

ANTONIO CASCELLI

I PRELUDI 1, 2 E 15 DELL'OP. 28 DI CHOPIN:
UN'ANALISI IN PROSPETTIVA METAFORICA¹

Premessa

All'inizio di questo percorso di rilettura di alcuni elementi dell'analisi schenkeriana in prospettiva metaforica e interpretativa, vorrei soffermarmi su tre citazioni. La prima è tratta da una lezione pubblica tenuta da Adorno nel febbraio del 1969 a Francoforte (alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst) sul 'problema dell'analisi musicale'. La seconda è tratta dall'articolo di Marion A. Guck, *Analytical Fictions*, pubblicato nel 1994; in ultimo una citazione tratta dal libro di Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, pubblicato nel 2004.

Già il susseguirsi delle date – 1969, 1994, 2004 – è rivelatore di un percorso preciso: la lezione di Adorno appartiene ad un periodo in cui la cosiddetta new musicology era ancora lontana, ma in qualche modo ne anticipa i temi; al contrario l'articolo di Guck e il libro di Spitzer appartengono, se non proprio al filone della new musicology, almeno a quella musicologia più tradizionale che ha fatto proprie le istanze della new musicology e a cui cerca di dare delle risposte.

Adorno si esprime in questi termini:

L'analisi schenkeriana, distinguendosi per la sua straordinaria precisione, sottigliezza e insistenza, è un tentativo di ridurre la musica ad alcune strutture fondamentali e basilari, fra le quali la posizione centrale è occupata da quella che Schenker ha chiamato Linea Fondamentale (*Urlinie*) [...]. In relazione a questa, tutto il resto, agli occhi di Schenker, assume un carattere quasi fortuito [...] ed è questo, penso, il limite dell'analisi schenkeriana, perché proprio ciò che viene ridotto alle sue strutture più generali, in quanto sembra essere, a lui e alla sua teoria, semplicemente casuale e fortuito, costituisce in realtà l'essenza, l'essere [*das Wesen*] della musica. Se, facendo un esempio forse molto ovvio, esaminiamo la differenza fra gli stili di Mozart e Haydn, allora non ci aspettiamo di

¹ Il presente articolo è il risultato di un seminario tenuto presso l'Università di Roma Tor Vergata nell'aprile 2005. Desidero ringraziare il Prof. Giorgio Sanguinetti e il Prof. William Drabkin per aver letto una prima versione di questo articolo.

scoprire questa differenza in termini di modelli stilistici generali e di schemi formali (anche se differenze in tal senso esistono). Al contrario dovremo esaminare i dettagli minimi, ma decisivi – piccole caratteristiche fisiognomiche – nel modo in cui i temi sono costruiti, caratteristiche che per Schenker sono di secondaria importanza ma che in realtà costituiscono la differenza fra Haydn e Mozart. Tutto ciò significa che per Schenker l'essenza, l'essere di una composizione è più o meno la sua astrattezza e i momenti singoli attraverso i quali la composizione si materializza e diventa concreta sono considerati accidentali e non essenziali. Di conseguenza, un tale concetto di analisi intrinsecamente non coglie il punto. Infatti, se compito dell'analisi è quello di rivelare la struttura specifica di una composizione, deve tenere precisamente conto di questi momenti singoli che, nei termini del processo riduttivo di Schenker, sono delle aggiunte di interesse periferico.²

Prendendo spunto dall'analisi schenkeriana, Adorno sviluppa il suo argomento rivelando quello che per lui è il problema dell'analisi musicale in generale. In un altro punto, infatti, Adorno aggiunge: «La vera debolezza dell'analisi, fino a questo punto, risiede nel fatto che si dimentica di 'questi momenti di divenire' a favore della riduzione della musica ai suoi elementi».³ Adorno quindi auspica una rivalutazione dell'aspetto dinamico della musica, la quale, ai suoi occhi, in un discorso analitico tradizionale, ma anche specificamente schenkeriano, assume al contrario un aspetto eminentemente statico.

