità presente in quel momento, allo scopo (e con l’effetto) di ribadire la conclusione del pensiero; oppure può affidare solo all’ultima esposizione del verso la cadenza più conclusiva e lasciare alle formulazioni precedenti cadenze meno definitive.

Questa corrispondenza fra cadenza e fine di verso, che del resto ha origini antiche di cui possono trovarsi tracce anche nei secoli della polifonia, caratterizza lo stile di tutte le arie da camera del Seicento, ma anche in questo campo esistono alcuni sottili aspetti che differenziano i nostri tre musicisti. Abbiamo raggruppato i finali verbali nelle tre principali categorie qui sotto indicate (gli esempi sono tratti dalle arie riportate in Appendice 2):

1. finali sospensivi: costituiti da frasi che si concludono solo nella frase seguente (es: *dolce pastura di nobil core/ fu sempre Amore*) oppure da frasi interrogative;
2. finali solo provvisoriamente conclusivi: costituiti da frasi coordinate alla frase seguente (es.: [*pastura di nobil core*] *fu sempre Amore, / ma chi se n’empie è stolto*), oppure da frasi ripetute nel verso successivo (*non amar tanto no/ non amar tanto*);
3. finali di “ramo sintattico” che concludono una parte dell’aria o l’aria intera.

Abbiamo poi controllato quali tipi di cadenza siano usati in ciascuno dei tre casi, e abbiamo constatato che esiste una fondamentale coerenza di intenzioni espressive fra i tre autori: i finali conclusivi sono di regola sottolineati da quella cadenza maschile, completa di sottodominante e dominante, e melodicamente conclusa sul primo grado della scala, che nelle nostre tabelle analitiche abbiamo chiamato C1. Le terminazioni sospensive a loro volta sono caratterizzate da formule cadenzali indicate come D (cadenze “deboli” contenenti rivolti) o come S (cadenze “sospese” sul quinto grado della scala) o infine come A (cadenze “assenti”, ossia prive di formule cadenzali codificate). Le terminazioni verbali su frasi coordinate alla seguente o ripetute dalla seguente hanno un regime più incerto: le cadenze possono essere sospese, d’inganno o deboli, o “non cadenze”, ma in qualche caso si possono trovare cadenze complete anche se più spesso femminili o con finale melodica sul terzo grado. Il numero delle eccezioni a queste regolarità assume comunque un certo rilievo in tutti e tre gli autori.

La differenza fra essi è determinata anche da un altro fattore, ossia dalla tensione armonica interna delle singole parti dell’aria, che tendono a costruire il loro percorso “partendo da” una sonorità iniziale e “arrivando a” una sonorità conclusiva attraverso tappe intermedie più o meno tensive. Questo percorso è di fatto molto vicino a quello descritto da parecchie ricerche sulla musica occidentale in epoca tonale: ad esempio dal modello “implicazione-realizzazione” di Meyer [1973] o dalla teoria generativa di Lerdahl e Jackendoff [1983]. Le varie scelte cadenzali sopra descritte raggiungono risultati diversi a seconda dell’ “ambiente” tonale in cui si trovano: esistono ambienti più liberi e meno formalizzati, come quello di Rossi o più tonalmente organici come quello di Gabrielli. Rossi, che ha a che fare con l’esuberante quantità e varietà di versi

che si trova nelle sue arie, tende a giocare su uno scacchiere di strumenti tensivi estremamente vario. Ad esempio nell'aria riportata in Appendice 2 le tensioni tonali interne hanno due punti di appoggio: uno alla fine delle sezioni "A" (cadenza completa in tonalità di Sol m.) e uno alla fine dell'aria. Tutte le altre finali di frase giocano su cadenze più o meno sospensive correlate con presenze di tonalità diverse da quella d'impianto. Questa struttura diventa alquanto più complessa in altre arie, come nella già citata *Dispérati*, in cui la diversità dei tipi cadenzali e l'imprevedibile successione degli appoggi tonali rende il percorso assai ricco e accidentato. Legrenzi e Gabrielli, da questo punto di vista, dimostrano di aver teso a una drastica semplificazione. Basta osservare l'aria di Gabrielli riportata in Appendice 2 dove un testo di quattro versi si appoggia su due tonalità (quella d'impianto e il suo relativo), con un'unica campitura armonica che lega direttamente l'inizio dell'aria alla fine del "da capo". La stessa struttura troviamo in Legrenzi, la cui aria si basa addirittura su due soli versi, ma anch'essa su due tonalità (d'impianto e relativa) e su un unico arco armonico. È ovvio che in questi ultimi due esempi siamo di fronte a casi estremi di arie brevi e semplici; altre arie degli stessi autori sono più complesse, ma la tendenza alla semplificazione risulta senza alcun dubbio evidente, soprattutto nelle arie di Gabrielli.

3. La microforma delle arie

La costruzione della frase melodica

Spostando l'analisi al piano della melodia, ci si trova di fronte ad una situazione relativamente stabile: benché una lunga tradizione di studi ritenga la melodia più "inafferrabile" dell'armonia e meno disposta ad essere descritta in termini di "regolarità", lo studio pubblicato in *Regole* (221-339) dimostra che per molti secoli – e dunque sicuramente nel periodo in cui si collocano i repertori che stiamo prendendo in considerazione – la melodia ha conservato un buon numero di caratteri e di parametri strutturali costanti. Fra questi parametri si annovera prima di tutto il fatto che ogni frase melodica cantata può essere considerata come divisibile in tre parti (anacrusi, corpo della frase, terminazione cadenzale), ciascuna delle quali costruita secondo regole proprie, che mutano certamente nel tempo, ma con relativa lentezza rispetto ad altri aspetti strutturali. La parte iniziale della frase, posta prima della prima nota in tempo forte, solitamente non è luogo di sperimentazioni, ma è un semplice inizio "in levare" e può perfino mancare nelle frasi tetiche. Il corpo della frase può variare molto nell'estensione, e può ridursi anche ad una nota sola, ma quando s'incarica di intonare una porzione di testo rilevante deve mettere in atto particolari processi di elaborazione. Secondo la nostra teoria il corpo della frase si appoggia su un frammento scalare monodirezionale (che chiamiamo "nucleo") arricchito da "figure melodiche" di varia natura. In termini più precisi, il "nucleo" è concepito come "struttura profonda", mentre la frase melodica reale è costituita dalle sue elaborazioni. Queste ultime si

esercitano principalmente attraverso le figure indicate nella Fig.2. Infine, la terza parte di una frase (terminazione cadenzale) è di due tipi: quando si tratta di terminazione maschile è costituita semplicemente dall'ultima nota in tempo forte del corpo centrale. Quando invece si tratta di terminazione femminile è costituita dalla nota finale in tempo forte seguita da altre note in tempo debole.

