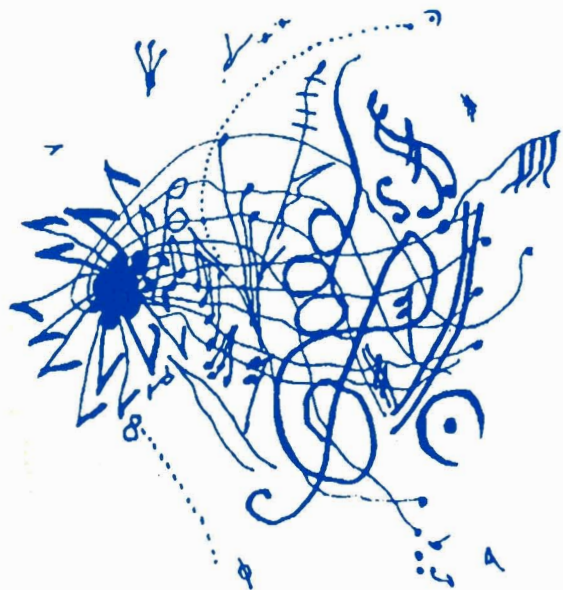


quaderni di "analitica"



edito dal gruppo di analisi e teoria musicale
spedizione semestrale in abbonamento postale
art.2 comma 20/c • L. 662/96 • filiale di BO

□ N.1 □ SUPPLEMENTO AL NUMERO 2 - ANNO VII □

quaderni

di

Analitica

1

a cura di Egidio Pozzi

Analitica

www.muspe.unibo.it/gatm

Rivista *online* di Studi Musicali
edita dal Gruppo Analisi e Teoria Musicale in collaborazione con il
Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Bologna

Direzione:

Egidio Pozzi, Marco Renoldi

Comitato di redazione

Mario Baroni, Wilma D'Ambrosio, Francesco Giomi,
Giuliano Goldwurm, Luca Marconi, Giorgio Pagannone,
Susanna Pasticci, Massimo Privitera, Simonetta Ricciardi,
Giorgio Sanguinetti, Nicola Scaldaferri,
Francesco Scarpellini Pancrazi, Marco Uvietta

Quaderni di Analitica

vol. 1

a cura di Egidio Pozzi

(Allegato al *Bollettino di analisi e teoria musicale*, anno VII n. 2)

Bollettino d'analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione:

Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Redazione:

Fulvia de Colle

Direttore responsabile:

Johannella Tafuri

Redazione e amministrazione:

via Galliera 3 - 40121 Bologna

Grafica di copertina:

Giordano Montecchi

Stampa:

Baiesi Centro Servizi Editoria

via Broccaindosso 2/c, Bologna

INDICE

Egidio Pozzi
Presentazione

7

PARTE I

Analisi, ermeneutica, biografia. Discussione su Edward T. Cone,
Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics
(in *19th Century Music*, vol. 5/3, 1982, pp. 233-241)

Mario Baroni
Introduzione

11

Interventi di:

Loris Azzaroni
17

Gianmario Borio
27

Marco Renoldi
33

Giorgio Sanguinetti
39

PARTE II

Approfondimenti metodologici, applicazioni analitiche e problemi interpretativi

Egidio Pozzi

*Concetto teorico e significato analitico delle successioni lineari:
il Largo della Ciacona op. II n. 12 di Arcangelo Corelli*

47

Giorgio Sanguinetti

Analisi e variazioni di tempo: la Polacca op. 53 di Chopin

75

Marco Mangani

*Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi
delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento*

99

Marco Renoldi

*Ritmo e analisi lineare:
espansione ritmica e tecniche fraseologiche in Mozart*

137

PRESENTAZIONE

I *Quaderni di Analitica* nascono con l'obiettivo di raccogliere gli articoli originali pubblicati sulla rivista *Analitica*, unitamente ad interventi e studi presentati in occasione di incontri e convegni d'interesse analitico e teorico.

In questo numero trovano posto le versioni italiane dei lavori pubblicati sui primi quattro numeri della rivista *online* insieme ad alcuni dei contributi che furono presentati nella tavola rotonda che aprì il *Primo Incontro di Studio di Analitica*, tenutosi presso l'Università di Bologna il 4 e 5 febbraio dell'anno scorso. Mentre i contributi della tavola rotonda propongono delle riflessioni sul rapporto tra indagine analitica, prassi ermeneutica e studi biografici – in relazione ad un famoso lavoro di Edward T. Cone ("Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics", in *19th Century Music*, vol. 5/3, 1982, pp. 233-241) – gli articoli pubblicati su *Analitica* testimoniano dei diversi e specifici percorsi di ricerca che negli ultimi anni hanno contraddistinto l'attività di alcuni giovani musicologi e analisti italiani.

Nell'articolo che ha inaugurato le pubblicazioni su rete di *Analitica* (febbraio 2000) Egidio Pozzi tratta il concetto di successione lineare – uno degli argomenti più interessanti dell'approccio schenkeriano all'analisi della musica tonale – individuandone e precisandone i contorni teorici e i significati metodologici. Il lavoro presenta una doppia valenza. Da una parte l'indagine intorno all'*Adagio* introduttivo della *Ciaccona* di Arcangelo Corelli (op. II n. 12) approfondisce l'analisi della scrittura corelliana già data da Frits Noske nei termini di una comprensione e di un'esplicitazione delle tecniche della variazione adottate dal compositore. Dall'altra le circostanziate esemplificazioni del concetto di successione lineare, il riferimento alle sue possibili origini nella prima produzione di Schenker (del quale viene proposta l'analisi del tema della *Fantasia cromatica e fuga* di Bach) e i suggerimenti inerenti al significato analitico di tale concetto, permettono un utilizzo di questo articolo anche in sede didattica.

L'argomento scelto da Giorgio Sanguinetti (ottobre 2000) riguarda uno degli aspetti più difficili e sfuggenti dell'interpretazione musicale, e cioè la scelta del tempo di una esecuzione, con le sue infinite possibili variazioni interne. Utilizzando due passi particolarmente problematici tratti dalla *Polacca* op. 53 di Fryderyk Chopin, si cerca di comprendere in che modo l'individuazione delle strutture musicali sottese alla composizione possa sostenere e incoraggiare particolari scelte interpretative. Il lavoro si

inserisce nell'ampio e molteplice settore di studi che trattano il complesso rapporto tra analisi e interpretazione; un settore che sta incontrando anche nel nostro paese un ampio interesse e al quale il *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* ha dedicato, di recente, un apposito volume monografico (*Analisi ed esecuzione*, a cura di Paolo Troncon, in *Bollettino di analisi e teoria musicale*, anno VI/1, 1999).

Il lavoro di Marco Mangani (luglio 2001) tratta aspetti metodologici essenziali nell'analisi di uno specifico repertorio del tardo Cinquecento. In riferimento ad alcune raccolte di canzonette a tre voci realizzate a Mantova tra il 1585 e il 1607, l'autore propone un criterio di segmentazione basato su diversi livelli. Dopo una preventiva scomposizione del testo poetico in segmenti testuali, vengono in una prima fase individuati dei segmenti polifonici intesi come il modo con cui il compositore distribuisce il testo nel complesso polifonico. Solo successivamente si individuano i principali meccanismi cadenzali e, di conseguenza, le singole frasi musicali.

Infine il lavoro di Marco Renoldi (dicembre 2000) descrive i procedimenti tipici di una *durational reduction*, un'analisi delle strutture metriche basata – e questo è l'aspetto interessante – non solo sulle caratteristiche legate al ritmo e al metro delle diverse figure armonico/melodiche, ma anche sugli aspetti contrappuntistici della condotta delle parti. Il lavoro riprende alcuni importanti studi di Carl Schachter pubblicati su *Music Forum* tra il 1976 e il 1987, nei quali erano state approfondite le osservazioni sul ritmo e sul metro lasciate da Heinrich Schenker. Nel corso del suo lavoro Renoldi chiarisce termini come “ipermetro” e “ipermisura”, proposti già da Cone in un famoso testo del 1968 (*Musical Form and Musical Performance*, Norton & Company, New York-London), esemplificandone i contenuti in passi tratti dalle Sonate per violino e pianoforte di Mozart.

Il *Quaderno* è pubblicato dal *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* in collaborazione con il *Dipartimento di Musica e Spettacolo* dell'Università degli Studi di Bologna. Ringraziamo Mario Baroni, Rossana Dalmonte e il direttore del Dipartimento Lorenzo Bianconi per il costante aiuto e il sostegno dato alle nostre iniziative, nonché Fulvia de Colle, Fabio Regazzi e Francesco Badaloni per la preziosa consulenza tecnica.

Egidio Pozzi

PARTE I

Analisi, ermeneutica, biografia. Discussione su Edward T. Cone, *Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics* (in *19th Century Music*, vol. 5/3, 1982, pp. 233-241)

INTRODUZIONE

L'articolo di Cone pone un problema determinante per la pratica analitica, problema che ancor oggi è di viva attualità, perché vent'anni di esperienze (successive al 1982) non l'hanno risolto: si sono limitate forse a metterlo in risalto, a farlo emergere con maggiore chiarezza, ma non a proporne soluzioni certe. Il problema, ridotto all'osso, è nientemeno che questo: a che serve fare analisi? Cone sembra non aver dubbi su questo punto: l'analisi che lui propone serve a interpretare, a capire più a fondo il pezzo analizzato, è funzionale all'ermeneutica del brano. Ma il metodo che lui propone sottintende, o meglio implica, anche se non lo esplicita, un altro principio: ogni analisi presuppone un sapere teorico ed è una buona analisi solo quella che è fondata su una buona teoria. Intendendosi per teoria, in questo contesto, una conoscenza approfondita dei meccanismi strutturali della musica. In altri termini, per interpretare bene il senso di quella nota "che promette" e non mantiene o dilazona le sue promesse, bisogna conoscere a fondo la natura della sensibile nel sistema tonale.

Da qui nasce il problema di cui dicevo: è vero infatti che l'analisi serve all'interpretazione delle intenzioni espressive di un brano, ma è vero anche che in molti casi (in altri casi) serve a capire i meccanismi sintattici che quell'interpretazione permettono, ovvero a stabilire la buona teoria musicale su cui l'ermeneutica deve fondarsi. Ora, un'analisi con funzioni "teoriche" studia come si comportano i compositori, osserva regolarità e ne deduce regole, o ipotesi di regole, sintattiche. Riemann, quando esaminando le musiche dei classici stabiliva la sua teoria funzionale, o Schenker quando proponeva le sue regole di riduzione, facevano analisi teoriche e non ermeneutiche. Su questa base si potrebbe concludere che l'analisi, come Arlecchino, serve sempre due padroni.

In realtà i suoi servizi sono anche altri, ma in questa sede per economia di esposizione, possiamo limitarci a questi due. Non possiamo però esimerci dall'affrontare un problema successivo che deriva immediatamente dal precedente: dobbiamo chiederci che relazione ci sia fra i due tipi di analisi. In altri termini: che cos'ha a che fare l'ermeneutica di un brano con la teoria che di quel brano sta alla base? Si tratta semplicemente di due procedimenti diversi che, vedi caso, adottano entrambi l'analisi come strumento di metodo, o invece si tratta di due tipi di analisi che hanno elementi comuni? E se sì, che interferenze possono esistere fra un'analisi ermeneutica e un'analisi teorica? A questo punto, per rispondere si dovrà precisare meglio il concetto di teoria. Riemann e Schenker, infatti, così

come Lerdahl, Jackendoff, Réti e in genere i teorici che propongono analisi, sono spesso fonte di un equivoco duro a morire, quando, anche senza dirlo esplicitamente, lasciano credere che la loro teoria “spiega la musica”, è una teoria “*del* linguaggio musicale”. Questo è un equivoco nato non so quando, forse esistente da sempre, ma confermato negli anni Sessanta, in epoca di strutturalismo. In quest’epoca si tendeva ad affermare che la musica si comporta come il modello universale dei linguaggi, cioè come il linguaggio verbale, nel quale sì, la teoria del linguaggio (studiata dai linguisti) differisce sostanzialmente dall’ermeneutica di un testo (in genere affidata alla critica letteraria). In musica le cose non sembrano stare così, perché la teoria musicale, al contrario di quella verbale, ha sempre i caratteri di un’indagine sullo stile e non di un’indagine sulla “lingua”. Tutte le teorie a cui si riferisce qualsiasi tipo di analisi corrente si riferiscono sempre alla descrizione di un determinato stile musicale, indipendentemente dal fatto che si analizzi una messa di Josquin, le sinfonie di Brahms, lo “stile classico”, la tradizione Dhrupad dell’India del Nord, o le orchestre di corni dei Banda-Linda. A questo punto la domanda di prima va riformulata: lo stile musicale descritto da una teoria è uno strumento “astratto” di linguaggio (come i meccanismi linguistici studiati ad esempio da Chomsky), o è invece uno strumento “concreto” di espressività (come ad esempio lo stile letterario di Leopardi o di Dante)? La seconda ipotesi sembra effettivamente la più credibile, perlomeno fino a quando una persuasiva teoria degli universali musicali non ci insegni che anche in musica esiste una “lingua” e non ce ne descriva le strutture.

Alla luce di queste circostanze la differenza fra l’analisi a finalità ermeneutiche e quella a finalità teoriche sembra farsi meno netta: gli obiettivi dell’una e dell’altra sembrerebbero trovare un punto di convergenza nella definizione di uno stile. Il Mi che tanto turba la fantasia di Cone, altro non sarebbe infatti che uno dei modi caratteristici con cui Schubert utilizza la regola della soluzione di sensibile, regola tipica di tutti gli stili appartenenti all’epoca tonale, ma usata con modalità particolari da Schubert: se dunque non si tratta di un evento casualmente unico, ma appunto di una modalità d’uso caratteristica di questo autore e non ad esempio di Beethoven o di Mendelssohn, possiamo dire di trovarci di fronte a una manifestazione dello stile schubertiano. Io non ho dubbi che di questo si tratti, se penso ad altri casi di dilazione della conclusione, il più noto dei quali è la “*himmlische Länge*”, la “divina lunghezza” schubertiana, la sua difficoltà a raggiungere la fine, che per unanime opinione dei critici, dall’Ottocento a oggi, è appunto un tratto distintivo del suo stile personale. Tuttavia anche le invenzioni più significative di un

autore crescono su un ampio terreno di cultura non necessariamente originale: ogni invenzione ha le sue radici in esperienze comuni, diffuse, accettate.

Sotto la categoria di stile non s'intende solo lo stile d'un autore: esistono, come ben sappiamo, stili d'epoca, stili di genere, o stili legati a luoghi, come quelli della Germania del Nord o dell'opera napoletana. Stili collettivi, dunque, e non personali, caratteristici di un'intera cultura. Ed esistono analisi che descrivono accuratamente i tratti di questi stili nel tentativo di distinguerli da quelli di stili concorrenti, e analisi che descrivono anche le metamorfosi di uno stile in un altro. Ad esempio il passaggio (analiticamente descrivibile e descritto) fra la tradizione tardo barocca e la tradizione pre-classica è uno dei casi più interessanti del rapporto fra stili collettivi: in esso giocano caratteristiche espressive ben definibili e dipendenti dai mutamenti di cultura che si stavano verificando in Europa in quegli anni, eventi di estremo interesse, dunque, anche dal punto di vista ermeneutico.

Ci si può chiedere allora: un'analisi delle funzioni armoniche come quella di Riemann (a cui – come ad altre consimili – sembra spettare più la definizione di analisi a finalità teorica che non quella di analisi a finalità ermeneutica), si può decisamente considerare come analisi pertinente allo stile, e se sì in che senso? La mia personale risposta è che sì, anche la teoria funzionale di Riemann distingue tratti riferibili a sistemi stilistici, ma che i suoi obiettivi sono diversi da quelli di analisi più direttamente ermeneutiche, almeno per tre ragioni: anzitutto perché si riferisce a un fenomeno non ascrivibile a particolari repertori, ma comune a tutti i repertori di un'intera epoca, che per due secoli assumono i procedimenti funzionali dell'armonia come modalità indiscutibili e immodificabili. È questa stabilità che può farli sembrare meccanismi più “linguistici” che “espressivi”. In secondo luogo la teoria riemanniana astrae dall'intero sistema stilistico (di norma interpretabile se viene visto nella sua coerenza globale) un aspetto molto specifico (riferito a un particolare procedimento dell'armonia) che proprio in virtù di quest'astrazione sembra assumere le connotazioni di un meccanismo sintattico “neutro” e non quelle di un'invenzione stilisticamente significativa. In terzo luogo, quella teoria si dedica a un fenomeno così sottile e articolato, da far convergere tutta l'attenzione alla descrizione di come esso funziona, e da mettere provvisoriamente tra parentesi la sua capacità espressiva. In sostanza, l'intenzione di Riemann non era quella di descrivere il meccanismo per interpretarlo: era semplicemente quella di descriverlo. Le interpretazioni,

se mai, avrebbero potuto venire in un secondo tempo (e di fatto sono anche venute in chiave di interpretazione culturale dell'epoca tonale).

Conclusione: i meccanismi dello stile, soprattutto in un fenomeno così complesso come quello della musica occidentale, si organizzano in forma stratificata. Alcuni procedimenti stilistici, una volta inventati, si stabilizzano, perdono gradualmente la loro qualità espressiva iniziale, e acquistano le stesse caratteristiche della "catacresi" metaforica, in virtù della quale, ad esempio, nessuno si meraviglia più di sentir dire che un tavolo ha le gambe. Ogni stile musicale acquisisce, incorpora, assimila e manovra, meccanismi stabilizzati di questo tipo, che durano anche per secoli, la cui funzione espressiva e la cui interpretabilità sembrano gradualmente catacresizzarsi o diventare opache. Ogni stile possiede queste stratificazioni strutturali più inerti e più profonde su cui si innestano i sistemi d'invenzione che per la loro novità attraggono l'attenzione e costituiscono l'oggetto preferito e specifico delle analisi a funzione ermeneutica. Le analisi a funzione teorica puntano invece su quegli strati apparentemente inerti e più difficili da interpretare. Si tratta di analisi forse più astratte, ma non meno importanti, se non altro perché nessuna novità potrebbe assumere un'emergenza rilevante, se appunto non sortisse dal tessuto complesso su cui si appoggia e con il quale tende a contrastare. Ma lo stile nella sua complessità comprende e integra organicamente entrambi gli aspetti. In ultima istanza si può affermare con certezza che anche le "teorie" musicali che l'analisi tende a edificare, sono sempre teorie dello stile, cioè sono relative a fenomeni transeunti, ad aspetti che durano per un periodo di tempo anche lungo, ma che non per questo possono essere pensati come caratteri assoluti di una ipotetica "lingua" musicale. Tant'è vero che anche i più stabili di questi fenomeni, un momento o l'altro, sono destinati a trasformarsi. Un esempio tipico è quello delle metamorfosi del linguaggio tonale.

L'articolo di Cone è importante perché illustra con particolare profondità di visione un caso di destabilizzazione di una regola stabile, cioè un esempio di trasformazione di stile colto nelle sue motivazioni più drammaticamente vive ed efficaci. Un esempio che può bene essere portato a simbolo del meccanismo più generale della produzione musicale, cioè di quella immensa tela di Penelope che è il farsi e il disfarsi degli stili in una tradizione continuamente mobile come quella europea. Questa è la ragione per cui l'articolo è stato scelto e per cui ha prodotto le reazioni ricche e stimolanti che vengono documentate negli studi che seguono.

C'è tuttavia anche un ultimo aspetto di cui è necessario far menzione. Cone tende a interpretare il fenomeno stilistico che descrive, in termini di storia

personale, motivandolo cioè sulla base delle angosce di Schubert per la malattia venerea di cui soffriva e che di lì a poco l'avrebbe condotto a morte. Niente vieta di pensare alla plausibilità di un'ipotesi di questo tipo, anche se niente autorizza a ritenerla vera. Le vie della fantasia umana sono infinite, e soprattutto lo sono quelle degli artisti geniali. Ma un conto è pensare alle eventuali motivazioni personali di quella scelta, un conto è mettere in rilievo le sue conseguenze sull'organismo stilistico di un linguaggio musicale in drammatica mutazione qual era quello dei primi decenni del XIX secolo. Se Schubert è rimasto memorabile è stato proprio per l'apporto a queste mutazioni, e non per le motivazioni personali che possono averlo stimolato. Queste ultime fanno parte eventualmente della cronaca, ma solo le altre sono autorizzate a far parte della storia.

Ci si può chiedere perché un musicologo così accorto e consapevole come Cone abbia ceduto in questo caso a lusinghe che a noi sembrano tutto sommato ingenue. Lorenzo Bianconi, nella discussione che ha concluso l'esposizione dei saggi, e che qui non abbiamo avuto spazio per riportare, ha affacciato un'ipotesi estremamente suggestiva (e credibile, anche se pur essa non dimostrabile). Ha ricordato che negli anni in cui Cone, che non nascondeva la sua omosessualità, scrisse questo memorabile articolo, si cominciava a diffondere in tutto il mondo il terrore dell'AIDS. Poteva essere scattata in quell'occasione una sorta di fratellanza d'angosce, capace di stimolare uno studioso tanto accorto nelle sue ipotesi quanto fertile di fantasia? Vorrei chiudere la mia introduzione sull'onda di questa sollecitazione, che evoca un altro, non meno importante, problema di metodo: il rapporto fra l'oggetto esaminato e la cultura personale di chi lo esamina, in altri termini il problema dei limiti di legittimità dell'attività ermeneutica. Si tratta di un tema che Cone solleva con grande capacità di provocazione, e questa è, in ultima analisi, un'altra delle ragioni per le quali il suo articolo è stato scelto e ha eccellentemente funzionato come strumento di stimolo.

Mario Baroni

**UN'IDENTICA IPOTESI CONTESTUALE PER DUE SIGNIFICATI
ESPRESSIVI OPPOSTI NEL *MOMENTO MUSICALE* N. 6
DI FRANZ SCHUBERT**

Nel suo articolo sul *Momento musicale* in La bemolle maggiore op. 94 n. 6 di Schubert, Edward T. Cone distingue e definisce i due tipi di contenuto che a suo avviso si possono rintracciare in una composizione musicale:

1. il “contenuto strutturale”, quello che ciascuna parte di una composizione possiede grazie alle sue connessioni con le altre, e che dipende dunque da relazioni puramente musicali; esso è preciso e specifico, perché è definito in maniera univoca da ogni singola composizione;
2. il “contenuto espressivo”, vale a dire l'ipotetico riferimento di un'opera musicale ad oggetti non musicali, eventi, umori, emozioni, idee, ecc.; esso non è univoco, perché dipende da scelte effettuate all'interno di un numero sconcertante di interpretazioni ammissibili, ossia di riferimenti all'ambito extra-musicale [Cone 1982, 234; 239]. Per Cone «da una parte noi ascriviamo inconsciamente alla musica un contenuto basato sulla corrispondenza fra i gesti musicali e le loro configurazioni, e dall'altra le ascriviamo esperienze isomorficamente analoghe, interiori o esteriori» [1982, 239]. Ciò che tutte queste esperienze hanno in comune, l'insieme delle espressioni possibili di una composizione, costituiscono quello che Cone chiama “potenziale espressivo”. Potenziale espressivo che è ad un tempo *ampio* e *non illimitato*: 1. è *ampio* per il fatto che «non ci sono regole o codici per mezzo dei quali possiamo tradurre i gesti musicali in esatti equivalenti espressivi, almeno non nello stesso senso in cui possiamo tradurre parole in concetti, o immagini in oggetti»; 2. è *non illimitato* per la ragione che «il contenuto espressivo, ossia l'attività umana o lo stato della mente addotto come interpretazione della musica, deve essere congruente con il contenuto strutturale, ovvero l'azione musicale stessa» [*ibid.*].

Sulla base dell'analisi del *Momento musicale*, tesa a ricavare informazioni sul contenuto strutturale della composizione [pp. 235-239], Cone si domanda quale possa essere il suo potenziale espressivo, ovvero «quali tipi di situazioni umane presentino se stesse come congruenti con la sua

struttura». [p. 239] È significativo che l'autore si domandi giustappunto "quali" tipi di situazioni umane, e non "quale", coerentemente con la convinzione che per ogni composizione esista un numero sconcertante di interpretazioni ammissibili [pp. 239-240]. Il perno attorno al quale ruotano la prima e la terza parte della composizione analizzata (articolata in Allegretto – Trio – Allegretto da capo) e nel contempo l'elemento dal quale dipende in larga parte il potenziale espressivo di essa è, secondo Cone, il Mi naturale che compare per la prima volta a b. 12 come terza dell'accordo Do-Mi-Sol, dominante secondaria della tonica parallela, Fa-Lab-Do. Tale suono pone in essere, nel corso dell'Allegretto, una serie di situazioni destabilizzanti, di delusioni delle aspettative, di "promesse non mantenute", che minano alla base, fin quasi a distruggerlo, l'equilibrio armonico e fraseologico della composizione. Nella visione di Cone, ad un certo punto del brano, in una situazione di totale equilibrio, viene inserito un elemento estraneo che d'improvviso squilibra la situazione: è il Mi naturale di b. 12, la *promissory note* richiamata nel titolo dell'articolo, la nota "che è una promessa", ed anche, con un suggestivo gioco sui significati del termine, una "cambiale". Tale elemento si ripresenta insistentemente e rivela possibilità insospettite; quando ritorna l'equilibrio, l'elemento estraneo sembra assimilato, ma l'apparenza inganna, perché esso si ripresenta più virulento di prima e tenta di distruggere tutto ciò che lo circonda. E proprio la destabilizzazione, l'inganno, la metamorfosi, la capacità distruttiva insiti nella natura della *promissory note* costituiscono, in termini generali e astratti, il potenziale espressivo che Cone trova nel pezzo schubertiano. Il passaggio dalla generalità e dall'astrazione a situazioni più specifiche e concrete, vale a dire la connessione fra i gesti musicali e le loro configurazioni e le esperienze isomorficamente analoghe, interiori o esteriori che ascriviamo alla musica, per Cone sta nell'idea che l'elemento estraneo che inquina in maniera nefasta la prima parte (A) del *Momento musicale* sia il simbolo della presenza di un pensiero inquietante, non neutralizzato dall'intervento tranquillizzante del Trio (B) per il fatto che la comparsa del "da capo" (A) riconduce alle stesse tragiche conclusioni rilevate nella prima parte.

Se il contenuto della musica strumentale è rivelato a ciascun ascoltatore dalla relazione fra la musica e il contesto personale che egli porta con sé, allora, si chiede Cone, quale contesto potrebbe aver addotto il compositore? Quale esperienza personale Schubert avrebbe potuto considerare rilevante per il significato espressivo della sua composizione? [p. 240]. Poiché non esiste una risposta certa e univoca a queste domande, ma si possono avanzare solo delle congetture, Cone ipotizza che l'esperienza personale di Schubert sia stata, nel caso del *Momento musicale*

n. 6 del 1824 – così come di altre composizioni dello stesso periodo – la presa di coscienza di aver contratto la sifilide verso la fine del 1822, epoca nella quale la malattia era incurabile. Fu tale presa di coscienza, si chiede infine Cone [p. 241], a indurre, o quanto meno ad intensificare, il senso di terribile desolazione, di orrore, che permea molta della musica composta da Schubert in quegli anni? È forse troppo fantasioso sentire una reazione del genere incorporata musicalmente nella struttura tonale del *Momento musicale* n. 6?

L'ipotesi è certamente fondata se, con Cone, si ammette che il contenuto espressivo di una composizione dipenda da scelte effettuate all'interno di un numero sconcertante, seppure non illimitato, di interpretazioni ammissibili. Cone arriva a formulare questa ipotesi sul rapporto fra contenuto espressivo del *Momento musicale* n. 6 e contesto personale del compositore, esaminando le vicende della *promissory note* e le deformazioni dell'articolazione fraseologica nella prima parte del pezzo. Io proverò ad effettuare un'analisi della stessa sezione del pezzo assumendo che il contesto compositivo sia lo stesso ipotizzato da Cone, ossia la presa di coscienza da parte di Schubert di aver contratto la sifilide nel periodo cui risale la composizione, ma procederò, per così dire, in senso inverso nella ricerca del contenuto strutturale e di quello espressivo, prendendo le mosse dall'esame di un terzo elemento della struttura del *Momento musicale*, non considerato da Cone, ossia l'elaborazione compositiva della forma complessiva: tenterò di ritagliare, dalla struttura formale di superficie del pezzo, un'ipotetica struttura primaria, un archetipo formale, isolando alcune sezioni secondo procedure esplicite, azzarderò poi una sorta di ricomposizione del pezzo e ne tenterò infine un'interpretazione che, a partire dall'ipotesi di fondo sopra citata, scaturisca dalle modalità stesse dell'elaborazione compositiva. Col che non intendo effettuare una verifica in senso stretto dell'interpretazione di Cone, o tanto meno una sua confutazione; al contrario, mi propongo di rafforzare la posizione di Cone circa la sua convinzione che il numero di interpretazioni possibili di una composizione oscilla in una quantità compresa fra l'ampio e il non illimitato.

Come punto di partenza assumo una suggestiva e nodale osservazione analitico-interpretativa di Cone [p. 238]: il Mi naturale di b. 12, la *promissory note*, scarica la sua forza di sensibile sul lontano accordo di Fa minore di bb. 47-48. Se ciò è ammissibile, allora si deve intendere che la seconda struttura del *Momento musicale*, quella che va da bb. 8/9 a b. 16, si "interrompa" a b. 12 e si "riorganizzi" a bb. 47-48. In altri termini, si può dire che alla b. 12 si presenta una "apertura" cui non corrisponde una "chiusura" immediata, bensì una serie di strutture "intercalate" che in certo

modo la dislocano, la rimandano al levare della b. 48. L'idea che certi raggruppamenti di battute, certe strutture risultanti per qualche ragione "aperte", non debbano "chiudersi" obbligatoriamente nella struttura immediatamente successiva, ma al contrario possano farlo anche solo dopo una serie più o meno lunga di strutture "intercalate",¹ è stata espressa da Rothstein nel suo studio sulla struttura ritmica della frase nella musica tonale [Rothstein 1989, 70 ss.]. Se si segue l'idea di Rothstein, si deve osservare che, sul piano armonico, l'accordo di Do maggiore di b. 12, interpretabile come dominante secondaria della tonica parallela (accordo di Fa minore), non sfocia immediatamente sull'accordo "promesso", l'accordo su cui si è "aperto"; questo si presenta solo molto dopo, sul levare della b. 48, rimanendo come "sospeso" per ben trentacinque battute, vale a dire per tutto l'arco compositivo lungo il quale si sviluppano molte delle vicende della *promissory note* descritte da Cone. In altri termini, è possibile immaginare nella seconda struttura del *Momento musicale* una "apertura" armonica a metà del percorso (b. 12), cui corrisponde una "chiusura" effettiva solo dopo quattro strutture e mezzo (cioè dopo la mezza struttura da bb. 12/13 a b. 16, la prima struttura intera da bb. 16/17 a b. 24, la seconda da bb. 24/25 a b. 33, la terza da bb. 33/34 a b. 39, e la quarta da bb. 39/40 a b. 47).

Sulla scia dell'idea di Cone (il Mi naturale di b. 12 risolve sul Fa di bb. 47-48) e di quella in qualche modo parallela di Rothstein (certe strutture "aperte" possono assicurarsi la loro "chiusura" anche solo dopo il dipanarsi di un certo numero di strutture intercalate), non credo sia irragionevole chiedersi se nella trama complessiva del *Momento musicale*, nel "racconto" della promessa mancata, si nascondano altre promesse, altri momenti di sospensione del discorso musicale, altre interposizioni di strutture fra punti salienti. Il primo passo da compiere in questa ricerca è fissare un criterio per stabilire quali potrebbero essere i punti salienti, ovvero i momenti che rappresentano il limite inferiore e superiore delle strutture che si vogliono vedere come intercalate. Un criterio a mio avviso non privo di senso è porre in relazione le parti fra loro corrispondenti della prima sezione del *Momento musicale*, ed assegnare ai loro punti di inizio e di fine il valore di punti salienti della sezione nel suo complesso; in altre parole, rintracciare, se possibile, uno schema *immaginario* che presenti – a prescindere dalle *reali* strutture intercalate – luoghi indicativi di ritorni, simmetrie, regolarità.