Marion Guck parte dall'affermazione di Joseph Kerman, il quale

Si lamenta del fatto che gli analisti musicali si sono occupati esclusivamente delle relazioni all'interno di un singolo lavoro artistico. Egli afferma che «insieme a ciò si verifica una sottovalutazione di altri importanti fattori – non solo l'elemento storico [...] ma anche tutto ciò che rende la musica affettiva, commovente, emotiva, espressiva. Nel rimuovere la partitura dal suo contesto per esaminarla come un organismo autonomo, l'analista rimuove l'organismo dall'ecologia che lo sostiene».⁴ Kerman ovviamente reagisce contro quei musicologi che, rispondendo al prestigio delle scienze, avevano cercato di formalizzare e oggettivare le proprie idee. La mia idea è che quella oggettività non è stata raggiunta. Infatti, ritengo che Kerman si sbagli nel credere che gli analisti abbiano isolato la composizione, perché un linguaggio che rappresenta il coinvolgimento perso-

² THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *On the Problem of Musical Analysis*, tr. Max Paddison, «Music Analysis», I/II, 1982, p. 174. Questa e le successive traduzioni dall'inglese, se non diversamente indicato, sono mie. Desidero ringraziare la casa editrice Suhrkamp Verlag, Frankfurt, per avermi permesso di tradurre e citare parte del testo di Adorno.

³ *Ivi*, p. 179.

⁴ JOSEPH KERMAN, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 73.

nale con il lavoro artistico pervade, anzi, dà forma anche alla più tecnica delle prose musicali, cioè il linguaggio dell'analisi musicale. In particolare, mostrerò che l'analisi musicale – necessariamente – racconta il coinvolgimento personale dell'analista con il brano musicale che egli/lei sta analizzando, affrontando quindi, in tale processo e coinvolgimento, quelle domande riguardanti il contesto del brano musicale, così care ai filosofi e a molti altri.⁵

In queste parole di Guck sembra riecheggiare, a mio parere, la posizione di Wilhelm von Humboldt per il quale «il comprendere è un atto non psicologico, ma linguistico: esso si compie con e nel linguaggio [...] ogni linguaggio presenta da un diverso angolo prospettico quell'ideale universale, che non sarebbe individualizzabile come quintessenza simultanea di tutte le sublimità». ⁶ Per tanto il significato che l'analista determina in una composizione musicale trova forma nella scelta, da parte dell'analista stesso, di un linguaggio piuttosto che un altro, un linguaggio che necessariamente tradisce-consegna il soggetto; allora anche la prosa più tecnica è necessariamente segnata da questo soggetto e il significato ritenuto oggettivo si presenta in forma linguistica come conseguenza dell'incontro del soggetto con l'oggetto.

Secondo Michael Spitzer,

La teoria musicale è per ammissione povera nel descrivere come la musica sia composta o ascoltata, e ancora di più è sospetta quando cerca di prescrivere queste attività. Ma ha una terza dimensione, in aggiunta a quelle descrittiva e prescrittiva: quella immaginaria. Possiamo considerare la teoria musicale come la rappresentazione di un atto di immaginazione che, in un certo senso, è creativo alla stregua di un lavoro di composizione. I teorici costruiscono modelli attingendo ai domini dell'esperienza umana – una conoscenza di lingua e cultura, ma anche l'esperienza di cosa significhi avere un corpo che è contenuto e si muove attraverso uno spazio, che può afferrare e manipolare oggetti, e così via. In breve, la teoria musicale è umana, quanto il creare e l'ascoltare musica. I teorici hanno un vantaggio rispetto ai compositori e agli ascoltatori, tuttavia: essi mescolano note, concetti e parole, e lo fanno in maniera più articolata di molti musicisti, e con maggiore esperienza di molti filosofi. In questo senso, essi ci portano realmente più vicini al significato della musica.⁷

⁵ MARION A. GUCK, *Analytical Fictions*, «Music Theory Spectrum», XVI/II, 1994, pp. 217-218.

⁶ Un progetto decisamente postmoderno quello humboldtiano, come ci ricorda Donatella Di Cesare. Cfr. WILHELM VON HUMBOLDT, *La diversità delle lingue*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1993², p. XCVI.

⁷ MICHAEL SPITZER, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 2.