Nucleo		Do-Re-Mi
Figure	ribattimento:	Do- <u>Re-Re</u> -Mi
	volta minore (sup.):	<u>Do-Re-Do</u> -Re-Mi
	volta minore (inf.)	Do- <u>Re-Do-Re</u> -Mi
	volta maggiore (sup.)	<u>Do-Re-Mi-Fa-Mi-Re-Do</u> -Re-Mi
	salto	<u>Do-Mi-Re</u> -Mi // Do- <u>Re-Do-Mi</u>
	salto d'accordo	<u>Do-Mi-Sol-Do</u> -Re-Mi
	inversione	Do-Fa-Mi // Do-Si-Mi (la direzione intervallare del Re viene "invertita" dal Fa o dal Si)

Fig.2. Esempi di figure melodiche a partire da un ipotetico nucleo *do-re-mi*

Analizzare nei tre autori le differenze sul modo di elaborare il "nucleo" non porta ad evidenziare regole particolari in ognuno di essi, ma piuttosto a sottolineare un uso idioletale di quelle implicitamente riconosciute valide da tutti. Anche limitandoci alle tre arie che il lettore può osservare, e per non parlare che della "figura" più semplice – il ribattimento – si possono notare delle preferenze attribuibili allo stile dei singoli autori: Rossi la usa parcamente all'inizio, nelle cadenze femminili («diede», «al-quanto», «fede»), ma ad essa ricorre con forza per fare avvertire il piglio da recitativo delle frasi in 4/4: «Non a-mar tan-to no», quattro ribattimenti sulla stessa nota, e nel frammento di frase che precede il vocalizzo («An-co il dol-ce li-quer» dove rimane per 9/4 sul *fa*). Legrenzi usa questa figura sia in cadenza femminile («labbra», «(idola) -trate») sia nel corpo della frase («un mo-men-ta-ne-»: tre ribattimenti consecutivi). Gabrielli, nonostante la maggiore estensione del pezzo, la usa una sola volta, in un passo ripetuto: «ma che non re-»: tre ribattimenti sul *re*. In genere si può dire dunque che le tracce di recitativo, già segnalate in Rossi, scompaiono negli altri autori dove il ribattimento è solo una delle innumerevoli possibili figure melodiche.

Più interessante – anche se di difficile interpretazione – è la presenza di figure basate sulle note dell'accordo sottostante. Queste figure (salti d'accordo) hanno un effetto molto sensibile e "disturbante" sull'andamento per gradi della melodia profonda. Nel periodo cui appartengono i repertori che stiamo analizzando appaiono regolarmente in anacrusi, fra l'anacrusi e l'inizio del corpo della frase e nella terminazione femminile, ma più raramente sono presenti nel corpo della frase. Esse diverranno caratteristiche della melodia settecentesca (e ancor più di quella rossiniana)

grazie al fatto che il ritmo armonico più lento nello stile galante e classico rende facile e naturale un “dispiegamento” della melodia basato sulle note dell’accordo sottostante. D’altra parte esse sono rare nel repertorio barocco, anche se non si possono dire ignote a nessuno dei tre autori qui discussi. Questo si può vedere nei tre brani proposti in Appendice 2: in quello di Rossi troviamo subito all’inizio un “arpeggio” sulle note dell’accordo sottostante; in quello di Legrenzi la figura è posta per due volte fra la fine del corpo della frase e la cadenza («momenta-neo sì»); in Gabrielli si trova nella frase «resti a -mabile», come completamento di una successione di ribattimenti. Dal confronto fra le 31 arie di Legrenzi e le 10 di Gabrielli sembrerebbe di poter leggere una tendenza ad aumentare la presenza e l’importanza di questa figura, ossia un procedere verso la tipica melodia settecentesca; in realtà l’analisi del nostro corpus è assai più ambigua, in quanto rivela in Rossi un maggior numero di queste figure rispetto a Legrenzi e perfino rispetto a Gabrielli, il che ci induce a giudicare i mutamenti melodici fra i tre con molto maggiore prudenza. Si potrebbe avanzare un’ipotesi plausibile immaginando che il maggior numero di salti d’accordo possa essere stato suggerito a Rossi dall’andamento del basso a note abbastanza lunghe, mentre i bassi più mobili degli altri due autori sono meno disponibili a “dispiegamenti” di questo tipo, a meno che non siano stati esplicitamente costruiti a questo scopo. In conclusione è chiaro che la fisionomia melodica dei tre autori va interpretata sulla base di molti dati incrociati e non sull’uso di una sola – seppur tipica – “figura”.

Accenti e ritmi

Oltre a tener conto delle norme che regolano la successione delle altezze, anche in relazione col materiale verbale a disposizione, il compositore di melodie si trova a dover compiere altre scelte riguardanti il ritmo e gli accenti delle parole, ossia il modo di pronunciarle risolvendo adeguatamente i rapporti incrociati fra accenti lessicali, ictus metrici della poesia e posizioni forti e deboli nella battuta. Insieme alla collocazione e all’estensione dei vocalizzi (fra l’altro ugualmente presenti in tutti e tre i compositori) il gioco degli accenti, dei metri e dei ritmi è uno degli strumenti più sensibili alle intenzioni retoriche e comunicative dell’autore. Anche in questo caso presenteremo brani singoli come esemplari di tutta la produzione di ciascun autore, come parte di un paradigma vario ma retto da norme omogenee. C’è inoltre da tener presente che sotto il profilo dell’accentuazione si gioca nella maniera più determinante il delicato rapporto fra il “codice” del parlante (il musicista) e quello degli ascoltatori, dal momento che le norme accentuative della lingua parlata sono note a tutti e qualsiasi modificazione su di esse è immediatamente percepita.

L’aspetto più vistoso di questa tematica è il cambiamento di metro: mentre Legrenzi solo raramente modifica la battuta nel corso del pezzo e Gabrielli non lo fa mai, Rossi invece lo considera uno strumento per diverse utilizzazioni: nell’aria proposta in Appendice 2 il passaggio fra metri ternari e binari contribuisce a segnare la macro-

forma e a sottolineare la diversità fra le due parti estreme “cantabili” e quella mediana, che ha qualche tratto in recitativo. Lo stesso avviene nell’aria VIII (*Che cosa mi dite*) dove i mutamenti sono ancora più frequenti e vi è più di un inserimento di parti in recitativo; ma altre arie restano dall’inizio alla fine nello stesso metro. Se volessimo anche da questo rilievo trarre argomenti per la nostra indagine, potremmo dire che la tendenza generale va verso la stabilità metrica e che la tendenza è sentita anche da Rossi, ma da lui non sempre seguita.

Uno strumento più raffinato, non ignoto a Monteverdi, ma non tanto frequente all’epoca sua, è la collocazione di accenti tonici in tempo debole sincopato e, viceversa, la collocazione di sillabe non toniche sul tempo forte della battuta. Nell’analisi delle arie di Legrenzi avevamo già notato casi di sillabe atone, (dotate di accento metrico o anche metricamente “deboli”) che venivano poste “irregolarmente” in tempo forte. Negli altri autori ora esaminati abbiamo individuato numerose altre irregolarità di pronuncia che abbiamo elencato nella Legenda annessa alle Tabelle in Appendice 3. Qui commentiamo alcune di esse. Ad esempio nelle bb. 27-29 dell’aria di Rossi («ma chi se n’empie») sia la sillaba «ma» sia la sillaba «chi» potrebbero essere considerate toniche e poste in tempo forte: monosillabi di questo tipo sono stati ampiamente studiati in *Regole* (134 sgg.). Nell’esempio che stiamo discutendo sono invece entrambe slittate sul tempo debole successivo creando due situazioni di sincope concatenate fra loro. Nell’aria di Gabrielli alla b. 11 la sillaba «no» è stata spostata in avanti dalla pausa sul tempo forte, mentre la stessa sillaba a b. 15 è stata anticipata dalla sincope sul debole precedente. La stessa figura si trova anche nell’aria di Legrenzi trascritta in Appendice 2, alle bb. 9-10, con ripetizione alle bb. 15-16. In entrambi i casi attraverso questa figura ritmica (che nelle tabelle analitiche poste in Appendice 3 abbiamo indicato con la sigla Ts) la sillaba e la parola a cui essa appartiene vengono enfatizzate dalla loro posizione “anormale”.