¹ Sul concetto di strutture "aperte", "chiuse" e "sfrangiate" cfr. Azzaroni 1997, 506 ss.

Uno schema di questo genere può trasparire dalla trama compositiva se, oltre ai punti già discussi (la b. 12 e il levare della b. 48 che racchiudono la prima grande struttura intercalata), si dà rilievo a quelli indicati di seguito:

1. l'inizio della prima struttura del *Momento musicale*, sulla tonica di La bemolle maggiore;
2. la fine di tale struttura, sull'accordo di dominante, a b. 8;
3. l'inizio della seconda struttura sul levare della b. 9;
4. l'arrivo sull'accordo di Do maggiore contenente la *promissory note* a b. 12, che segna l'inizio di quella serie di "deviazioni" e delusioni delle aspettative descritte da Cone e, con la sua "apertura" non immediatamente soddisfatta, una prima interruzione;
5. la "chiusura" sul sospirato accordo di Fa minore in corrispondenza del levare della b. 48;
6. la dominante di La bemolle maggiore che alle bb. 52-53 prepara sospensivamente la ripresa;
7. la ripresa della prima struttura della composizione sul levare della b. 54;
8. la ripresa variata della seconda struttura della composizione sul levare della b. 62;
9. l'interruzione di tale struttura a b. 65, interruzione parallela a quella rilevata a b. 12 (allora, come si è visto, la mancata soddisfazione dell'aspettativa creata dalla *promissory note* con l'introduzione della dominante di La bemolle maggiore al posto della prospettata tonica parallela; adesso, con una deviazione che si può intendere come corrispondente, un cambio improvviso e inaspettato di tonalità, grazie ad un salto fulmineo di cinque quinte – o sette nel senso inverso del circolo delle quinte – da La bemolle maggiore a La maggiore);
10. il ritorno alla tonalità di La bemolle (nella sua ambigua variante minore) a b. 74, con la conseguente conclusione della prima sezione del pezzo.

I punti in questione costituiscono i pilastri sui quali è possibile immaginare che appoggi l'archetipo formale della prima sezione del *Momento musicale*, che apparirebbe così fondato su un'articolazione molto più breve, semplice e "regolare" di quella che appare al livello di superficie della composizione, un'articolazione bipartita del tipo A / A' costituita da una successione di 8+8 / 8+8 battute secondo il modello seguente (Esempio 1):

A = I struttura: bb. 0/1-8 [T→D] +

II struttura: bb. 8/9-12 ... 47/48-49 ... 52-53 [T→(D) ... →Tp ... →D]

A' = I struttura: bb. 53/54-61 [T→D] +

II struttura: bb. 61/62-65 ... 74-77 [T→s⁵⁶ ... →D^{4-6>} →D³⁻⁵ →T/t]

Allegretto

The musical score is for a piece titled "Allegretto". It is written for piano and consists of 74 measures. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into systems, with measure numbers 11, 48, 52, 54, 62, and 74 marking the beginning of new systems. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The piece features a variety of musical textures, including single notes, chords, and arpeggiated figures.

Esempio 1

Se questa articolazione formale si può pensare come una sorta di nucleo originario attorno al quale si sviluppa la composizione – un’idea che Ulrich Siegele ha applicato all’analisi delle fughe di Bach, viste come possibile frutto dell’ampliamento logico e progressivo di un ideale schema originario [1989] – si può forse riconoscere che tutto ciò che vi è “in più” rispetto a questo nucleo originario possa essere letto come il risultato di una sofisticata operazione di progressivo ampliamento della struttura di base, un’operazione giocata su particolari strategie compositive che produce

l'effetto di dilazionare nel tempo la fine della prima parte del *Momento musicale*.²

I tre passaggi "aggiunti" alla struttura di base immaginaria (ovvero le parti "tagliate" al livello di superficie della composizione), riportati nell'Esempio 2 (v. p. 26), potrebbero venire interpretati nel modo seguente, non molto distante da quello individuato da Cone.

1. La successione di strutture da bb. 12/13 a b. 47 costituisce l'ampliamento che interrompe la relazione diretta di apertura-chiusura fra la dominante dell'accordo di Fa minore a b. 12 e l'accordo di Fa minore di bb. 47/48: un'arcata assai ampia, nella quale il Mi naturale, con una serie di giravolte e di travestimenti, diventa autore di una lunga serie di "promesse non mantenute". Dapprima esso commuta la sua funzione melodica ascendente di sensibile di Fa dell'accordo (mancante) di Fa minore nella funzione melodica di spinta cromatica discendente dal Fa del levare della b. 10 verso il Mi bemolle e giù giù fino al La bemolle di b. 16; poi si scambia con il Fa bemolle per iniziare una virata improvvisa verso la tonalità di La bemolle minore (dal levare della b. 17 a b. 28); ancora come Fa bemolle, nel momento "caldo" dell'emersione del La bemolle minore, si trasforma poi a sorpresa nella quarta dell'accordo di dominante in quarta e sesta di Fa bemolle maggiore, scritto subito dopo enarmonicamente come Mi maggiore (un altro scambio enarmonico tra Fa bemolle e Mi naturale), questo sì raggiunto e ampiamente confermato (dal levare della b. 29 a b. 39); infine, di nuovo come Fa bemolle, si presenta prima come fondamentale dell'accordo di Fa bemolle maggiore – una replica enarmonica del precedente accordo di Mi maggiore – e poi, grazie all'ingresso provvidenziale di un Re naturale, diventa basso della sesta italiana di La bemolle (levare della b. 42), accordo chiave per il ritorno a La bemolle maggiore (bb. 39/40-47).
2. Le bb. 50-51 danno luogo ad una dissonanza di settima (Sol-Sib-Reb-Fa) intercalata fra la tonica parallela di La bemolle maggiore (l'accordo di Fa minore di b. 49) e la dominante di La bemolle maggiore (l'accordo di Mi bemolle maggiore di b. 52): una vibrante risonanza sottodominantica dello pseudo-Fa minore appena raggiunto, subito contaminata (ultimo quarto di b. 51) dallo scivolamento cromatico del Fa verso il Fa bemolle (enarmonicamente equivalente a Mi naturale!) e dalla trasformazione dell'accordo sottodominantico in

² Un tempo che su grande scala, ossia rispetto alla macroforma, si presenta come lineare e direzionato. Sulla questione della linearità e non linearità del tempo musicale cfr. Kramer 1988, Cap. 2.

una settima diminuita, ancora riferibile, se interpretata enarmonicamente, allo pseudo-Fa minore (Sol-Sib-Reb-Fab $\cong$ Sol-Sib-Reb-Mi), ma contemporaneamente orientata verso il La bemolle (del resto, già anche l'accordo di settima Sol-Sib-Reb-Fa poteva ricevere una doppia interpretazione: accordo sottodominantico di Fa minore e settima di sensibile di La bemolle maggiore).

3. Il raggruppamento di bb. 65/66-73 realizza l'ampliamento che interrompe la catena cadenzale fra la sottodominante minore con sesta aggiunta di La bemolle (b. 65: Reb-Fab-Lab-Sib) e la dominante di La bemolle (bb. 74-75: Mib-Lab-Dob $\rightarrow$ Mib-Sol-Sib): un doppio scivolamento cromatico e una doppia interpretazione enarmonica trasformano la sottodominante minore con sesta aggiunta di La bemolle (Reb-Fab-Lab-Sib) nella settima di dominante di La maggiore (Re-Mi-Sol#-Si), una *tonalità*, quest'ultima, lontanissima da La bemolle, ma anche, ambigualmente, una *sonorità* ad essa vicinissima in quanto interpretabile come sua "napoletana" (La maggiore = "napoletana" di Sol diesis $\cong$ La bemolle).

Supponiamo che sia vera l'ipotesi secondo cui il decorso compositivo della prima parte del *Momento musicale* si fonda su processi di ampliamento, rigonfiamento, dilatazione di una struttura di base breve e regolare, e supponiamo altresì che sia vero il contesto che Cone ipotizza, ossia l'esperienza personale che Schubert avrebbe potuto considerare rilevante per il significato espressivo della sua composizione. Allora è lecito pensare che il significato espressivo del *Momento musicale*, la reazione incorporata musicalmente nella sua struttura, non sia tanto un senso di terribile desolazione e di orrore, un senso quindi di prostrazione, di immobilità, di annichilimento di fronte all'ineluttabilità del destino, e dunque un atteggiamento di totale passività di fronte all'immagine della morte incombente, come suppone Cone, quanto piuttosto un senso di ribellione, di volontà di lotta, di sollevazione contro un destino pure già segnato, un senso dunque di aspirazione alla vita, di passionalità, e un atteggiamento risolutamente reattivo, uno slancio vitalistico, un'immensa volontà di agire per contrastare una fine tragica e incombente.

In sintesi, il motto interpretativo di questo *Momento musicale* potrebbe suonare così: dilatare lo spazio-tempo della musica per esorcizzare la morte. Un motto che esprime un'idea esattamente opposta a quella formulata da Cone, nonostante il lavoro interpretativo sia partito dalla medesima ipotesi sul contesto addotto dal compositore. La differenza del risultato sta tutta nella scelta del percorso spazio-temporale dell'osservazione, nell'opzione fra la stasi sul livello di superficie della

composizione o il movimento di emersione dal profondo alla superficie: se ascoltiamo o leggiamo il *Momento musicale* immaginandolo come la storia di una struttura fraseologica e di un percorso armonico (o meglio enarmonico) che si dipanano via via senza soluzione di continuità, arriveremo presumibilmente alle conclusioni di Cone; ma se ascoltiamo o leggiamo il *Momento musicale* per così dire in controluce, puntando la nostra attenzione su qualcosa che possa rinviarci alla storia di una sua progressiva elaborazione formale, di una sua graduale dilatazione, di un gioco compositivo di cesure, sospensioni, dilazioni e inserzioni, forse riusciremo ad intravedere il passaggio da una forma breve e regolare ad una forma dilatata e complessa che si sovrappone alla prima, ed approderemo probabilmente ad un'ipotesi del tutto alternativa sul significato espressivo della composizione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AZZARONI L. (1997), *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna.

CONE E.T. (1982), "Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics", *19th Century Music*, 5/3, 233-241.

KRAMER J.D. (1988), *The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies*, Schirmer, New York.

ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.

SIEGELE U. (1989), "The four conceptual stages of the Fugue in C Minor, WTC I", in Franklin D.O. (cur.), *Bach Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 197-224.

1.

27

28

33

40

2.

50

3.

66

Esempio 2

Intervento di Gianmario Borio

L'articolo di Edward T. Cone si configura come il tentativo di contrapporsi alla massima secondo cui "la musica non significa altro che se stessa" mediante un'argomentazione che si fonda sul vivo confronto con una composizione esemplare del romanticismo. Al fine di evitare l'autoreferenzialità della musica postulata dall'estetica formalista, Cone mette in gioco il concetto di ermeneutica; questo concetto viene però usato in un'accezione assai distante dalla tradizione dell'ermeneutica moderna e non stupisce che all'inizio del saggio egli non citi Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Szondi o Jauss bensì Hermann Kretzschmar. L' "ermeneutica musicale", di cui Kretzschmar si fece paladino all'inizio del Novecento, si opponeva all'idea hanslickiana delle *tönend bewegte Formen*; era debitrice più alla teoria degli affetti del Settecento musicale che non all'ermeneutica letteraria e filosofica del secolo successivo. Kretzschmar sosteneva che i motivi, i temi e le forme musicali fossero cifre di sentimenti specifici e pertanto fossero traducibili in parole. Nelle pagine di apertura del suo celebre saggio *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902) egli definiva l'ermeneutica come arte del tradurre; il suo compito sarebbe quello di «scandagliare il senso e il contenuto di idee che è racchiuso nelle forme, di cercare ovunque l'anima sotto il corpo, di dimostrare il nucleo puro del pensiero in ogni frase di un'opera letteraria, in ogni elemento di un'opera d'arte [...]» [Kretzschmar 1911, vol. 2, 169]. A me sembra che Cone, ripristinando questa versione semplificata di ermeneutica, ne ripeta gli errori e imponga un aggiustamento di fulcro che offusca gli eccellenti risultati della propria analisi armonico-strutturale. La distanza metodologica tra l'ermeneutica filosofica e queste sue applicazioni musicali si manifesta almeno in due presupposti: 1. un rapporto diretto, privo di mediazioni tra il testo e il suo significato; 2. la fissità e l'incondizionatezza storica del significato stesso. Questi presupposti stanno alla base di una visione schematica che oppone analisi ed ermeneutica come due "discipline" differenti. Io ritengo invece che l'analisi sia parte integrante del processo ermeneutico [Borio 1995].

Per chiarire questo rapporto può essere di giovamento la lettura di alcuni passaggi del capitolo che Gadamer dedica alla logica di domanda e risposta in *Verità e metodo*. Riallacciandosi alla tesi di Collingwood, secondo cui «si può davvero capire il testo solo quando si è capita la domanda a cui esso risponde» [Gadamer 1972, 427], Gadamer spiega che la domanda, una volta ricostruita, va a collocarsi al di fuori dell'orizzonte originario, in quanto questo orizzonte storico è ora circondato dall'orizzonte del nostro

presente. Se, per prendere l'esempio del *Moment musical* di Schubert, noi ci poniamo la questione di che senso abbia l'estensione nella ripresa della prima sezione della forma tripartita, operiamo in direzione della ricostruzione della domanda da cui scaturì l'opera (domanda che si situa nel campo della tradizione formale, dell'evoluzione delle tecniche armoniche e contrappuntistiche, della storia della musica per pianoforte solo ecc.); nel ricostruire tale domanda la contaminiamo però inevitabilmente con una concettualità e con procedimenti mentali che sono sorti *dopo* il periodo di composizione. Il processo ermeneutico si svolge dunque come incontro tra l'orizzonte del passato, rappresentato dai muti segni del testo, e l'orizzonte del presente dell'esegeta che li fa parlare. In quel capitolo Gadamer fa delle riflessioni anche sul rapporto tra senso e intenzione che meritano di essere richiamate nel quadro di una critica al saggio di Cone; egli rileva che «la domanda che si tratta di ricostruire non riguarda anzitutto le esperienze di pensiero dell'autore, ma riguarda invece nella sua sostanza più totale il senso del testo stesso» [1972, 430]. Interrogarsi su quale fu l'autentica intenzione di Schubert – scrivere un *Lied* tripartito *sui generis* o uno Scherzo che traesse le conseguenze da certi movimenti delle Sonate di Beethoven – equivarrebbe nella prospettiva di Gadamer a perseguire un obiettivo «parziale e riduttivo». Infatti egli ritiene «una stortura storicistica quella di vedere proprio in tale riduzione [alla presunta intenzione autentica] la virtù della scientificità e di considerare la comprensione come una specie di ricostruzione che in certo modo ripete la genesi del testo» [*ibid.*]. Senonché Cone compie un passo ulteriore: egli cerca di individuare una struttura isomorficamente analoga [Cone 1982, 239] al disagio psichico di cui l'autore soffriva all'epoca della composizione del brano. Non diversamente da Kretzschmar, Cone intende l'ermeneutica come arte del tradurre – tradurre le forme pure della musica in situazioni umane concrete. Queste situazioni non sono quelle di un'epoca o di un ceto sociale oppure conflitti fondamentali dell'essere umano (che la musica a programma trovò paradigmaticamente espressi nei poemi epici e nelle tragedie della tradizione letteraria), ma quelle dell'individuo determinato che ha scritto l'opera. Cone non dispone della nozione di un soggetto estetico *distinto* dall'io empirico oppure ignora deliberatamente questa distinzione. L'ipotesi sull'opera si mescola con ipotesi sulle vicende biografiche di chi l'ha scritta; il decorso dell'analisi è condizionato sin da principio dall'obiettivo di stabilire un legame tra sfera biografica e tecnica compositiva.

Il tradurre la musica in parole si configura in Cone, non diversamente da Kretzschmar, come uno svelare il significato umano nascosto nelle cifre della musica; questa traduzione presuppone che la dicotomia tra forma e

contenuto (tra strutture della musica e sua sostanza spirituale), che fu all'origine di molti dibattiti dell'estetica musicale ottocentesca, esista nei fatti. Invece io ritengo che essa sia la manifestazione di una *koiné* storicamente determinata – quella del romanticismo tedesco appunto – da cui la musicologia novecentesca ha preso man mano distanza. Proprio discutendo la questione della traducibilità, emersa in seno alla *Gefühlsästhetik*, Carl Dahlhaus sottolineava: «nella misura in cui un sentimento espresso musicalmente diventa quel certo sentimento che appare solamente mediante l'espressione musicale, è esclusa una sua trasformazione in linguaggio». [1988, 333] In altre parole: la musica non pronuncia un certo sentimento con altri mezzi, bensì *produce un altro sentimento* con mezzi propri. Nel 1970 Erwin Ratz, l'allievo di Schönberg che aveva dato un contributo prezioso alla teoria musicale con un trattato sulla morfologia funzionale [1973], ricapitolò alcune conclusioni di quel trattato in un articolo dal titolo *Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens*, mostrando la piena consapevolezza che ogni operazione analitica si compie su un terreno ermeneutico. Ratz definisce come «compito dell'analisi musicale» quello di «descrivere con l'ausilio della morfologia funzionale il contenuto musicale nella sua unicità e particolarità» [1975, 53]. Egli contesta l'opinione che il «conflitto tra estetica della forma ed estetica del contenuto» abbia un qualche fondamento nelle composizioni; al contrario tale conflitto è la risultante storica del fatto che «l'ermeneutica dell'Ottocento non fu assolutamente capace di venire a capo del contenuto musicale. I suoi tentativi di spiegazione erano infatti impressioni arbitrarie, prive di qualsiasi rapporto con la sostanza musicale» [*ibid.*]. Articolare correttamente il sistema di forze che presiede alla forma musicale significa compiere un passo avanti nel chiarimento di quella esperienza specifica a cui dà luogo la musica, esperienza «attraverso cui gli uomini possono pervenire a nuove conoscenze circa se stessi e il loro rapporto con il mondo» [*ibid.*].

Voglio concludere questo mio intervento, che si è finora soffermato su questioni di terminologia e metodo, con alcune riflessioni sull'analisi allo scopo di fare almeno qualche piccolo accenno alla prospettiva di Ratz e Schönberg. Cone ritiene di potere dare per scontate alcune nozioni formali di base, per esempio che questo pezzo sia una forma tripartita di *Lied* con Trio in conclusione. Questa visione non è corretta per la morfologia musicale della Scuola di Vienna. In *Fundamentals of Musical Composition* Schönberg definisce quella particolare forma tripartita che è scritta in tempo spedito e metro ternario e ha una sezione mediana modulante e un

trio alla fine (a sua volta tripartito) come Scherzo.¹ Non è solo una differenza terminologica, ma di prospettiva generale. Infatti la dinamica interna di uno Scherzo è diversa da quella di un *Lied*; ciò concerne tra l'altro il fenomeno dell'irregolarità, e talvolta ambiguità, ipermetrica della sezione mediana, fenomeno che per Cone è saliente per capire il *Moment musical* n. 6. Per Schönberg gli aspetti essenziali della sezione mediana sono la creazione di «modelli di sequenze» e l'acquisizione di «un certo grado di indipendenza» sul piano tematico [Schönberg, 1967, 152 (156)]. Nel pezzo di Schubert l'elemento motivicamente contrastante è il ritmo puntato del soprano alle bb. 22-23; il gruppo di 8 battute con cui si apre la sezione mediana mostra una certa qual corrispondenza con l'antecedente del periodo della sezione A. Questo motivo contrastante non solo reintroduce la fatidica “nota della promessa” nella forma Fa bemolle, ma serve anche da materiale per cadenzare in Mi maggiore (b. 33). A questo punto la corrispondenza con la sezione A cessa; nelle bb. 34-36 assistiamo al tipico processo di estrazione e liquidazione² a cui si aggiunge l'ispessimento della testura con movimento per gradi congiunti di basso e soprano sul motivo suddetto. Al complicarsi del processo armonico corrispondono modificazioni delle strutture ipermetriche: le bb. 29-30 sono la quinta e sesta battuta della ripetizione variata del precedente gruppo di 4+4 battute e al contempo coincidono – come rileva Cone – con l'inizio di una discesa del soprano da Mi₄ a Mi₃; analogamente avviene nel rapporto tra b. 40 ss. e 48 ss. Posta tale dinamica nella sezione mediana, una semplice ripetizione della sezione A non sarebbe sufficiente a ristabilire l'equilibrio. Schubert ricorre a uno degli artifici più diffusi negli Scherzi di Beethoven, l'estensione della ripresa mediante l'apertura del conseguente. [cfr. Schönberg 1967, 155 (159)] Si possono individuare diverse funzioni: l'introduzione a b. 62 (in corrispondenza di quello che Cone considera l'accordo di più stridente dissonanza) del motivo che verrà poi impiegato nel Trio; una rapida rivisitazione degli ambiti di La bemolle minore e Mi maggiore; la preparazione di un breve pedale di tonica che viene reinterpretato come dominante della sottodominante.

Mi fermo qui. Dalle osservazioni fatte emerge quanto profondamente i procedimenti di Schubert siano situati nella storia della tecnica compositiva

¹ Cfr. Schönberg 1967, pp. 150-166. La traduzione italiana di Giacomo Manzoni (*Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano 1969, questo capitolo alle pp. 154-171) è caratterizzata da una scelta terminologica non sempre felice; per questa ragione citerò dall'edizione inglese con mia traduzione rinviando in parentesi tonde al corrispondente passaggio dell'edizione italiana.

² Sul termine “liquidazione” cfr. Schönberg 1967, p. 58 (60), in generale, e pp. 152-153 (156-157) in particolare per lo Scherzo.

e delle forme musicali successiva a Beethoven. Forse la sostanza spirituale di questo *Moment musical* si evince più dal comportamento estetico, ossia dal modo in cui il compositore ha preso dominio sul materiale, che non da ipotesi su strutture parallele nella propria vita psichica – ipotesi che esercitano un notevole fascino, ma difficilmente possono rientrare nell'ambito di ciò su cui una comunità estetica può discutere e trovare consenso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BORIO G. (1995), "Analisi musicale ed ermeneutica", in Carchia G.-Ferraris M. (cur.) *Interpretazione ed emancipazione. Studi in onore di Gianni Vattimo*, Cortina, Milano, 315-330.

CONE E.T. (1982), "Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics", *19th Century Music*, 5/3, 233-241.

DAHLHAUS C. (1988), "Über die verrottete Gefühlsästhetik", in Dahlhaus C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber.

GADAMER H.G. (1972), *Verità e metodo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano.

KRETSCHMAR H. (1911), "Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" in Kretschmar H., *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten*, Leipzig.

RATZ E. (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien (terza edizione ampliata e riveduta).

RATZ E. (1975), "Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens", in Ratz E., *Gesammelte Aufsätze*, Universal Edition, Wien.

SCHÖNBERG A. (1967), *Fundamentals of musical composition*, Faber and Faber, London-Boston.

Intervento di Marco Renoldi

Davanti alla Legge sta di guardia un custode. Un giorno, da questo custode arriva un uomo di campagna e lo prega di farlo entrare nella Legge. Ma il custode dice che per il momento non gli può consentire l'accesso. [...] La porta della Legge sta aperta come sempre, il custode si fa da una parte e l'uomo si avvicina per guardare, attraverso la porta, nell'interno. Quando il custode se ne accorge ride e dice: «Se ti attira tanto prova a entrare, nonostante il mio divieto. Ma attento: io sono potente. E sono soltanto l'ultimo dei custodi. Ma di sala in sala sono di guardia altri custodi, uno più potente dell'altro. Neppure io reggo più alla vista del terzo». L'uomo di campagna non si aspettava tali difficoltà, la Legge deve essere accessibile a tutti, in ogni momento [...] Il custode gli dà uno sgabello e lo fa sedere a un lato della porta. Quello siede lì per giorni e per anni. Fa molti tentativi per essere introdotto e stanca il custode con le sue preghiere. Il custode lo sottopone spesso a piccoli interrogatori, [...] ma sono domande indifferenti [...] L'uomo, che per il suo viaggio si è fornito di molte cose, le consuma tutte, anche quelle di valore, per corrompere il custode. Questi accetta tutto, ma dice: «Lo accetto solo perché tu non creda di aver trascurato qualcosa». Nel corso di quei numerosi anni l'uomo osserva il custode quasi ininterrottamente [...] Infine la vista gli diventa debole [...] ma è in quel momento che nel buio ravvisa uno splendore, che erompe inestinguibile dalla porta della Legge. Non vivrà più a lungo ormai. Prima della sua morte, tutte le esperienze di quel periodo si raccolgono nella sua testa in una domanda. [...] Fa un cenno col capo al custode, il quale deve chinarsi profondamente. «Cosa vuoi sapere adesso?» chiede il custode [...] «Tutti tendono alla Legge» dice l'uomo «come mai in tanti anni nessuno all'infuori di me ha chiesto accesso?» «Qui non poteva avere accesso nessun altro» rispose il custode, «perché questo ingresso era destinato solo a te. Adesso vado a chiuderlo».

Il racconto è tratto da quel capolavoro del paradosso che è *Il processo* di Kafka. Siamo verso la fine del penultimo capitolo. Josef K. è nel Duomo e il sacerdote gli ha appena narrato l'episodio tratto dalle sacre scritture. A questo punto i due danno vita ad una vera e propria indagine ermeneutica della scena narrata. Il passaggio è troppo lungo per essere qui citato. Sono circa sette pagine nelle quali si dice tutto e il contrario di tutto sull'episodio in questione. K. dapprima afferma con forza che il custode ha ingannato l'uomo, ma il sacerdote gli dimostra come il custode abbia fatto scrupolosamente il suo dovere, anche se, dice, alcune sue dichiarazioni rivelano che la sua comprensione della Legge, nonostante in sé possa essere giusta, è turbata da semplicità e superbia. E qui il sacerdote afferma: «La giusta comprensione di una cosa e l'incomprensione della stessa cosa non si

escludono del tutto». Poi il sacerdote spiega a K. come secondo certe interpretazioni non è il contadino ad essere ingannato, ma viceversa il custode. E sul fatto che alla fine egli chiuda la porta, dice il sacerdote, le opinioni divergono, in quanto all'inizio del racconto è detto che la porta della Legge è sempre aperta: non si sa se con ciò il custode vuole dare una risposta, o ancora sottolineare il suo dovere, oppure infine infondere nel contadino rimorso e afflizione.

Non ho citato Kafka per dire dei pericoli che si nascondono dietro ad ogni indagine ermeneutica, ma piuttosto per rilevare come Edward Cone sia ben consapevole di questi pericoli, specie quando tale metodo di indagine viene applicato alla musica. Qui, come afferma Cone, si intrecciano due livelli di significato, il primo legato al contenuto strutturale della composizione, il secondo proveniente da ciò che lui chiama il contenuto espressivo. Ed è senza dubbio un suo merito l'aver con forza affermato che qualsivoglia processo di verbalizzazione del contenuto espressivo di un brano musicale, e dunque anche qualsiasi analisi ermeneutica dello stesso, non può prescindere da una accurata analisi strutturale, e che viceversa l'esercizio analitico dovrebbe condurre, di tanto in tanto, ad un resoconto del contenuto espressivo della composizione. Cone è altresì consapevole che non esistono regole o codici che ci permettono di tradurre gli eventi musicali in eventi espressivi esattamente equivalenti, e che dunque il contenuto espressivo di una composizione dipende da una serie di scelte che dobbiamo compiere fra le numerose interpretazioni possibili. Tali interpretazioni non sono però infinite perché il contenuto espressivo deve essere in qualche misura corrispondente al contenuto strutturale.

L'indagine di Cone intorno al *Momento musicale* di Schubert prende dunque le mosse dall'analisi del contenuto strutturale della composizione. Tale analisi sembra incentrarsi sul ruolo svolto da quella che Cone chiama *promissory note*, ovvero il Mi naturale, una nota che crea delle aspettative che a tutta prima non vengono soddisfatte. Cone ne segue le alterne vicende a partire dalla b. 12, dove appare all'interno di una dominante del VI grado, dominante però di una tonica che non arriva mai, se non verso la fine della sezione centrale dell'Allegretto e in posizione di primo rivolto. E tuttavia sentire questo Mi naturale come sensibile di Fa, e dunque l'accordo di Do maggiore come dominante, e addirittura mettere in relazione, come fa Cone, questa dominante alla presunta tonica che arriva a b. 57 è come seguire un falso indizio nel corso della lettura di un romanzo giallo. E mai come in questo caso vale il richiamo del sacerdote di Kafka: «La giusta comprensione di una cosa e l'incomprensione della stessa cosa non si escludono del tutto».

Cone ha tutte le ragioni per puntare l'attenzione sul Mi naturale prima e sul suo omologo Fa bemolle poi, e la sua analisi è corretta e per molti versi assai circostanziata. Ma a mio parere non coglie la funzione lineare che il Mi naturale/Fa bemolle svolge, poiché assegna loro un significato prevalentemente armonico. Il grafico mostra un'analisi del moto delle parti dell'Allegretto. Il livello a) mostra come il Fa bemolle al basso di b. 29 (in realtà un Mi naturale sulla partitura) sia la nota di volta superiore del Mi bemolle (la dominante) di b. 42. Al livello b) il Fa bemolle, che come appoggiatura superiore del Mi bemolle è una dissonanza, viene reso consonante e armonizzato ma, come si può vedere, rappresenta una dominante di La bemolle minore (si noti il Do bemolle) in quarta e sesta con l'appoggiatura 2 su 1 al basso. L'elaborazione di questa quarta e sesta è mostrata nel piccolo riquadro in basso a destra. Al numero 1 vediamo una normale risoluzione quarta-sesta/terza-quinta sopra la dominante Mi bemolle. Al numero 2 il Fa bemolle precede l'arrivo del basso Mi bemolle producendo così l'impressione di una triade Fa bemolle-La bemolle-Do bemolle. Infine al numero 3 questa triade viene dapprima presentata come Mi naturale-Sol diesis-Si naturale poi, a causa di un processo di contrazione, la risoluzione della quarta e sesta avviene contemporaneamente all'arrivo del Mi bemolle ritardato al basso, dando così l'impressione di due quinte consecutive. Il livello c) del grafico del moto delle parti mostra infine la sezione che comincia a b. 29 nella tonalità di Mi maggiore e spiega il motivo per cui, ai livelli superiori, il Mi naturale/Fa bemolle arrivi proprio in corrispondenza della b. 29. L'intero passaggio è infatti strutturato secondo quella che Schenker chiama una cadenza ausiliaria, ovvero un'progressione priva della tonica iniziale ma che porta ad una tonica di arrivo. E dunque ad un livello più profondo questa tonica viene ritmicamente normalizzata nella posizione in cui ha inizio la cadenza ausiliaria.

Mi sembra di poter dire che l'ambiguità che Cone avverte in questo Allegretto si spinga più in profondità di quanto non sia messo in rilievo con Mi naturale/Fa bemolle, al punto cioè di coinvolgere il terzo grado della linea fondamentale, che per gran parte della sezione in questione appare come Do bemolle, e quindi nella sua forma minore. In un certo senso Cone è qui vittima di un gioco di specchi, di una illusione, la stessa di cui è vittima il protagonista di Kafka (infatti il sacerdote introduce il racconto citato all'inizio esortando K. a non illudersi sul tribunale e affermando che: «nelle scritture che introducono la Legge così si dice a proposito di questa illusione»). È evidente che il Mi naturale prima e il Fa bemolle poi rappresentano, per usare le parole di Cone, l'elemento estraneo, qualcosa di simile all'irrompere di un pensiero inquieto in una natura tranquilla. Ma si

tratta della manifestazione concreta di qualcosa che appartiene ad una natura più astratta e immateriale, che noi percepiamo attraverso la presenza di quell'elemento concreto; così come la presenza tangibile del guardiano alla porta della Legge, primo di una serie di altri guardiani meno concreti, è la proiezione della nostra stessa paura di attraversare l'ignoto al quale pure tendiamo. Ma nella musica di Schubert le cose sembrano ancor più complesse, perché ogni elemento ha un proprio doppio, si presenta sotto diverse spoglie. Perché il Do bemolle, terzo grado melodico della linea fondamentale, compare dapprima in relazione al Fa bemolle, travestimento di quel Mi naturale che Cone individua come *promissory note*, e poi si traveste esso stesso da Si naturale, identità attraverso cui entra in rapporto con il Mi naturale. È la rappresentazione di due mondi: nel suo *Harmonielehre* Schenker fa una distinzione tra il contrappunto, che per lui rappresenta l'elemento concreto, tangibile, terreno e l'armonia, universo puramente spirituale [Schenker 1954]. Il Mi naturale è un elemento del moto delle parti e dunque appartiene all'universo terreno, il Do bemolle appartiene invece al mondo spirituale dell'armonia. Ma l'uno è emanazione dell'altro, ed entrambi hanno la propria origine nell'elaborazione compositiva della triade di tonica. Ecco perché non condivido il giudizio di Cone che vede nell'ultimo ritorno del Mi maggiore a b. 66, questa volta con la settima al basso, la conferma della tendenza del Mi ad assumersi il ruolo di dominante, perché se così fosse la settima dovrebbe risolvere, e invece il Re naturale, come si vede dal grafico del moto delle parti, è solo un elemento di passaggio tra il Re bemolle ed il Mi bemolle.