Senz'altro in queste affermazioni di Spitzer possiamo discernere delle ascendenze kantiane, soprattutto nel ruolo conoscitivo affidato all'immaginazione. È evidente comunque che sia Guck, sia Spitzer si pongono all'interno della prospettiva postmoderna di crisi della metafisica del significato assoluto. Per entrambi il significato musicale è mediato dal soggetto; anche in quegli ambiti musicali che cercano di emarginare il soggetto, quali l'analisi e la teoria musicale, il significato non può che essere il risultato di uno sguardo che procede dal soggetto verso l'oggetto e viceversa.

Quali conseguenze potrebbe avere un discorso di tale portata nell'ambito dell'analisi schenkeriana, in cui la rappresentazione grafica di un brano musicale sembra eliminare completamente il soggetto e ogni suo discorso, e relegare il tutto in una sfera metafisica, lontana da quei piccoli dettagli che formano la realtà?

Il sistema analitico di Schenker intende comunicare un'esperienza musicale particolarmente ricca tramite un linguaggio che, nell'istante in cui ne spiega i procedimenti tecnici, adotta delle dimensioni metaforiche in parte come risultato del discorso di Schenker (paragoni e metafore in senso specifico), in parte connesse naturalmente ai vocaboli propri della lingua tedesca scelti da Schenker. Nel processo di assimilazione e traduzione del pensiero schenkeriano nel mondo anglosassone, l'aspetto tecnico è stato l'unico ad essere stato accentuato a spese di quello retorico/metaforico. In conseguenza di questa scissione le analisi di Schenker, inevitabilmente monotoni, vengono interpretate in una maniera statica che non corrisponde alla lettera del testo e può condurre al tipo di critica di stampo adorniano.

Ogni interpretazione di un grafico schenkeriano ha le sue fondamenta nella prefazione a *Fünf Urlinie-Tafeln* dove Schenker scrive: «La presentazione in forma grafica si è sviluppata a tal punto che ogni testo esplicativo non è più necessario».⁸ Per essere compresa pienamente, pur nella sua apparente semplicità, questa affermazione deve essere inserita nel suo contesto originario, che ne rivela la ricchezza e la complessità. Scritta nel 1932, è indirizzata ai lettori di *Fünf Urlinie-Tafeln*, i quali conoscevano già molto bene le precedenti pubblicazioni di Schenker; ma è anche rivolta ai suoi studenti, alcuni dei quali studiavano con Schenker dagli inizi degli anni '10. Tutto ciò getta una luce diversa sul fatto che il testo esplicativo non era necessario. Dopo la lettura delle sue pubblica-

⁸ HEINRICH SCHENKER, *Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover, 1969, p. 9. *Fünf Urlinie-Tafeln*, Wien, Universal, 1932.

zioni e dopo aver frequentato le sue lezioni per un tempo così lungo, gli studenti, ormai diventati amici di Schenker, avevano assimilato tutti i concetti e metafore propri del pensiero schenkeriano, al punto che potevano affrontare un grafico senza ulteriore commento. Il commento, i concetti, le metafore, fanno parte del grafico stesso, potremmo dire che sono tradotti o, per usare un termine musicale, trasposti in forma grafica.

La domanda principale pertanto è la seguente: come possiamo ri-tradurre il grafico nel suo commento e nelle sue metafore, nella consapevolezza comunque che ciò comporti il passaggio attraverso il soggetto-analista? Le citazioni di apertura indicano in qualche modo la strada: rivalutare ed evidenziare l'aspetto dinamico attraverso la lente linguistica e metaforica, quale si manifesta apertamente nei primi saggi analitici pubblicati in *Der Tonwille* e in *Meisterwerk in Musik* e che non viene comunque rinnegata da Schenker nel momento in cui pubblica dei grafici senza commento. In questa prospettiva un'analisi grafica rivelerà elementi contrastanti e destrutturanti nello stesso momento in cui proietta un processo di sintesi. L'analisi ultima mostrerà sempre un volto unitario, su questo non c'è dubbio, Schenker non è un postmoderno; tuttavia è proprio la nostra mentalità postmoderna che può indurci a riscoprire quegli elementi di contrasto, o per dirla con Schenker, «il corso drammatico degli eventi», che una mentalità positivista ha sottovalutato e dimenticato, ma che in realtà sono semplicemente sussunti in una struttura unificatrice.⁹