In genere l’effetto di questa figura ritmica e di altre assai diffuse come ad esempio l’hemiola, era di opporre resistenza alla quadratura regolare della battuta. La tendenza verso la regolarità metrica era tipica delle forme strumentali che si stavano sviluppando contemporaneamente alla cantata, e che erano fortemente influenzate dalle loro origini coreutiche, mentre le irregolarità nell’uso dell’accento erano strumenti tipici delle forme vocali. Queste ultime avevano origine nell’estetica della “seconda prattica” monteverdiana, ma nel momento in cui l’aria andava assumendo forme ritmicamente più regolari, introducevano in essa momenti di rottura a scopi espressivi. La più forte presenza di procedimenti che si oppongono alla quadratura ritmica si ha nelle arie di Rossi che tendono a vivacizzare l’intonazione di parole semanticamente importanti utilizzando anche figure di hemiola non solo nel basso, come fanno di preferenza gli altri autori, ma anche nella parte del canto con conseguenti spostamenti di accenti. Un tratto distintivo dei due musicisti del tardo Seicento è invece l’uso che essi fanno delle irregolarità ritmiche: le pongono preferibilmente all’inizio di frase consentendo al flusso regolare di ricostituirsi prima della cadenza.

Aspetti armonici emergenti

Nel precedente lavoro su Legrenzi (*Regole*, 158 sgg.) avevamo notato che la struttura armonica delle sue arie è sostanzialmente fondata su successioni accordali collegate secondo le norme dell’armonia funzionale. Le successioni di accordi appartenenti a una stessa tonalità risultavano organizzate in “giri armonici” conclusi da cadenze forti (in primis quella che abbiamo chiamato C1). Utilizzando embrionali tecniche di “riduzione” dei “prolungamenti” accordali, abbiamo anche individuato, all’interno di ogni “giro”, zone tonali in cui prevalevano a turno le tre funzioni di Sottodominante, Dominante e Tonica. Se tuttavia prima della conclusione del giro armonico interveniva una modulazione, il giro si interrompeva e in questo caso veniva definito “incompleto”. Nella Fig. 3 si dà un esempio dei giri armonici e delle zone tonali presenti nell’aria di Legrenzi *Care labbra* fornita in Appendice 2.

GIRI ARM.		TD		T S D T (r).....										SDT.....										
ZONE		T		T (r).....						S (r).....				D(r)		T(r)		S.....			D		T	
ACC		t	d	t(r)	d-t(r)	d(r)	t(r)	s(r)	d-t(r)	s(r)	d(r)	t(r)	s	d-t	s	d	t							
BATT		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18					

Fig.3. Gerarchie tonali nell’aria di Legrenzi *Care labbra*. Nella prima linea sono indicate le battute. Nella seconda le funzioni tonali degli accordi, battuta per battuta. La lettera (r) indica il relativo maggiore della tonalità d’impianto. Nella terza linea sono indicate le zone tonali corrispondenti ai sottostanti accordi. Nella linea superiore sono indicati i “giri” (interrotti o completi) delle due tonalità (d’impianto e relativo).

Come si vede dalla Fig. 3 la riduzione armonica dei “giri” ha messo in luce la loro struttura gerarchica, anche se ovviamente in arie così brevi la gerarchia è ben lontana dal raggiungere le grandiose complessità delle epoche tonali successive. Diciamo però che in nuce e in forme molto elementari il principio è lo stesso. Nella presente analisi non solo abbiamo voluto verificare l’ipotesi che l’esistenza di giri armonici a strutturazione funzionale fosse presente in tutti e tre gli autori, ma anche e soprattutto abbiamo messo in evidenza alcuni aspetti specifici capaci di differenziare un autore dall’altro. A tal fine abbiamo preso in considerazione: a) la dimensione dei giri armonici; b) i collegamenti fra tonalità; c) la presenza di successioni armoniche non strettamente funzionali.

La dimensione dei giri armonici e la frequenza delle “modulazioni” sono già un criterio di confronto e di differenziazione fra i tre autori. Non è senza conseguenze sullo stile, infatti, percepire nel brano un “respiro” armonico largo, appoggiato su pochi pilastri tonali ben avvertibili, o invece un andamento frequentemente punteggiato da conclusioni ed aperture su altre tonalità. Se osserviamo il numero di cadenze forti (e cioè di conclusioni di giro armonico) nei tre autori, tenendo conto ovviamente del numero di frasi presenti in ciascuna aria, le differenze fra l’uno e l’altro non

sono particolarmente rilevanti: in genere la necessità di appoggiarsi spesso sopra una cadenza stabilizzante e ben conclusiva (e cioè di completare il giro) è avvertita fortemente da tutti e tre gli autori. In effetti il senso della brevità del fraseggio è, anche all'ascolto, una delle caratteristiche tipiche di tutta l'aria secentesca. Le differenze fra i tre autori risultano invece più evidenti per quanto riguarda il numero dei passaggi tonali o "modulanti" all'interno delle arie, cioè la maggiore o minore stabilità tonale. Sotto questo profilo ci sono differenze evidenti. Abbiamo esaminato nel dettaglio i dati riferiti a tutte le arie dei tre autori, organizzati in Tabelle di cui quelle proposte in Appendice 3 forniscono un esempio. Dall'esame comparativo di questi dati risulta che il più "stabile" dei tre musicisti è senza dubbio Legrenzi che ama campiture tonali più continue e modulazioni meno frequenti, mentre il più mobile è Rossi, il quale passa più spesso da una tonalità a un'altra nel corso del pezzo e talora modula anche all'interno di una stessa frase melodica (cosa che in Legrenzi e in Gabrielli è rarissima).

L'analisi comparata dei procedimenti armonici adottati dai tre compositori è basata non solo sulla misura delle diverse lunghezze dei "giri armonici" e delle continuità tonali, ma anche sulla scelta delle tonalità da collegare. In tutti e tre gli autori (diciamo perciò nell'aria da camera in generale) predominano sempre i passaggi alle tonalità più vicine (dominante e relativo). Ma nel paragrafo dedicato a *Forme dell'aria e aspetti tonali* abbiamo già indicato come siano spesso presenti, soprattutto in Rossi, passaggi a tonalità un po' meno connesse con quella d'impianto: per esempio alla tonalità del quarto grado (come a Fa M. da Do M.) oppure a quella della dominante della dominante (come a Re M. da Do M.) o a quella della dominante del relativo (come a Mi M. da Do M.).

In *Regole* (164) abbiamo anche segnalato la presenza di aspetti armonici non strettamente "funzionali" che in quel contesto erano tuttavia abbastanza rari. Nella presente analisi abbiamo preso in considerazione aspetti di questo tipo. Si tratta in particolare: a) di brevi successioni di accordi in progressione in cui lo stesso frammento viene spostato su gradi diversi della scala e per questa ragione perde la sua iniziale natura funzionale; b) di "note pedale" sulle quali passano accordi diversi; c) del tetracordo discendente I-VII-VI-V collocato al basso, soprattutto in tonalità minore, e armonizzato di solito con terze e seste; d) di altre successioni accordali con matrice modale. L'uso di note pedale e di tetracordi discendenti è diffusissimo nelle arie di Rossi: se ne trovano esempi anche nell'aria riportata in Appendice 2 alle bb. 23-26 e alle bb. 40-42. In altre arie (vedi la già citata *Difenditi Amore*) più della metà delle frasi (11 su 21) è occupata da procedimenti di questa natura.