Non voglio discutere le conclusioni cui giunge Cone e la sua interpretazione del significato espressivo del *Momento musicale* di Schubert in relazione alla malattia del compositore. Lo stesso Cone è ben consapevole di trovarsi a camminare in un terreno minato. Penso che in generale sia meglio mettere in relazione le proprie reazioni emotive al contenuto espressivo della musica, piuttosto che cercare di ricondurlo alle esperienze di vita del compositore. Carl Schachter, ad esempio, analizzando il Preludio in Mi minore di Chopin dice di non poter fare a meno di attribuirgli un contenuto programmatico: «lo percepisco come una visione della morte, forse l'apparizione dell'istante della propria morte. Ovviamente non pretendo che alcuno, nemmeno tra i miei studenti, creda ciecamente a questa interpretazione, ma trovo che molte persone hanno una reazione emotiva a questo pezzo che è del tutto compatibile con il suo essere percorso da sentimenti di dolore, di lutto, e dal pensiero della morte» [Schachter 1994]. Ma Schachter non si spinge fino a mettere in relazione ciò che egli individua nel Preludio con la malattia di Chopin. Ciò che non

condivido in Cone è il suo percepire il *Momento musicale* di Schubert come «la drammatizzazione dell'irruzione di un elemento estraneo, destabilizzante (il Mi naturale, la sua *promissory note*) in una atmosfera di totale tranquillità e pace». Per come la percepisco io, l'atmosfera del pezzo è tutt'altro che di tranquillità perché, come ho cercato di mostrare, la sua diatonica, ovvero il suo mondo spirituale, per dirla con Schenker, è continuamente minacciata, messa in discussione dall'inflessione cromatica del terzo grado della linea fondamentale, dal quel Do bemolle che la fa stare costantemente in bilico tra maggiore e minore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SCHACHTER C. (1994), "The Prelude in E minor Op. 28 No. 4: Autograph sources and interpretation", in Rink J.-Samson J. (cur.), *Chopin Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 161-182.

SCHENKER H. (1954), *Harmony*, a cura di O. Jonas, University of Chicago Press, Chicago (ed. orig. *Harmonielehre*, Cotta, Stuttgart, 1906).

LE “FINZIONI” DI CONE

Schubert's promissory note è un saggio (o meglio un “esercizio”, come lo chiama l'autore) di analisi applicata all'ermeneutica musicale; la sua intenzione è mostrare come l'analisi della struttura di un pezzo possa suggerire un'interpretazione di quel pezzo che vada oltre il suo contenuto puramente musicale. Il lavoro di Cone percorre – seppure in maniera particolarmente esplicita – una strada già molto frequentata da altri teorici, e non solo da quelli che così apertamente dichiarano il loro intento ermeneutico. Come ha dimostrato Marion Guck in un suo articolo del 1994, anche il linguaggio analitico di teorici notoriamente alieni da tentazioni ermeneutiche opera in realtà attraverso finzioni narrative. Rispondendo alla critica di Kerman, che lamenta il disinteresse degli analisti alle relazioni “esterne”, contestuali, dell'opera d'arte, e la loro ottusa concentrazione solo sulle strutture interne, («estrapolando la nuda partitura dal suo contesto allo scopo di esaminarla come un organismo autonomo, l'analista rimuove quell'organismo dall'ecosistema che lo sostiene» [Kerman 1985, 73]) Guck osserva che «Kerman sbaglia quando crede che gli analisti abbiano isolato le opere, perché un linguaggio che rivela il personale coinvolgimento con l'opera pervade, e perfino modella, anche la prosa più tecnica; [...] l'analisi tipicamente (necessariamente) racconta la storia del coinvolgimento dell'analista con l'opera» [Guck 1994, 218] modellando così per l'opera studiata una nuova rete di relazioni ambientali.

Guck, che nel suo saggio analizza anche l'articolo di Cone di cui ci occupiamo oggi, mostra come le “finzioni” utilizzate dagli analisti siano inseparabili dal contenuto propriamente “tecnico”: per esempio, Cone nel suo articolo utilizza i verbi per animare di significato narrativo i sostantivi che sono invece riservati alla parte tecnica dell'analisi. In questo mio breve intervento vorrei utilizzare l'approccio di Guck mostrando come, a mio giudizio, in questo articolo la finzione narrativa, anziché derivare dalla parte analitica, da questa autonoma, inizi a prendere il sopravvento sull'analisi fino a trasformarla.

La *promissory note* di cui parla Cone è un Mi bequadro che compare improvvisamente nel *Momento musicale* op. 94 n. 6 di Schubert, un breve pezzo in forma ternaria nella tonalità di La bemolle maggiore. Questa nota disturba l'equilibrio del pezzo, che non riesce a metabolizzarlo nella propria tonalità. Il Mi bequadro prende sempre più il sopravvento sulla tonalità di La bemolle, fino a dominare completamente la sezione centrale.

Con la ripresa la tonalità di La bemolle si riafferma, ma nuovamente il Mi bequadro riappare in modo inatteso e drammatico, sconvolgendo l'equilibrio della ripresa. In termini narrativi il Mi bequadro è interpretato da Cone come l'irrompere in un'esistenza tranquilla di un elemento alieno; questo elemento ha tuttavia un'apparenza piacevole e suscita desiderio. In termini biografici, il Mi bequadro rappresenterebbe il vizio che si insinua in una vita regolata, e che alla fine ne prende il dominio: una vicenda che si riflette nel dato biografico dell'infezione sifilitica contratta presumibilmente da Schubert intorno al 1822.

I punti sui quali Cone basa la propria argomentazione sono dunque due: l'estraneità del Mi bequadro (da cui consegue il suo effetto drammaticamente invasivo) e la sua tendenza a comportarsi come una sensibile, salendo al Fa. La tendenza ascendente del Mi è tacitamente interpretata da Cone come una metafora del desiderio: un collegamento già suggerito da altri analisti anche di diverso approccio. Questa metafora è cruciale per i collegamenti successivi: senza di essa non potremmo arrivare a identificare l'elemento estraneo altrimenti che come tale (e potrebbe trattarsi di qualunque cosa) senza poterlo identificare con i connotati del vizio (che è sempre collegato al desiderio) e successivamente con il dato biografico. Ed è proprio questo collegamento che, a una rilettura attenta della parte analitica, rischia di saltare. Vediamo perché.

Fin dall'inizio dell'analisi Cone cerca di convincere il lettore che esiste nel pezzo una tendenza latente verso la tonalità di Fa minore. Tale tendenza, suggerita già dall'accordo della prima battuta, si concretizza con l'apparizione a b. 12 di un Mi bequadro che, armonizzato con una triade di Do maggiore, è fortemente evidenziato dalla scrittura strumentale (raddoppi, registro, dinamica). Questo Mi bequadro, che dovrebbe funzionare come sensibile di Fa minore, salendovi, inganna l'attesa risoluzione ascendente discendendo sul Mi bemolle a b. 13. Il Mi bequadro però, dice Cone, non è soddisfatto da questa discesa forzata, ma resta in attesa di soddisfare la sua tendenza ascendente, soddisfazione che può giungere solo da una tonicizzazione di Fa minore, o comunque da una comparsa di questa sonorità in una veste sufficientemente vistosa. Questa comparsa avviene, secondo Cone, a b. 47, subito dopo il ritorno della tonica (cui non corrisponde però la ripresa formale). Cone evidenzia il collegamento ad ampia gittata tra la *promissory note* e il suo soddisfacimento mediante una "ricomposizione" che giustappone tre frammenti di musica: bb. 7 (3° mov.) - 9 (2° mov.); bb. 10 (3° mov.) - 12 (2° mov.); bb. 47 (3° mov.) - 53 (2° mov.). Il risultato è quello che riporto nel mio Esempio 1a:

b)

(con basso implicito)

m 6 v 6

Esempio 1a: ricomposizione di Cone
 Esempio 1b: la stessa ricomposizione con basso implicito

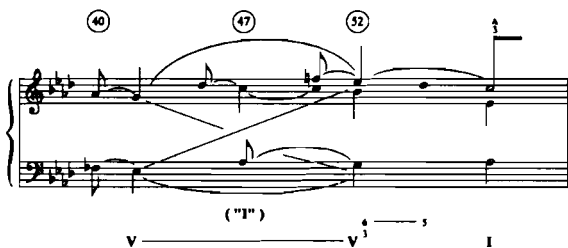
Questa ricomposizione, al mio orecchio almeno, suona a dire il vero assai poco convincente. La ragione principale del suo mancato effetto persuasivo risiede, a mio parere, nella mancanza di logica nella condotta del basso. Al Mi bemolle Cone fa artificialmente seguire una terza discendente che lo porta sul Do; a questo punto, la linea viene interrotta con un salto di altezza come di registro che lascia il Do ancora latente nella nostra percezione. L'effetto che ne risulta è l'opposto di quello che Cone intende dimostrare. Sopra l'implicita persistenza del Do, l'accordo di terza e sesta di Fa minore suona come una quarta e sesta di volta di Do maggiore, come un accordo dunque di abbellimento che per di più è destinato per sua natura al ritorno su quello di partenza. L'effetto implicito della ricomposizione è dunque, a mio giudizio, quello dell'Esempio 1b; effetto che smentisce che il Fa minore di b. 47 possa essere in qualsiasi modo il soddisfacimento della promessa fatta dal Mi bequadro. Anzi, la ricomposizione, ironicamente, non è altro che una variante della frase originale, alle bb. 8- 16: quella cioè dove il Mi naturale non mantiene la promessa.

Più avanti, Cone osserva che tale soddisfacimento è tanto più prezioso, quanto più ha corso il rischio di non concretizzarsi. Una nuova "ricomposizione" (cfr. Esempio 2) che salda il 2° mov. di b. 47 con il 3° mov. di b. 53 intende dimostrare che l'accordo di La bemolle maggiore di b. 47 possa funzionare plausibilmente come una tonica che apre la ripresa: in tale contesto, appare più convincente l'idea che il Fa minore sia opera di una volontà precisa.



Esempio 2

Ma quanto suona convincente questa “tonica”? A mio parere, molto poco. Nel contesto originale, infatti, tra b. 42 e b. 53 ha luogo una grande espansione di un V grado che si sviluppa come uno scambio di voci Sol (b. 43) – Mi bemolle (b. 52) al soprano e Mi bemolle (b. 42) – Sol (b. 50) al basso (cfr. Esempio 3). L’accordo di b. 47, in tale contesto, appare più che come una tonica come un accordo prodotto dalla simultanea presenza dell’appoggiatura del Sol al basso e del Do nella voce superiore che riempie il salto di sesta con una nota consonante rispetto al basso. Dunque, la supposta tonica di b. 47 non è una tonica, e l’accordo di Fa minore che lo segue si trova in un contesto nel quale il Mi naturale, e a maggior ragione la triade di Do maggiore, non hanno alcun ruolo.



Esempio 3: lettura analitica delle bb. 40-53

Come dicevo all’inizio, Cone poggia il suo edificio di congetture su due argomenti. Il primo è che l’equilibrio del pezzo è progressivamente minacciato, dapprima impercettibilmente, poi in modo sempre più evidente fino a una conclusione devastante, da un elemento alieno; tale elemento viene identificato con l’altezza Mi bequadro/Fa bemolle. Il secondo argomento è che il Mi bequadro, agendo come sensibile ascendente di Fa, rappresenta il desiderio connesso all’esplorazione del piacere. A me sembra condivisibile il primo, non condivisibile il secondo, così come mi sembra

convincente, illuminante e suggestiva, anche sotto il profilo esecutivo, la parte dell'analisi riguardante la sezione della ripresa, quanto mi appare particolarmente forzata l'analisi della sezione centrale. Eppure questo secondo punto è essenziale per il collegamento ermeneutico: senza la "promessa" dell'edificio congetturale resterebbe in piedi soltanto il fatto che, a un certo punto, qualcosa di estraneo si insinua nel pezzo e gradualmente lo infiltra; ma nulla ci è dato sapere sulla natura di questo elemento, e dunque nessun significato specifico, tanto meno di natura biografica, è inferibile da questo. Sospetto anche che Cone a un certo punto si sia reso conto di questa difficoltà: infatti, dopo aver insistito fortemente in fase analitica sulla natura di sensibile del Mi bequadro, nella parte ermeneutica inspiegabilmente dimentica di esplicitare il collegamento tra la tendenza ascendente e la rappresentazione musicale del desiderio, presentando così *ex abrupto* l'interpretazione della nota estranea come simbolo del vizio.

In conclusione, vorrei aggiungere qualche parola sul metodo. Idealmente, la condizione necessaria perché un'operazione di questo tipo abbia senso è che il procedimento sia unidirezionale: che si parta cioè dall'analisi delle strutture e, basandosi sui risultati ottenuti, si passi a dare di questi un'interpretazione plausibile evitando, per quanto sia possibile, che la visione (o previsione) dell'obiettivo influenzi il metodo di ricerca e quindi alteri i risultati. Ma ho molti dubbi che questo metodo ideale possa essere applicato in tutto e per tutto. Per l'analista il punto di partenza è spesso un'intuizione che, come tale, è di natura sintetica: nell'attimo dell'intuizione può accadere che egli afferri il senso complessivo del discorso, e che ne intraveda entrambi i corni, quello strutturale e quello ermeneutico. Ciò che conta, dunque, è che il legittimo desiderio di arrivare al risultato interpretativo non porti l'analista ad una visione parziale delle strutture, alterandone o modificandone la lettura. A mio giudizio Cone, in questo suo "esercizio" di ermeneutica incorre in qualcosa di simile, mostrandoci quanto delicato e precario sia il compito che spetta all'analista.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

GUCK M.A. (1994), "Analytical Fictions", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 217-230.

KERMAN J. (1985), *Contemplating music: Challenges to musicology*, Harvard University Press, Cambridge.

PARTE II

**Approfondimenti metodologici, applicazioni analitiche
e problemi interpretativi**

**CONCETTO TEORICO E SIGNIFICATO ANALITICO
DELLE SUCCESSIONI LINEARI: IL LARGO
DELLA CIACONA OP. II N. 12 DI ARCANGELO CORELLI**

1. Analisi e significato

L'attribuzione di un significato all'insieme delle osservazioni dedotte dall'analisi è un argomento che, negli ultimi anni, è stato molto trattato nelle pubblicazioni specialistiche. Nella musicologia di provenienza anglosassone il dibattito, stimolato anche da questioni storiografiche, ha prodotto una multiforme varietà di approcci diversi che spesso non hanno abbandonato le strategie analitiche strutturaliste (l'analisi schenkeriana e quella insiemistica, ad esempio) ma le hanno ampliate e rivestite di nuovi contenuti. Secondo Lawrence Kramer una delle questioni che dividono il mondo musicologico anglosassone è l'interpretazione delle strutture profonde, in quanto esse sembrano essere tanto inaccessibili ad una percezione immediata, quanto neutrali dal punto di vista delle qualità individuali del singolo pezzo¹ [Kramer 1992, 5].

Si può essere d'accordo su tali affermazioni? Dipende da cosa si intende per strutture profonde. Se stiamo parlando dell'*Ursatz*, attribuirle un significato può essere effettivamente problematico non tanto per la questione della sua percettibilità, ma perché essa non è un risultato dell'analisi bensì un costrutto teorico, un assioma utile per iniziare l'analisi e non per concluderla. Se invece per strutture profonde si intende il complesso delle relazioni e degli eventi di un livello intermedio – ad esempio, l'insieme dei motivi e dei nessi logici che sottende una composizione – allora tali strutture possono e devono avere un significato, chiaro, esplicito e comprensibile.

Basilare per l'interpretazione di questo tipo di strutture è la nozione schenkeriana di successione lineare. Punto di contatto tra armonia e contrappunto, essa svolge un ruolo fondamentale nell'indagine analitica, e può avere un'applicabilità molto estesa e un significato più reale e pratico di quello che generalmente si pensa. In sede didattica sarà essenziale chiarire non solo le caratteristiche proprie a questo concetto, ma anche le relazioni che le successioni lineari mettono in evidenza nel pezzo; relazioni che riguardano sia gli eventi contigui, decisivi per l'articolazione e la

¹ Un recente studio sugli attuali indirizzi della musicologia anglosassone è in Pozzi 1997.

struttura delle singole frasi, sia quelli riposti in profondità, gli eventi, cioè, che intervengono “a distanza” sull’asse temporale e si riferiscono, quindi, all’aspetto formale complessivo.

Lungi dal voler esaurire o ridurre la molteplicità e la varietà dei modi nei quali una successione lineare può essere intesa, l’obiettivo di questo saggio è offrire alcuni suggerimenti, utilizzabili nell’insegnamento dell’analisi, riguardo ad alcuni dei possibili significati attribuibili ad essa. Verrà inoltre proposto un esempio relativo all’indagine analitica dello stile corelliano. A tale scopo sarà indispensabile, in primo luogo, rilevare le caratteristiche essenziali del concetto di successione lineare, definito da Schenker nei suoi lavori e da lui applicato nell’analisi del tema della *Fantasia cromatica e fuga* di Johann Sebastian Bach. Successivamente verrà analizzato il movimento introduttivo di una sonata da camera di Arcangelo Corelli, la *Ciaccona* op. II n. 12, anche con l’intento di chiarire in che modo questo concetto può contribuire a sintetizzare più chiaramente e approfonditamente l’insieme delle rilevazioni prodotte dall’indagine analitica.

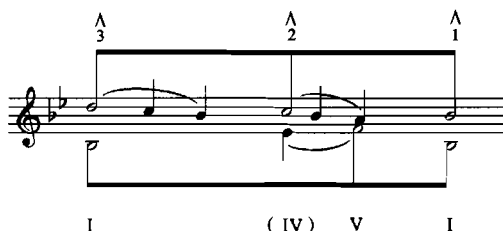
2. Il concetto teorico di successione lineare

Negli anni Venti e Trenta del Novecento Schenker inseriva la nozione di successione lineare – definendola come dispiegamento lineare di un intervallo consonante – nella sua teoria della musica tonale, attribuendole un ruolo fondamentale. Utilizzando alcuni degli studi da lui prodotti in quel periodo, unitamente a lavori posteriori di altri studiosi, possiamo cercare di chiarire più puntualmente le caratteristiche principali di questo concetto, distinguendone cinque aspetti essenziali.

1. Una successione lineare – sempre unidirezionale, cioè ascendente o discendente – è costituita da un movimento diatonico per grado congiunto, che può coinvolgere una o più voci sviluppandosi in diversi registri. Se la successione lineare appartiene al primo livello medio determina, prolungando direttamente le note dell’*Urlinie*, una prima fase di elaborazione della struttura fondamentale; se invece appartiene alla superficie della musica contribuisce alla formazione del disegno motivico-tematico. Alcuni studiosi tendono a definire come successioni lineari tutte le figurazioni unidirezionali e per grado congiunto: sia quelle che appartengono ad un livello profondo e sono identificabili solo attraverso l’analisi, sia quelle che, trovandosi sulla superficie della musica, sono riconoscibili immediatamente dall’ascoltatore. È invece utile cercare di distinguere tra il concetto teorico (cioè l’individuazione analitica di una

certa linea appartenente a un livello profondo) e il passaggio melodico, cioè il motivo o la frase tematica costituita da gradi congiunti unidirezionali che troviamo in partitura.²

2. Nella gran parte dei casi la successione lineare è la linearizzazione di un intervallo che appartiene, in un livello strutturale più profondo, ad uno stesso aggregato verticale.³ In altri casi la successione lineare è sostenuta da due armonie, ma il prolungamento interessa solo una delle due armonie estreme. Nell'Esempio 1, relativo ad un livello medio delle bb. 6-10 del *Corale St. Antoni* attribuito ad Haydn, sono presentati entrambi i casi. Mentre la prima successione lineare di terza prolunga, in questo livello, una sola armonia (la tonica Si bemolle maggiore), la seconda - particolarmente importante perché introduce la sensibile - sebbene inizi sull'armonia di sottodominante, è da considerarsi solo un prolungamento di una delle armonie estreme, quella di dominante.



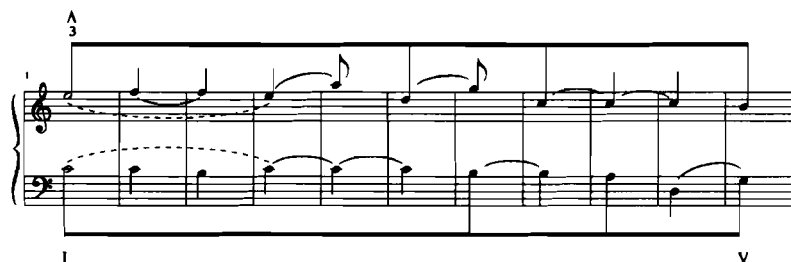
Esempio 1

² Schenker distingue le successioni lineari appartenenti ai livelli medi, che rappresentano una prima forma d'elaborazione compositiva, dalle successioni lineari dei livelli esterni, che contribuiscono alla creazione della sostanza melodico-tematica [Schenker 1935; tr. ingl. 1979, vol. I, § 203].

³ «Le successioni lineari presentano uno sviluppo orizzontale degli intervalli originariamente verticali della struttura fondamentale» [Schenker 1935; tr. ingl. 1979, 44]. Oswald Jonas, allievo di Schenker a Vienna (prima di trasferirsi a Berlino dove pubblicò nel 1934 un testo introduttivo alle teorie schenkeriane), specifica che: «per successione lineare (*Auskomponierungszug*) Schenker indica il dispiegamento compositivo di un particolare intervallo, uno degli intervalli dell'accordo naturale: la quinta e la terza, così come delle rispettive inversioni, la quarta e la sesta» [Jonas 1982, 62].

Se la successione lineare è invece posta al basso la situazione è più complessa:

nei casi in cui le successioni lineari compaiono nella voce inferiore [...] le note estreme [...] spesso generano e sostengono accordi che non sono verticalizzabili. Prendiamo in esame, a titolo esemplificativo, la successione di quarta discendente che compare nella linea del basso alle misure 1-11 del Preludio in Do maggiore [dal *Clavicembalo ben temperato*] di Bach. In questo caso le note collocate agli estremi della successione lineare, Do₃ e Sol₂, sostengono due armonie differenti e non verticalizzabili, vale a dire l'accordo di tonica e quello di dominante [Drabkin-Pasticcio-Pozzi 1995, 90].



Esempio 2

La differenza che in questi due casi occorre evidenziare è una differenza di funzione: se le voci superiori esprimono il contenuto motivico-tematico del pezzo, il basso sostiene armonicamente le voci superiori, partecipando alla trama contrappuntistica del pezzo e inserendo di volta in volta armonie diverse. In tal senso la funzione di una successione lineare al basso può essere quella di collegare due armonie diverse, proponendo o agevolando uno spostamento del discorso musicale complessivo.⁴

⁴ Questo concetto non sembra sia stato compreso da Leonard B. Meyer quando, in una critica ai procedimenti analitici di Schenker e dei suoi “seguaci”, afferma: «proprio il concetto di “prolungamento armonico”, a loro avviso tanto importante nel considerare la crescita musicale, è, nonostante abbiano sostenuto il contrario, fondamentalmente sentito come statico. Se ciò che segue una determinata armonia, la “estende”, se ne deve dedurre che la musica la si ascolta facendo riferimento più a quella già udita che non a quella che deve ancora venire» [Meyer 1992, 85].

3. Le successioni lineari possono presentarsi in ogni livello della struttura musicale e sono una delle tecniche di prolungamento più importanti: infatti ognuna delle note appartenenti ad una successione lineare può dare origine, man mano che si procede verso i livelli più esterni, ad altre successioni d'ordine inferiore. Un esempio di questo processo generativo si ha nel tema tratto dal primo movimento della Sonata in La maggiore K. 331 di Mozart, la cui analisi è riportata nell'Esempio 3. Le prime otto battute di questo tema non solo individuano due successioni lineari di quinta, la prima delle quali interrotta,⁵ ma il motivo delle prime tre battute è costituito da un'altra coppia di successioni lineari discendenti di terza, una nella voce superiore e una al basso. Inoltre la ripresa dello stesso tema a b. 13, proponendone un ampliamento da 4 a 6 battute, evidenzia un'ulteriore successione lineare discendente di terza, tra b. 15 e b. 17.⁶

Esempio 3

4. Le successioni lineari, in quanto originate da un intervallo appartenente ad un livello più profondo, devono coprire almeno un intervallo di terza; movimenti diatonici che si svolgono entro un ambito di seconda, settima o nona costituiscono solo delle successioni lineari "apparenti". Tra queste, un'importanza particolare è assunta dalle successioni lineari di settima che prolungano l'accordo di settima di dominante. Le bb. 25-29 della *Bagatella* in Mi bemolle di Beethoven (op. 119, n. 1), riprese nell'Esempio 4a, presentano un caso di prolungamento di una dominante attraverso il dispiegamento orizzontale dei suoi intervalli, opportunamente collegati con note di passaggio (Esempio 4b).

⁵ Nell'esempio le due successioni sono indicate dai numeri $5^{\wedge} - 4^{\wedge} - 3^{\wedge} - 2^{\wedge} \parallel 5^{\wedge} - 4^{\wedge} - 3^{\wedge} - 2^{\wedge} - 1^{\wedge}$.

⁶ Un'analisi dettagliata di questo tema si trova in Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995 (Cap. 5, pp. 57-71).



Esempi 4a e 4b

L'esempio è particolarmente significativo, in quanto illustra un caso abbastanza comune:

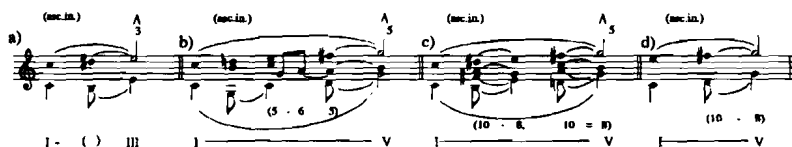
nella mano sinistra è evidente che l'accordo di settima di dominante è sostenuto per quattro battute e che la sua settima (il La bemolle) risolve sulla terza dell'armonia di tonica della quinta battuta. Poiché la voce superiore è l'espressione orizzontale dello stesso accordo, il La bemolle acuto funziona nello stesso modo: non risolve all'interno della battuta, ma sul Sol acuto che interviene con il cambio d'accordo. In altre parole, la risoluzione della settima nella voce superiore è *ritardata* (per mezzo di note intermedie) fino a quando il V⁷ non risolve sul I. [Cadwallader-Gagné 1998, 85-86].

Il prolungamento dell'accordo di settima viene realizzato, in questo caso, attraverso due linee melodiche discendenti che funzionano come delle vere e proprie successioni lineari. Oltre ad assolvere tale funzione, le due linee s'incaricano anche di "mantenere" la presenza del La bemolle acuto fino alla sua risoluzione, alla b. 29.

5. Una successione lineare può costituire il prolungamento del suono iniziale o di quello finale. Per distinguere quale nota viene prolungata occorre analizzare il contesto armonico-contrappuntistico che sta "dietro" alla superficie della musica.⁷ Nell'Esempio 1 (v. p. 49), relativo alle bb. 6-10 del *Corale St. Antoni*, sono presenti due casi di successione lineare di terza che prolungano il loro primo suono; diversamente le successioni lineari dell'Esempio 5, tratto dal testo del 1935 di Schenker, sono un prolungamento del suono d'arrivo [Schenker 1935; tr. ingl. 1979, vol. II,

⁷ «Spesso non è facile stabilire una priorità fra la prima e l'ultima nota: in questi casi è necessario interpretare il significato della successione lineare nel quadro dell'intero contesto in esame, tentando di prevedere le sue implicazioni anche rispetto ai livelli più profondi della struttura musicale» [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995, 90].

fig. 38]. In quest'esempio possiamo osservare alcune successioni lineari che conducono al primo suono dell'*Urlinie* e che assolvono anche la funzione di enfaticizzare la nota finale, facendola precedere da una dominante secondaria.⁸



Esempi 5a, 5b, 5c, 5d

Negli scritti di Schenker il concetto di successione lineare come prolungamento di uno dei due suoni estremi è direttamente collegato con il *Gesetz des Kopftones* [la “legge della nota principale”, v. Schenker 1935; tr. ingl. 1979, vol. I, 38], secondo cui una volta stabilito quale suono è quello prolungato, esso deve concettualmente essere mantenuto nella nostra memoria fino a quando le sue conseguenze (ovvero il suo prolungamento) non siano terminate. Nello spiegare una successione lineare che parte dal primo suono dell'*Urlinie* (*Kopftön*), Schenker pone l'accento sul fatto che:

l'unità di una successione lineare denota una tensione concettuale tra l'inizio e la fine della successione: la nota principale deve essere ritenuta fino a quando compare la nota conclusiva. Solo questa tensione genera coerenza musicale. In altre parole, *la successione lineare è l'unico strumento di coerenza, di sintesi* [in corsivo nell'originale]. La tensione in una successione lineare è analoga a quella presente in un'ordinata sequenza di un'entità linguistica, il cui significato è parimenti garantito solo da una tensione concettuale [Schenker 1926, 11; tr. ingl. 1996, 1].

Tale principio sarà più comprensibile, nonché pienamente giustificato, una volta inserito nella teoria completa, cioè nel momento in cui il concetto dei livelli strutturali diventa un elemento caratterizzante e fondamentale. Infatti

⁸ «Questo movimento ascendente, definito da Schenker “ascesa iniziale” [ted.: *Anstieg*, ingl.: *initial ascent*; abbrev. asc.in.] ha una funzione prettamente introduttiva e prepara, precedendola, la discesa della linea fondamentale. In questo senso l'ascesa iniziale costituisce una tecnica di prolungamento volta ad enfaticizzare, ritardandolo, quello che nella struttura del livello profondo costituisce il vero inizio del pezzo» [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995, 77].

solo una concezione della struttura musicale gerarchicamente stratificata - in livelli strutturali collocati “dietro” la superficie della musica - permette di affermare che il suono strutturalmente più importante è quello da ritenere. Tale visione della struttura musicale - intuita da Schenker probabilmente già nei suoi primi lavori, ma formalizzata solo dagli anni Venti in poi - rappresenterà il necessario contesto teorico alla nozione di successione lineare e di prolungamento; ciò aprirà la strada a un tipo di interpretazione analitica in grado di evidenziare relazioni tra note poste anche a grande distanza tra loro, permettendo così di concretizzare quel concetto di unità organica fondamentale nel pensiero estetico occidentale.