Altri si sono già incamminati su questa strada. Nel libro *Schenker's Interpretative Practice* Robert Snarrenberg reagisce contro la tradizione americana degli studi schenkeriani, i quali si sono concentrati sul metodo analitico riducendolo a una semplice tecnica. L'autore intende recuperare le radici umanistiche dell'approccio schenkeriano e il suo desiderio di trasmettere un'intensa e variegata esperienza musicale. Snarrenberg pertanto ritiene che solo all'incrocio dell'analisi, in senso tecnico, con la metafora e l'immaginazione, possiamo comprendere l'attività interpretativa di Schenker. Insieme a Marion Guck e Michael Spitzer potremmo affermare che solo all'incrocio di analisi e metafora è possibile rivelare la storia del coinvolgimento personale di Schenker con le musiche che ha analizzato, il valore cognitivo nell'elemento creativo/metaforico della teoria schenkeriana e individuare quegli elementi che raccontano il nostro coinvolgimento personale in qualità di musicologi, musicisti o appassionati di musica.

⁹ SCHENKER, *Free Composition*, tr. Ernst Oster, New York, Longman, 1979, p. 5. *Der freie Satz*, Wien, Universal, 1935.

I saggi nel secondo volume degli *Schenker Studies* sono a loro volta paradigmatici di questa nuova tendenza. Nella prefazione i curatori Carl Schachter e Hedi Siegel scrivono che il libro «dà un'accurata, sebbene parziale, panoramica degli studi schenkeriani in questi anni; alcuni saggi non sarebbero potuti essere stati scritti venti o anche dieci anni fa».¹⁰ Schachter ed Eric Wen, per esempio, focalizzano l'attenzione su costrutti analitici fondamentali, l'*Urlinie* e l'*Ursatz*; Wen considera alcuni casi in cui l'*Urlinie* viene trasferita al basso, mentre Schachter studia le situazioni in cui l'*Ursatz*, «invece di rimanere una struttura di fondo – ha un ruolo importante nel determinare le caratteristiche del *foreground*, inclusi i suoi conflitti e le sue contraddizioni».¹¹

Il filo rosso in questi articoli è un approccio che, pur senza perdere di vista il *background*, si concentra sui dettagli minimi del *foreground*. Nella discussione emergono parole come 'discontinuità', 'dislocazione ritmica', 'conflitti' ed altre ancora, in riferimento a quegli aspetti che rendono un brano interessante. Un tale vocabolario era inconcepibile dieci o venti anni fa quando la preoccupazione principale era quella di dimostrare l'unità di un brano musicale, anche a scapito di quei fattori che potevano metterla in discussione.

La riscoperta e il recupero delle metafore e del linguaggio schenkeriano da un lato, e l'attenzione ai dettagli e al modo in cui elementi del *background* partecipano delle ambiguità e contraddizioni del *foreground* dall'altro, rendono possibile il bilanciamento fra analisi e storia, e soprattutto ci consentono di determinare che cosa è veramente unico di un brano, i suoi momenti di divenire. La distinzione saussuriana fra '*langue*' e '*parole*' può risultare utile per comprendere questo passaggio. Per Saussure '*langue*' è un sistema di segni indipendente dalla singola persona. '*Parole*' è l'espressione individuale del linguaggio, è quell'espressione o sfumatura che, diversa in ogni singola persona, si realizza all'interno della '*langue*'. In termini schenkeriani possiamo descrivere la '*langue*' come il sistema delle varie tecniche di prolungamento, che poi trovano espressione come singole sfumature, atti di '*parole*', nei diversi brani musicali. Tuttavia, soltanto con la lente del linguaggio metaforico e retorico usato per esprimere la '*langue*', cioè se individuiamo l'atto di '*parole*' all'interno della '*langue*' stessa, è possibile distinguere diverse sfumature di una stessa tecnica di prolungamento. In questo modo l'attenzione al discorso in-

¹⁰ *Schenker Studies 2*, ed. by Carl Schachter and Hedi Siegel, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. xi.

¹¹ *Ivi*, p. xii.

terpretativo di Schenker (a sua volta un atto di 'parole' all'interno del campo più ampio della teoria musicale), lasciando emergere da un grafico i vari atti di 'parole', ci consente di verificare gli elementi di diacronia in un compositore (una stessa tecnica in diversi brani dello stesso autore) ma allo stesso tempo ci consente di delineare una più ampia diacronia, il dispiegarsi della stessa tecnica di prolungamento in diversi autori. In questo modo il grafico non costituisce più un discorso analitico staccato dalla storia, piuttosto stabilisce una relazione con essa e contribuisce alla sua formazione.