Infine vorremmo aggiungere un piccolo particolare alle caratteristiche armoniche dell'aria seicentesca. I tre autori, come abbiamo visto, si servono abbondantemente di procedimenti di sincope nell'accentuazione della frase melodica, ma l'armonia resta sostanzialmente estranea a quella che si è soliti chiamare "sincope armonica" cioè alla collocazione di un accordo in tempo debole che viene mantenuto sul tempo forte della battuta successiva. Esiste però un procedimento che, senza negare la regola, di

fatto aggira i suoi effetti: ciò avviene quando il compositore riesce a rompere il ritmo armonico “normale” del tempo ternario innestando, nel basso, una figura di hemiola. Questo non è un fenomeno tipico delle arie da camera: lo si trova ad esempio anche in alcuni momenti specifici delle sonate di Corelli [Dalmonte 1982]. Evidentemente la grammatica dell'aria ha tratti comuni con quella di altri generi coevi, come, appunto, la sonata per strumenti: il che significa che esistono aspetti grammaticali definibili in termini di stile d'epoca, oltre che di genere. Del resto Rossi, Legrenzi e Gabrielli, come la maggior parte dei compositori del Seicento, praticavano diversi generi musicali ed è perfettamente naturale che ciascun genere, pur mantenendo le sue peculiarità, condividesse con gli altri molte caratteristiche di linguaggio.

3. Conclusioni

All'inizio dell'articolo dicevamo che una delle nostre finalità era quella di tentare una più precisa definizione di alcuni termini di largo e qualche volta generico uso, come “stile” o “grammatica”. Dopo l'applicazione che ne abbiamo fatta torniamo ora sull'argomento, a partire dal concetto di stile. Pensiamo anzitutto che lo statuto logico del termine possa essere apparentato a quello di altri concetti studiati dalle teorie della categorizzazione di Eleanor Rosch [1978]: come il concetto di “uccello” può rientrare nelle definizioni scientifiche degli ornitologi ma può anche far parte del senso comune, senza che le due categorie concettuali coincidano pienamente, così anche il termine “stile” può venire usato comunemente nei discorsi degli amatori di musica ma può anche rientrare, in termini parzialmente diversi, in una trattazione musicologica. Sulla base degli elementi acquisiti nella precedente analisi cercheremo allora di avvicinarci al nostro obiettivo mediante tre percorsi: definiremo lo stile come procedimento di categorizzazione di oggetti musicali, come sistema di regole grammaticali, e come strumento di comunicazione.

Lo stile come procedimento di categorizzazione

Partiamo con un esempio: poniamo che un ascoltatore apra la radio, senta per caso le note di un Trio di Schubert che egli non conosce, e che queste note gli piacciono e voglia ascoltarle attentamente e capirle. Il primo problema che dovrà porsi sarà quello di individuare di che musica si tratti: non la conosce e deve risolvere il problema in base al suo “stile”. Se si tratta di un ascoltatore europeo abituato a frequentare concerti la soluzione non dovrebbe essere eccessivamente difficile, ma se si tratta di un ascoltatore cinese o africano o comunque meno avvezzo alla vita concertistica europea, il problema potrebbe essere più complicato, così come potrebbe essere complicato per un ascoltatore europeo orientarsi di fronte a un *raga* indiano o a un *gamelan* balinese. Il primo problema di chi ascolta una musica ignota è dunque quello

di trovare una soddisfacente categoria entro cui collocarla al fine di distinguerla da altre musiche, perché è solo sulla base della sua categoria di appartenenza che una musica può acquistare il suo senso [Baroni 2006]. E poiché ogni musica appartiene a un contesto culturale specifico, le categorie fondamentali inizialmente necessarie per distinguerla sono di luogo, di epoca e di genere: il Trio di cui stiamo parlando, anche se non si sa che è di Schubert, deve essere assegnato all'Europa, al XIX secolo e al genere "musica da camera". A questo punto il nostro ascoltatore, che non lo conosce, potrà avanzare a se stesso qualche ipotesi comparativa: potrà chiedersi se si tratti di un autore a lui noto (Schubert?, Beethoven? Mendelssohn?) e mettere in atto le sue esperienze precedenti di ascolto e le sue conoscenze musicologiche per cercare di individuare la soluzione del problema. Per chi ascolta, il concetto di stile è primariamente legato a queste operazioni di categorizzazione e di confronto, che di norma avvengono in maniera automatica e inconscia se si ha a che fare con un prodotto che fa parte della propria esperienza musicale quotidiana.

Se l'ascoltatore musicologo si pone il problema di distinguere un'aria di Rossi da una di Händel dovrà utilizzare conoscenze riguardanti gli stili d'epoca; per distinguere un'aria di Legrenzi da un'aria d'opera dello stesso musicista dovrà ricorrere a categorie stilistiche di genere; mentre per differenziare un'aria italiana da una francese o tedesca dovrà basarsi su categorie culturali di luogo. In ogni caso per chi ascolta, conoscere stili vuol dire individuare categorie e istituire confronti al loro interno. Da questo punto di vista uno stile non viene definito in termini assoluti, ma solo in termini relativi: è un'entità formale che si differenzia da un'altra. In sostanza, ogni confronto fra stili è possibile sulla base degli scopi del confronto e delle categorie stilistiche messe in atto. Nel caso del presente studio lo scopo era quello di individuare varianti negli stili d'epoca di un genere musicale specifico. Non avevamo interesse per gli stili d'autore: ogni autore era stato scelto come esempio tipico di una categoria stilistica d'epoca.

Il relativismo stilistico di cui stiamo parlando, il fatto che in situazioni di questo tipo le varie fattispecie di stile non siano assolute, ma dipendano dal punto di vista e dalla intenzioni di chi le indaga musicologicamente, non toglie valore ai risultati dell'indagine né all'uso del termine. I dati raccolti possono avere importanza e rilievo per altri studiosi interessati al medesimo problema, oppure, una volta diffusi in pubblicazioni non specialistiche, ma di ampia divulgazione, poniamo in un programma di sala, possono acquistare rilievo anche per un amatore di musica barocca che assista a un concerto. Tutte le categorizzazioni stilistiche or ora evocate possono acquisire maggiore o minore precisione scientifica: il termine stile, come si diceva all'inizio, può avere accezioni musicologiche strette o può entrare anche semplicemente nella coscienza comune e nel linguaggio quotidiano degli amatori di musica. Per i quali il rigore musicologico non è né un dovere né un oggetto di specifico interesse.

La grammatica dello stile

Nel linguaggio comune, così come nel linguaggio specialistico, il termine stile implica sempre la presenza di tratti strutturali: quando nel linguaggio quotidiano si dice “stile” implicitamente si allude alle strutture che lo caratterizzano e anche una descrizione musicologica va nella stessa direzione. La natura comparativa della nozione di stile implica sempre che le strutture di un qualsiasi stile (d’autore, d’epoca, di genere, ecc.) siano tipiche, cioè tali da distinguerlo da altri stili. Fino ad ora abbiamo adottato questo punto di vista, ma per descrivere compiutamente la dinamica sociale degli stili non sono sufficienti comparazioni e contrapposizioni: occorrono processi logici di altro tipo che possiamo chiamare di “inclusione”.

Facciamo un esempio: uno stile di genere (poniamo quello dell’aria da camera) si distingue da un altro stile di genere (poniamo quello dell’aria d’opera), e questo si può verificare mediante analisi comparative. Entrambi tuttavia hanno elementi in comune perché appartengono a uno stile di area più ampia che è lo stile della loro epoca. Diciamo che lo stile d’epoca “include” stili di genere e stili personali. Ciò significa che nei confronti fra stili c’è sempre una larga base di tratti comuni e un nucleo più ridotto di tratti diversi sui quali si basano le distinzioni. Gli stili personali sono sempre “inclusi” in aree stilistiche più ampie di natura collettiva. Dunque l’opera di un compositore “appartiene” a uno stile di zona geografica, d’epoca e di genere e ha tratti comuni con le tradizioni (collettive) di ciascuno di essi. Un compositore attinge al patrimonio di queste tradizioni, cioè ne predilige alcune e si disinteressa ad altre: compie scelte stilistiche consapevoli che corrispondono alle sue tendenze espressive. In questo senso si distingue da altri compositori e l’analisi comparativa lo può dimostrare. Le sue scelte tuttavia sono di norma incluse nel repertorio delle scelte collettive al quale egli attinge.