3. Il significato formale della successione lineare: l'analisi di Schenker del tema della Fantasia cromatica e fuga di Johann Sebastian Bach

Le prime applicazioni analitiche del concetto di successione lineare si trovano in alcuni lavori che Schenker realizzò prima dei grandi saggi teorico-analitici degli anni Venti e Trenta.⁹ William Pastille, studiando in un articolo del 1990 l'origine e lo sviluppo dei concetti di *Ursatz* e di *Urlinie*, intesa come successione lineare del livello profondo, individua nella nozione contrappuntistica di *fließender Gesang* (letteralmente “melodia che scorre, fluente”) uno dei principi che potrebbe essere stato all'origine del concetto di *Urlinie* [Pastille 1990, 72]. Tale nozione - inserita nel primo volume di *Kontrapunkt* tra le regole riguardanti la formazione di un *cantus firmus* - è correlata a quei principi contrappuntistici che consigliano di evitare intervalli ampi nella stessa direzione e di bilanciare un salto con un movimento in direzione contraria. Descrivendo i procedimenti costruttivi di un corretto *cantus firmus*, Schenker infatti sottolinea che:

tali procedimenti producono un tipo di linee melodiche a forma d'onda che rappresenta complessivamente un'entità dotata di movimento e che, con le sue curve ascendenti e discendenti, appare equilibrata in tutte le singole parti costitutive. Questo tipo di linea manifesta ciò che si chiama “fluenza melodica” e si può sicuramente affermare che l'intervallo di seconda -

⁹ L'edizione critica dell'op. 101 di Beethoven, pubblicata da Schenker nel 1920, rappresenta un vero «punto di svolta all'interno della sua produzione teorica. A partire dal 1920, infatti, i problemi connessi alla definizione di un mezzo analitico potente ed efficace assumeranno una centralità pressoché assoluta, mentre la forma espositiva diventerà più puntuale e sistematica» [Drabkin-Pastizzi-Pozzi 1995, 16-17]. Sembra ragionevole pensare, quindi, che alcune delle basi analitiche della sua produzione teorica dovrebbero essere trovate nei lavori che precedettero la fase teorica di quegli anni.

come intervallo più piccolo e “zattera di salvataggio” per i casi d'emergenza – è l'ingrediente principale della “fluenza melodica” [Schenker 1910, 133-134; tr. ingl.: 1987, vol. I, 94].

Da scrupoloso insegnante di contrappunto, Schenker descrive le particolari qualità che una linea melodica deve possedere quando è inserita in una costruzione polifonica. Varietà e movimento interno, uniti a sobrietà e ad un certo equilibrio nella direzionalità della melodia, sono qualità essenziali nell'arte contrappuntistica, anche se difficili da schematizzare in una o più regole. Che l'idea di *fließender Gesang* sia stata determinante nella formazione della sua teoria è lo stesso Schenker a suggerirlo riferendosi ad essa quando, in *Der Tonwille* e in *Das Meisterwerk in der Musik*, introduce il concetto di *Umlinie* e di *Ursatz*.¹⁰ William Rothstein individua una descrizione ancor più antica, ricordando che già nel 1904 Schenker sembrava riferirsi ad una successione lineare discendente analizzando il soggetto di fuga usato da Bach nella sua *Fantasia cromatica e fuga* [Pastille 1990, 83, nota 2]. Con riferimento alle prime otto battute della fuga, Schenker sostiene che:

se aggiungiamo al suono La, posto sul primo quarto di b. 1, i rispettivi primi quarti delle bb. 4, 6, 7 e 8, otteniamo in sintesi la sequenza di suoni:



Esempio 6

Con ciò il meraviglioso e determinante mistero è rivelato: tutto il cromatismo del soggetto, il quale sembra così confuso e disparato, viene fortunatamente trattenuto dall'effetto fondamentale dell'elaborazione compositiva dell'armonia di Re minore, cosicché noi possiamo afferrare nel complesso solo la sensazione di quest'ultima! Che costruzione illuminata!! [Schenker 1910; tr. ingl. 1984, 44-45]

Nel suo tipico linguaggio enfatico e un po' oscuro, lontano dal nostro stile moderno di presentare una ricerca, Schenker suggerisce qui che

¹⁰ Occorre però anche rilevare che l'idea di sintetizzare il profilo complessivo di una delle linee melodiche della struttura tonale attraverso una linea diatonica unidirezionale è un concetto più specifico e particolare rispetto a quello generico di *fließender Gesang*.

l'elaborazione bachiana sia stata realizzata “modellando” alcune idee motiviche fortemente particolari in quanto cromatiche, su un'emanazione della triade di Re minore costituita da una linea discendente che ne tocca i punti essenziali, cioè la quinta, la terza e la tonica. In tal modo la funzione “eversiva” del cromatismo presente nel motivo iniziale (La-Sib-Si bequadro-Do) verrebbe bilanciata da una struttura interna – la linea discendente proposta nell'Esempio 6 – capace di modellare e controllare i motivi cromatici di superficie. La pertinenza e la proprietà delle considerazioni di Schenker possono essere verificate confrontando le sue osservazioni con la partitura bachiana; per dar conto di tali osservazioni abbiamo preparato un'analisi che ne esplicita i contenuti essenziali. Nei due pentagrammi superiori dell'Esempio 7, vengono, di fatto, esplicitati i criteri adottati per la scelta delle prime due note della linea discendente ipotizzata da Schenker nell'Esempio 6.¹¹

Esempio 7

Il motivo di terza minore delle prime due battute, riempito con note di passaggio cromatiche, viene immediatamente ripetuto – trasposto di una

¹¹ L'analisi del soggetto di fuga proposta nell'esempio riprende il grafico pubblicato da Schenker [Schenker 1935, vol. II, fig. 20.2] e tiene conto del tipo di armonizzazioni cui vengono sottoposte le diverse ripetizioni del soggetto, in particolare quella delle bb. 19-26. In tutte le undici ripetizioni del soggetto le ultime cinque battute hanno un'armonizzazione costante e utilizzano rispettivamente i seguenti gradi: IV o II grado; V grado con il ritardo dell'ottava e la successiva discesa sulla settima minore; I grado, spesso in primo rivolto; V grado in diversi rivolti, spesso con la settima minore e, nell'ultima ripetizione, preceduto da un II grado; I grado. Anche la seconda battuta e la parte iniziale della terza sono molto costanti, in quanto Bach utilizza prevalentemente lo stesso accordo (il V o il VII grado). La prima battuta è invece quella più variabile dal punto di vista armonico: chiaramente l'utilizzazione di un'ampia varietà di soluzioni diverse (I, III, IV e V grado) assolve all'esigenza di attivare un collegamento con ciò che precede le entrate del soggetto di fuga.

quarta – nelle due battute successive; tale ripetizione conduce alla nota che determina la prima discesa strutturale, il Sol della quarta battuta. Delle quattro note che delimitano il motivo cromatico e la sua ripetizione (rispettivamente La-Do e Mi-Sol) due – quelle contigue – assolvono così il compito di controllare che la “eversione cromatica” del motivo iniziale non prenda il sopravvento sulle leggi della tonalità. Esse quindi possono essere considerate strutturalmente importanti perché rappresentano il particolare modo scelto da Bach per utilizzare un motivo cromatico nella costruzione di un soggetto di fuga nella tonalità di Re minore.

Ritornando all'Esempio 7, mentre l'analisi delle ultime tre battute sembra essere pienamente condivisibile,¹² qualche dubbio potrebbe sussistere per la quinta battuta. Ad un primo approccio verrebbe infatti da chiedersi come mai il Si bemolle collocato sul tempo forte della battuta non sia considerato una nota strutturale; ma, come spesso succede, uno sguardo più approfondito alla musica ci fornisce le risposte che cerchiamo.

¹² Nelle ultime tre battute le note strutturali sono sul tempo forte, sono note reali dell'accordo e da esse partono delle figurazioni basate su note di volta, salti consonanti e note di passaggio.

Tabella

	Prima sezione		Seconda sezione			terza sezione					
bb.	1-8	9-16	19-26	42-49	60-65	76-83	90-95	107-12	131-36	140-45	154-59
Soprano	Re min						Mi min				Re min
Contralto		La min		La min	Re min			Re min	Sol min		
Basso			Re min			Si min				Re min	

Nella Tabella, ripresa dal citato studio di Schenker, vengono indicate tutte le riproposizioni del soggetto di fuga [Schenker 1910; tr. ingl. 1984, 43]. Un rapido confronto con la partitura consente di verificare che in tutte le ripetizioni del soggetto la quinta battuta contiene la dominante e che il Si bemolle (o le sue trasposizioni) forma un intervallo di nona con la fondamentale dell'accordo. Si tratta di un ritardo della fondamentale ottenuto con un'appoggiatura:¹³ infatti nella stessa battuta la dissonanza scende prima verso l'ottava (la fondamentale dell'accordo di dominante) e poi verso la settima minore.

Gli Esempi 8a e 8b mostrano due casi significativi: la terza riproposizione del soggetto (b. 19 in Re minore) che chiude l'Esposizione e la quinta riproposizione (b. 60, ancora in Re minore). Nel primo caso (Esempio 8a) il soggetto è al basso e alla sua quinta battuta la discesa 9-8-7 si conclude sulla tonica in primo rivolto della battuta successiva; nel secondo caso (Esempio 8b) il soggetto è nella voce intermedia e la stessa discesa (Sib-La-Sol) viene "diminuita" con note di passaggio e anticipazioni, senza per questo alterare le sue funzioni armonico-contrappuntistiche.¹⁴

Esempi 8a e 8b

¹³ Nella musica del Settecento, secondo Diether De La Motte, tali formazioni verticali erano soprattutto legate alla dominante e la loro risoluzione avveniva sullo stesso accordo e non su quello successivo [1976; tr. it. 1988, 235-236]. A tal proposito si veda anche Walter Piston che riporta, fra gli altri, passi tratti dal *Clavicembalo ben temperato* [1987; tr. it. 1987, 366].

¹⁴ «Nell'ambito della teoria schenkeriana, il termine "diminuzione" non viene utilizzato nell'accezione corrente di derivazione fiamminga, ovvero come 'procedimento inverso dell'aumentazione', ma sta a indicare una particolare tecnica compositiva che, codificata nel Rinascimento, consentiva ad un musicista di fiorire liberamente la struttura base di un pezzo durante l'esecuzione. Questa fioritura poteva consistere sia nell'abbellimento di una singola nota (attraverso, per esempio, trilli e mordenti) sia nella sostituzione di una nota di una certa durata con altre di durata inferiore...» [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995, 24-25].

Sebbene il Si bemolle abbia solo il valore di un'appoggiatura, la sua funzione appare chiara. L'Esempio 9 si riferisce alla quarta e alla quinta battuta del soggetto e intende mostrare tale funzione con riferimento a quella del Sol, la nota dalla quale il Si bemolle proviene e alla quale di lì a poco verrà ricondotto. Il Si bemolle, risolvendo sulla fondamentale, dà inizio ad un movimento discendente che non si limita a scendere al La, ma prosegue verso il Sol; ma quando, alla fine di questo movimento, la voce superiore ritorna al Sol il contesto armonico è totalmente diverso da quello della quarta battuta. Mentre in precedenza questa nota era fondamentale o terza di un accordo costruito sul IV o sul II grado (si vedano rispettivamente gli Esempi 9a e 9b), ora il Sol è, in entrambi i casi, la settima di un accordo di dominante ed acquista, quindi, un'ulteriore spinta verso il basso. In altre parole il Sol, presentato nella quarta battuta in forma consonante, subisce nella quinta battuta – proprio grazie alla complicità della “nona” Si bemolle – un mutamento sostanziale della sua funzione, trasformandosi in settima. L'intero passaggio, in definitiva, può essere considerato come la “storia” di questo Sol: una storia che vede prima la sua introduzione in termini consonanti e poi la sua trasformazione in dissonanza che necessita di una risoluzione. Dal punto di vista contrappuntistico questa “storia” viene elaborata con due frammenti melodici, uno ascendente (Sol-La-Sib) e l'altro discendente (Sib-La-Sol): tramite essi il Sol viene prolungato fino alla sua risoluzione sul Fa della sesta battuta. Quindi, nonostante la mobilità della superficie musicale, il Sol è sempre il protagonista, ed è per questo motivo che il Si bemolle, indipendentemente dalla sua importanza nel corso del pezzo, non è stato considerato da Schenker una nota strutturale.

The image contains two musical examples, 9a and 9b, each consisting of a treble and bass staff. In both, a melodic line is written in the treble staff and a bass line in the bass staff. A dashed line in the treble staff of each example connects the notes of a specific melodic fragment. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic context: for 9a, IV 7 and V 9-8-7 I; for 9b, II 7 and V 9-8-7 I. A '7!' marking is placed above the bass line in both examples.

Esempi 9a e 9b

Ci si rende conto dell'importanza formale di quest'appoggiatura osservando che essa è utilizzata, raddoppiata alla terza inferiore, in due momenti cruciali della composizione: nell'ultima ripetizione del soggetto (b. 154), nella voce più acuta, quattro battute prima della cadenza

conclusiva e, soprattutto, tra b. 135 e b. 140, prima del ritorno del soggetto nella tonalità principale, un punto nel quale la dominante viene introdotta ripetendo tre volte la successione 9-8-7 (quella appunto contenente l'appoggiatura), rispettivamente in Sol minore, Re minore e La maggiore:

bb. 135 137 139

Sol m.: V $\overset{9-8-7}{7}$ — I

Re m.: V $\overset{9-8-7}{7}$ — I

La magg.: V $\overset{9-8-7}{7}$ — I

Re m.: IV V — I V

Esempio 10

Anche in altri passi dell'edizione critica della *Fantasia e fuga* bachiana Schenker sembra essere pienamente consapevole della presenza di una linea diatonica unidirezionale che dall'interno “modella” le figure della superficie. Un passo nel quale sembra essere adombrata la presenza di una successione lineare – anche in questo caso, probabilmente, mutuata dal concetto di *fließender Gesang* – è quello relativo alla b. 59. Con riferimento a questa battuta, che precede immediatamente la quinta entrata del soggetto, Schenker propone una riduzione ritmica della linea melodica, riportata nel rigo superiore del nostro Esempio 11.

I suoni che conducono la linea melodica si susseguono di un sedicesimo in ciascun gruppo (si vedano il primo, il secondo e il terzo sedicesimo della prima, seconda e terza quartina). Se fossero state collocate altrove, queste stesse note avrebbero suonato male - chi può imitare un tale maestro? [Schenker 1910; tr. ingl. 1984, 51] ¹⁵

¹⁵ Ulteriori esempi di questo tipo compaiono anche nel commento all'edizione critica della Sonata in La bemolle op. 110 di Beethoven, in relazione al primo e al secondo movimento (si veda anche Pastille 1990, 74-75).



Esempio 11

Cercando una possibile origine del concetto di successione lineare nei primi lavori analitici di Schenker abbiamo potuto individuarne il particolare significato “formante”, essenziale nel modellare il profilo di una linea melodica. Un profilo che, nei casi più interessanti, non significherà semplicemente una certa direzione ascendente o discendente, bensì un percorso, una direttrice dalla quale il compositore nutre e organizza le proprie idee motivico-tematiche. Tale caratteristica è un aspetto fondamentale dell’indagine analitica e può essere evidenziato utilizzando un procedimento d’indagine come quello mostrato nei precedenti esempi. A questo punto appare chiaro un passo di Schenker tratto dal testo del 1935 che, seppur collocato nelle prime pagine, non sembra, a prima vista, di particolare utilità analitica:

una persona tende in avanti la sua mano e indica una direzione con il suo dito. Un'altra persona comprende subito questo segno. Lo stesso linguaggio gestuale esiste in musica: ogni successione lineare è paragonabile al puntare il dito – la sua direzione e il suo obiettivo vengono distintamente segnalati all'orecchio [Schenker 1935; tr. ingl. 1979, 5].

Nel ricorrere alla metafora del gesto indicatore, Schenker rileva l'importanza di una caratteristica essenziale in ogni composizione tonale,

una caratteristica che i suoi allievi sicuramente conoscevano e sapevano individuare, ma che, per un lettore superficiale, potrebbe rimanere nascosta e oscura.

4. Successioni lineari come prolungamenti: il *Largo* della *Ciaccona* op. II n. 12 di Corelli

Il *Largo* introduttivo della *Ciaccona* di Arcangelo Corelli che chiude l'op. II del 1685 (Esempio 12) costituisce un esempio particolarmente significativo di un prolungamento ottenuto tramite una successione lineare.¹⁶ Su questo pezzo, negli ultimi anni, sono stati realizzati numerosi studi che ne hanno messo in luce i tratti salienti: in uno di questi Frits Noske ha proposto una segmentazione della linea del basso che evidenzia una presenza variamente elaborata del tetracordo discendente Sol-Fa#-Mi-Re.¹⁷ Anche se, in questa sede, non sarà possibile soffermarsi sugli aspetti problematici che tale analisi solleva, vorrei subito chiarire che, diversamente da Noske, non ritengo opportuno limitare l'indagine alla sola voce del basso, in quanto mi sembra difficilmente sostenibile che solo questa voce vada considerata strutturalmente determinante,¹⁸ come appare anche nella possibile origine di ciaccone e passacaglie. Thomas Walker, in un saggio del 1968, ha chiarito che la ricerca dei possibili antenati di questi generi musicali dovrebbe

¹⁶ Come affermato da Michael Talbot, Corelli ha un posto speciale nella storia della musica perché è stato il primo compositore ad associare il proprio successo alla sola produzione strumentale [1980, vol. 4, 769]. Secondo Manfred Bukofzer «la musica dell'ultima fase del Barocco differisce in effetti da quella delle fasi anteriori per un aspetto molto importante: è scritta nell'idioma della tonalità pienamente affermata. Dopo gli esperimenti pretonali del primo stadio e l'uso di una tonalità rudimentale nel periodo centrale del Barocco, la realizzazione definitiva della tonalità in Italia, intorno al 1680, segna la svolta decisiva della storia dell'armonia, che coincide con il principio dell'ultima fase del Barocco» [1947; tr. it. 1982, 311]. In tal senso Corelli è stato uno dei primi a far uso nella costruzione formale delle tensioni della gerarchia tonale, integrando le relazioni tonali nella struttura complessiva delle proprie opere [Drabkin 1996, 133].

¹⁷ L'analisi di Noske individua complessivamente ventisei sezioni e quattro tipi di formule armoniche. All'interno di queste sezioni sono individuati quindici diversi tipi di variazione. Il *Largo* è suddiviso in tre sezioni (I: bb. 1-4; II: bb. 5-8; III: bb. 9-16); nella prima e nella seconda viene riconosciuto il tetracordo discendente, mentre la terza è genericamente definita come un suo prolungamento, senza peraltro chiarirne le modalità [Noske 1982]. Su alcuni aspetti di metodo analitico applicati alle sonate a tre di Corelli si vedano anche Baroni 1982 e Dalmonte 1982.

¹⁸ Un'analoga critica fu formulata da Christopher Wintle nella discussione che seguì la presentazione dell'analisi di Noske [Wintle 1982, 27].

necessariamente rivolgersi al repertorio di intavolature spagnole per chitarra, nel quale tali pezzi erano costituiti da ben determinate formule armoniche. Tra il 1620 e il 1630 ciaccone e passacaglie si trasformano in forme di variazione ad opera di compositori come Frescobaldi, Pesenti, Sances e Monteverdi; la loro trasposizione dal repertorio chitarristico alle composizioni con basso continuo trasforma l'originaria formula armonica in una linea melodica collocata nella voce del basso, che diventa in tal modo il soggetto della variazione. Quindi la formula armonica peculiare al genere della passacaglia o della ciaccona (nella fattispecie I-V-VI-V) non è completamente annullata da Corelli, bensì trasformata: da una parte essa è riferita ad un diverso organico strumentale, dall'altra è adattata a un emblema sonoro – il tetracordo discendente – tipico di un genere della musica vocale del tempo: l'aria di lamento. La rilevazione analitica, dunque, non può limitarsi alla sola voce del basso, se non si vuole ignorare l'aspetto verticale tipico di questi generi [Walker 1968].

The image displays a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Violone a Continuo. The score is divided into two main sections: a **Largo** section and an **Allegro** section.

Largo Section: This section begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo marking "Largo" is placed above the first staff. The music features a descending tetrachord in the bass line, which is a characteristic harmonic element of the ciaccona or passacaglia. The Violino I and II parts provide harmonic support, while the Violone a Continuo part plays the bass line.

Allegro Section: This section begins at measure 17, marked "Allegro". The tempo changes, and the music becomes more rhythmic and complex. The Violino I and II parts play more active melodic lines, while the Violone a Continuo part continues the bass line. The key signature remains one sharp, and the time signature is 3/4.

The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The Violone a Continuo part is written in a lower register, reflecting its role as the bass instrument in the ensemble.

Esempio 12

L'analisi presentata nelle pagine seguenti cercherà di ampliare ed approfondire quella fatta da Noske e tenterà di chiarire le particolarità della costruzione delle singole sezioni, individuando quei prolungamenti che, anche all'interno di estese variazioni, possono essere ricondotti alla forma base del tetracordo.



Esempio 13

Nella prima sezione (bb. 1-4, Esempio 13)¹⁹ il tetracordo discendente Sol-Fa#-Mi-Re viene presentato non nella sua forma elementare, ma come una variazione che è, al tempo stesso, una conferma del tetracordo e una prima forma d'interrelazione tra basso e voce superiore: infatti il prolungamento "anticipato" della dominante (il Re, quarto suono del tetracordo discendente) è ottenuto con lo stesso motivo che aveva dato inizio al pezzo, il Si-Do-Re del primo violino.²⁰ Questa interpretazione analitica,

¹⁹ Nel grafico riportato nell'Esempio 13, come in quelli degli Esempi 14, 15 e 16, il tetracordo discendente è evidenziato usando le note bianche. Tale tetracordo, in un'analisi completa, verrebbe indicato come una successione lineare e, dal punto di vista della tecnica compositiva, rappresenta il particolare (e, in questo caso, ricorrente) modo scelto dal compositore per collegare la tonica con la dominante. Dal punto di vista della storia della composizione l'uso del tetracordo discendente nella musica strumentale seicentesca sembra provenire dalle arie di lamento. La forma di queste arie «è caratterizzata dalla presenza di un certo numero di elementi musicali destinati a diventare degli stereotipi [...] Tipico è il metro ternario d'impianto, il lento ritmo armonico, il modo minore, l'andamento declamatorio e fortemente espressivo del canto, il procedere circolare del basso nel quale ricorre in modo ostinato o quasi ostinato la formula, il tetracordo discendente destinato a divenire per metonimia emblema del genere» [Corsi 1996, 219-220]. Su quest'argomento si veda anche Rosand 1979.

²⁰ La forte presenza del tetracordo discendente risulta dal fatto che ogni battuta di questa sezione ha una nota del tetracordo sul tempo forte. Ancora per quanto

consistente nell'individuare nel motivo iniziale del primo violino anche il frammento melodico utilizzato per il prolungamento della dominante, è confermata nelle quattro battute successive. Nella seconda sezione (Esempio 14) il secondo violino imita rigorosamente il primo violino, che, a sua volta, si spinge in un registro superiore, utilizzando lo stesso motivo iniziale opportunamente trasposto. Un'ulteriore ripetizione del motivo iniziale è usata al basso ancora con la stessa funzione, vale a dire come prolungamento anticipato della dominante. Si osserverà che questo passaggio, rispetto al precedente, è leggermente posticipato; ciò determina uno spostamento rispetto alla collocazione metrica sul tempo forte che aveva caratterizzato la prima enunciazione del quarto suono del tetracordo discendente. Il Re, infatti, non è più all'inizio di battuta in quanto la figura usata per il prolungamento viene spostata più avanti per consentire la conclusione dell'imitazione del secondo violino, conclusione che prevede un salto d'ottava, prontamente ripreso anche dal basso a b. 8.

Violino I

Violino II

Violone e Cembalo

Sol: I V⁶ VI⁶ V

Esempio 14

In queste due prime sezioni si ha l'impressione che Corelli fornisca all'ascoltatore una specie di chiave d'accesso alla comprensione del pezzo: il tetracordo discendente di quattro battute, opportunamente e costantemente variato, sarà la base sulla quale il compositore costruirà l'intero pezzo e, in particolare, il dialogo in imitazione tra i due violini. Il compito della terza sezione sarà leggermente diverso in quanto essa deve

riguarda la notazione del grafico dell'Esempio 13 si noterà che il motivo Si-Do-Re viene indicato con una graffa orizzontale; tale segno verrà utilizzato anche nei grafici successivi per indicare la ripetizione del motivo melodico iniziale.

assolvere anche altre due funzioni: chiudere il *Largo* introduttivo e preparare l'entrata dell'*Allegro*, il movimento principale del pezzo. La soluzione di Corelli è molto raffinata, risponde a tutte le esigenze in gioco e specifica l'ampiezza e la qualità del suo criterio di variazione (vedi Esempio 15).

bb. 9 11 12 13 14 15 16

Violino I

Violino II

Violone e Cembalo

(Re: V - I) V^2 I^6 (Do: V - I) II V^7 I^6 - IV V

Sol: I V^6 VI V - - - - - V

9

I V^6 VI V - - - - - v^7 - - - - - v

Esempio 15

Il prolungamento della dominante è realizzato in tre fasi: prima scendendo sul Si di b. 13, poi risalendo lentamente verso il Re, e infine ripercorrendo, per la terza volta, lo stesso percorso Si-Do-Re: in tutti e tre i prolungamenti viene adottato lo stesso motivo Si-Do-Re. Mentre nella prima e nella terza fase vengono utilizzate rispettivamente la forma retrograda e quella originale, nella seconda fase del prolungamento la ripresa della dominante avviene con un'ulteriore elaborazione del motivo iniziale. Tale elaborazione consiste in un ampliamento del motivo "dall'interno", con l'introduzione di una dominante secondaria (il Sol₁ alla fine di b. 13) e un accordo sul II grado (il La₁ a b. 14). Si comprende che la finalità di questo tipo d'elaborazione non è quella di stravolgere completamente il motivo iniziale, ma di svilupparlo e ampliarlo; metterlo in secondo piano o, in altre

parole, trasferirlo “dietro” la superficie della musica. Anche in questo caso possiamo riconoscere, nel motivo ascendente riposto sotto la superficie della musica, una vera e propria successione lineare ascendente di terza. In definitiva il motivo iniziale delle prime due sezioni – affermato all’inizio del pezzo dal primo violino e utilizzato dal basso, ripreso letteralmente nell’entrata del secondo violino e imitato dal primo violino, e, infine, riutilizzato in forma retrograda dal basso – si trasforma, nella terza sezione, in una successione lineare che appartiene ad un livello più profondo e che, da lì, modella gli eventi della superficie. Tale strategia compositiva costituisce un forte elemento di coesione strutturale perfettamente comprensibile e percepibile all’ascolto, nonché essenziale e determinante allo sviluppo motivico e formale dell’intero pezzo.

La triplice ripetizione della dominante ottiene lo scopo di completare la funzione introduttiva del *Largo* e, allo stesso tempo, di incrementare l’aspettativa per gli eventi seguenti: non solo l’arrivo del I grado della tonalità d’impianto e l’entrata del movimento principale del pezzo, ma anche la presentazione del “personaggio principale” non più travestito, il tetracordo discendente nella sua forma più semplice ed evidente. Una migliore esemplificazione analitica di questo progressivo ampliamento dell’iniziale tetracordo discendente può basarsi su una rappresentazione parametrica della linea del basso. Nell’Esempio 16 la sovrapposizione delle tre elaborazioni del basso evidenzia non solo che l’ampliamento è realizzato gradualmente, ma che il materiale alla base di tale ampliamento è costituito dal motivo iniziale e, in un caso, dalla sua retrogradazione (indicata nell’esempio con la graffa tratteggiata).²¹



Esempio 16

²¹ Quest'esempio si basa su un articolo di Nicolas Ruwet che traccia le linee metodologiche per un'analisi paradigmatica di linee monodiche. Si noterà che nel caso all'esame le linee monodiche sono, di fatto, delle analisi, da cui consegue che l'esempio rappresenta una specie di "analisi dell'analisi" [Ruwet 1983].

Il riconoscimento della successione lineare Si-Do-Re delle bb. 13-15 permette di interpretare il *Largo* della *Ciaccona* corelliana in modo più chiaro di quanto sia stato fatto in precedenza. Come sottolineava Rossana Dalmonte nella discussione che seguì la sessione analitica dedicata a questo pezzo al Convegno di Fusignano del 1986, la funzione di *exordium* del *Largo* deve essere intesa non solo come *captatio benevolentiae*, ma anche come presentazione dell'argomento e delle *dramatis personae* [Dalmonte 1986, 42]. Gli argomenti presentati da Corelli non sono solo quelli relativi al soggetto della variazione, ma riguardano l'intero impianto compositivo del pezzo. Infatti il *Largo* presenta i materiali, le tecniche compositive e le idee formali che saranno sviluppate nell'*Allegro*: rispettivamente il tetracordo discendente e il motivo iniziale; la struttura imitativa delle voci superiori e l'idea dell'espansione dei suoni del tetracordo; l'accoppiamento delle sezioni e la loro funzione nella costruzione del processo formale complessivo.²² Il *Largo*, quindi, sembra descrivere le modalità compositive con le quali Corelli intende realizzare il suo pezzo. Il compositore ci prende per mano e ci introduce gradualmente alla sua idea di variazione, cioè al prolungamento del tetracordo discendente iniziale; un prolungamento che si concentra su alcuni suoni (nello specifico il Mi e, soprattutto il Re, la dominante conclusiva) e che sembra trascinare con sé anche le voci superiori. Questo prolungamento si basa su un progressivo inserimento di accordi che hanno la funzione non di modificare la direzione del discorso musicale – non avrebbe senso, proprio all'inizio del pezzo, smentire o rendere ambigua una formula armonico-melodica che, come soggetto della variazione, è un tratto peculiare e caratteristico del genere – ma, al contrario, di precisarne e rafforzarne i punti fondamentali.

²² L'accoppiamento delle sezioni, rilevato da Richard Hudson nel repertorio di ciaccone e passacaglie, non viene, stranamente, preso in considerazione da Noske [Hudson 1970, 313]. Tale elemento – insieme con altri dei quali non è possibile trattare adeguatamente per motivi di spazio – sarà invece determinante nello sviluppo formale del pezzo. In questa parte introduttiva del pezzo l'accoppiamento della prima e della seconda sezione è determinato dalla stretta imitazione condotta dal secondo violino (bb. 5-8). Il riferimento all'accoppiamento delle due sezioni iniziali e la sostanziale unità delle bb. 9-16 consente di chiarire quell'equilibrio interno che percepiamo all'ascolto. Dal punto di vista formale il *Largo* mostra, infatti, non solo un'articolazione tripartita (le due sezioni iniziali e la lunga terza sezione), ma anche quella, più equilibrata, bipartita, considerando, appunto, le due sezioni iniziali come un'unità.

5. Conclusioni

Negli esempi descritti il significato di una successione lineare non si limita all'immediato contesto armonico-contrappuntistico, ma può riguardare l'intero sviluppo di un processo formale. La rilevazione di una successione lineare può infatti consentire di individuare alcuni particolari modi dell'elaborazione compositiva: l'obiettivo di un certo passaggio (un suono o una funzione armonica), la direzione del discorso musicale (ascendente o discendente e quindi inerente ai diversi registri) e, soprattutto, il percorso che il compositore intende perseguire nell'esposizione e nello sviluppo delle proprie idee musicali. Per quanto riguarda il *Largo* di Corelli l'individuazione di una successione lineare, basata sul motivo iniziale del pezzo e funzionale all'ampliamento del tetracordo discendente posto alla base della *Ciaccona*, ha consentito di specificare meglio l'interpretazione analitica data da Noske, fornendo ulteriori osservazioni sullo stile corelliano delle Sonate.

Anche se nei suoi lavori teorici, e soprattutto in *Der freie Satz*, Schenker privilegerà l'aspetto normativo delle successioni lineari, cioè la loro definizione come dispiegamento di un intervallo consonante e il loro inserimento nel contesto complessivo della sua teoria, il significato analitico-formale delle successioni lineari sarà sempre presente nella sua produzione. Allo stesso modo, assieme alle considerazioni teoriche riportate nella prima parte del lavoro, la definizione analitica di successione lineare – esemplarmente sintetizzata da Schenker con la metafora del dito che punta in una direzione – dovrà essere sempre tenuta in conto dallo studioso e dal docente, quale premessa indispensabile ad ogni successiva spiegazione o descrizione metodologica. Se ben spiegata e ben compresa, essa costituisce infatti un suggerimento di grande importanza non solo per il musicologo che voglia capire fino in fondo il significato di un'analisi, ma anche per l'interprete che dovrà dare un corrispettivo sonoro alle direzionalità e ai percorsi della musica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARONI M. (1982), "Problemi di fraseggio nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", in Durante S. - Petrobelli P. (cur.), *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo Congresso Internazionale*, Fusignano 4-7 settembre 1980, Olschki, Firenze, 71-95 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 7).

BUKOFZER M.F. (1947), *Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & C., New York (tr. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano, 1982).