Ogni riflessione sull'analisi schenkeriana, ad ogni modo, deve essere verificata sul banco di prova di effettive analisi grafiche. Mi occuperò quindi di due tecniche di prolungamento specifiche. La prima tecnica di prolungamento, osservata in relazione al Preludio in Do maggiore op. 28, n. 1, di Chopin, è l'attualizzazione del terzo grado strutturale dell'*Urlinie*, $\hat{3}$, cioè il passaggio dal $\hat{3}$ implicito al $\hat{3}$ esplicito. La seconda tecnica, di fondamentale importanza in tutta l'analisi schenkeriana, è la successione lineare. Questa verrà analizzata all'interno del Preludio in La minore e del Preludio in Re bemolle maggiore, rispettivamente n. 2 e n. 15 dei Preludi op. 28 di Chopin. La decisione di restringere l'attenzione ai Preludi di Chopin è dettata da una serie di motivi. In primo luogo ritengo che la lente analitico-metaforica, ingrandendo la dimensione quasi di attimo fuggente propria dei Preludi di Chopin, potrà chiarirne alcune componenti, quali la funzione di apertura affidata al Preludio in Do maggiore, il dilemma tonale del Preludio in La minore e la dimensione temporale del Preludio in Re bemolle. In secondo luogo la disponibilità di materiale inedito e quindi la possibilità di studiare dei nuovi documenti. Le analisi grafiche relative ai Preludi op. 28 di Chopin sono conservate, insieme a un consistente gruppo di documenti inediti di Schenker, presso la Ernst Oster Collection alla New York Public Library.¹² All'interno del-

¹² La Ernst Oster Collection raccoglie gran parte del materiale di lavoro di Schenker: schizzi, analisi, testi manoscritti e dattiloscritti, insieme a una serie di partiture e alla corrispondenza con varie case editrici. Organizzato in 83 fascicoli dalla moglie di Schenker, Jeanette, dopo la morte di Schenker nel 1935, il materiale fu inizialmente venduto ad alcuni studenti per far fronte alle difficoltà finanziarie subentrate dopo la morte del marito. Successivamente all'annessione dell'Austria alla Germania nel 1938, Jeanette consegna 73 fascicoli ad Ernst Oster, allievo di Oswald Jonas - a sua volta allievo di Schenker - prima della sua partenza per gli Stati Uniti. Dopo la morte di Oster nel 1977, la New York Public Library entra in possesso del materiale che adesso costituisce la Oster Collection. Il materiale che non faceva parte degli 83 fascicoli venne affidato ad Erwin Ratz prima che Jeanette fosse deportata nel campo di concentramento di *Tberestenstadt* nel 1942. Consegnato poi a Jonas, adesso costituisce l'Oswald Jonas Memorial Collection all'Università di Riverside in California. In gran parte contiene i manoscritti dei lavori pubblicati da Schenker, partiture, il diario e la corrispondenza privata. Il

l'op. 28 i tre preludi in questione, insieme al Preludio n. 6, sono fra quelli più ricchi di materiale di una certa consistenza, cioè analisi grafiche più o meno complete, nonostante vi siano abbozzi di analisi per tutti i preludi.¹³

Chopin: Preludio n. 1 in Do maggiore

Fra i vari materiali riguardanti il Preludio in Do maggiore di Chopin, ci interessa qui il grafico OC32/85r (Fig. 1) che può essere datato nella seconda metà degli anni '20.¹⁴ Schenker identifica una *Urlinie* dal $\hat{3}/mi^2$, la quale si interrompe dopo aver raggiunto il $\hat{2}/re^2$ alle battute 7-9.¹⁵ Nelle prime nove battute c'è quello che Schenker chiama *Ränderspiel* (*boundary play*), cioè un movimento ascendente, attraverso l'arpeggio di Do da sol¹ a mi², e un movimento discendente, da re² a sol¹ mediante l'arpeggio di Sol. In questo modo egli interpreta le battute 1-5 come un prolungamento del $\hat{3}$, sostenuto dall'armonia di tonica, mentre le battute 5-9 sono un prolungamento del $\hat{2}$ sostenuto dall'armonia di dominante. Successivamente il *boundary play* subisce un rafforzamento e un'estensione cromatica attraverso lo scambio delle voci (sostenuto dall'armonia di sottodominante, vedi 32/85) il quale conduce al ritorno di $\hat{3}-\hat{2}$ (battute 23-24). Molte cancellature alle battute 15 e 22 rivelano una diversa soluzione iniziale riguardo lo scambio delle voci. In un primo momento Schenker collega il fa² (b. 15) al fa diesis (b. 22) e il la (b. 15) al la² (b. 22), successiva-