In ogni sistema stilistico le strutture sono organizzate in base a parametri ben noti e codificati: altezze, scale, tonalità, metri, ritmi, accordi, e via dicendo. E ognuno di questi parametri ha al suo interno unità parametriche definite: i gradi di una scala, gli intervalli di un accordo, i tempi forti e deboli di una battuta, e così via. In ogni contesto stilistico esistono regolarità strutturali: connessioni parametriche che si ripetono uguali in situazioni analoghe micro o macro formali. L’analisi musicale è la disciplina che individua e razionalizza questi aspetti di regolarità. Per la nostra idea di “grammatica” le regolarità che un analista può individuare vengono assunte come “regole” da un compositore che le applichi. Chi compone le utilizza, in modo anche parzialmente inconsapevole, e così facendo ottiene dei testi musicali che quelle regolarità di nuovo tendono a riprodurre. La situazione è analoga a quella secondo la quale gli studiosi del linguaggio individuano regolarità sintattiche e grammaticali le cui regole i parlanti applicano, anche senza averne coscienza. Questo meccanismo può giustificare l’adozione in musica di una terminologia para-linguistica cioè l’uso di termini come “grammatiche” e “regole”.

Esistono analisi e teorie che tendono a individuare regolarità comuni ad aree temporali molto ampie, come quelle di Schenker che si riferiscono al sistema tonale nella sua interezza; ne esistono altre di portata temporale più ridotta, come quelle di Caplin che vengono riferite al sistema specifico dei generi musicali accomunati dall'adozione delle tecniche della forma sonata. In *Regole* l'analisi aveva una portata temporale ridottissima: quella di un volume pubblicato nel 1676. E per di più aveva una ridottissima dimensione di genere e d'autore: rispettivamente quella dell'aria da camera e del solo Legrenzi. La riduzione del campo permetteva di raggiungere l'obiettivo di individuare tutte le regolarità strutturali che reggevano quel campione di arie. La verifica informatica ha potuto dimostrare che alla base di quelle regolarità sta un sistema di "regole" finito e ben definibile. L'abbiamo chiamato «grammatica musicale», intendendo come tale non il rilevamento di un aspetto singolo ma l'analisi del suo intero sistema strutturale: il termine "stile" nella sua accezione più precisa si riferisce dunque alla globalità dei tratti strutturali della sua grammatica nonché al complesso intreccio delle loro conseguenze espressive.

Da questa concezione nascono tre principi che abbiamo applicato in questo articolo: il primo è che i risultati ottenuti nello studio delle arie di Legrenzi possano venire generalizzati, cioè che ogni stile musicale individuale possa essere pensato come dotato di una grammatica strutturale descrivibile per regole. È ciò che abbiamo fatto analizzando con gli stessi strumenti le arie di Rossi e Gabrielli. Il secondo principio, a cui abbiamo appena accennato, è che nella tradizione musicale europea esistano stili individuali all'interno di stili collettivi d'epoca e di genere, anch'essi dotati di sistemi di regole e che una grammatica collettiva offra ampie possibilità di scelta a ciascun musicista. Il terzo principio, che svilupperemo nel prossimo paragrafo è che le grammatiche musicali, al contrario di quelle verbali, abbiano un alto tasso di mobilità e che questa mobilità possa essere descritta mettendo a confronto le differenze fra gli stili e cercando di interpretarne le motivazioni.

Motivazioni del mutamento stilistico

I mutamenti di stile nell'aria da camera del Seicento sono emersi dall'analisi dei dati: nelle tabelle dell'Appendice 3 i tratti da rilevare sono ordinati nelle nove colonne illustrate dalla Legenda. Ogni colonna ha dietro le spalle una propria procedura di analisi che consente una raccolta tematizzata di dati sulla base dei quali è possibile individuare le differenze fra i tre autori, le regolarità caratteristiche di ciascuno di essi e i tratti comuni a tutti e tre. Alcune delle scelte stilistiche di Rossi non sono condivise dai suoi colleghi successivi, mentre alcune delle scelte degli altri non sono ancora presenti nelle arie di Rossi. Ciò significa che alcune delle regole dell'epoca di Rossi (formali, ritmiche, melodico-armoniche) a poco a poco decadono e vengono sostituite da connessioni che regolano i rapporti fra gli stessi parametri ma che operano con strumenti normativi sottilmente diversi. Naturalmente ciò che cambia in così breve vol-

gere d'anni sono aspetti di superficie. I mutamenti delle strutture profonde sono assai più lenti. Emergono solo a distanza di tempi lunghi e diventano coscienti solo quando le conoscenze storiche permettono confronti fra epoche diverse.

Ci si può ora chiedere come mai alcune delle regole degli anni di Rossi cedano il campo a regole successive. Per rispondere a questa domanda è necessaria anzitutto una premessa: nella prassi musicologica i confini fra l'analisi e l'interpretazione dei dati sono abbastanza labili. Di questa labilità possiamo trovare un esempio concreto in un libro giustamente famoso, *Explaining music* di Leonard B. Meyer [1973]: «La chiusura, l'arrivo a un momento di relativa stabilità – afferma Meyer a p. 81 – è il risultato dell'azione e interazione fra i diversi parametri della musica [...]. Nella misura in cui i parametri interagiscono per mettere in atto una chiusura [...] si può dire che si muovano in maniera *congruente*». La congruenza di cui qui si parla, a nostro parere non è solo un concetto di natura strutturale o analitica, solo legato con la sintassi e con la descrizione dei parametri, ma è anche di natura “interpretativa”: i parametri non sono semplicemente descritti, ma vengono interpretati nella loro funzione di chiusura. Fra l'una e l'altra delle due “nature” i confini sono spesso incerti e labili: è necessario delinearli meglio.

Un insieme di tratti parametrici può dirsi “congruente” in tutti quei casi in cui ha la capacità e la forza di richiamare alla memoria dell'ascoltatore una situazione d'esistenza riconoscibile o un carattere affettivo definibile: nel caso proposto da Meyer l'insieme di quei tratti è congruente perché richiama alla memoria una ben nota situazione di conclusione o “chiusura”, che non è un fenomeno solo musicale, ma fa parte dell'esistenza quotidiana. Un frammento melodico discendente sul primo grado di una scala, un accordo perfetto, il raggiungimento armonico di una situazione di tonica, o l'arrivo sul tempo forte di una battuta, hanno una lunga storia dietro le spalle, perché per centinaia di anni sono stati costantemente usati nei momenti conclusivi di una frase o di un brano. Hanno acquistato capacità di chiusura in base al fatto che nel corso dei secoli, in Europa, gli ascoltatori e i musicisti hanno gradualmente stabilizzato convenzioni d'ascolto che andavano in questa direzione: la struttura di quei tratti parametrici era per qualche ragione considerata capace di simboleggiare chiusura e questa convenzione interpretativa è stata a poco a poco confermata dall'uso ed è diventata una sorta di significato inconsciamente attribuito a quelle situazioni strutturali. Quando, come nel caso di una cadenza del XVII secolo, esse venivano usate insieme, la loro mescolanza veniva anche riconosciuta come congruente: tutti insieme quei tratti, in vario modo, contribuivano a suscitare, nell'orecchio di chi li ascoltava, una sensazione o idea di chiusura. Il dosaggio delle loro presenze (o congruenze) reciproche, poteva creare chiusure più o meno decise o più o meno sfumate, e i compositori e gli ascoltatori sapevano e sanno ancor oggi, riconoscere questi dosaggi. Ora, l'analisi è il procedimento di descrizione dei parametri musicali e dei loro intrecci, ma la semplice descrizione non è sufficiente a chiarirne le motivazioni. La congruenza di cui parla Meyer non è un fenomeno di natura semplicemente strutturale: alla descrizione delle strutture è necessario aggiungere anche la loro interpretazione, cioè la co-

noscenza del loro potere di simbolizzazione. Vent'anni di studi di semiologia e di psicologia cognitiva hanno confermato fenomeni di questo tipo e hanno costruito le basi per un'idea di musica come linguaggio comunicativo. Ci limitiamo a ricordare a questo proposito studi di orientamento diverso, come quelli di Nattiez [2002] e di Juslin-Sloboda [2001].