CADWALLADER A. - GAGNÉ D. (1998), *Analysis of tonal music. A Schenkerian approach*, Oxford University Press, Oxford.

CORSI C. (1996), "Gli 'affetti del patetico italiano' negli 'squisiti gravi' corelliani: analisi del primo movimento della sonata opera III n. 9", in La Via S. (cur.), *Studi Corelliani V. Atti del quinto Congresso Internazionale*, Fusignano 9-11 settembre 1994, Olschki, Firenze, 211- 228 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 33).

DE LA MOTTE D. (1976), *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel (tr. it.: *Manuale di armonia*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1988).

DALMONTE R. (1982), "Procedimenti di chiusa nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", in Durante S. - Petrobelli P. (cur.), *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo Congresso Internazionale*, Fusignano 4-7 settembre 1980, Olschki, Firenze, 97-116 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 7).

DALMONTE R. (1986), discussione sulla relazione di Carlo Matteo Mossa ("Ostinati e variazioni nell'opera di Arcangelo Corelli"), in Petrobelli P. - Staffieri G. (cur.), *Studi Corelliani IV. Atti del quarto Congresso Internazionale*, Fusignano 4-7 settembre 1986, Olschki, Firenze, 33-54 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 22).

DRAKIN W. (1996), "Corelli's trio sonatas and the viennese string quartet: Some points of contact", in La Via S. (cur.), *Studi Corelliani V. Atti del quinto Congresso Internazionale*, Fusignano 9-11 settembre 1994, Olschki, Firenze, 119-138 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 33).

DRABKIN W. - PASTICCI S. - POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca (Quaderni di Musica/Realtà, 32).

HUDSON R. (1970), "Further remarks on the Passacaglia and Ciaccona", *Journal of the American Musicological Society*, 23/2, 302-314.

JONAS O. (1982), *Introduction to the theory of Heinrich Schenker. The nature of the musical work of art*, Longman Inc., New York (ed. orig. *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, Universal Edition, Wien, 1934).

KRAMER L. (1992), "Haydn's chaos, Schenker's order; or, hermeneutics and musical analysis: Can they mix?", *19th Century Music*, 16/1, 3-17.

MEYER L.B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig.: *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1956).

NOSKE F. (1982), "Corelli's 'Ciacona': Some analytical remarks", in Durante S.- Petrobelli P. (cur.), *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo Congresso Internazionale*, Fusignano 4-7 settembre 1980, Olschki, Firenze, 15-26 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 7).

PASTILLE W. (1990), "The development of the Ursatz in Schenker's published works", in Cadwallader A. (cur.), *Trends in Schenkerian research*, Schirmer, New York.

PISTON W. (1987), *Harmony*, W. W. Norton & C., New York (tr. it.: *Armonia*, EDT, Torino, 1987).

POZZI E. (1997), "Ermeneutica, analisi, narratività. Tracce di un dibattito storiografico nella musicologia anglosassone", in *Bollettino del G.A.T.M.*, 4/1 (*La musica e la tradizione ermeneutica*, cur. M. Baroni), 29-52.

ROSAND E. (1979), "The descending tetrachord: An emblem of lament", *The Musical Quarterly*, 65, 346-359.

RUWET N. (1983), "Metodi di analisi in musicologia", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 1983, 86-119 (ed. orig. in *Revue Belge de Musicologie*, 20, 1966, 65-90).

SCHENKER H. (1910), *Chromatische Phantasie und Fuge. Kritische Ausgabe mit Anhang*, Universal Edition, Wien (tr. ingl.: *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical edition with commentary by Heinrich Schenker*, a cura di H. Siegel, Schirmer, New York, 1984).

SCHENKER H. (1910), *Neue musikalische Theorien und Phantasien II. Kontrapunkt I*, Cotta, Stuttgart (tr. ingl.: *Counterpoint. A translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker*, a cura di J. Rothgeb, Schirmer, New York 1987).

SCHENKER H. (1926), *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Drei Masken Verlag, München (tr. ingl.: *The masterwork in music. A yearbook, volume II (1926)*, a cura di W. Drabkin, Cambridge University Press, Cambridge 1996).

SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien (tr. ingl.: *Free composition (Der freie Satz)*, a cura di E. Oster, Longman, New York-London, 1979).

TALBOT M. (1980), voce "Corelli, Arcangelo", in Sadie S. (cur.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 4, 768-774.

WALKER T. (1968), "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their origin and early history", in *Journal of the American Musicological Society*, 21, 300-320.

WINTLE C. (1982), discussione sull'articolo di Noske, in Durante S.-Petrobelli P. (cur.), *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo Congresso Internazionale*, Fusignano 4-7 settembre 1980, Olschki, Firenze, 26-28 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 7).

Giorgio Sanguinetti

ANALISI E VARIAZIONI DI TEMPO: LA POLACCA OP. 53 DI CHOPIN

1. Introduzione

L'aspetto più difficile e sfuggente dell'esecuzione musicale è forse quello della scelta del tempo e delle sue variazioni. Qual è il tempo giusto per una composizione, e come va stabilito? E poi, una volta deciso il tempo generale, questo va osservato strettamente o l'esecutore può concedersi accelerandi e rallentandi occasionali, o addirittura cambiare il tempo in una data parte della composizione, per poi riprendere successivamente il tempo principale? In cosa consiste il rubato, e dove questa pratica trova legittimità? È giustificato introdurre una variazione agogica anche dove il compositore non l'ha prescritta? Domande di questo genere si pongono continuamente agli esecutori, e le risposte ovviamente dipendono da molti fattori, e soprattutto dal contesto storico e stilistico nel quale il pezzo è originato, e dalla conoscenza della prassi esecutiva relativa alla sua epoca e alla sua tradizione locale.¹ Una volta stabiliti i limiti entro i quali è possibile muoversi, una particolare attenzione va riservata alla narrazione (se questa è ammessa nel contesto culturale del pezzo) oppure agli aspetti retorici e oratorii. Tuttavia, anche esauendo questi aspetti, e anche nel caso in cui il pezzo appartenga ad un'epoca nella quale i compositori facevano uso di prescrizioni dinamiche e agogiche, resta a disposizione dell'esecutore uno spazio di libertà molto (per alcuni troppo) ampio; e ciò accade perfino nel caso in cui l'esecutore sia contemporaneo al compositore e condivida con lui lo stesso ambito culturale e le medesime convenzioni musicali. Un aneddoto può illustrare questo punto meglio di qualsiasi discorso astratto:

Studiando il *Te Deum* [di Verdi] Toscanini aveva avuto dei dubbi circa alcune leggere modifiche di tempo, in particolare qualche *rallentando* che riteneva implicito nella musica in alcuni punti ma che Verdi non aveva indicato sulla partitura. Chiese a Depanis che scrivesse al compositore, il quale si trovava allora a Genova, per chiedergli un colloquio. Il 18 aprile Verdi rispose: "... I Maestri Toscanini e Venturi [il maestro del coro] possono venire qua quando vogliono. Dopo mezzogiorno io sono sempre in

¹ Per un'introduzione storica a questi problemi cfr. Neumann 1993, in particolare le parti I e II (pp. 1-154).

casa [...]” I visitatori giunti da Torino furono cordialmente accolti a Genova dal vecchio maestro. Quando la conversazione cadde sui *Quattro Pezzi* Toscanini sperò che Verdi suonasse al pianoforte il *Te Deum*, ma questi gli disse invece: “No, no, lo suoni Lei”. Toscanini si mise al piano, e ad un certo punto accennò un *rallentando* che non era stampato sulla partitura. “Bravo”, disse Verdi. Toscanini s’interruppe e disse: “Maestro, se sapesse quanto filo da torcere mi ha dato questo passaggio... Perché non ha indicato il *rallentando*?” E Verdi: “Se l’avessi scritto, i cattivi musicisti lo avrebbero esagerato; ma chi è buon musicista lo sente e lo esegue, proprio come ha fatto Lei, senza aver bisogno di vederlo scritto” [Sachs 1981, 74-75].²

La splendida risposta di Verdi c’introduce all’argomento specifico di quest’articolo: in che modo la percezione delle strutture musicali e della loro interazione col contesto tonale e/o metrico può condizionare la scelta dei tempi e delle variazioni agogiche non scritte dal compositore. Anche posto in questo modo, l’argomento è così vasto da presupporre una trattazione sistematica che andrebbe molto oltre i limiti di un singolo articolo. L’approccio che sceglierò, dunque, sarà limitato alla discussione analitica di alcuni punti di un singolo pezzo: la Polacca in La bemolle maggiore op. 53, *Eroica*, di Chopin. Lo scopo dell’analisi è di arrivare ad alcune ipotesi circa le variazioni di tempo da adottare in fase esecutiva.

2. Chopin e la variazione di tempo

Il direttore d’orchestra di origine tedesca Charles Hallé ci ha tramandato una toccante testimonianza riguardante l’atteggiamento di Chopin nei confronti di un certo malcostume che già allora si andava diffondendo nell’esecuzione delle sue opere:

Ricordo come, in un’occasione, [Chopin] mi appoggiasse dolcemente una mano sulla spalla dicendomi quanto si sentiva infelice perché aveva sentito la sua ‘Grande Polacca’ in La bemolle suonata veloce, e che questo aveva distrutto tutta la grandezza e la maestà di questa nobile ispirazione [Eigeldinger 1986, 82].

Se riguardo alla scelta del tempo “giusto” Chopin era, evidentemente, molto sensibile (un tempo troppo veloce può distruggere tutta la grandezza e la maestà della Polacca), le testimonianze riguardanti il suo atteggiamento nei confronti delle variazioni del tempo sono estremamente contraddittorie.

² Ringrazio Mauro Balestrazzi per aver attirato la mia attenzione su questo episodio.

Da una parte, Chopin viene descritto da una delle sue migliori allieve come un maestro e un pianista che «richiedeva la più rigorosa aderenza al ritmo, odiava ogni indugio e trascinamento, ogni rubato mal posto così come ogni ritardando esagerato»³ e da Mikuli addirittura come un fedele utilizzatore del metronomo. Dall'altra parte, tuttavia, lo stesso Mikuli, in un'ulteriore testimonianza, parlava di Chopin in termini opposti:

Chopin era ben lontano dall'essere un partigiano del rigore metrico e nel suo modo di suonare faceva frequentemente uso del rubato, accelerando o rallentando questo o quel tema. Ma il rubato di Chopin possedeva una logica emozionale incrollabile. Esso traeva sempre la propria giustificazione da un irrobustimento o da un indebolimento della linea melodica, da un dettaglio armonico, dalla struttura della figurazione. Era fluido, naturale; e mai degenerava nell'esagerazione o nell'affettazione [Eigeldinger 1986, 50].

Il rubato di cui parla Mikuli è quello cosiddetto del secondo tipo, che riguarda fluttuazioni di tempo – accelerazioni o rallentamenti – relative a unità musicali più ampie di una battuta, come frasi, periodi o intere sezioni.⁴ A differenza del primo tipo di rubato, cioè il rubato barocco (anch'esso praticato da Chopin) questo tipo di rubato non prevede un "risarcimento" – cioè un'alterazione di tempo opposta che compensi la prima – allo scopo di mantenere costante la durata della battuta.⁵ I tre esempi che porterò riguardano tutti il secondo tipo di rubato.

³ Si tratta di una testimonianza di Friederike Streicher [Niecks 1902, 49].

⁴ L'esistenza di due tipi di rubato in Chopin risulta dalle testimonianze degli allievi diretti, in particolare da quelle di Georges Mathias e di Wilhelm von Lenz. [Eigeldinger 1986, 49-50; 120-121 (nota 98)].

⁵ Sul "tempo rubato" in generale si vedano Hudson 1994 e Rosenblum 1994; sul rubato in Chopin Eigeldinger 1986 (specialmente pp. 49-52 e note) e 1974; Belotti 1968.

3. La Polacca op. 53: il motivo

A Monsieur Auguste Léo

POLONAISE

Maestoso Op. 53

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass). The first system starts with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system continues with piano (p) and forte (f) dynamics. The third system includes a piano (p) and forte (f) dynamic. The fourth system features a piano (p) and forte (f) dynamic. The fifth system includes a piano (p) and forte (f) dynamic. The score is marked 'Maestoso' and 'Op. 53'.

Esempio 1: Chopin, Polacca op. 53, bb. 1-16⁶

⁶ Gli Esempi 1 e 5 sono tratti da Chopin 1951a.

17 *f*

20 *p*

23 *p*

26 *p*

29 *p*

31 *p* *cresc.*

32 *p*

(Esempio 1: bb. 17-32)

La forma della Polacca op. 53 è sostanzialmente quella che si trova di solito nella musica strumentale che deriva da danze: un'introduzione, una sezione principale, un Trio, la ripresa della sezione principale e una coda. Il motivo che domina la sezione principale della Polacca è un disegno di nota di volta (che si può presentare anche in forma incompleta) intorno al quinto grado melodico. Nella tonalità principale di La bemolle maggiore questo motivo assume l'aspetto di Mib–Fa–Mib; nelle tonalità secondarie le altezze cambiano, ma la loro posizione all'interno della triade locale resta la stessa. Per esempio, nelle bb. 21-22 il motivo diventa (Fa)–Solb–Fa, ma la posizione di queste note all'interno della triade di Si bemolle maggiore (in quel momento la triade di tonica) è sempre 5-6-5. Questo motivo è presente anche nell'introduzione, in una doppia versione: una diatonica (col Fa naturale) e una alterata cromaticamente (col Fa bemolle).⁷ Nell'introduzione queste due versioni sono presentate una di seguito all'altra, in modo tale che la versione diatonica segua immediatamente quella cromatica.

Con l'arrivo del Fa naturale, a b. 9, ha inizio un trasferimento di questa nota all'ottava superiore. Nel momento in cui il trasferimento si compie, a b. 12, ha inizio una frenetica ripetizione del motivo principale, che dura ben quattro battute e che sfocia nel tema principale che ha inizio a b. 17. Lo stesso motivo, dunque, costituisce il materiale tematico dell'introduzione così come quello della sezione principale, il che configura una situazione non molto frequente. Normalmente, infatti, la fine dell'introduzione e l'inizio della sezione principale sono segnalati da un cambiamento tematico, cosa che avviene, per esempio, nelle sonate di Beethoven che contengono un'introduzione come le opere 13, 53, 81a, 111. Com'è riuscito Chopin a ottenere il senso di enorme tensione che cresce attraverso l'introduzione per poi risolversi nell'attacco della sezione principale senza l'aiuto della differenziazione del materiale tematico? Io credo che tale differenziazione esista, e che Chopin l'abbia ottenuta utilizzando lo stesso motivo in due situazioni metriche differenti.

⁷ Il conflitto tra le versioni diatonica e cromatica del motivo resta irrisolto per tutto il pezzo. Nella coda, infatti, le due versioni sono presentate insieme (nel basso, alle bb. 171-172), poi la versione diatonica sembra concludere con una perorazione (bb. 175-178) ma è la versione cromatica che ha l'ultima parola, nella cadenza (dove il Fa bemolle è scritto enarmonicamente come Mi naturale).

**Esempio 2: Chopin op. 53: riduzione proporzionale delle durate
(*durational reduction*) bb. 1-32**

Le forme del motivo, così come si presentano nell'introduzione, sono riportate nell'Esempio 2, che è una riduzione proporzionale delle durate (*durational reduction*) delle prime 32 battute: cioè dell'introduzione e dell'antecedente della prima parte. In quest'esempio le durate delle note, selezionate in base al loro rilievo strutturale, sono state dimezzate e ogni gruppo di quattro battute è stato raggruppato in una singola battuta di 12/8.⁸ Come si vede da quest'esempio, nell'introduzione la nota che costituisce la "volta" del motivo (cioè il Fa) è dissonante rispetto al pedale di Mi bemolle che domina il basso per tutte le prime sedici battute, e si trova nella

⁸ Il punto di partenza per lo studio della *durational reduction* è il celebre articolo di Carl Schachter, *Rhythm and linear analysis: Durational reduction* del 1980; cfr. anche Rothstein 1989; Renoldi 1995 e 1996.

posizione metrica “corretta” dal punto di vista del contrappunto (cioè in posizione non accentata). Al momento dell’attacco del tema principale, invece, le stesse note si trovano spostate in modo tale che la nota di volta ora cade sul battere. Questo spostamento metrico ha l’effetto di “mettere in luce” il motivo, il cui progressivo svelamento costituisce lo scopo principale dell’introduzione. L’Esempio 3 mostra in che modo avviene questa graduale messa in luce del motivo.

Esempio 3: scrittura semplificata delle prime 17 battute,
con i motivi messi in evidenza

La prima comparsa del motivo avviene nelle bb. 1-3. La nota di volta è in una posizione metrica non accentata, nella versione abbassata (Fa bemolle) e nascosta in una parte interna della mano destra. La stessa versione cromatica del motivo, questa volta “ridotta” (privata cioè della prima nota della figura, il Mi bemolle), è ripetuta subito dopo nella figurazione di quartine di sedicesimi, ed è accompagnata da tutti i movimenti di semitono che la accompagnavano nelle altre voci sul terzo movimento di b. 2. La versione diatonica del motivo compare, come una copia “dilatata” della

versione cromatica, tra la b. 1 e le bb. 12-13;⁹ questa volta il motivo inizia dal registro inferiore e si conclude nel registro superiore (il “registro obbligato” dell’intera Polacca) ma la nota di volta si trova ancora nella posizione metrica non accentata. La nuova posizione è annunciata dalle quartine di sedicesimi che iniziano sul secondo movimento di b. 13. Queste quartine ripetono il motivo Fa - Mi bemolle, ma con le durate dimezzate e soprattutto con una posizione metrica nuova: il Fa si trova ora sulla posizione accentata della quartina. Finalmente, a b. 17, il motivo è pienamente svelato e la nota superiore (Fa) si trova su un battere di grande forza. Non solo, infatti, il primo movimento di b. 17 è il battere di questa battuta, ma è anche il battere dell’ipermisura che raggruppa le quattro battute da b. 17 a b. 20; e, in più, arriva dopo i quattro gruppi di quattro battute ciascuno che costituiscono la struttura metrica dell’introduzione (il ritorno del Fa nella stessa posizione a b. 33 conferma la regolarità della successione di quattro ipermisure). Ora, se il Fa di b. 17 rappresenta un battere di livello così elevato, ne consegue che siamo obbligati a reinterpretare metricamente tutta l’introduzione, perché il Mi bemolle, che la sintetizza allo stesso livello del Fa, non può più rappresentare un battere; e reinterpretandolo come levare sentiamo di conseguenza tutta l’introduzione come un grande levare.¹⁰ Tale interpretazione è, in effetti, confermata dal fatto che tutta l’introduzione consiste in un’espansione dell’armonia di dominante di La bemolle maggiore, su cui risolve solo a b. 17. L’armonia di V di La bemolle, tuttavia, viene all’inizio percepita come I di Mi bemolle maggiore; solo gradualmente, attraverso la sua destabilizzazione (che diventa evidente a b. 13, con la comparsa della settima, Re bemolle), diventiamo consapevoli della reale natura dominantica di questa “tonica”.

Ora l’esecutore si trova di fronte a un problema non di poco conto. “Reinterpretare” un passo è un’operazione che presuppone un “tornare indietro” da parte di chi reinterpreta: ma l’esecutore non può tornare indietro, è costretto a procedere sempre in avanti. La reinterpretazione può essere soltanto suggerita da un particolare modo di eseguire, che dia l’idea di un inizio stabile (quasi una tonica) e di una progressiva destabilizzazione a mano a mano che l’attrazione della vera tonica inizia a farsi sentire. Il tempo è un aspetto determinante: un attacco autenticamente “maestoso” (come prescritto da Chopin) deve dare l’impressione di stabilità, e un graduale *accelerando* e *crescendo* a partire da b. 13 – quando cioè la

⁹ Per una chiara esposizione dell’idea di parallelismo motivico (che comprende anche quella di ripetizione “dilatata” di un motivo) cfr. Burkhart 1978.

¹⁰ Sull’idea di “levare esteso” cfr. Cone 1967, 24.

comparsa del Re bemolle sotto al completamento del motivo di volta rende chiaro che la tonalità di Mi bemolle è in realtà la dominante di La bemolle – deve comunicare il senso di tensione verso l'attacco della Polacca.

L'ultimo Mi bemolle di b. 16 costituisce un problema a parte. Questa nota ora è diventata la prima nota del motivo, nella sua nuova posizione metrica, e va quindi eseguita collegandola al Fa di b. 17. La grande enfasi che questa nota ora richiede, avendo accumulato su di sé una così grande tensione, non deve però tradursi in un rallentando della b. 16, perché questo rischia di dissipare la tensione prima che questa venga scaricata sull'attacco della ripresa. La risposta esecutiva a questo problema – dare sufficiente enfasi al Mi bemolle evitando ogni *rallentando* – potrebbe venire da un legatissimo, quasi un portamento, che unisca le prime due note del motivo, Mi bemolle e Fa, accompagnato da una ripresa del tempo I (*Maestoso*) sull'ultimo quarto di b. 16 (si ricordi che da b. 13 è in atto un *accelerando* e *crescendo*).

4. Il contesto tonale

Per mostrare in che modo la percezione del contesto tonale possa influenzare il modo di eseguire la musica porterò due esempi: il primo caso, il più semplice, riguarda due segmenti di frase identici (differiscono solo per un raddoppio strumentale) che, a causa della differente posizione nell'ambito tonale, assumono, a mio parere, un significato differente. Il secondo caso riguarda una sezione molto ampia del Trio.

4.1 Due frasi identiche (o no?)

Attaccata con eroico slancio, la prima frase di quattro battute della Polacca (bb. 17-20) termina, in modo piuttosto insolito, sul II grado. La frase seguente inizia come una trasposizione letterale della precedente, ma ovviamente conclude in modo diverso (altrimenti si instaurerebbe una spirale ascendente con esiti non proprio felici): inizia dal II grado per terminare sul IV⁶. La frase che interviene successivamente porta qualcosa di nuovo; le quattro battute sono infatti occupate da due segmenti di due battute, il secondo dei quali è la replica del primo, ma con una scrittura più piena e con un effetto, almeno al mio orecchio, alquanto diverso: molto più affermativo e positivo del primo. Anche metricamente, questo terzo gruppo di quattro battute suona alquanto insolito rispetto alla regolarità dei gruppi precedenti. Riesce infatti difficile sentire l'inizio di b. 26 (e di b. 28) come movimenti accentati: essi suonano piuttosto come una continuazione della battuta precedente, e il battere sembra anzi cadere sul secondo movimento di b. 26 (e 28). Se riprendiamo l'Esempio 2 (la riduzione proporzionale delle durate) possiamo vedere come questo gruppo di quattro battute

contenga una *hemiolia*: le quattro battute di 3/4 sono cioè diventate momentaneamente due battute di 6/4 (3/4 nella notazione dimezzata dell'Esempio 2), ognuna articolata internamente come 2+2+2. Questo ci spiega il singolare effetto metrico, ma non ancora il fatto che queste due piccole frasi suonino così diverse l'una dall'altra. La ragione di questa differenza di effetto mi sembra vada cercata nel diverso contesto tonale in cui esse si muovono. L'Esempio 4, un'analisi della condotta delle voci di tutto l'antecedente della Polacca (bb. 17-32), potrà chiarire meglio questo punto. Questo esempio comprende due grafici: a) mostra un livello intermedio più prossimo alla superficie della musica, b) uno stadio di riduzione più profondo. È opportuno far riferimento a entrambi per chiarire alcuni punti difficili come quelli alle bb. 21-24 e 25-26.

Esempi 4a e 4b: grafici della condotta delle voci (bb. 17-32)

La sezione principale della Polacca è costituita da due grandi periodi in relazione antecedente/consequente, e modellata dall'interruzione della discesa dell'*Urlinie*: $5^\wedge - 4^\wedge - 3^\wedge - 2^\wedge \parallel 5^\wedge - 4^\wedge - 3^\wedge - 2^\wedge - 1^\wedge$. Sul terzo movimento di b. 24 la voce superiore lascia il $5^\wedge$ per il $4^\wedge$, mentre nel basso si delinea il motivo di volta Mib-Fa-Mib (b. 23, battere – b. 24, terza semiminima – b.

26, battere). La prima delle due piccole frasi (bb. 25-26) ha luogo mentre il 4[^] nella voce superiore si sta trasformando in dissonanza per effetto del basso che completa il motivo scendendo sul Mi bemolle: armonicamente il risultato è una settima sul V grado di La bemolle.¹¹ La seconda frase (bb. 27-28) si svolge in un ambito completamente differente: le note strutturali in carica sono il 3[^] (Do) nella voce superiore e il La bemolle nel basso. Si osservi che le note del basso dei due segmenti sono identiche; mentre però il Re bemolle del basso a b. 25 è preceduto da un Fa, la stessa nota a b. 27 è preceduta da un La bemolle. Infatti il basso alle bb. 25-26 disegna essenzialmente un movimento IV⁶-V-I, mentre le stesse note nel basso delle bb. 27-28 arpeggiano una triade di La bemolle (si confronti l'Esempio 4a). L'effetto che ne risulta è totalmente diverso: la prima volta ci troviamo in una situazione di instabilità tonale, mentre la seconda volta in una di stabilità. La prima volta il contesto tonale localmente instabile trasmette un senso di tensione, di ansietà dovuto alla dissonanza che cerca la sua risoluzione; nel secondo caso la stabilità raggiunta permette alla frase di espandersi con solennità e ampiezza. È quasi inevitabile per un esecutore che sia consapevole di questa situazione accelerare la prima frase, e al contrario allargare la seconda. Si potrebbe obiettare che il diverso effetto del secondo segmento è dovuto al raddoppio in ottave: io credo che il raddoppio sia una conseguenza della situazione sopra menzionata, e cioè che Chopin abbia adottato una determinata disposizione strumentale per sottolineare un tratto strutturale della musica. In questo senso, il raddoppio è già un elemento che pertiene alla fase esecutiva.

4.2 La "divagazione atematica"

Con l'ultimo esempio ci spingiamo a un livello più remoto della struttura tonale, dove l'effetto del passo è dovuto non solo alle sue relazioni con l'ambito armonico locale, ma anche alla sua interazione con la struttura tonale complessiva dell'intero pezzo.

¹¹ L'Esempio 4b chiarisce meglio questa trasformazione.

128

130

132

134

137

140

Esempio 5: Chopin, Polacca op. 53, bb. 128-157

The musical score is divided into five systems, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- System 1 (Measures 143-145):** The right-hand staff features a continuous eighth-note melody. The left-hand staff has a bass line with chords. Dynamics include *sf* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). Performance instructions include *Tad.* and ***.
- System 2 (Measures 146-148):** Similar melodic and bass patterns. Dynamics include *sf* and *amor.* (amore). Performance instructions include *Tad.* and ***.
- System 3 (Measures 149-151):** The right-hand staff continues the melody. The left-hand staff has a more active bass line. Dynamics include *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *Tad.* and ***.
- System 4 (Measures 152-154):** The right-hand staff has a more complex, sixteenth-note melody. The left-hand staff has a steady bass line. Performance instructions include *Tad.* and ***.
- System 5 (Measures 155-157):** The right-hand staff features a dense, chordal texture. The left-hand staff has a bass line. Dynamics include *ff* (fortissimo). Performance instructions include *Tad.* and ***.

Esempio 5 (continua)

Le bb. 128-154 della Polacca op. 53 costituiscono un difficile problema per ogni pianista. Queste battute sembrano inserire una breve, ma incongrua, sezione cantabile in un pezzo totalmente estraneo a questo genere di espressione, e ciò avviene per di più poco prima della ripresa; che dunque risulta, se queste battute vengono eseguite cantabili e distese, piuttosto impreparata. Alcuni commentatori, come Guido Agosti o Gastone Belotti, hanno interpretato queste battute come un «sognante riposo prima della ripresa del tema» o come «l'apparizione di un'altra Polonia [...] una serena, idillica vita familiare dal significato sereno e intimistico» [Chopin 1951b, 101, nota 128; Belotti 1984, 185]. Questa interpretazione, che presuppone un senso di stabilità e suggerisce un'affinità con il genere "notturno" è tuttavia in contrasto con molti e importanti segnali messi da Chopin lungo il percorso. Prima di tutto c'è l'incertezza tonale: il Re che domina il basso da b. 128 a b. 136 rappresenta la tonica oppure costituisce una sorta di pedale di dominante (come sembrerebbe suggerire la frequente destabilizzazione della triade di Re maggiore ad opera della settima Do, come alle bb. 129, 130, 133 e 134)?¹² Certo, la sensazione di instabilità di questo Re maggiore che oscilla continuamente verso il Sol minore (o maggiore?) contribuisce certo poco a quel "significato sereno e intimistico" di cui parla Belotti; e ancor meno vi contribuiscono il ritmo sincopato dell'accompagnamento, gli *sf* che danno una tinta inquietante ai bassi nel registro più grave e, infine, la quasi ossessiva uniformità ritmica della melodia stessa.

Sotto l'aspetto formale, la sezione che va da b. 128 a b. 154 fa parte del Trio, cioè della parte centrale di una forma ternaria di danza. Si tratta però di un Trio esteso e complesso, formato da almeno quattro elementi diversi (utilizzo, con qualche variante, la suddivisione formale proposta da Belotti, [1984, 184-185]):

a) bb. 81-120: "corale (o fanfara) sull'ostinato delle ottave"

b) bb. 121-128: "interludio cavalleresco"

c) bb. 129-150: "divagazione atematica"

d) bb. 151-154: "preparazione della ripresa".

Ognuna delle quattro sezioni si muove in una tonalità propria. La sezione a) è in Mi maggiore, la b) inizia in Mi bemolle maggiore per concludere sulla dominante di Do minore, la sezione c) oscilla, come abbiamo già detto, tra Sol maggiore (o minore) e un destabilizzato, ma insistente Re maggiore, e infine la sezione conclusiva d) si aggira tra Fa minore e un ugualmente destabilizzato Do maggiore. Dar conto di questa molteplicità di tonalità,

¹² Le alterazioni cromatiche che destabilizzano in queste battute le triadi di Re maggiore, come quelle che destabilizzano il Do maggiore nella sezione successiva (bb. 143-150), sono dovute a commistione modale (*mixture*).

reali o apparenti, è problematico anche solo per quanto riguarda l'attacco del Trio: la tonalità di Mi maggiore è infatti lontana da quella della Polacca, e un'interpretazione in termini di regioni armoniche mette talvolta in imbarazzo anche chi la propone [Belotti 1984, 184-185].

Confrontando questo Trio con quello delle Polacche precedenti, ci si può rendere conto della grande conquista stilistica che questo rappresenta. I Trii delle Polacche precedenti costituiscono unità musicali chiuse e autonome (ad eccezione di poche battute di raccordo con la ripresa aggiunte alla fine del Trio nelle op. 26 n. 2 e op. 40 n. 2). Già con l'op. 44 Chopin però inizia a sperimentare un tipo di Trio, per così dire, meno compatto: in questa Polacca il Trio – una Mazurka – segue un percorso modulante quasi erratico, e si dissolve misteriosamente su una triade di Do diesis maggiore; è preceduto da una lunga sezione che più che una introduzione al Trio ha piuttosto un carattere autonomo, ed è seguito da una sezione più breve che riporta alla ripresa. Le intenzioni di Chopin sono chiare: egli è interessato a superare la tradizionale forma della Polacca, con la sua giustapposizione di sezioni chiuse, e ottenere invece un flusso unico e continuo. Chopin ottiene questo risultato attraverso due strade: da una parte, stemperando i confini tra le sezioni, dall'altra, evitando una stretta corrispondenza tra struttura tonale e struttura formale. Nell'op. 53 il Trio è ormai diventato tutt'uno col resto della composizione, ed è privo di unità tematica: la sua stessa unità formale si è quasi annullata in un fluido susseguirsi di melodie e gesti diversi.

Il percorso tonale del Trio può essere sintetizzato come un riempimento dello spazio d'ottava che si apre tra il La bemolle che conclude la sezione precedente, e il La bemolle che apre la ripresa della sezione principale (Esempio 6a).

Diagram illustrating the tonal path of the Trio, showing three examples (a, b, c) with measures 80, 81, 120, 129, 136, 145, 154, and 155 marked.

Example a) shows a path from measure 80 to 155.