materiale della Oster Collection è catalogato nel seguente modo: le lettere OC (Oster Collection; possono anche essere omesse) sono seguite da due numeri, il primo indica il numero del fascicolo, mentre il secondo indica il numero del documento all'interno del fascicolo.

¹³ I *Preludi* di Chopin vengono analizzati da Schenker come brani singoli e in nessun documento si accenna alla possibilità di considerare l'intera op. 28 in un'unica *Urlinie*.

¹⁴ Nel trascrivere i grafici schenkeriani inediti ho mantenuto i termini originari tedeschi. I due termini maggiormente ricorrenti sono: *Brech./Breachung* che significa arpeggio, e *nb/nbn* che significa nota di passaggio. Eventuali aggiunte editoriali sono in italiano. Desidero inoltre ringraziare la Music Division della New York Public Library, Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations per avermi concesso di pubblicare le trascrizioni dei grafici di Schenker.

¹⁵ Oltre al grafico 32/85 il materiale riguardante il Preludio n. 1 consiste di un testo scritto da Jeanette su dettatura, e di un altro grafico, 32/86, redatto da Schenker stesso. Il testo, 32/87 datato Aprile 1913, affronta aspetti formali e molto probabilmente doveva far parte del progetto 'Kleine Bibliothek' (poi *Der Tonwille*) cui Schenker iniziava a lavorare proprio in quegli anni; non riporta la sigla 'Kl. Bibl.' che in generale indica l'appartenenza di un documento a quel progetto, ma la sua impaginazione è simile ad un altro testo (OC 32/123) che è chiaramente segnato come appartenente al progetto. Per un più ampio e dettagliato studio delle analisi di Schenker delle composizioni di Chopin, cfr. ANTONIO CASCELLI, *A Study of Schenker's Unpublished Analyses of Chopin*, Tesi di Dottorato discussa presso l'Università di Southampton, 2003.

Fig. 1. Schenker: Estratto da OC 32/85r; F. Chopin, Preludio op. 28, n. 1, in Do maggiore

Op. 28 Chop. Praelude 1

The image shows a musical score for Chopin's Preludio op. 28, n. 1, with Schenkerian analysis. The score is in 2/8 time and G major. It features a treble and bass staff with various annotations including 'Battute', '(Brech.)', '(Nb)', and 'Eroica II S. Schluss des moll'. Schenkerian lines and Roman numerals (I, II, V, IV, V4, 3) are used to analyze the harmonic structure. Measure numbers 3, 5, 10, 15, and 22 are indicated.

mente collega il fa² (b. 17) al fa diesis (b. 22) e il la (b. 17) al la² (b. 22). Ovviamente questo è dovuto al fatto che egli legge il mi² a battuta 16, sostenuto dall'accordo di quarta e sesta, come l'attualizzazione del $\hat{3}$ a battuta 9 (vedi le legature fra il mi² a battuta 9 e il mi² a battuta 16). Lo scambio delle voci può avvenire solo dopo questo. In ultimo, $\hat{1}$ arriva a battuta 29.