La situazione di chiusura è una delle più note, ma non è certo l'unica. Nel caso di Rossi la nostra analisi ha individuato aspetti strutturali tipici e distintivi di varia natura: un'organizzazione formale molto varia e complessa, un piano tonale più mobile di quello degli altri autori, un sistema cadenzale particolarmente attento a sottolineare diverse sfumature intonative, una pronuncia spesso enfaticizzata degli accenti verbali, una serie libera di varianti metriche, e così via. Ci si può chiedere a questo punto: che relazioni ci sono fra l'uno e l'altro di questi sistemi di tratti strutturali che Rossi sembra prediligere a differenza dei suoi colleghi di qualche decennio dopo? Possono esistere relazioni reciproche solo se non ci limitiamo a parlare di simiglianze oggettive, ma cerchiamo congruenze simbolicamente interpretabili.

In questo caso le congruenze sono di natura culturale. In effetti quegli aspetti così apparentemente diversi possono essere accomunati da un'unica matrice interpretativa, da una forma di congruenza che può essere fatta risalire all'estetica barocca di cui Rossi era parte, e che veniva probabilmente condivisa dagli ascoltatori (e dai compositori) della sua epoca, così come noi stessi oggi continuiamo a condividerla. I destinatari di quelle arie appartenevano al ceto dell'intellettualità aristocratica nel corso delle cui riunioni venivano eseguite le cantate di Rossi e degli altri autori di scuola romana [Zoppelli 1990]. Il gusto musicale dell'epoca amava la narrazione di rapporti amorosi condotta con uno stile musicale elegante, pieno di inflessioni patetiche, immaginoso, ampio, probabilmente ispirato alle forme espressive di una drammaturgia operistica che in quegli anni aveva ancora il fascino della novità. Il barocco romano a cui Rossi apparteneva, che aveva corrispondenti nella scultura, nell'architettura, nella pittura, aveva scoperto non solo l'arte di stupire, ma anche quella di commuovere: per esempio tecniche figurative capaci di stilizzare l'espressività dei visi e tecniche musicali per stilizzare quella delle emissioni vocali. Le riflessioni di Vincenzo Galilei sul modo di imitare musicalmente le voci e i gesti degli attori in scena erano ormai state assimilate e magistralmente elaborate dagli operisti del Seicento, Monteverdi in testa. Le complesse volute formali e tonali delle arie di Rossi, le sottolineature enfatiche nella pronuncia sincopata degli accenti, la varietà metrica del "gesto" vocale possono trovare una "congruenza" interpretativa plausibile: sono fra loro coerenti sul piano espressivo e riflettono valori esistenziali e culturali tipici dei gusti della società a cui si rivolgevano. Del resto ogni opera musicale ha sempre una intenzionalità espressiva che giustifica la sua stessa esistenza e che guida le scelte grammaticali del suo autore. La funzione ultima del far musica e dell'ascoltar musica può esser individuata proprio in questo meccanismo comunicativo.

L'esistenza di differenziazioni espressive che emerge dalla comparazione fra i tre autori può essere messa in relazione con zone culturali e temporali diverse. Gabrielli,

come altri musicisti attivi a Bologna, era in contatto con la cultura modenese che negli anni di Francesco II aveva relazioni strette e dirette con quella francese e coltivava tendenze razionalistiche di origine cartesiana [Suess 1990]. Si può anche aggiungere che nella seconda metà del Seicento la graduale penetrazione di modelli di pensiero razionalistici era testimoniata dalla stessa Accademia dell'Arcadia che a poco a poco impose in tutto il territorio italiano le sue regole di "buon gusto" e nella quale circolava l'idea che le arti «dall'intelletto tutte provengono» [Della Seta 1982, 131]. Tendenze di questo tipo avevano scarsa rappresentanza diretta fra i musicisti (ben pochi di loro erano "arcadi") né si annoverano in questo momento correnti di pensiero teorico musicale che in Italia le favorissero: ma le conseguenze del clima culturale si manifestano per vie indirette e spesso inconsapevoli. Sta di fatto che le arie di Legrenzi e di Gabrielli sembrano invitare a interpretare in questa direzione le congruenze esistenti fra l'insieme delle loro unità parametriche: semplificazioni, simmetrie fraseologiche, meccanismi tonali razionalmente organizzati e molti altri aspetti che l'analisi ha fatto emergere con grande evidenza.

La dinamica del mutamento stilistico, se cerchiamo di far parlare opportunamente i dati fin qui raccolti, sembra basarsi sulla dialettica fra le operazioni individuali dei singoli musicisti e il repertorio degli strumenti stilistici a loro disponibili: gli stili collettivi socialmente diffusi (d'epoca, di genere, di zona geografica) forniscono ai compositori un'ampia varietà di soluzioni grammaticali che la cultura circostante coltiva e a cui attribuisce interpretazioni simboliche condivise. I compositori singoli manifestano intenzionalità comunicative immerse nella cultura diffusa e comprensibili da parte dei destinatari delle loro opere, ma scelgono anche le loro predilezioni strutturali e propongono talora modelli espressivi inediti e congruenze a volte non ancora ben sperimentate, al fine di promuovere specifici valori culturali ai quali essi aderiscono. Le loro scelte, una volta approvate dal pubblico dei destinatari, riescono a incidere su quelle collettive, ad arricchire il repertorio delle possibilità espressive a disposizione degli altri musicisti, o viceversa tendono a eliminare scelte che essi considerano non più attuali e riescono a farlo se tali operazioni vengono socialmente condivise. Gli stili musicali cambiano in base a questa dialettica culturale fra possibilità collettive disponibili e scelte individuali operate dai compositori: un meccanismo che ha il potere di modificare gradualmente le grammatiche esistenti. Questo aspetto differenzia sostanzialmente le grammatiche musicali da quelle verbali. In entrambe i mutamenti sono legati alle funzioni comunicative, ma le funzioni verbali sono assai più stabili.

Qualche parola finale va poi dedicata alla precisazione di un problema più sopra delineato: la distinzione fra il concetto di stile come categorizzazione e comparazione e il concetto di stile come relazione inclusiva fra grammatiche. Le categorizzazioni e le comparazioni, come abbiamo prima affermato, dipendono dal punto di vista e dagli interessi di chi compara, e a questo proposito abbiamo parlato di relativismo stilistico, mentre la definizione di stile in termini grammaticali non ha caratteri di relativismo, ma indica realtà oggettivamente esistenti e definibili. Entrambe le accezioni sem-

brano accettabili, ma in ultima analisi ci si può chiedere se il concetto di stile abbia una natura fondamentalmente “relativistica” o fondamentalmente “oggettiva”.