Example b) shows a path from measure 80 to 155, divided into two sections: *divisione simmetrica* (measures 80-120) and *divisione asimmetrica* (measures 120-155).

Example c) shows a path from measure 80 to 155, divided into four sections: *corde* (measures 80-81), *interludio* (measures 81-120), *divagazione* (measures 120-136), and *preparazione della ripresa* (measures 136-155). The path is marked with two *Tritono* intervals.

Esempi 6a, b, c: schema del percorso tonale del Trio

L'identificazione della seconda tappa dell'arpeggio crea tuttavia qualche difficoltà. I possibili candidati sono due: il Mi bequadro, che corrisponde alla tonalità di Mi maggiore della sezione a), e il Mi bemolle, che rappresenta la sezione b). La prima scelta implica la presenza di una divisione simmetrica dell'ottava per terze maggiori, una forma di organizzazione tonale che diventerà una delle preferite dai compositori verso la fine del secolo XIX, ma che nel 1842 era ancora inconsueta;¹³ la seconda fa riferimento alla divisione normale, asimmetrica, dell'ottava. Entrambe le scelte sono possibili, ma ognuna lascia senza spiegazione una significativa sezione del Trio. Io credo che la presenza di quest'ambiguità sia un fattore estremamente importante: l'intersecarsi infatti delle due divisioni dell'ottava, simmetrica e asimmetrica, proietta su amplissima scala il motivo principale della Polacca, Fa (Fab)–Mib (cfr. Esempio 6b).¹⁴ L'Esempio 6c mostra l'arpeggio del basso "riempito" con le note di passaggio: ho qui interpretato il Fa bemolle come nota di volta incompleta del Mi bemolle, decidendo quindi per la priorità del Mi bemolle, cioè della

¹³ Un illustre precedente si trova, tuttavia, nello sviluppo del primo movimento della Sonata op. 57 *Appassionata* di Beethoven, bb. 65-87.

¹⁴ Questo motivo si riflette anche nella "modulazione" a Re diesis maggiore (poi trasformato in Mi bemolle maggiore) alle bb. 96-97 e 116-117, dove il motivo Fab-Mib (enarmonicamente Mi-Re#) emerge in superficie nelle ottave della mano sinistra.

divisione asimmetrica.¹⁵ Come l'esempio mostra, il Re, la nota del basso su cui si sviluppa la "divagazione cantabile" si trova come nota di passaggio tra la seconda e la terza tappa dell'arpeggio. L'Esempio 6d mostra infine un'analisi più dettagliata di tutto il Trio, dalla fine della sezione principale fino alla ripresa dello stesso passo, e comprende anche le voci superiori. Come si vede, l'arpeggio del basso, ora "riempito" con note di passaggio, è accompagnato da una discesa della voce superiore che accompagna per decime il basso: Fab–Lab (b. 81); Mib– Sol (b. 120); Re–Fa# (b. 129); Do–Mi bequadro, poi Mi bemolle (bb. 145-154). La discesa si arresta una volta raggiunto nuovamente Mi bemolle, il 5° della tonalità principale, che darà il via alla ripresa, anche se la discesa per decime prosegue in una voce interna anche sul Si bemolle (b. 154) e sul La bemolle (b. 155). Si noti l'alternanza 8-5-8-5-8 tra basso e contralto, necessaria per evitare le ottave parallele che incombono nella successione di gradi armonici adiacenti. La "divagazione atematica", cioè la sezione cantabile, inizia esattamente a metà percorso tra la seconda e la terza tappa della divisione dell'ottava, e prosegue fino a raggiungere il Do, terza tappa dell'arpeggio.

Esempio 6d: grafico della condotta delle voci delle bb. 80-155

¹⁵ Discutere qui i motivi che mi hanno convinto a questa scelta porterebbe la discussione troppo fuori strada. Mi limiterò quindi a far osservare che la tonalità di Mi maggiore della sezione "delle ottave" mi sembra molto meno stabile della tonalità di Mi bemolle maggiore che apre l' "interludio cavalleresco". Quest'ultima tonalità riesce infatti ad aprire e a chiudere un percorso tonale concluso in sé (bb. 121-124), mentre la tonalità di Mi maggiore, non appena si avventura al di fuori del pedale di tonica, finisce immancabilmente per scendere sul Re diesis (o Mi bemolle).

Il Re del basso su cui si sviluppa la “divagazione” è situato però anche esattamente a metà del percorso complessivo, e suddivide simmetricamente l’ottava Lab–Lab. Questo Re, dunque, è preso tra due forze: come nota di passaggio, la sua tendenza è di muovere in avanti; ma, trovandosi in relazione di tritono tanto con l’inizio quanto con la conclusione del percorso di ottava, si trova, all’interno del campo tonale generale, in una situazione di momentaneo equilibrio, essendo l’attrazione della tonica di partenza e di quella di arrivo equidistanti. Questo suo essere nell’“occhio del ciclone” spiega la natura incerta e, appunto, divagante e inquieta della “divagazione atematica”, la cui esecuzione costituisce una sfida ben più difficile delle temute ottave che accompagnano il corale. L’esecutore deve infatti rendere il senso di una quiete precaria e quasi febbrile, in uno stato di equilibrio angosciosamente instabile.

Con la trasposizione dell’inizio della “divagazione” una terza minore sopra, alle bb. 137–142, comincia nuovamente a farsi sentire l’attrazione della terza tappa dell’arpeggio – il Do – e il crescendo della b. 136 ha lo scopo di comunicare il senso di una ritrovata direzione e di maggior sicurezza che deve improntare questo momento, ormai avviato verso la ripresa. L’arrivo sulla penultima tappa dell’arpeggio, il Do, è sottolineato da un tetracordo discendente nel basso ripetuto due volte, le cui note sono enfattizzate da *sf*. Il grande arpeggio del basso accumula energia da b. 151 in avanti: il Do è trasferito di un’ottava al basso prima di lasciar posto al Si bemolle, nell’ultimo movimento di b. 154. Questa battuta riveste un’importanza cruciale: la linea strutturale dell’arpeggio “riempito” del basso da b. 121 in avanti (Mib-Re-Do) è ripetuta in forma estremamente condensata nei primi due movimenti e nella prima metà del terzo di b. 154 (Mib-Reb-Do), e solo nella seconda metà del terzo movimento appare infine il Si bemolle, gravato (forse sarebbe meglio dire “schiacciato”) dal compito di rappresentare la dominante che scatenerà l’esplosione della ripresa.

La scelta del tempo, in questo caso, è cruciale ma anche difficilissima. La “divagazione atematica” non può essere eseguita lentamente, altrimenti se ne tradisce il carattere di transitorietà (e del resto Chopin non prescrive alcun cambiamento di tempo: esiste un’unica indicazione di tempo, *Maestoso*, all’inizio, poi più nulla). Anche la semplice prosecuzione del tempo generale, tuttavia, non sembra molto indicata: in questo modo si eviterebbe certamente l’effetto del “notturno”, ma un’esecuzione a tempo renderebbe molto difficile trasmettere quell’impressione di una momentanea assenza di tensione che costituisce il carattere di questo passo; per non parlare di un’esecuzione più veloce del tempo generale, evidentemente improponibile. Per ritornare all’episodio citato in apertura, mi sembra che ci troviamo di fronte a una situazione simile a quella che

aveva consigliato a Verdi di astenersi dall'indicare un cambiamento di tempo in quel punto della partitura del *Te Deum*: qualsiasi indicazione sarebbe eccessiva, se non addirittura sbagliata. Esistono forse indicazioni di tempo che possono rendere l'unicità di questa situazione? Nonostante la prudenza di Chopin, che ha evitato (come Verdi) di indicare cambiamenti di tempo, il *rallentando* nella "divagazione" è però così fortemente richiesto dalla musica che è diventato parte della tradizione esecutiva, travisando addirittura il senso della musica nel significato del "notturno". Ma allora, quale potrebbe essere una soluzione a questo dilemma? Il pianista deve o non deve rallentare? E in che modo? L'analisi non è in grado di rispondere a questa domanda, ma solo di indicare, nell'ambito delle sue possibilità, quale potrebbe essere il senso generale di un'esecuzione. Una delle (molte) possibili soluzioni potrebbe essere quella di iniziare la "divagazione atematica" con un tempo più lento, seguito da una graduale accelerazione verso i punti di riposo dell'arpeggio del basso e di affidare il compito di trasmettere il senso di inquietudine a una alchimia di rubati, di timbro, di pedale, di piccoli accenti (secondo la testimonianza di Lachmund, Liszt raccontava di aver ascoltato questa composizione eseguita dall'autore, e ricordava, riproducendoli per i suoi allievi, gli strani accenti sfocati coi quali Chopin eseguiva gli sforzati nel tetracordo del basso alle bb. 138-151) [Eigeldinger 1986, 83]. Di più non è possibile dire: ciò che l'analisi può fare è rendere sensibile l'esecutore nei confronti di un problema, ma la risposta nei termini propri spetta poi all'esecutore.

5. Conclusioni

Quest'ultimo caso ci mostra, con maggiore evidenza rispetto a quelli più semplici che ho riportato prima, l'unica certezza, a mio avviso, circa il rapporto tra analisi ed esecuzione: e cioè che l'analisi non può prescrivere il modo di suonare un pezzo, ma solo incoraggiare l'esecutore a cercare la propria soluzione a un problema particolare (ed eventualmente dire come un pezzo *non* deve essere suonato). Vorrei aggiungere anche che tale soluzione può e deve venire solo nel caso in cui ci sia, da parte l'esecutore, una risposta *emotiva* all'analisi: nel caso in cui, cioè, attraverso l'analisi l'esecutore possa rendere esplicito un significato che già in qualche modo percepiva o del quale andava alla ricerca. Non credo che dalla mera traduzione in termini esecutivi di una qualsiasi analisi, anche se eccellente, possa venir fuori qualcosa di più di un dannoso "tirar fuori" taluni elementi strutturali che, per l'appunto, spesso devono anche rimanere nascosti. Per usare le parole di John Rink, «cercare di riversare i contenuti dell'analisi nello stampo di un'esecuzione non mi sembra diverso dal tradurre un libro

in un'altra lingua parola per parola, senza attenzione alle particolarità idiomatiche della seconda lingua, alle sue inflessioni, alla sua grammatica e sintassi» [Rink 1990, 320]. Analisi ed esecuzione sono dunque domini separati, dotati di strumenti e mezzi espressivi differenti; eppure sono due aspetti, per molti versi complementari, afferenti allo stesso campo, quello dell'interpretazione.¹⁶ Solo tenendo presente questa complementarità l'esecutore potrà avvantaggiarsi dell'analisi, che gli consentirà dunque di esplicitare, potenziata, la sua istintiva percezione della musica che si accinge a suonare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELOTTI G. (1968), *Le origini italiane del rubato chopiniano*, Ossolineum, Breslavia.

BELOTTI G. (1984), *Chopin*, EDT, Torino.

BURKHART C. (1978), "Schenker's motivic parallelism", *Journal of Music Theory*, 22, 145-175.

CHOPIN F. (1951a), *Complete Works VIII: Polonaises for piano*, a cura di I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina-Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw.

CHOPIN F. (1951b), *Polacche per pianoforte*, edizione critico-tecnica a cura di G. Agosti, Curci, Milano.

CONE E. T. (1967), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.

EIGELDINGER J.-J. (1974), "Chopin et l'héritage baroque", *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, 2, 51-74.

EIGELDINGER J.-J. (1986), *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University Press, Cambridge.

¹⁶ Non è possibile fornire qui una bibliografia completa sull'argomento dei rapporti tra analisi ed esecuzione: il lettore interessato all'argomento potrà trovare, dopo i Riferimenti Bibliografici, alcuni titoli utili per successivi approfondimenti.

HUDSON R. (1994), *Stolen time: The history of tempo rubato*, Clarendon Press, Oxford.

NEUMANN F. (1993), *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Schirmer, New York.

NIECKS F. (1902), *Frederick Chopin as man and musician*, Novello, London, 1902 (anche in Eigeldinger 1986).

RENOLDI M. (1995), "Eventi ingannevoli del livello esterno: livelli strutturali ed elaborazione compositiva", *Rivista italiana di musicologia*, 30/2, 385-418.

RENOLDI M. (1996), "Aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali. Un'analisi del secondo movimento della sonata op. 27 n. 2", *Bollettino del G.A.T.M.*, III/1 (*I classici dell'analisi e la Mondscheinsonate di Ludwig van Beethoven*, cur. E. Pozzi), 46-63.

RINK J. (1990), recensione a W. Berry, *Musical structure and performance*, in *Music Analysis*, 9/3, 320.

ROSENBLUM S. (1994), "The uses of rubato in music, eighteenth to twentieth centuries", *Performance practices review*, 7/1, 33-53.

ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.

SACHS H. (1981), *Toscanini*, EDT, Torino.

SCHACHTER C. (1980), "Rhythm and linear analysis: durational reduction", in Mitchell W.-Salzer F. (cur.), *The music forum* 5, Columbia University Press, New York, 197-232 [ripubblicato come "Durational reduction", in Straus J.N. (cur.), *Unfoldings. Essays in Schenkerian theory and analysis*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1999, 54-78].

APPROFONDIMENTI BIBLIOGRAFICI

I testi sono indicati in ordine cronologico; in lingua inglese:

M. YESTON, "Rubato and the middleground", in M. Yeston (cur.), *Readings in Schenker analysis and other approaches*, Yale University Press, New Haven-London, 1977, 94-106.

C. WINTLE, "Analysis and performance: Webern's Concerto op. 24/II", *Music Analysis*, 1/1, 1982, 73-100.

C. BURKHART, "Schenker's theory of levels and musical performance", in *Aspects of schenkerian theory*, Yale University Press, New Haven-London, 1983, 95-112.

R. KAMIEN, "Analysis and performance: Some preliminary observations", *Israel studies in musicology*, 3, 1983, 156-170.

S. LARSON, "On analysis and performance: The contribution of durational reduction to the performance of J. S. Bach's two-part Invention in C major", *In Theory Only*, 7/1, 1983, 31-45.

W. ROTHSTEIN, "Heinrich Schenker as an interpreter of Beethoven's piano sonatas", *19th-Century Music*, 8, 1984, 3-28.

E.T. CONE, "Musical form and musical performance reconsidered", *Music Theory Spectrum*, 7, 1985, 149-158.

J. SCHMALFELD, "On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, nos. 2 and 5", *Journal of Music Theory*, 29, 1985, 1-31.

D. BEACH, "The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some thoughts on structure and performance", *Journal of Musicological Research*, 7, 1987, 157-186.

S.E. HEFLING, "Of the manner of playing the Adagio: Structural levels and performance practice in Quantz's Versuch", *Journal of Music Theory*, 31, 1987, 205-223.

W. BERRY, "Formal process and performance in the 'Eroica' introductions", *Music Theory Spectrum*, 10, 1988, 3-18.

W. BERRY, *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven-London, 1989.

J. DUNSBY, "Guest editorial: Performance and analysis of music", *Music analysis*, 8/1-2, 5-20.

C. SCHACHTER, "20th-century analysis and Mozart performance", *Early music*, 19/4, 620-626.

C. SCHACHTER, "Chopin's Prelude, op. 28, no. 5: Analysis and performance", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 8, 1994, 27-46.

J. RINK (cur.), *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

In lingua italiana:

E. POZZI, "L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista: la prospettiva schenkeriana", *Bollettino d'analisi e teoria musicale*, VI/1 (*Analisi ed esecuzione*, cur. P. Troncon), 1999, 83-111.

R. SACCHETTI, "Il Preludio op. 25/4 di Chopin: un esempio d'analisi per l'esecuzione secondo Carl Schachter", *Bollettino d'analisi e teoria musicale*, VI/1 (*Analisi ed esecuzione*, cur. P. Troncon), 1999, 131-144.

G. SANGUINETTI, "La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana", in G. Sanguinetti, *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza, 1999, 9-36.

**PROPOSTA D'UN METODO DI SEGMENTAZIONE
PER L'ANALISI DELLE FORME VOCALI MINORI
TRA CINQUE E SEICENTO**

1. Caratteristiche e finalità del metodo

Il rapporto che intercorre tra un testo poetico e il suo rivestimento musicale può esser esaminato da diversi punti di vista. Si possono indagare, ad esempio, i procedimenti retorico-musicali volti ad illustrare le immagini contenute nel testo medesimo, come tante volte si è fatto per l'analisi del madrigale. Si possono, inoltre, verificare i rapporti fra le rispettive strutture metrico-ritmiche, onde comprendere il tasso di aderenza della musica alla prosodia del testo, o il grado d'una sua eventuale attitudine "barbara".¹ Si può, ancora, verificare la distribuzione melodica del testo poetico, ossia, ad esempio, secondo una recente, illuminante formulazione, verificare «quanto "materiale poetico" viene utilizzato... per intonare una frase melodica» [Dalmonte-Privitera 1996, 25]. E si possono, naturalmente, immaginare molti altri differenti approcci pertinenti alle finalità dell'indagine svolta. La proposta metodologica che qui si avanza è pensata espressamente per il repertorio delle forme minori (canzonette e simili) prodottosi tra la fine del sedicesimo e l'inizio del diciassettesimo secolo, e ha come scopo la valutazione del rapporto tra l'assetto metrico/ritmico del testo poetico e i meccanismi della sua intonazione.

La prima questione da affrontare è quella d'una corretta segmentazione, che presenta, a nostro avviso, un problema di "circolarità". Parrebbe infatti scontato che la nozione preliminare di cui appropriarsi ai fini d'una corretta segmentazione sia quella di cadenza, una nozione che può essere ricavata dalla lettura dei teorici coevi, primo fra tutti Zarlino [1558; ed. facs. 1965, parte III].² Ma una disamina anche superficiale del repertorio mostra chiaramente che l'individuazione esclusiva dei punti di snodo sulla base di tale concetto contrasta apertamente con la *competence* di qualunque ascoltatore: molti sono infatti i casi in cui un senso di cesura è avvertibile a

¹ Per una panoramica sui possibili approcci all'analisi del rapporto testo/musica nel madrigale, nonché per la proposta d'un appropriato metodo d'indagine in tal senso, si rinvia a Dürr 1994

² Sul problema delle cadenze si rinvia a due recenti contributi: La Via 1997 e Schwind-Polth 1996.

avvertibile a prescindere dal verificarsi del meccanismo biciniale (sesta-ottava e simili) essenziale alla definizione compositiva della cadenza. Esiste, d'altro canto, anche il problema contrario: in alcuni casi, cioè, i meccanismi compositivi della cadenza sono operanti in luoghi nei quali il testo non consente in alcun modo di individuare una cesura (Esempio 1, rispettivamente a) “ri-den” e b) “te pen-”).³

a)

Canto
ri - - den - ti e va - - -

Alto
ri - - den - - - - -

Basso
ri - - den - - - - -

b)

Canto
Scac - cia da te pen - sier

Alto
Scac - cia da te pen - sier

Basso
Scac - cia da te pen - sier

Esempi 1a e 1b: dalle *Canzonette a tre voci*
di Lodovico Viadana, Venezia, Amadino, 1594:

- a) “Occhi ridenti e vaghi”, bb. 2-3
- b) “Ben mio perché mi dà”, bb. 7-8

³ Per la definizione zarliniana dei meccanismi compositivi della cadenza si veda il paragrafo 4.

Dati gli scopi enunciati, ciò di cui andremo alla ricerca sarà un metodo che consenta di segmentare l'intero assieme polifonico d'una canzonetta (e per il momento ci manterremo nell'ambito dei brani a tre voci). Naturalmente, la metodologia per l'individuazione dei criteri di segmentazione tiene conto delle diverse esperienze fin qui compiute in quest'ambito di ricerca;⁴ avendo presente, tuttavia, che tali esperienze si rivolgono in buona parte all'analisi dei processi melodici, analisi che, almeno in questa fase, esula dagli scopi che il presente lavoro si prefigge. Recentemente, ad esempio, è stato messo a punto un insieme di sei criteri di segmentazione che si sono rivelati strumenti eccellenti per l'analisi della distribuzione del testo in *frasi melodiche* nell'ambito delle canzonette a sei voci di Orazio Vecchi [Dalmonte-Privitera 1996, 25-33]; tali criteri si fondano sul concetto di *ripetizione* e su alcuni elementi d'ordine puramente musicale (imitazione, pause, note lunghe, cadenze).

Il nostro scopo, tuttavia, è diverso: si cerca di capire dove possano esser collocati i punti di articolazione dell'assieme polifonico: i punti, cioè, in corrispondenza dei quali è possibile affermare che l'insieme delle voci attive ha terminato di enunciare una porzione significativa di testo. Da tutto ciò deriva la necessità di definire degli specifici criteri di segmentazione: cominceremo da quelli concernenti il testo poetico, per procedere poi alla segmentazione del testo musicale, che sarà articolata in due livelli.

2. Segmentazione del testo poetico

È noto che, a partire dalla definizione della funzione poetica data da Roman Jakobson nel 1958 [1966, 181-218], si è proceduto a numerosi tentativi di definizione della teoria metrica secondo i principi della linguistica chomskiana.⁵ Tali tentativi sono stati sottoposti a diverse critiche che possiamo definire di natura empirista;⁶ tuttavia, la distinzione tra un modello metrico astratto e le sue realizzazioni concrete è ancora

⁴ Il problema della segmentazione in musicologia prende le mosse da due saggi di Nicolas Ruwet, rispettivamente del 1962 e del 1966. [1983a; 1983b] In ambito italiano, la riflessione sulla segmentazione si è unita poi, fin dagli anni Settanta, a quella sul concetto di grammatica della melodia: si vedano gli esiti recenti in Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999 (in particolare le pp. 4-62).

⁵ Per una sintesi, si rinvia a Halle-Keyser 1980.

⁶ In particolare da de Comulier 1982.

oggi da molti accettata, in virtù della sua capacità di dar conto di alcune caratteristiche della versificazione. In particolare, risulta molto utile, ai nostri fini, la tripartizione, proposta da Beltrami, in modello, realizzazione ed esecuzione, intendendo per modello «un insieme di regole esplicite», per realizzazione «il testo, corretto dal punto di vista del modello cui si riferisce» e per esecuzione «un atto individuale ripetibile in modo diverso ogni volta a partire dal testo, scegliendo di attualizzare ogni volta una sola delle forme possibili» [Beltrami 1994, § 26].

Nel caso del rivestimento musicale di un testo strutturato metricamente, la realizzazione sarà dunque costituita dal testo medesimo, nella forma in cui esso è accolto in via preliminare dal musicista, mentre possiamo considerare a tutti gli effetti l'intonazione come una esecuzione. Per tale esecuzione sono evidentemente possibili numerosi approcci analitici: in particolare, nel caso di un rivestimento polivoco, si possono indagare le formule d'intonazione dei versi costituite dalle singole linee melodiche, oppure si può verificare quali siano le modalità di distribuzione del testo poetico nell'ambito dell'intero tessuto polifonico. Rivolgeremo la nostra attenzione a questo secondo aspetto.

Per constatare quale sia il rapporto tra la divisione in unità metriche di un testo e la sua scomposizione in unità musicate, occorre definire il concetto di *segmento testuale*: chiamiamo segmento testuale ogni sottoinsieme d'un testo poetico ottenibile mediante la sua scomposizione in versi ed emistichi secondo le regole che costituiscono il modello.⁸ Un segmento testuale coinciderà con un verso, qualora il modello non consenta un'ulteriore scomposizione del verso medesimo; oppure con un emistichio, qualora tale scomposizione sia canonicamente possibile.⁹

⁷ Vero è che di tale esecuzione non è propria la caratteristica dell'oralità; tuttavia possiamo assumere come ipotesi di lavoro che il rivestimento musicale traduca in notazione una proposta di "lettura" del testo poetico. Volendo sottoporre ad analisi anche la possibilità di varianti all'atto dell'esecuzione musicale (che è cosa diversa dalla "esecuzione" qui definita), occorrerebbe evidentemente presupporre un quarto livello; ma il compito esula totalmente dalle finalità del presente lavoro.

⁸ Non sembrano esserci particolari ragioni per rifiutare, quale modello, quello proposto dai manuali di metrica, posto che in essi i precetti relativi all'endecasillabo, che più ci riguardano, recepiscono norme del tutto operanti nella versificazione del repertorio considerato.

⁹ Per un approccio rigoroso ai problemi di segmentazione del testo poetico, si veda Baroni-Dalmonete-Jacoboni 1999, 84-99.

Il campione che si è utilizzato per la definizione del metodo qui esposto (le canzonette a tre voci d'ambito mantovano comprese tra il 1589 e il 1607)¹⁰ prevede esclusivamente endecasillabi, settenari e quinari. Per il quinario non occorrono considerazioni particolari: esso darà luogo sempre e comunque ad un unico segmento testuale. Per l'endecasillabo e per il settenario è necessario definire una casistica in relazione alle possibilità di cesura interna.

L'endecasillabo canonico è sempre scomponibile in due emistichi, determinati dalla cesura che si trova, a seconda dei casi, dopo un accento in quarta (endecasillabo *a minore*) o in sesta sede (endecasillabo *a maggiore*). Per quanto concerne la segmentazione secondo il modello metrico, il fatto che la cesura intervenga dopo una parola tronca o un monosillabo (consentendo un'esecuzione in due emistichi rispondenti esattamente a quanto richiesto dal modello medesimo) piuttosto che all'interno di una parola piana o sdrucciola (imponendo una cesura *enjambante* o "italiana", [Beltrami 1994, § 59-60]) è ininfluyente. Naturalmente, nel secondo caso l'esecuzione tenderà comunque a privilegiare il limite di parola, evitando di effettuare la cesura dove richiesto dalla norma metrica; ma anche questo è ininfluyente, dal momento che, segmentando un testo poetico, se ne verifica semplicemente l'adesione al modello, in quanto "realizzazione" dello stesso. Nel caso dell'intonazione musicale del verso, è evidente che in generale non verrà eseguita una cesura metrica a danno dell'integrità d'una parola. È opportuno, tuttavia, mantenere anche in questo caso la possibilità di individuare i segmenti testuali; e dunque, quando, nel corso dell'analisi musicale, parleremo di sillaba finale d'un segmento testuale, intenderemo la sillaba finale della parola *dopo* la quale, o *all'interno* della quale, cade la cesura metrica. Nel caso d'un verso come il seguente, ad esempio:

consumar la vedre- || te a poco a poco [Gastoldi 1592, *Torna dolce il mio amore*]

¹⁰ L'elenco delle raccolte prese in esame e delle eventuali edizioni moderne è riportato alla fine dell'articolo. Si sono escluse dall'indagine le canzonette basate su testi anacreontici, i balletti e tutto quanto non sia riconducibile ai modelli metrici ricavati dall'endecasillabo e dai suoi emistichi. Di entrambi i libri di canzonette a tre voci di Gastoldi è in fase di realizzazione l'edizione critica a cura di Isabella Grisanti (che vedrà la luce per i tipi della LIM di Lucca). Ringrazio la curatrice per aver consentito la consultazione delle trascrizioni.

la segmentazione darà questo esito:

- 1° *consumar la vedrete*
 2° *a poco a poco.*

Naturalmente, sarà l'analisi musicale a dirci se il compositore ha rispettato la suddivisione del verso (sciogliendo la sinalefe *vedrete a* e musicando dodici sillabe), oppure no; nel caso specifico, Gastoldi musica dodici sillabe solamente in una voce, e nel complesso si può affermare che i due segmenti testuali vengono intonati, in questo caso, nell'ambito di un unico segmento polifonico (Esempio 2).

The image shows a musical score for three voices: Canto I, Canto II, and Basso. The lyrics are 'consumar la vedrete a poco a poco'. The score is written in a single system with three staves. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The first system shows the lyrics 'con - - - su - mar la ve - dre - te' for Canto I, Canto II, and Basso. The second system shows the lyrics 'a po - co a po - - - co.' for Canto I, Canto II, and Basso. The third system shows the lyrics 'po - - - co a po - - - - co.' for Canto I, Canto II, and Basso. The fourth system shows the lyrics 'po - - - co a po - - - - co.' for Canto I, Canto II, and Basso.

Esempio 2: dalle *Canzonette a tre voci*, Libro I,
 di Giovanni Giacomo Gastoldi (Venezia, Amadino, 1592):
 “Torna dolce il mio amore”, bb. 18-24

Per quel che concerne il nostro campione, diciamo subito che non si incontrano particolari difficoltà nel procedere alla segmentazione dei testi secondo il modello canonico di endecasillabo, non registrandosi deviazioni significative rispetto ai tre tipi classici, con accento, rispettivamente, in sesta sede (6-10), in quarta e ottava sede (4-8-10) e in quarta e settima (4-7-10, raro da Petrarca in poi, e presente solo sporadicamente nel nostro campione). Vediamo alcuni esempi.

6-10:

che tacend' ed aman- || do giung' a morte [Rossi 1589, *Io mi sento morire*];
Io mi vivea com' a- || quila mirando [Viadana 1594, *Io mi vivea com'aquila*];
e contro mi fia 'l ciel || ed ogni stella [Franzoni 1605, "*Poss'io prima morire*"].

4-8-10:

deh torna pur || e rendi l'alm' e 'l core [Rossi 1589, *Torna dolce il mio amore*];
e da' tuoi lu- || mi vibra strali ognora [Gastoldi 1592, *Per mirar lo splendore*].

4-7-10:

eccomi, toc- || camì, stringimi, baciami [Gastoldi 1592, *Poiché o mio fido amante*];
Credete for- || se di farmi morire [Gastoldi 1595, *Credete forse di farmi morire*].

Qualunque sia, fra i tre su esposti, il tipo di riferimento, in base al modello metrico l'endecasillabo darà sempre e comunque luogo a due segmenti testuali.

Per quanto concerne il settenario, qualora sia possibile individuare al suo interno un accento in quarta sede (caso del resto assai frequente), si è ritenuto di scomporlo in due segmenti testuali, a motivo dell'identità che si viene a creare, nella prima misura, con il primo emistichio di un endecasillabo *a minore*:¹¹

¹¹ Si veda, a questo proposito, l'opinione di Francesco Saverio Quadrio, riferita in Beltrami 1994 (§ 138, nota 72).

Occhi riden- || ti e vaghi

d'ogni mio mal || presaghi (ibid.) [Viadana 1594, *Occhiidenti e vaghi*].

Negli altri casi, non potendosi individuare alcuna cesura in grado di rinviare in qualche maniera al modello metrico, il settenario dà luogo ad un solo segmento testuale:

Tanto è bella costei [Gastoldi 1592, *Tanto è bella costei*].

È opportuno infine sottolineare che un certo margine di discrezionalità nella segmentazione dei versi è inevitabile, e che tale discrezionalità si riflette inesorabilmente sulla segmentazione del testo musicale: ai nostri fini, tuttavia, riteniamo che attenersi alle norme esposte in questo capitolo riduca al minimo le oscillazioni e non pregiudichi l'attendibilità degli esiti finali dell'analisi.

3. Primo livello di segmentazione del testo musicale

Parliamo di primo livello di segmentazione del testo musicale per indicare che, con questa operazione, non si intende ancora ottenere la scomposizione di un brano in frasi musicali, ma solo constatare la distribuzione del testo poetico nell'ambito dell'insieme polifonico, considerando il testo medesimo come segmentato in porzioni significative. Tali porzioni possono esser costituite tanto da segmenti testuali (ossia versi ed emistichi, secondo la definizione che si è data nel paragrafo precedente), quanto da parole o gruppi di parole che il musicista ha inteso in qualche modo isolare nel corso dell'intonazione; o ancora, può trattarsi di porzioni di testo più ampie d'un segmento testuale. È intuitivo, infatti, che un compositore possa attenersi a una delle tre seguenti linee di condotta: può distribuire il testo in modo da creare una corrispondenza biunivoca tra segmenti testuali e intonazione musicale (Esempio 3); oppure può costruire il discorso musicale in modo tale che esso si componga di un numero di elementi superiore a quello dei segmenti testuali (Esempio 4); può, infine, inglobare in un'unica arcata musicale più di un segmento testuale (Esempio 5). Quest'ultima eventualità, in particolare, sarà frequente nei casi in cui venga intonato un endecasillabo con cesura *enjambante* seguita da sinalefe, qualora il compositore non intenda musicare effettivamente dodici sillabe. Con il presente capitolo, ci proponiamo di fornire alcuni criteri atti a definire queste diverse possibilità in termini rigorosi.

10

Canto I
ché not - te gior - no vi - - - - -

Canto II
ché not - te gior - no vi - - - - -

Basso
ché not - te gior - no, ché not - te

13
v'in pe - - - - n'e gua - i

v'in pe - n'e gua - - - - - i

gior - - - no vi - v'in pe - n'e gua - i

Esempio 3: da *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci* di Amante Franzoni (Venezia, Amadino, 1605): “Morirò cor mio”, bb. 10-16

Condizione preliminare perché si possa affermare che un insieme polifonico intona un segmento testuale, o una qualunque porzione di testo, è che la sillaba conclusiva della porzione medesima si presenti simultaneamente nelle varie voci (come vedremo, non necessariamente in tutte). Occorre, dunque, proporre una definizione rigorosa del concetto di *s i m u l t a n e i t à*. Si ha simultaneità in uno dei seguenti casi:

1. Quando le voci attive pronunciano effettivamente una stessa sillaba nello stesso istante (Esempio 6, *t'amo e tuoi*).
2. Quando una o più voci pronunciano una sillaba sul prolungamento della pronuncia della stessa sillaba da parte di una o più altre voci (Esempio 7, *ben*).

3. Quando una o più voci sono inattive (ossia quando è loro prescritta una pausa) e una o più altre voci pronunciano la stessa sillaba che le voci inattive hanno pronunciato prima della pausa (Esempio 8, *morirò*).

È opportuno rilevare che la simultaneità, così definita, non è una relazione biunivoca: è possibile, cioè, che una sillaba venga pronunciata in una voce simultaneamente alla pronuncia di più sillabe da parte di un'altra voce. Occorre inoltre una precisazione sulla pronuncia della sillaba finale di una parola: tale sillaba si considera non pronunciata quando è in sinalefe con la successiva.

Canto

A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -

Alto

A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -

Basso

A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -

me se - gui - te, che le da - me se - gui - te

me se - gui - te, che le da - me se - gui - - - te

me se - gui - te, che le da - me se - gui - - - te

Esempio 4: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “Amanti o voi”, bb. 1-8

Canto

Tenore

Basso

Se gl'amorosi sguardi della mia

Fil - li al - tie - ra

Se gl'amorosi sguardi della mia Fil - li al - tie - ra

sguardi della mia Fil - li al - tie - ra

Esempio 5: dal *Primo libro delle canzonette a tre voci* di Salomone Rossi (Venezia, Amadino, 1589): “Se gl’amorosi sguardi”, bb. 1-8

Canto: Bel - la, sai per - ché t'a - mo? Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi
 Alto: Bel - la, sai - per - ché t'a - mo? Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi
 Basso: Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi

Esempio 6: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “Bella sai perché t’amo”, bb. 1-5

Canto: per - ché sei il mio bon
 Alto: sei il mio bon
 Basso: sei il mio bon

Esempio 7: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “Bella sai perché t’amo”, bb. 14-15



Esempio 8: da *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci* di Amante Franzoni (Venezia, Amadino, 1605): “Morirò cor mio”, bb. 1-3

Passiamo ora ad elencare i criteri di segmentazione, che consentono di delimitare le porzioni di testo musicale che chiameremo *segmenti polifonici*. Non si pretende certo, in questa sede, di fornire dei criteri validi generalmente per il repertorio polifonico vocale; la pertinenza di tali criteri è qui verificata, per le ragioni esposte in precedenza, solo per le canzonette a tre voci costituenti il campione scelto a oggetto dell’indagine.

CRITERIO N. 1

Si ha conclusione di segmento polifonico quando la condizione di simultaneità è soddisfatta in tutte le voci per l’ultima sillaba d’un segmento testuale, o quando essa è soddisfatta in almeno due voci per la sillaba finale d’un verso (Esempio 6, *tuoi*, sillaba finale di emistichio; Esempio 9, *ancora*, sillaba finale di verso: ogni esposizione del verso da parte delle due voci superiori è un segmento polifonico).

17

Canto

Ma fug-gi-rot-ti an-co-ra, ma fug-gi-rot-ti an-co-ra, ma

Alto

Ma fug-gi-rot-ti an-co-ra, ma fug-gi-rot-ti an-co-ra, ma

Basso

Ma fug - - - gi - - rot - - ti an - - - - -

20

fug - gi - rot - ti an - co - - - - - ra

fug - gi - rot - ti an - co - - - - - ra

co - - - - - - - - - - - ra

Esempio 9: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “Bella sai perché t’amo”, bb. 17-21

CRITERIO N. 2

Si ha conclusione di segmento quando è soddisfatta in tutte le voci la condizione di simultaneità per l’ultima sillaba d’una parola, se la durata della parola medesima, a partire dalla sua ultima sillaba tonica (se la parola è piana o sdrucciola) o dalla sua ultima sillaba atona (se la parola è tronca), è, almeno in una voce, maggiore di metà di una misura se la misura è binaria, e pari o superiore ad una misura se la misura è ternaria. Se la parola è un monosillabo, lo si considera finale di parola tronca e lo si computa assieme alla sillaba atona immediatamente precedente. Il monosillabo iniziale d’un verso è invece parola autonoma, e deve soddisfare da solo le condizioni di durata (v. Esempio 10a, *empia*; 10b, *quando* e *pietà*; 10c, *dunque*, ma non *fuggi*; 10d, *crudel*; *fai*; 10e, *se*: l’entrata del Canto I segna la fine del primo segmento polifonico).

a)

Canto
Em - - - - - pia,

Alto
Em - - - - - pia,

Basso
Em - - - - - pia,

b)

quan - - - do pie - tà

quan - - - do pie - tà

quan - - - do pie - tà

Esempi 10a e 10b: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “Empia che far pensasti”, bb. 1-4 e bb. 7-8

Canto I
Dun - - - que fug - - - gi

Canto II
Dun - - - que fug - - - gi

Basso
Dun - - - que fug - - - gi

Esempio 10c: da *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci* di Amante Franzoni (Venezia, Amadino, 1605): “Dunque fuggi Licori”, bb. 1-2

d)

Canto

eru - del, Cho fai, fai, fai,

Alto

eru - del, Cho fai, fai, fai,

Basso

eru - del, Cho fai, fai, fai,

Esempio 10d: dalle *Canzonette a tre voci* di Lodovico Viadana
(Venezia, Amadino, 1594): “Poi c’hai del mio morir”,
bb. 5-6 e, di seguito, “Che fai Tirsi”, bb. 1-2



Esempio 10e: da *I Nuovi Fioretti musicali a tre voci*
di Amante Franzoni (Venezia, Amadino, 1605):
“Se nel partir da voi”, bb. 1-2

CRITERIO N. 3

Si ha conclusione di segmento quando è soddisfatta in tutte le voci la condizione di simultaneità per l'ultima sillaba d'una parola, se, alla pronuncia della sillaba medesima, segue una pausa in tutte le voci interessate.¹²

I criteri così scelti hanno principalmente lo scopo di garantire una segmentazione che non contrasti apertamente con la competenza dell'ascoltatore. Il primo criterio, in sé, non abbisogna di particolari commenti. È opportuno tuttavia un chiarimento relativamente alla conclusione di verso, per la quale si ritiene sufficiente la simultaneità tra due voci: tale precauzione si è introdotta per evitare di considerare come segmento unico l'intonazione consecutiva di due versi, quando, alla fine del primo, una voce si presenti “sfasata”. E ciò, proprio perché in genere tale sfasatura non si avverte come una vera e propria mancata conclusione (si veda quanto avverrebbe, in assenza di tale precauzione, nell'Esempio

¹² In realtà, non capita che una *pausa generalis* si presenti senza che si siano verificate, almeno, le condizioni del criterio n. 2. Tuttavia questo terzo criterio, comunque innocuo, è un'aggiunta che in altri contesti potrebbe rivelarsi utile.

11, *face*). In particolare poi, relativamente all'Esempio 9, già citato, notiamo che esso, come altri esempi analoghi, è caratterizzato dal procedimento omoritmico a valori brevi delle due voci superiori, che comporta la triplice esposizione dell'intero verso, mentre la voce inferiore espone il verso una sola volta a valori ampi. In questo caso, è evidente la tendenza a neutralizzare il ruolo vocale della voce inferiore, che diviene piuttosto un sostegno armonico (una sorta di vero e proprio basso continuo) dei due soprani. Ci sembra pertanto confermata l'opportunità di operare la segmentazione, almeno in corrispondenza della fine di verso, a prescindere dalla terza voce.

7

Canto I

ar - de si la sua fa - ce, ma il

Canto II

ar - de si la sua fa - - - ce, ma il

Basso

ar - de si la sua fa - - - ce, ma il cor pe -

10

cor pe - rò non sfa - - - ce

cor pe - rò non sfa - - - ce

rò non sfa - - - ce

Esempio 11: dalle *Canzonette a tre voci*, Libro I,
di Giovanni Giacomo Gastoldi (Venezia, Amadino, 1592):
“Non può sentir diletto”, bb. 7-12

Resta da dire del secondo criterio (per il terzo si veda qui la nota 12), che possiamo definire “criterio di durata”. Esso ha il compito di consentire l’individuazione di procedimenti di isolamento, a scopo retorico, di porzioni di testo non coincidenti coi segmenti testuali, ivi compresi i casi di parole singole. Gli esempi che si sono proposti in fondo al suo enunciato danno conto, ci sembra, sufficientemente delle sue ragioni. Per quanto concerne il monosillabo, è evidente che esso svolge di norma, all’atto dell’esecuzione d’un verso, il ruolo d’una sillaba finale, purché naturalmente sia preceduto da altre sillabe appartenenti al medesimo verso.

Prima di applicare i criteri fin qui esposti all’analisi dei brani, occorre un’ulteriore precisazione. Nel caso delle canzonette polistrofiche, l’analisi viene condotta sull’intonazione della prima strofa; non è del resto ignoto che l’applicazione d’una stessa formula musicale ad una serie di strofe comporta sempre degli adattamenti. Nel definire il metodo non ci si è tuttavia preoccupati di questo problema, posto che, soprattutto in presenza di eterometria testuale, «il compositore... guarda alla piena realizzazione del ritmo della sola prima strofa, e di conseguenza cura meno il ritmo delle altre» [Assenza 1997, 142].

4. *Secondo livello di segmentazione del testo musicale*

I criteri fin qui esposti ci consentono, come vedremo, di analizzare la distribuzione del testo poetico nell’ambito dell’insieme polifonico dei singoli brani; ai fini della scomposizione dei brani medesimi in frasi musicali essi sono necessari, e tuttavia non sufficienti. Affinché, per un segmento polifonico, si possa parlare di *f r a s e m u s i c a l e*, occorre che esso venga concluso da un procedimento musicale rispondente ai criteri contrappuntistici che definiscono il concetto di cadenza. Più in generale, diremo che la segmentazione di un brano musicale risulta pertinente solo se presuppone l’acquisizione dei procedimenti che, nell’ambito del repertorio cui il brano appartiene, vengono avvertiti come altrettanti “segnali” conclusivi. Nel nostro specifico caso, è opportuno richiamare le formule cadenzali a due voci, che chiameremo d’ora in poi *c l a u s o l e*, sulla base delle definizioni proposte da Zarlino nella terza parte delle *Istitutioni harmoniche*.¹³

¹³ Richiamiamo qui solo le linee essenziali della definizione zarliniana della cadenza. Per una recente, ampia disamina, cfr. La Via 1997, 8-14.

Esempi 12a, 12b, 12c, 12d, 12e



Nel secondo caso, com'è noto, si ha la cosiddetta clausola frigia. Per i nostri scopi, non occorrono ulteriori distinzioni per la clausola frigia, data la relativa sporadicità con la quale essa si presenta. Nel primo caso, è opportuno invece distinguere tra una clausola “semplice” ed una clausola “diminuita”,¹⁴ a seconda che, rispettivamente, il suono costituente la sesta (o la terza inferiore) venga introdotto assieme all'altro o venga preceduto da un ritardo (Esempio 12 c).

Ma Zarlino definisce anche un'ulteriore forma di clausola:

Oltra queste due sorti di cadenza, ve n'è un'altra terminata per ottava, ovvero per unisono; la qual si fa, quando si pone le seconde figure¹⁵ della parte grave et quelle della parte acuta distanti tra loro per un ditono, facendo discendere la parte grave per un salto di quinta, ovvero ascendere per quello di quarta, et ascendere la parte acuta per grado... [Zarlino 1965, 251; si veda Esempio 12 d].

Questo tipo di cadenza non è frequente nel contrappunto a due voci «conciosia che lo ascendere per li mostrati salti, et lo discendere anco, è proprio della parte gravissima di alcuna compositione a più voci...» [Zarlino 1965, 252]

Nel nostro caso, è evidente che il modello in questione costituisce la formula cadenzale più frequente; e poiché trattiamo di composizioni a tre voci, non faremo alcuna distinzione tra il modello 6^a-8^a (o il suo rivolto 3^a-unisono) e il modello 3^a-8^a, ma ci limiteremo a distinguere i casi di clausola semplice da quelli di clausola diminuita (che può dunque manifestarsi tanto con il ritardo 7-6 quanto con il ritardo 4-3). Il salto di quarta ascendente o di quinta discendente della parte grave corrisponde alla *clausula basizans* di cui parla Meier [1988, 92-94].¹⁶ Nel nostro repertorio a tre voci, essa può accompagnarsi o meno alla *clausula tenorizans* (il movimento per grado congiunto discendente della clausola

¹⁴ Si tratta di una distinzione zarliniana. Cfr. La Via, 1997, 9: di questo saggio non accogliamo, tuttavia, la proposta di sostituire il termine “ritardo” con l'italianizzazione dell'inglese *suspension*. Nel presente lavoro, dato che il repertorio analizzato non richiede gerarchizzazioni nell'ambito della clausola frigia, tali termini si riferiranno sempre al modello cadenzale con semitono ascendente.

¹⁵ La formula cadenzale nel suo complesso si compone, per Zarlino, di tre momenti, di cui la consonanza imperfetta cadenzante costituisce il secondo.

¹⁶ Non è chiara, tuttavia, l'origine della terminologia adottata da Meier. Cfr. Schwind-Polth 1996, 274.

zarliniana a due voci vista precedentemente), ma ciò, ai fini della “forza” conclusiva della cadenza, risulta in genere poco influente.

A questi modelli è necessario aggiungere altri casi di clausola, che nell'insieme costituiscono quelle che Zarlino definisce cadenze “imperfette”,¹⁷ o che rientrano nei procedimenti da lui detti “fuggir la cadenza”. Tra questi diversi modelli, ci sembra che il campione qui indagato richieda una definizione specifica per le formule che costituiscono il reciproco delle successioni 3^a-8^a e 6^a-8^a, ossia le successioni 8^a-3^a e 8^a-6^a, nelle quali la terza o la sesta devono necessariamente essere maggiori: parleremo, in questo caso, di **c l a u s o l a s o s p e s a** (Esempio 12 e).

Tutti gli altri tipi di clausola saranno riassunti nella categoria **d e b o l e**. Ai fini della loro individuazione, valga quanto segue: in mancanza di formule corrispondenti alle clausole semplice, diminuita, frigia e sospesa, segneremo comunque la fine di una frase quando le condizioni di durata esposte dal criterio n. 2 del primo livello di segmentazione del testo musicale siano soddisfatte in almeno due voci.

Riassumendo. Si ha conclusione di frase musicale quando, in corrispondenza della conclusione di un segmento polifonico, si verifica una clausola semplice, o diminuita, o frigia, o sospesa; oppure quando, sempre in corrispondenza della conclusione di un segmento polifonico, le condizioni di durata poste dal criterio n. 2 del primo livello di segmentazione del testo musicale sono soddisfatte in almeno due voci; tali condizioni sono necessarie anche in corrispondenza della conclusione di un segmento testuale (ossia quando è soddisfatto il criterio n. 1 del primo livello di segmentazione).

Questa formulazione del criterio del secondo livello di segmentazione è resa necessaria, ancora una volta, per evitare che l'esito dell'analisi contrasti con la comune sensibilità. Anche in assenza di clausole principali, è evidente che la convergenza di almeno una coppia di voci sulla conclusione di un segmento polifonico è avvertita come il segnale d'una conclusione di frase, purché la sua durata sia sufficientemente ampia.

¹⁷ Con questa espressione Zarlino intende le «cadenze che finiscono per terza, per quinta, per sesta, o per altre simili consonanze» e che hanno il compito di «fare alcuna distinzione mezzana dell'armonia et delle parole insieme, le quali non abbiano finita perfettamente la loro sentenza» [1558, 253]. Su questo, La Via [1997, 9-11], che sottolinea la distinzione (labile, dal punto di vista funzionale) tra cadenza imperfetta e “fuggir la cadenza”.

Vediamo alcuni esempi. L'Esempio 9 presenta un caso di frase musicale unica, articolata in tre segmenti polifonici (criterio n. 1 del primo livello) e terminante in una clausola semplice. L'Esempio 6 propone un caso di clausola diminuita (*t'amo*) e uno di clausola frigia (*occhi tuoi*, dove la simultaneità delle tre voci in corrispondenza della fine di un emistichio aveva già individuato al primo livello la fine di un segmento polifonico). L'Esempio 10a) presenta un caso di clausola debole ¹⁸ dove, indipendentemente dal fatto che ci si trovi o no alla fine di un segmento testuale, occorre applicare comunque un criterio di durata per individuare anche la fine di una frase musicale. È evidente che, in questo caso, è soddisfatta in pieno la definizione di Zarlino: le parole, infatti, non hanno «finita perfettamente la loro sentenza». L'Esempio 13, infine, mostra un caso di clausola sospesa.

16

Canto I
non tro - va lo - - - co

Canto II
non tro - va lo - - - co

Basso
non tro - va lo - - - co

Esempio 13: dalle *Canzonette a tre voci*, Libro I,
di Giovanni Giacomo Gastoldi (Venezia, Amadino, 1592):
“Torna dolce il mio amore”, bb. 16-17

¹⁸ In termini armonici moderni, quella dell'Esempio 10 a) è una cadenza sospesa: preferiamo, tuttavia, dare di questo termine solo una definizione contrappuntistica.

Riassumendo: perché si possa parlare di frase musicale è condizione necessaria, ma non sufficiente, che sia stato individuato preliminarmente un segmento polifonico. Per definire quali, tra i segmenti polifonici, costituiscono delle frasi musicali, occorre procedere alla segmentazione di secondo livello.

5. Saggio di analisi comparata

Proponiamo ora l'analisi comparata di due brani tratti dal repertorio mantovano: l'Esempio 14 riproduce un brano di Salomone Rossi, e il 15 uno di Lodovico Viadana. Si tratta di due componimenti che presentano un'unica evidente caratteristica comune: entrambi sono articolati secondo la forma ternaria AA B CC.¹⁹

Cominciamo dal brano di Rossi. La segmentazione del testo poetico (ricordiamo che se ne considera la sola prima strofa) dà l'esito seguente ("E" e "V" indicano, rispettivamente, la conclusione di un emistichio e quella di un intero verso):

<i>Vattene pur da me</i>	E
<i>Cruda lontano</i>	V
<i>Che nel mio pett' ognor</i>	E
<i>ti serbo e godo</i>	V
<i>Anzi ch'il dio</i>	E
<i>d'Amore</i>	V
<i>Vuol che fuggendo</i>	E
<i>mi nodrisch' il core</i>	V

L'applicazione dei criteri del primo livello di segmentazione del testo musicale consente di individuare le articolazioni dei segmenti polifonici nei seguenti punti: b. 8 (simultaneità in fine di verso); b. 12 (*idem*); b. 15 *Amore* (*idem*); b. 18 (*idem*); b. 23 (*idem*), conclusione del brano. Passando al secondo livello di segmentazione, notiamo che, in questo caso specifico, ogni segmento polifonico individuato al primo livello costituisce anche una frase musicale: ognuno di essi, infatti, termina con una clausola diminuita.

¹⁹ Per l'articolazione formale nei generi minori del Cinquecento si veda Cardamone 1981, 92-103 e Assenza 1997, 145-209.

Canto

Tenore

Basso

Vat - te - ne pur da me,

Vat - te - ne pur da me, cru - da lon - ta - - - - -

vat - te - ne pur da me, cru - da lon - ta - - - - -

no, cru - da lon - ta - - - - - no, cru - da lon - ta - - - - -

me, cru - da lon - ta - - - - - no, cru - da lon - - - - - ta - - - - -

Esempio 14: dal *Primo libro delle canzonette a tre voci*
di Salomone Rossi (Venezia, Amadino, 1589): “Vattene pur da me”

8

1 2

no, no, che nel mio pet - to - gnor ti

1 2

no, no, che nel mio pet - to - gnor ti ser -

1 2

no, no, che nel mio pet - to - gnor ti

11

ser - bo e go - do, an - zi, ch'il dio d'A - mo -

bo e go - do, an - zi, ch'il dio d'A - mo -

ser - bo e go - do, an - zi, ch'il dio d'A - mo -

15

re vuol che fug - gen - do mi no - dri - sch'il co -

re vuol che fug - gen - do vuol che fug - gen - do mi no - dri - sch'il

re vuol che fug - gen - do mi no - dri - sch'il

Esempio 14 (continua)

18

re, mi no dri - - - sch'ù co - -

co - re, mi no - dri - sch'ù co - - - re, mi no -

co - re, vuol che fug - gen - do, vuol che fug - gen - do mi no -

21

re, mi no - dri - sch'ù co - re, re.

dri - sch'ù co - - - - - re, an - re.

dri - sch'ù co - - - - - re, an - re.

Esempio 14 (fine)

Prima di trarre da tutto ciò delle conclusioni, vediamo per confronto ciò che avviene nel brano di Viadana riportato nell'Esempio 15.

Canto

O quan - te vol - te, o quan - te, es - ser bre - mai di bel - la don -

Alto

O quan - te vol - te, o quan - te, es - ser bre - mai di bel - la, di bel - la don -

Basso

O quan - te vol - te, o quan - te, es - ser bre - mai di bel - la don - n'a -

6

1 2

n'a - man - te, to, pen - sen - d'o - v'è bel - tà di ri - tro - var pie - tà.

1 2

n'a - man - te, to, pen - sen - d'o - v'è bel - tà di ri - tro - var pie - tà.

1 2

man - te, to, pen - sen - d'o - v'è bel - tà di ri - tro - var pie - tà.

11

O co-me va-neg - già, o co-me va-neg - già, o co-me va-neg - già! Don - na bel - la cru -

O co-me va-neg - già, o co-me va-neg - già, o co-me va-neg - già! Don - na bel - la cru -

O co-me va-neg - già, o co-me va-neg - già! Don - na bel - la cru -

16

del fu sem - pre mai, cru - del fu sem - pre ma - i. O co-me va-neg - i.

del fu sem - pre mai, cru - del fu sem - pre ma - i. O co-me va-neg - i.

del fu sem - pre ma - i. O co-me va-neg - i.

Esempio 15: dalle *Canzonette a tre voci*
di Lodovico Viadana (Venezia, Amadino, 1594): “O quante volte”

Eccone la segmentazione del testo:

<i>O quante volte</i>	E
<i>o quante</i>	V
<i>esser bramai</i>	E
<i>di bella donn' amante</i>	V
<i>pensand' ov' è</i>	E
<i>beltà</i> ²⁰	V
<i>di ritrovar</i>	E
<i>Pietà</i>	V
<i>o come vaneggiai</i>	V
<i>donna bella crudel</i>	E
<i>fu sempre mai</i>	V

Ecco gli esiti della segmentazione musicale di primo livello: b. 2 (simultaneità in conclusione di verso; ricordiamo che la sillaba finale *-te* del primo emistichio non si considera pronunciata a motivo della sinalefe); b. 3 *bramai* (fine di emistichio); b. 7 (fine verso); data la rigorosa omoritmia, i quattro segmenti testuali seguenti (bb. 7-10, *pensando - pietà*) costituiscono altrettanti segmenti polifonici; b. 12 (fine verso); b. 13 (*idem*); b. 14 (*idem*); b. 15, *bella* (per il criterio n. 2 del primo livello); b. 16, *crudel* (fine di emistichio); b. 17 (simultaneità di due voci su tre in corrispondenza di fine verso); b. 19, conclusione del brano. In tutto, si riscontrano 14 segmenti polifonici.

Passando al secondo livello di segmentazione, si nota subito come le frasi musicali siano in numero minore rispetto ai segmenti polifonici. È possibile infatti individuare delle conclusioni di frase solo nei seguenti punti: b. 2 (criterio di durata); b. 3 (clausola sospesa); b. 7 (clausola diminuita, conclusione di sezione); b. 10 (clausola frigia, conclusione di sezione); b. 14 (criterio di durata); b. 15 (*idem*); b. 16 (clausola semplice); b. 19 (clausola diminuita, conclusione di brano). Abbiamo in tutto 8 frasi musicali.

²⁰ Si potrebbe sostenere che non sia il caso di scomporre in due emistichi il settenario tronco. Poiché Viadana non applica prolungamenti di durata in corrispondenza di *ov'è* e *ritrovar*, la cosa non ha in questo caso alcuna influenza; ma in altri contesti converrà ritornare sulla questione.

Dal raffronto tra le due analisi si ricavano alcuni dati interessanti. In primo luogo, è da porre in rilievo il diverso rapporto complessivo che si riscontra nei due brani tra segmenti testuali e segmenti polifonici. Nella canzonetta di Rossi, a fronte di otto segmenti testuali si hanno solamente cinque segmenti polifonici: il rapporto S.T./S.P risulta dunque maggiore di 1. In altre parole, il musicista rivela in questo brano una tendenza alla composizione continua: la scrittura contrappuntistica fonde in arcate ampie porzioni di testo comprendenti più d'un segmento. Per contro, nel brano di Viadana, prevalentemente omoritmico, il rapporto S.T./S.P risulta inferiore a 1 (11/14); ciò indica una tendenza ad adeguare il discorso musicale alla segmentazione del testo e anzi, mediante l'isolamento di singole parole e le ripetizioni, a moltiplicare i segmenti polifonici. Ancor più interessante risulta poi il rapporto S.T./S.P se considerato all'interno delle singole sezioni formali. Mentre Rossi mantiene costantemente tale rapporto a vantaggio dei segmenti testuali (in ogni sezione, sempre uno di più dei segmenti polifonici), Viadana ha un atteggiamento più vario (A: 4/3; B: 4/4; C: 3/7). La proliferazione dei segmenti polifonici nella terza sezione, tuttavia, ha la forza di un artificio retorico del tutto estraneo all'aulica scrittura del brano di Rossi. Il diverso atteggiamento stilistico, del resto, risulta evidente considerando il procedimento di neutralizzazione del ruolo vocale del basso che si riscontra alle battute 16-18 della canzonetta di Viadana e che la formulazione del primo criterio di primo livello ci ha permesso di evidenziare.

Anche per quanto riguarda il trattamento delle ripetizioni i due brani considerati presentano differenze significative. Al livello delle singole voci la canzonetta di Rossi non si mostra certo avara di ripetizioni: al livello dell'assieme polifonico, tuttavia, tali ripetizioni non hanno alcun effetto "segmentante", a differenza di quanto avviene nel brano di Viadana.

Significativo, infine, appare il rapporto tra segmenti polifonici e frasi musicali: se nel brano di Rossi si ha una corrispondenza totale, in quello di Viadana si mostra una volontà di scandire accentuatamente l'intonazione polifonica dei versi, anche a prescindere dai segnali conclusivi costituiti dalle cadenze.

L'analisi comparata fin qui proposta esemplifica con chiarezza quanto è emerso dall'indagine complessiva condotta su tutto il campione.²¹ Ne richiamiamo brevemente gli esiti.

6. *Evoluzione stilistica della canzonetta mantovana*

Il primo dato rilevante che si ricava dal campione,²² è che di norma il numero dei segmenti polifonici è superiore a quello dei segmenti testuali: si tratta, del resto, d'una conferma (attesa) dello stile "scandito" della canzonetta. A questo proposito si registra tuttavia una frattura significativa tra le raccolte appartenenti alla prima fase dell'arco cronologico considerato (Rossi 1589 e Gastoldi 1592) e le raccolte successive. In Rossi i brani che comportano una differenza negativa tra S.P. e S.T. in almeno una sezione macroformale ammontano a tredici, pari a circa il 75% dell'intera raccolta, e in dieci casi (circa il 58%) il rapporto complessivo tra S.T. e S.P. risulta maggiore di uno. Nella prima raccolta di Gastoldi i casi di differenza negativa tra S.P. e S.T. in almeno una sezione macroformale sono quindici, e costituiscono, ancora, il 75% del campione analizzato, mentre i brani nei quali il rapporto complessivo tra S.T. e S.P. è maggiore di uno ammontano a tredici (65%). Nella seconda raccolta di Gastoldi si hanno solo cinque casi in cui il rapporto tra S.T. e S.P. è maggiore di uno (25% circa del campione analizzato); ma i brani nei quali la differenza tra S.P. e S.T. è, almeno in una sezione macroformale, negativa sono tredici (circa il 75% dei diciannove brani analizzati).

Se passiamo a considerare la raccolta di Viadana e quelle di Franzoni, rileviamo che esse contengono quasi esclusivamente brani nei quali il rapporto fra S.T. e S.P. è minore di uno. Anche la presenza di brani che contemplano una differenza S.P. – S.T. negativa è in queste raccolte decisamente meno marcata: sette casi in Viadana (39% dei diciotto brani analizzati) e quindici nella prima raccolta di Franzoni, dove costituiscono il 53% circa dei ventotto brani analizzati. Possiamo dunque considerare la raccolta di Viadana come un punto di svolta del campione, relativamente alla distribuzione musicale del testo poetico, punto di svolta che cronologicamente separa, tra l'altro, le due raccolte di Gastoldi, la seconda delle quali può esser considerata un caso "di confine".

²¹ È uno degli esiti della dissertazione dottorale da cui ha preso le mosse il presente lavoro [Mangani 1996-97]. Sono grato a Mario Baroni, che l'ha seguita con dedizione.

²² Si rinvia ancora alla nota 10 per il dettaglio.

Se è vero infatti che in Rossi e in Gastoldi si riscontra a tratti «una declamazione rapida e incisiva», qua e là «disciolta dall'apertura su vocalizzi» [Assenza 1997, 189], e dunque un'eco della varietà marenziana, è vero altresì che queste raccolte (quella di Rossi e la prima di Gastoldi), mostrano una scrittura contrappuntistica non di rado densa, tale da stemperare sensibilmente la segmentazione del testo poetico in un decorso continuo. D'altro canto questo, più che un tratto di modernità, appare un elemento di ritegno umanistico tardo cinquecentesco, un afflato di nobilitazione delle forme minori. Tale ritegno è del tutto assente, invece, nella raccolta di Viadana. Oltre ad accogliere senza problemi i tratti del linguaggio più «umile» della tradizione di villanesca (non mancano, sia pur stemperate, le quinte parallele), Viadana è, tra gli autori mantovani di forme minori, il più radicalmente «canzonettistico», il più attento a non fondere in segmenti polifonici ampi più d'un segmento testuale.²³ Rispetto alla sua raccolta, anche la punta cronologicamente più avanzata del campione, ossia i *Fioretti* di Amante Franzoni (ma della seconda raccolta si sono considerati solo pochi brani, prevalendo in essa le anacreontiche), risulta meno audace: nel primo libro i brani che contemplano almeno una sezione poco segmentata sono, come si è visto, oltre la metà, anche se il computo complessivo conferma comunque il consolidato vantaggio dei segmenti polifonici sui segmenti testuali. In particolare, colpisce in Franzoni la marginalità stilistica dell'adozione del basso continuo, che si rivela in realtà basso seguente di una voce che ha sempre lo stesso passo ritmico delle altre. In tal senso, ben più significativi risultano i passi di Viadana che neutralizzano il ruolo vocale del basso (si riveda l'Esempio 15); lo stesso Gastoldi, nel penultimo brano della sua seconda raccolta, si spinge più avanti in tale direzione (Esempio 16: i tre segmenti polifonici sono altrettante frasi musicali).

²³ Ci si riserva di approfondire lo stile delle canzonette di Viadana in altra sede.