Lo stile d'autore è oggettivamente definibile quando è ben delimitabile la sua grammatica di riferimento. Nel caso delle arie legrenziane del 1676 la grammatica aveva confini precisabili, ma se noi volessimo definire in termini grammaticali lo stile del compositore Legrenzi dovremmo individuare una grammatica meno particolareggiata e a maglie più larghe. A sua volta uno stile d'epoca in un'area definita potrebbe essere concepito come la somma di tutte le grammatiche d'autore di quell'epoca. Ma l'operazione di descriverlo sarebbe enormemente difficile e comunque nessun tentativo di questo tipo è stato ancora fatto. Lo stile di genere può essere invece concepito come la somma delle grammatiche di tutte le opere appartenenti a quel genere in un'epoca determinata e in una specifica zona culturale. Potrebbe però conoscere varianti di zona o varianti d'epoca. Infine lo stile di zona è più difficile da definire: dipende dalla rigidità e stabilità dei confini geografico-culturali. Ad esempio la musica sarda tradizionale esiste grazie al mare e grazie alla gelosia culturale dei sardi, e in questo caso potrebbe non essere impossibile una descrizione della sua grammatica. Ma un simile studio sarebbe pressoché proibitivo, vista la labilità dei confini, se noi volessimo definire la cantata del Seicento in area veneta. In conclusione: la grammatica di uno stile è definibile musicologicamente con rigore solo quando i suoi confini sono ben precisabili nel tempo e nello spazio. Ma di mano in mano che i confini diventano meno rigidi, la grammatica rischia di sfumare in altre grammatiche, di diluirsi, di perdere la sua specificità.

È questa la ragione per la quale lo studio dello stile può conoscere metodi operativi diversi: può conoscere definizioni grammaticali precise ed esaurienti quando si riferisce a un corpus dai confini certi; può utilizzare metodi analitici, anche efficaci e profondi, ma parziali, quando il suo interesse non è quello dell'esattività, ma quello di estrarre dalla globalità qualche caratteristica ritenuta particolarmente importante (poniamo uno studio sull'armonia di certe opere di Brahms); può affidarsi a metodi comparativi (che mettono in luce solo caratteri differenziali) quando lo scopo è quello di evidenziare le diversità fra uno stile e l'altro. Vi sono infine metodi di natura prototipica (che funzionano “topologicamente” sulla base di un centro e di periferie [Rosch 1978]), quando lo scopo è quello di definire un concetto d'uso, magari importante, ma legato al linguaggio quotidiano e non a quello scientifico. Via via che la labilità dei confini diventa prevalente il concetto di stile può perdere in precisione, il che non significa che non continui a conservare una sua utilità comunicativa. Ma gli strumenti musicologici da utilizzare per definirlo non sono sempre gli stessi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. (2006), *Hearing musical style. Cognitive and creative problems*, in I. Deliège - G. Higgins (eds.), *Musical creativity. Multidisciplinary research in theory and practice*, Psychology Press, Hove - New York, 78-93.
- BARONI M. (2009), *A different kind of similarity: The recognition of style in listening*, «Musicae Scientiae Discussion forum 4 B», 119-138
- BARONI M. - DALMONTE R. - JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino (trad. ingl. *A computer-aided inquiry on music communication. The rules of music*, Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2003; trad. franc. *Les règles de la musique. Étude sur les mécanismes de la communication*, Dealtour France, Le Vallier - Sampzon 2008).
- CALUORI E. (1981), *The cantatas of Luigi Rossi. Analysis and thematic index* (2 voll.), UMI Research Press, Ann Arbor Michigan.
- CHAFE W. (1994), *Discourse, consciousness, and time*, University of Chicago Press, Chicago.
- CHOMSKY N. (1970), *Aspetti della teoria della sintassi*, in *Saggi linguistici*, Boringhieri, Torino, 39-258 (ed. orig. *Aspects of the theory of syntax*, MIT Press, Cambridge Mass., 1965).
- COPE D. (2001), *Virtual Music, computer synthesis and musical style*, MIT Press, Cambridge Mass.
- DALMONTE R. (1982), *Procedimenti di chiusa nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli*, in S. Durante - P. Petrobelli (cur.), *Nuovissimi studi cortelliani, atti del terzo congresso internazionale* (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Olschki, Firenze, 97-117.
- DELLA SETA F. (1982), *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in S. Durante - P. Petrobelli (cur.), *Nuovissimi studi cortelliani, atti del terzo congresso internazionale* (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Olschki, Firenze, 123-148.
- DUBOWY N. (1990), «Una nuova foggia di componimenti». *Sulla formazione dei caratteri del testo della cantata italiana*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», IX/19-20, 9-18.
- GIALDRONI T.M. - ZIINO A. (1990), *Alcune osservazioni sui rapporti tra poesia e musica a proposito di otto cantate romane del tardo Seicento*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», IX/19-20, 58-70.

- JUSLIN P.N. - SLOBODA J.A. (2001), *Music and emotion. Theory and research*, Oxford University Press, New York.
- LERDAHL F. - JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, M.I.T. Press, Cambridge Mass.
- MEYER L.B. (1973), *Explaining music*, University of California Press, Berkeley.
- MEYER L.B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago - London 1956).
- NATTIEZ J.-J. (1989), *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino (ed. orig. *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris 1987).
- NATTIEZ J.-J. (2002), *Musica e significato*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, vol. II (*Il sapere musicale*), 206-238.
- PATEL A. D. (2008), *Music, language, and the brain*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- ROSCH E. (1978), *Principle of categorization*, in E. Rosch - B. Lloyd (cur.), *Cognition and categorization*, Erlbaum, Hillsdale N.J., 28-49.
- SUESS J.G. (1990), *The University of Modena, the "Accademia dei Dissonanti", and the academy cantatas of Giovanni Battista Vitali: An example of Cartesian rationalism and music*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Bologna 1987, EDT, Torino, vol. I, 58-66.
- TEMPERLEY D. (2001), *The cognition of basic musical structures*, MIT Press, Cambridge Mass.- London.
- TIMMS C.- BOYD M. (2001), voce *Cantata, I*, 1-2 in *The new Grove dictionary of music and musicians*, (vol.5), McMillan, London, 10-17.
- ZOPPELLI L. (1990), *Considerazioni sulla categoria del "privato" nello Stilus Cubicularis*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», IX/19-20, 71-76.

Appendice 1

Elenco e fonti delle arie studiate

Arie di Luigi Rossi

da Caluori 1981, vol. I

I (p. 202): *Se nell'arsura ch'amor ti diede*

III (p. 211): *Difenditi Amore!*

IV (p. 214): *Dispérati, ch'aspetti più?*

V (p. 218): *Respira, core*

VI (p. 221): *Uscite di porto*

VII (p. 225): *Difenditi, o core*

VIII (p. 228): *Che cosa mi dite?*

IX (p. 231): *Hor guardate come va*

XII (p. 244): *Amor, e perché?*

XXV (p. 284): *Non m'affligete più, vani pensieri*

Arie di Domenico Gabrielli

da *Cantate a voce sola*, Bologna, Monti 1691 (ed. anast. SPES, Firenze 1980)

(p. 1): *Perché mai nume adorato*

(p. 9): *Può ben beltà adorabile*

(p. 27): *Amanti quel volto*

(p. 74): *Mirar quel caro volto*

(p. 79): *Amor consigliami che deggio far*

(p. 85): *Ombre pallide*

(p. 96): *Sventurato mio cor struggiti in pianto*

(p. 109): *Lascia d'amar, mio cor*

(p. 118): *Di quel volto ch'ammoreggio*

(p. 124): *Vorrei pur tacendo ancora*

Arie di Giovanni Legrenzi

Cantate e Canzonette a voce sola, op. XII, Bologna, Monti 1676

Le 31 arie di questa raccolta sono state pubblicate nel volume di Baroni-Dalmonte-Jacoboni [1999, 344-376].