Canto I
Vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de la mia vi -

Canto II
Vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de la mia vi -

Basso
Vi - - - - - ta do la

ta, vi - ta de la mia vi - - - - - ta

ta, vi - ta de la mia vi - ta

taie vi - - - - - - - - - ta

Esempio 16: dalle *Canzonette a tre voci*, Libro II,
di Giovanni Giacomo Gastoldi (Mantova, Osanna 1595):
“Vita de la mia vita”

Riassumendo, se nell’arco temporale 1589-1607 (storicamente identificabile con il ducato di Vincenzo Gonzaga) si ha un progressivo abbandono della scrittura per canzonetta di stampo madrigalistico in favore di una scansione più pronunciata, si deve comunque riconoscere alla raccolta di Viadana una posizione peculiare e stilisticamente avanzata. Oltre quell’esperienza, c’è l’abbandono definitivo della canzonetta basata su testi metricamente classici, in favore dei modelli d’ispirazione chiabreriana.

7. *Conclusion*

Gli esiti che si sono mostrati mediante un saggio di applicazione del metodo qui proposto confermano, su un piano tendenzialmente più rigoroso, quanto è afferrabile alla lettura dei brani per via intuitiva. Se ne potrebbe, dunque, sostenere la ridondanza. Il fatto, tuttavia, che l'analisi del campione mantovano nel suo complesso conforti quanto, per via storiografica, era già supponibile, ci pare una notevole conferma della validità del metodo; il quale, peraltro, non manca di favorire conclusioni meno scontate, come la peculiarità della raccolta di Viadana.

Al di là, tuttavia, dei risultati che tale metodo può fornire nella sua ristretta formulazione ancorata ad un repertorio specifico, è importante, crediamo, il principio generale che informa il presente lavoro, ovvero l'ipotesi di un doppio livello di segmentazione per il repertorio polifonico vocale.

Va da sé che, nel definire i due livelli di segmentazione, si dovrà in primo luogo considerare la pertinenza dei criteri in rapporto alle caratteristiche del repertorio preso in esame. Resta tuttavia indubbio che procedere ad una segmentazione preliminare che prescindendo dal concetto di cadenza contribuisce ad evitare due inconvenienti opposti, ma ugualmente dannosi: da un lato, quello di annettere valore segmentante a passi che, pur rispondendo alla definizione compositiva della cadenza, non hanno di quella il senso di cesura testuale; dall'altro, quello di non riconoscere come frasi musicali quelle porzioni polifoniche che, pur non essendo concluse da meccanismi cadenzali, costituiscono di fatto esposizioni compiute di altrettante porzioni testuali. Ad avvantaggiarsene, nel caso del repertorio vocale cinquecentesco, sarà soprattutto l'analisi delle condotte tonali: stabilire l'ortodossia modale di un piano cadenzale presuppone che sia del tutto chiaro quali siano effettivamente le cadenze di un brano.²⁴

²⁴ A questo tipo di indagine è dedicata la terza parte della citata dissertazione dottorale di Mangani [1996-97, 80-147].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SALOMONE ROSSI (1589), *Il primo libro delle canzonette a tre voci*, Amadino, Venezia (ed. mod. *Complete Works vol. VI*, CMM 100/6, a cura di D. Harrán, American Institute of Musicology, 1995).

GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI (1592), *Canzonette a tre voci con un balletto nel fine*, Amadino, Venezia.

LODOVICO VIADANA (1594), *Canzonette a tre voci...*, Amadino, Venezia (ed. mod. a cura di G. Vecchi, A.M.I.S., Milano, 1965).

GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI (1595), *Canzonette... libro secondo*, Osanna, Mantova.

AMANTE FRANZONI (1605), *I nuovi fioretti musicali... col suo basso generale per il clavicimbalo...*, Amadino, Venezia.

AMANTE FRANZONI (1607), *Il secondo libro delli fioretti musicali...*, Amadino, Venezia.

ASSENZA C. (1997), *La canzonetta dal 1570 al 1615*, LIM, Lucca.

BARONI M.- DALMONTE R.- JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica*, EDT, Torino.

BELTRAMI P.G. (1994), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.

CARDAMONE D.G. (1981), *The "canzone villanesca alla napolitana" and related forms. 1537-1570*, UMI, Ann Arbor.

CORNULIER B. DE (1982), *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, Paris.

DALMONTE R.- PRIVITERA M. (1996), *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Olschki, Firenze.

DÜRR W. (1994), "Imitar la poesia. Luca Marenzio ed il madrigale *Amatemi ben mio*", in Colzani A.-Luppi A.- Padoan M. (cur.), *Il*

madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi, A.M.I.S., Como, 227-254.

HALLE M.- KEYSER S. J. (1980), "Metrica", in *Enciclopedia Einaudi*, 9, Einaudi, Torino, 254-284.

JAKOBSON R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano.

LA VIA S. (1997), "«Natura delle cadenze» e «Natura contraria delli modi»", *Il Saggiatore Musicale*, 4/1, 5-51.

MANGANI M. (1996-97), *Per un'analisi delle forme minori tra Cinque e Seicento. Indagine su un campione mantovano*, dissertazione dottorale, Università degli Studi di Bologna.

MEIER B. (1988), *The modes of classical vocal polyphony*, The Broude Brothers, New York (trad. E. S. Beebe).

RUWET N. (1983a), "Nota sulle duplicazioni nell'opera di Claude Debussy", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 55-85 (ed. orig. *Revue belge de Musicologie*, 1962, 16, 57-70).

RUWET N. (1983b), "Metodi di analisi in musicologia", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 86-119 (ed. orig. *Revue belge de Musicologie*, 1962, 20, 65-90).

SCHWIND E.- POLTH M. (1996), voce "Klausel und Kadenz", in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed., Bärenreiter, Kassel, 1996, vol. 5, pp. 255-282.

ZARLINO G. (1558), *Istitutioni harmoniche*, ed. facs. The Broude Brothers, New York, 1965.

RITMO E ANALISI LINEARE: ESPANSIONE RITMICA E TECNICHE FRASEOLOGICHE IN MOZART

Da più parti si è osservato che l'analisi della musica di Mozart presenta degli interessanti aspetti di natura ritmica, e che se da un lato non si possono disconoscere gli ideali classici di equilibrio, simmetria e chiarezza, dall'altro questi canoni estetici convivono, nelle opere di Mozart, in uno stato di tensione con un ambiente ritmico spesso tutt'altro che simmetrico. Edward Lowinsky, nel suo articolo sul ritmo in Mozart, ha osservato che la simmetria nella struttura della frase è chiaramente parte del linguaggio mozartiano, ma che egli vi aggiunse anche «elementi di varietà e di sorpresa». E d'altra parte, aggiunge Lowinsky, «anche le sue irregolarità sono regolari» [1956], punto sul quale anche Leonard Ratner sembra concordare, laddove analizzando il Quintetto in Do maggiore K. 515 afferma che i raggruppamenti metrici danno l'impressione di equilibrio e simmetria a dispetto di continue alternanze fra raggruppamenti regolari e irregolari.

Ciò che si vuole qui dimostrare è che questa dialettica di simmetria e asimmetria è efficacemente indagabile e spiegabile in termini schenkeriani: strutture simmetriche nei livelli più profondi conducono, attraverso processi di trasformazione dei raggruppamenti metrici, ad asimmetrie spesso nascoste a livello esterno. Nel corso di questa relazione, che è parte di un *work in progress* dedicato in particolare all'analisi delle sonate per violino e pianoforte di Mozart, agli strumenti tipici dell'analisi lineare schenkeriana, ovvero i grafici del moto delle parti, verranno accostati quelli derivanti dalla loro applicazione nel campo del ritmo, ovvero i cosiddetti "grafici di riduzione ritmica".

È un fatto ormai assodato che, se da un lato Schenker non arrivò mai a formulare una teoria del ritmo organica e sistematica quale quella che invece elaborò per le strutture tonali, dall'altro l'accusa di aver trascurato questo importante capitolo della musica tonale è del tutto infondata. Carl Schachter, pioniere degli studi schenkeriani nel campo del ritmo, osservò, nel suo studio preliminare su *Music Forum* del 1976, che questa opinione si deve in gran parte al fatto che musicisti e teorici fondamentalmente ignorano l'opera di Schenker, il quale, aggiunge Schachter, «si occupò del

ritmo molto più di quanto i suoi critici non sembrino rendersi conto».¹ Il fatto è che anche in questo campo Schenker assume una prospettiva che va al di là degli eventi di superficie, per indagare invece la struttura metrica in relazione a quella tonale, un ritmo, per così dire, di livello più profondo, un tipo di unità ritmica che Edward Cone [1968] ha per primo definito “ipermetro”. Pochi altri aspetti dello studio del ritmo hanno sollevato più controversie dell’esistenza e della natura dell’organizzazione metrica al di là del livello del metro scritto. Esiste un livello metrico che va oltre la singola misura? E se esiste, quale è la sua natura? È in qualche modo simile all’organizzazione metrica all’interno delle singole misure o è di natura differente?

Il metro è, per definizione, una successione organizzata di pulsazioni che hanno una lunghezza equivalente. Perché possa esistere il metro (e per estensione anche l’ipermetro), ci devono essere dei raggruppamenti di pulsazioni che si ripetono con regolarità. Se chiedete ad un musicista di individuare l’articolazione in segmenti del tema del Rondeau della Sonata K. 296 per violino e pianoforte di Mozart, non avrà grosse difficoltà ad indicarvi dei raggruppamenti di quattro battute (cfr. Esempio 1).

¹ I tre articoli di Schachter pubblicati su *Music Forum* sono quelli del 1976, del 1980 e del 1987.

Rondeau
Allegro

Esempio 1

Più difficile sarà invece dire *cosa sono* questi gruppi di quattro misure. Possiamo chiamarli frasi? Difficilmente, se per frase intendiamo una unità musicale di senso compiuto, e quindi caratterizzata da un movimento tonale completo. I più scaltri chiamerebbero questi segmenti “semifrase”, il che lascerebbe supporre che l’unione di due dei segmenti darebbe luogo ad una frase, e stando a quanto ci dice Schönberg sulla costruzione della frase l’ipotesi troverebbe una conferma. La frase, afferma Schönberg nei suoi *Elementi di composizione musicale*,

differisce dal periodo per il fatto che pospone la ripetizione. La prima proposizione non viene ripetuta immediatamente, ma è unita con form-motivo più lontane (contrastanti), in modo da dar luogo alla prima metà della frase, o *antecedente*. Dopo questo elemento di contrasto la ripetizione non può essere rimandata ulteriormente [...], così che la seconda metà, o *conseguente*, è costruita come una specie di ripetizione dell’antecedente. [Schönberg 1969, 21; 26]

Il fatto è che lo stesso Schönberg aveva poco prima attribuito alla frase il senso di una unità musicale completa, e nell'esempio di Mozart per avere una tale unità dobbiamo prendere le prime 16 misure. Naturalmente Schönberg non ignora tutto ciò, e infatti precisa: «nei casi più semplici queste strutture [ovvero le *frasi*] consistono in un numero di misure pari, di solito 8 o un multiplo di 8 (ad esempio 16 o, in tempi molto rapidi, 32 battute, dove due o quattro misure ne valgono in realtà una sola)» [*ibid.*, 21].

Quest'ultima osservazione di Schönberg sembra in un certo senso accreditare l'ipotesi dell'esistenza di un livello metrico che, almeno a certe condizioni, va al di là di quello della singola misura, quello che abbiamo appunto definito ipermetro. Sebbene non abbia mai parlato esplicitamente di ipermisure, Schenker era ben consapevole dell'esistenza di tali raggruppamenti ritmici nella musica tonale: le unità di quattro battute che egli individua nella sua analisi del Preludio in Do maggiore di Bach sono infatti chiaramente ipermisure, non frasi (cfr. Esempio 2). Allo stesso modo, i segmenti di quattro battute che si ripetono con regolarità lungo tutto il terzo movimento della Sonata di Mozart (con alcune interruzioni dovute a delle espansioni), sono delle unità di natura ritmica, sono, appunto, ipermisure. È necessario, allora, avere chiara la differenza fra ipermisure e frasi, fra struttura ipermetrica e struttura fraseologica. A livelli più profondi di quello della singola misura, infatti, il ritmo musicale si rivela costituito da due componenti analoghe ma distinte: le frasi sono unità di natura essenzialmente tonale, mentre le ipermisure sono fenomeni che appartengono alla sfera del metro; per dirla con Peter Westergaard, «le ipermisure sono unità simili alle misure, fatte di misure così come queste sono fatte di tempi» [1975, 311]. Entrambe le componenti, frasi e ipermisure, sono di natura gerarchica: ampie ipermisure possono contenere ipermisure più piccole così come accade con periodi, frasi e semifrasi. Ma le due gerarchie, quella del metro e quella della frase, se sono certamente analoghe, non sono affatto equivalenti.

Esempio 2

Ipermetro e frase, infatti, possono coincidere o non coincidere, vale a dire che i limiti di una unità ipermetrica e quelli di una unità fraseologica possono corrispondere o meno, e il loro accordo o contrasto rappresenta una risorsa compositiva estremamente importante. Il ben noto tema del primo movimento della Sonata K. 331 per pianoforte è un esempio di perfetta coincidenza fra frase e ipermetro (cfr. Esempio 3): dato che ciascuna delle due frasi di cui è composto inizia sul battere di una ipermisura di quattro battute e finisce sulla quarta, la frase corrisponde esattamente all'ipermetro.

Andante grazioso

1 2 3 4

1 2 3 4

Esempio 3

Il modo più semplice, ma non l'unico, per creare uno sfasamento tra ipermetro e frase è quello di iniziare la frase in levare. Il primo tema del primo movimento della Sonata K. 304 per violino e pianoforte in Mi minore inizia proprio con una cellula ritmica in levare la cui discordanza rispetto all'ipermetro è più evidente nella ripetizione del tema, dopo che questo è stato esposto una prima volta dai due strumenti all'unisono (cfr. Esempio 4): il violino attacca la linea melodica del tema sull'ultimo tempo di b. 12, a sua volta ultima battuta di una ipermisura, mentre il pianoforte comincia l'accompagnamento sul battere ipermetrico di b. 13. L'armonia dunque corrisponde esattamente all'ipermetro, mentre la melodia segue uno schema che la colloca fuori fase rispetto al metro. Si tratta di una situazione tipica: quando solo uno dei due elementi, melodia e armonia, è fuori fase rispetto allo schema metrico, si tratta quasi sempre della melodia. A b. 20 la frase arriva alla sua tonica di chiusura sull'ultima battuta di una ipermisura di otto, ed il pianoforte inizia la coda del primo tema con un motivo che sembra seguire lo schema in levare sin qui mantenuto della linea melodica. Tutto sembra essere regolato dalla successione di frasi, e in questo caso di ipermisure, di otto battute, ed il passaggio potrebbe essere interpretato come nell'Esempio 4 alla lettera a). Tuttavia sotto questa apparente regolarità e simmetria si cela una organizzazione fraseologica più complessa di quanto non si possa pensare. La b. 20, infatti, oltre che essere l'ultima di una ipermisura di otto, viene percepita contemporaneamente come battere ipermetrico, ovvero come prima misura di una nuova unità metrica. In sostanza, b. 20 è il luogo di una reinterpretazione metrica, un fenomeno che si verifica quando l'ultima battuta di una ipermisura è contemporaneamente la prima dell'ipermisura successiva, già descritto dai teorici del Settecento, ed in particolare da Koch [trad. ingl. 1983] e ripreso da Schenker nel suo *Freie Satz*, dove egli afferma che, «allo scopo di adeguare il metro alle esigenze del ritmo a volte si rende necessaria una reinterpretazione di valori metrici» [trad. ingl., vol. I, 125].

Allegro 1 2 3 4 5 6 7

vi

pf

8 (1 espansione 2 3 4

1 2 3 4 b) 5 6 7
a) 5 6 7

reinterpretazione metrica
[8=1] 8 2 3 2 4 3 5 4 6 5

7 6 8 7 1! 8 battere successivi 1! 2 3 ecc..

Esempio 4

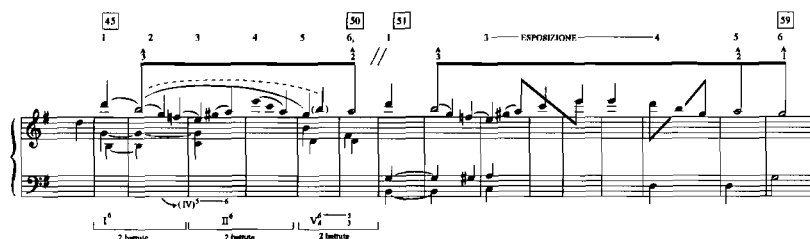
La nuova frase melodica del pianoforte, la coda del primo tema, inizia dunque non in levare, come sembrava a prima vista, ma con uno schema che potremmo definire “post-battere”, per il quale la frase inizia appena dopo un battere metrico o ipermetrico. Anche questo, come lo schema in levare, è un modo per mettere la frase fuori fase rispetto al metro, anche se

ricorre con minore frequenza. Ciò che poi accade alle bb. 28-29 è molto interessante (cfr. Esempio 4, lettera b). L'unità ipermetrica di otto battute, infatti, finisce a b. 27, mentre la frase, iniziata dopo il battere ipermetrico di b. 20, arriva alla tonica conclusiva solo a b. 28, su quello che dovrebbe essere un nuovo battere ipermetrico. Ma Mozart ristabilisce qui lo schema in levare, e la transizione al secondo tema inizia a b. 29, che rappresenta anche l'inizio di una nuova ipermisura. Ripristinando lo schema in levare si producono così due battere ipermetrici successivi, dando luogo ad una situazione in cui la consueta doppia funzione del battere (ovvero come conclusione, meta di una unità metrica e punto di partenza di una nuova) è come se venisse scomposta in due parti, e questa separazione è ulteriormente enfaticizzata dal fatto che i due battere successivi hanno armonie differenti. Se i due battere ipermetrici successivi fossero sorti come conseguenza di una contrazione di una unità metrica (ad esempio una ipermisura di quattro battute di cui viene omessa la quarta) sarebbe stato possibile concepire la successione di due battute metricamente forti come una alterazione di una struttura più regolare, ma in questo caso è proprio la giustapposizione di due accenti ipermetrici ad assicurare la percezione di una struttura superficiale del tutto simmetrica.

Molti teorici, indipendentemente dalle loro inclinazioni, hanno riconosciuto che nella musica tonale c'è una schiacciante prevalenza di frasi di due, quattro, otto, sedici misure. Se da un lato qualcuno ha liquidato il fenomeno come mero interesse statistico, dall'altro uno studioso acuto e di vasta cultura come Riemann si è spinto fino ad ammonire i compositori circa la loro impossibilità di sottrarsi alla legge del periodo di otto battute, e a considerare tutte le frasi non doppie come una trasformazione della normale frase doppia. Dal canto suo Schenker, pur considerando innata nella natura umana (per ragioni psicologiche e fisiologiche) la tendenza all'*organizzazione simmetrica*, pensava che alcune frasi non doppie non si possano fare risalire a modelli doppi, ma devono essere spiegate in altro modo. Egli parla infatti di «gruppi di 6, 10, o 12 misure che sono organicamente al servizio della diminuzione» [*ibid.*, 124], ovvero che non derivano da processi di trasformazione di gruppi di 2, 4, 8 misure.

Il secondo tema della Sonata K. 304 si articola in un antecedente di sei battute che termina con una interruzione alla dominante a b. 50 e un conseguente di nove che arriva sulla tonica a b. 59. Come si vede nell'Esempio 5 il gruppo di sei battute che costituisce l'antecedente prolunga il terzo grado melodico della linea fondamentale (in questo caso il Si, dato che ci consideriamo, estrapolando il tema dal contesto della sonata, in Sol maggiore) attraverso una successione lineare di terza Si-La-Sol, al

termine della quale il Si della voce superiore, come indicato dalle parentesi non presente sulla superficie della musica ma implicito nell'armonia di $\frac{6}{4}$, scende, alla sesta misura del gruppo di sei, al La, secondo grado melodico. Ciò che determina la lunghezza della frase è la successione armonica: ciascuna delle tre armonie, infatti, il primo grado in primo rivolto, il secondo grado in primo rivolto, e la dominante con la sua tipica doppia appoggiatura, occupa infatti due battute. Come afferma Schenker, in questo caso il gruppo di sei battute è organicamente al servizio della diminuzione, in quanto scaturisce dalla successione dei gradi armonici.



Esempio 5

Anche la Sonata K. 306 in Re maggiore, sempre per violino e pianoforte, ha un secondo tema che inizia con due raggruppamenti di sei battute ciascuna, ma in questo caso la situazione è molto più complessa. L'Esempio 6, riguardante le bb. 26-37, presenta un'analisi del moto delle parti articolata su due livelli indicati con d) e c), e due riduzioni ritmiche, a) e b). Il grafico al livello d) mostra come il passaggio in questione sia strutturato da una successione armonica I-II-V di La maggiore al basso, e da una discesa della voce superiore da Mi (indicato con 5) al Si, secondo grado melodico. Si può vedere come il primo gruppo di sei battute prolunghi l'armonia di tonica mentre la voce superiore scende da 4^a a 3^a, e come invece il secondo gruppo prolunghi il 2^o (vale a dire il Si) alla voce superiore su una successione armonica che va dal secondo grado in primo rivolto al quinto grado. Il grafico del livello medio presentato in c) introduce alcune importanti osservazioni sull'organizzazione ipermetrica e fraseologica del passaggio. I due gruppi di battute, potremmo meglio dire le due ipermisure, sono ancora di sei battute ciascuna, come evidenziato dalla

numerazione posta sopra il rigo, ma la seconda e quarta battuta della prima ipermisura, e la terza e quarta della seconda sono messe tra parentesi. Si tratta infatti di misure che espandono il contenuto tonale di quelle che le precedono senza influire sulla struttura del livello medio della frase. In particolare, le due misure per così dire “eccedenti” della prima ipermisura prolungano rispettivamente la prima e la terza battuta, mentre le due della seconda ipermisura costituiscono una espansione per ripetizione delle due misure precedenti. Il grafico al livello b) non è una vera riduzione ritmica, in quanto si limita a riportare l’analisi del moto delle parti in una dimensione ritmica che è quella del metro scritto da Mozart, omettendo le misure di espansione. Infine, al livello a) ogni semiminima del grafico corrisponde (sempre omettendo le espansioni), come indicato sopra al rigo, ad una semibreve della partitura. Qui si può vedere come il passaggio in questione sia costituito, a questo livello, da due ipermisure di quattro battute ciascuna. Ciò che sulla superficie della musica appariva come un’organizzazione, per certi versi irregolare, di gruppi di sei battute, acquista qui una dimensione perfettamente simmetrica.

The image displays four levels of musical analysis, labeled a) through d), for a specific passage. Level a) is the original musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. Level b) is a simplified version where measures are numbered 1 through 4, with some measures grouped by parentheses. Level c) shows a more complex analysis with measures numbered 1 through 6, and brackets indicating groups of measures. Level d) is a highly detailed version with measures numbered 1 through 6, and brackets indicating groups of measures, including a section labeled 'VI' and 'VII'.

Esempio 6

Al fenomeno che abbiamo osservato in questo ultimo esempio, ovvero quello delle misure definite, per certi versi impropriamente, eccedenti, Schenker ha dedicato uno dei paragrafi più importanti e più densi di implicazioni all'interno della sezione di *Freie Satz* in cui si occupa del metro e del ritmo, e in particolare in quella intitolata *Situazioni ritmiche antimetriche* [*ibid.*, 122-127]. Il concetto di *Dehnung* ("espansione", appunto), dice Schenker, «non comprende quei gruppi di 6, 10, o 12 misure che sono organicamente al servizio della diminuzione», come abbiamo visto nell'Esempio 5 relativo alla Sonata K. 304. A differenza di questi, prosegue Schenker, «una espansione è preceduta da una o più misure che costituiscono il prototipo metrico. Ci deve essere una relazione organica. Nonostante prototipo e derivato si susseguano l'uno all'altro, la loro relazione può essere riconosciuta solo al livello medio e a quello profondo» [*ibid.*, 124]. Come sempre la prosa di Schenker è assai asciutta e concisa, e i concetti formulati spesso appaiono a prima vista oscuri. In questo caso ci viene in soccorso Ernst Oster che, in una breve nota al testo di Schenker, fa una importante distinzione fra due diversi prototipi metrici: nel primo caso il prototipo precede l'espansione ricorrendo testualmente nella composizione, e per questo si può definire *prototipo del livello esterno*. Nel secondo, il prototipo è in qualche modo implicito, non espresso letteralmente nella musica, ma individuabile solo ad un livello più profondo, come avviene nel secondo tema della Sonata K. 306 che abbiamo visto nell'Esempio 6, e per questo lo si definisce *prototipo del livello medio*. In sostanza, dunque, l'individuazione di una qualsiasi espansione a livello fraseologico comporta quasi sempre un confronto fra una certa frase e quelle che le stanno intorno, in quanto l'espansione fraseologica per definizione trasforma una frase di partenza, il nostro prototipo, in una frase più ampia. Spesso, ma non sempre, la frase di partenza precede quella trasformata dall'espansione, e il rapporto tra i due passaggi è simile a quello che esiste tra tema e ripetizione variata, o tra antecedente e conseguente espanso. Altre volte, come hanno sottolineato prima Schenker e Oster, e poi Carl Schachter e William Rothstein, il prototipo è riconoscibile solo tenendo conto dei livelli più profondi di struttura.

Il tema in Sol maggiore del secondo movimento della Sonata K. 304 (cfr. Esempio 7, bb. 45-67) è articolato in un antecedente di otto battute e un conseguente di dieci. Tuttavia entrambi i membri sono costituiti da due ipermisure di quattro battute ciascuna, ma la seconda ipermisura del conseguente subisce una espansione per ripetizione poco prima della cadenza: il prototipo di questa espansione è, in questo caso, l'antecedente stesso. Il secondo, e anche ultimo, tempo di questa Sonata è, dal punto di vista della organizzazione fraseologica, tipicamente mozartiano. Charles

Rosen osserva, a proposito di questa Sonata, che le rare volte in cui Mozart conclude una composizione in tonalità minore, ovvero, a detta di Rosen «senza risolvere completamente le tensioni armoniche, tende a compensare – e sono sempre parole del musicologo americano – l'imperfetta distensione con una semplicità ancora maggiore di fraseggio e di articolazione» [Rosen 1979, 320]. In altre parole, la costruzione fraseologica simmetrica e regolare servirebbe qui a riequilibrare la supposta instabilità armonica determinata dal fatto che la sonata si conclude in minore. Ma pur prendendo per buona questa ultima osservazione, per altro assai poco condivisibile, un'analisi attenta della struttura fraseologica di questo secondo tempo rivela, al di sotto della superficie, un trattamento spesso assai elaborato e per nulla semplice.

Al di là infatti dell'espansione prima esaminata e di altre disseminate qua e là, ciò che accade nella transizione tra primo e secondo tema appare molto interessante.

Il primo tema, in Mi minore, è esposto per due volte, prima dal pianoforte e poi dal violino, ed è strutturato in forma di antecedente e conseguente di otto misure ciascuno, che corrispondono a due ipermisure di quattro battute. Come si vede dall'Esempio 8 le prime 32 misure prolungano il Si della voce superiore attraverso una successione lineare discendente che Schenker definirebbe un trasferimento di una delle forme di *Ursatz*. Il ponte modulante, anch'esso strutturato in due ipermisure di quattro battute, riprende il cammino discendente della voce superiore, ma il Sol maggiore raggiunto a b. 36 è prematuro, ed infatti il Re della voce superiore scende fino al La simulando una interruzione. Una volta arrivata, però, la dominante di b. 40 viene prolungata per altre quattro battute finché non arriva la tonica di Sol maggiore, e il Si della voce superiore, ora trasferito un'ottava sotto e reinterpretato come terzo grado melodico di Sol, riprende il controllo. Il secondo tema può ora cominciare. A livello fraseologico, dunque, le quattro battute di prolungamento della dominante (41-44) rappresentano una espansione, una specie di levare esteso che precede l'arrivo del secondo tema. Non c'è, in questo caso, un prototipo letterale per l'espansione: il gruppo di quattro misure che costituisce il levare esteso segue, ed è seguito, da ipermisure di quattro battute, e la struttura interna dell'espansione non contraddice l'aspettativa che l'ipermetro venga mantenuto costante, anzi, la rinforza. Dunque il prototipo dell'espansione è l'ipermetro stesso e, pur rimanendo un prototipo del livello esterno, lo si definisce *prototipo puramente metrico*. D'altro canto, se l'espansione non altera l'equilibrio fraseologico, svolgendo la funzione di un levare molto esteso essa sposta la percezione del battere ipermetrico dal punto in cui ci aspetteremmo di trovarlo, ovvero b. 41 (tanto più che questa misura arriva

dopo una interruzione, seppur simulata), fino a b. 45, dove perde gran parte della sua enfasi e produce un certo disorientamento.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 39-44):** Features a melodic line in the treble with dynamics *f*, *p*, and *f*. The bass line provides harmonic support with dynamics *f* and *p*.
- System 2 (Measures 45-50):** The treble line includes trills (tr) and crescendo markings (*cresc.*). The bass line continues with *p* dynamics.
- System 3 (Measures 51-56):** Shows a mix of *f* and *p* dynamics. The treble line has trills and slurs. The bass line has a *p* dynamic.
- System 4 (Measures 57-62):** Includes a section labeled "espansione" (expansion) over measures 60-61. Dynamics range from *f* to *cresc.* The bass line has a *cresc.* marking.
- System 5 (Measures 63-69):** Labeled "reinterpretazione metrica" (metric reinterpretation) at measure 63. It includes a box with "8=1" and a sequence of measures numbered 1 through 6, with "ecc..." at the end. The treble line features trills and slurs. The bass line has a *p* dynamic.

Esempio 7



Esempio 8

In conclusione, se la semplicità di fraseggio di cui parla Rosen a proposito di questo movimento si manifesta attraverso un semplice conteggio delle misure che costituiscono le frasi e i periodi, allora questa, e infinite altre composizioni, sono caratterizzate da strutture fraseologiche regolari e simmetriche. Ma la comprensione del metro e della struttura fraseologica non è semplicemente un conteggio di misure, e le sottili trasformazioni e manipolazioni di Mozart vanno, in questo modo, del tutto perdute.

Spero di aver dimostrato che i grafici di riduzione ritmica, se accostati ad una approfondita analisi del moto delle parti e della struttura tonale di un brano, costituiscono un efficace strumento di indagine della sua organizzazione ritmica e metrica. Certo, ogni analisi della struttura metrica di una composizione, specie se soggetta a letture alternative (e alcuni degli esempi sopra esposti lo sono), conserva un certo margine di discrezionalità e di opinione personale. Forse, come scrive Carl Schachter a conclusione del suo studio sul ritmo, «un giorno il Governo nominerà un Ministro del Ritmo e del Metro che prenderà queste decisioni per noi», ma fino ad allora dobbiamo andare avanti nel modo migliore possibile con i nostri dissensi e i nostri diversi punti di vista. Ma vorrei dire che se le idee qui esposte e le analisi che le illustrano contribuiscono a rivelare qualcosa di significativo sul ritmo e sul metro, esse sono la testimonianza della vitalità e della attualità del lavoro e dell'opera di Heinrich Schenker.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CONE E.T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York.

KOCH H.C. (1782-1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt e Lipsia; trad. ingl. N. Kovaleff Baker (cur.), *Introductory Essay on Composition*, Yale University Press, New Haven, 1983.

LOWINSKY E.E. (1956), "On Mozart's Rhythm", *The Musical Quarterly*, 42/2, 162-186; ristampa in *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, University of Chicago, Chicago, 1989, 911-928.

ROSEN C. (1979), *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano, 1979 (trad. it. di R. Bianchini).

SCHACHTER C. (1976), "A Preliminary Study", *The Music Forum*, 4, Columbia University Press, New York, 281-333.

SCHACHTER C. (1980), "Durational Reduction", *The Music Forum*, 5, Columbia University Press, New York, 197-232.

SCHACHTER C. (1987), "Aspects of Meter", *The Music Forum*, 6/1, Columbia University Press, New York, 1-59.

SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien; trad. ingl. O. Jonas (cur.), *Free Composition (Der Freie Satz)*, Longman, New York, 1979.

SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano (trad. it di G. Manzoni).

WESTERGAARD P. (1975), *An introduction to tonal theory*, Norton, New York.