Appendice 2

Trascrizione di tre arie rispettivamente di Rossi, Legrenzi e Gabrielli

Aria: Se nell'arsura

Luigi Rossi

Se nel - l'ar - su - ra ch'a - mor - ti - die - de

bra - mi gar - zon di ri - sto - rar - ti al quan - to

sce - ma dal cor la fe - de, non a-mar tan-to

no non a - mar tan - to, non a - mar tan - to no non a - mar tan -

to. Dol - ce pa - stu - ra di no - bil - co - re -

23

fu sem - pre_a - mo - re, ma chi se

29

n'em - pie_è stol - - - to. An - co_il dol - ce li -

34

quor - - - nuo - ce s'è mol - to. Vuoi tu fug-gir,

41

Adagio

vuoi tu fug-gir d'u-na bel-lez - za_il fo - co? a ma po - co, - a. ma

46

po - co a-ma po - co a-ma po - co.

Aria: Può ben beltà adorabile

Domenico Gabrielli

Può ben bel-tà_a do - ra - bi - le può ben bel-tà_a-do

4 ra - bi - le sbra-nar - - - mi sbra-nar-mi_in petto_il cor, ma che non re - sti_a

8 ma - bi - le ma che non re - sti_a ma - bi - le nol può nol può no che non può_il ri-

12 gor, ma che non re-sti_a - ma - bi - le ma che non re-sti_a - ma - bi - le nol può no

16 che nol può il ri - gor no no che nol può il ri - gor.

Aria: Care labbra

Giovanni Legrenzi

7

14

Ca - re lab - bra ca - re lab - bra i do - la - tra - te

un mo-men - ta - ne - o sì non mi ne - ga - te, un mo-men -

ta - ne - o sì non mi ne - ga - - - te

Appendice 3

Tabelle analitiche per due delle arie trascritte

ARIA: *SE NELL'ARSURA* (LUIGI ROSSI)

Testo elaborato tonalità d'impianto: Sol M. / Sol m.	unità form.	tonal	inton.	cad.	ripet.	melod. vocaliz.	accenti	met.	arm.
Se nell'arsura ch'amor ti diede brami garzon di <u>ristorarti</u> alquanto <u>scema</u> dal cor la fede, non amar tanto no non amar tanto, S non amar tanto no non amar tanto. strum. (<i>fine ramo</i>) Dolce pastura di nobil <u>core</u> fu sempre <u>amore</u> <u>ma</u> chi se n'empie è stolto. 10 (<i>fine ramo</i>) Anco il dolce liquor <u>nuoce</u> s'è molto. (<i>fine ramo</i>) Vuoi tu fuggir <i>vuoi tu fuggir</i> d'una bellezza il <u>foco</u> ? (<i>fine ramo</i>) (Adagio) Ama poco, ama poco 15 <i>ama poco, ama poco.</i>	Aa	I	So	C3f		Sa (2)	(0)	3/2	
		V	So	D1f			Ts-(0)	4/4	TET
	Ab	v	Co	C1f					
		Ir	Rf	A					
		Ir	Rf	C1					
		i	Rf	C1	var 4				
		i	Fr	C1	=5				
	B	i	So	D3f			deb	3/4	TET
		i	Co	S5			(0)-Ts		
		v	Fr	C1			Ts		
		Ir	Fr	C1		3/4	Ts Ts-(0)		PED
	Ca	Ir	Rf	A					PED
		Ir	So	A	=12				
		Vdi Ir	Fr	D1					
	Cb	iv	Rf	C1			(0) deb		
		i	Fa	C1	var 15		deb deb		

Aria : *Può ben beltà adorabile* (GABRIELLI)

Testo elaborato Tonalità d'impianto: sol m.	unità form.	tonal.	inton.	cad.	ripet.	melod. vocaliz.	accenti	met.	arm.
Può ben beltà adorabile strum.	AA	i	Ri	P3f				4/4	
può ben beltà adorabile sbranarmi <i>sbranar</i> <i>mi</i> in petto il cor, (: :)		i i	So Co	P3f S7	=1	3/4			TET
ma che non resti amabile <i>ma che non resti amabile</i> S	B	Ir	Ri	S7f					
<i>no! può no! può no</i> che non può il rigor, (<i>fine ramo</i>)		Ir	So	S7f	=4		Ts (3)		
ma che non resti amabile		Ir	Fv	C1					
ma che non resti amabile	B1	i	Ri	S7f		Sa (1)			
<i>no! può, no che no! può il rigor</i>		i	So	S7f	=7	Sa (1)	Ts		
<u>no no, che no! può il rigor.</u> 10		i	Rf	C1		Sa (1)	Ts (2)		
		i	Fa	C1	var. 9				

Per le sigle vedi la Legenda alla p. seguente

LEGENDA

(le sigle e le definizioni sono da considerarsi “di comodo”, semplicemente funzionali alla comprensione dell’analisi).

Testo elaborato	Le sigle sono indizi della segmentazione delle unità formali: strum = breve intermezzo strumentale; fine ramo = fine di un ramo sintattico completo nel testo verbale; : : segno di ritornello nella partitura originale;
unità form.	unità formali, segmentazione dell’aria in parti; il numero accanto alla lettera indica che il testo verbale è uguale ma la musica è diversa;
tonal.	i numeri romani minuscoli indicano le tonalità in minore, i maiuscoli quelle in maggiore; r indica la tonalità relativa (maggiore se il numero romano è maiuscolo);
inton.	intonazione verbale della sillaba finale del verso: So (intonazione sospesa), Fa (Fine aria), Fv (Fine dell’ultimo verso, prima di eventuali ripetizioni), Fr (Fine ramo), Co (il verso è seguito da una frase coordinata), Ri (il verso è seguito da una ripetizione in situazione iniziale), Rf (il verso è seguito da una ripetizione in situazione finale);
cad.	cadenze: A (Altra = non cadenza), C (Completa = IV-V-I), P (Perfetta (V-I), D (Debole V-I con almeno un accordo in rivolto), S (Sospesa = (x)-V). I numeri indicano i gradi della melodia nel canto; f = terminazione femminile;
ripet.	Vengono indicate le ripetizioni (eventualmente variate) di frasi precedenti. P. es. =5 significa che la frase xy è uguale alla frase 5. Var 4 significa che è una variante della frase 4.
melod.	si indica la figura melodica di salto d’accordo (Sa) seguita dal numero dei salti presenti nella figura;
vocaliz.	i vocalizzi sono indicati nel testo poetico () e nella relativa colonna, con la loro durata in quarti;
accenti	(0) = sillaba atona in tempo forte; Ts = sillaba tonica spostata da un tempo più forte ad uno più debole che lo precede o che lo segue; deb = ultima sillaba del verso anticipata in debole. Le sillabe cui si riferisce la sigla nella colonna sono sottolineate nel testo. Il numero tra parentesi [es. Ts (2)] indica quante volte il fenomeno è presente nel verso;
metro	indica il metro dell’aria e i suoi eventuali mutamenti;
arm.	Sono stati indicati solo alcuni passaggi armonici non strettamente funzionali al “giro”. PED= pedale: accordo fermo su melodia varia; TET = tetracordo discendente nel basso (da tonica a dominante) armonizzabile con terze e seste.