Ad una prima lettura, l'analisi di Schenker è molto chiara. Il grafico rappresenta il preludio come una forma interrotta, molto frequente nei brani brevi; per quanto riguarda l'*Urlinie*, se cerchiamo il tono principale, il mi² a battuta 5 è un candidato ovvio. Tuttavia, nel passaggio dal *background* al *foreground* emergono due punti di particolare interesse: la prima apparizione del $\hat{3}$ e l'arrivo di $\hat{1}$ alla fine del preludio. Per quanto riguarda il $\hat{3}$ Schenker scrive chiaramente il mi² fra parentesi a battute 1 e 9; il $\hat{3}$ non è presente nel registro obbligatorio, tuttavia l'armonia iniziale di tonica è chiaramente il luogo naturale del $\hat{3}$, che si trova in un registro più grave e viene poi trasferito e quindi attualizzato nel registro obbligatorio a battuta 5 e a battuta 16. Schenker generalmente indica il passaggio dal tono principale implicito, dell'*Urlinie*, in un registro diverso dall'obbligatorio, alla sua attualizzazione nel registro obbligatorio, con la parola *Spannung*. Siamo di fronte ad un caso in cui l'aspetto retorico è nascosto nella rete semantica del termine stesso. Tradotto in italiano come tensione strutturale, *Spannung* indica non soltanto lo spazio da percorrere e percorso ma anche lo sforzo necessario a percorrere quello spazio. Nella nota principale implicita dell'*Urlinie*, nella sua incompletezza, nel suo 'non esistere', c'è una tensione che si esaurisce soltanto all'arrivo esplicito del primo tono dell'*Urlinie*. Come Snarrenberg scrive: «Nel modo di pensare di Schenker non potrebbe esserci alcuno sforzo che non abbia già una meta fissata come l'oggetto della sua completezza; la presenza di quell'oggetto come un'intenzione, come il non-ora e il non-ancora-raggiunto», ed è ciò, diciamo noi, che permette al mi² di essere «la misura interpretativa dell'attività melodica nello spazio temporale di apertura». ¹⁶ Il passaggio dal $\hat{3}$ implicito a quello attualizzato, dal non esistente all'esistente, implica uno 'sforzo' dalla voce interna – come terza di Do maggiore – a quella più acuta del registro obbligato, dove tuttavia è una dissonanza (ritardo della fondamentale dell'accordo di II grado) che risolve immediatamente sul re². La situazione è simile alle battute iniziali dello Studio op. 25, n. 1, di Chopin, che Schenker discute brevemente in

¹⁶ ROBERT SNARRENBURG, *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 92.

Fig. 2a. Schenker, fig. 9 da *Masterwork*, 2, p. 5; F. Chopin, Studio op. 25, n. 1 in La \flat maggiore

Further Consideration of the Urlinie: II (Fig. 2a). Schenker sostiene che l'approccio al primo tono dell'*Urlinie* attraverso un arpeggio

È reso più difficile dalla circostanza che il basso, seguendo il corso del suo proprio arpeggio, deposita la fondamentale Do (come III grado armonico) nel momento in cui il do³, ritardato dall'arpeggio, appare. L'arpeggio del soprano così crea una bellissima tensione strutturale [*Spannung*] verso la prima nota dell'*Urlinie*, e simultaneamente una esitazione, che rende il basso impaziente e lo costringe ad andare avanti prematuramente.¹⁷

Tuttavia ci sono alcune differenze. Nello Studio, l'attualizzazione del $\hat{3}$ avviene sull'accordo di III grado, il quale ha due note in comune con l'accordo di tonica e il $\hat{3}$ è consonante. L'attualizzazione del $\hat{3}$ nel Preludio avviene sul II grado ed è dissonante. Nello Studio, il $\hat{3}$ ha tempo di essere riconfermato all'interno dell'accordo di quarta e sesta prima della discesa finale dell'*Urlinie*, e, fra l'altro, nel registro più alto (Fig. 2b). Nel Preludio la ripetizione del $\hat{3}$ all'interno dell'accordo di quarta e sesta avviene in una voce interna (b. 23) che non conferma il terzo grado strutturale con la stessa energia e risolutezza che troviamo nello Studio. Nell'op. 25, n. 1, nonostante una «bellissima tensione strutturale verso la prima nota dell'*Urlinie*, e simultaneamente una esitazione», c'è tempo sufficientemente

¹⁷ SCHENKER, *Further Consideration of the Urlinie: II*, in *The Masterwork in Music, A Yearbook II*, ed. by William Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 5. *Das Meisterwerk in der Musik II*, München, Drei Masken Verlag, 1925.

Fig. 2b. Schenker, estratto da OC 10/155; F. Chopin, Studio op. 25, n. 1 in La \flat maggiore

Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

te per riassorbire quella tensione ed esitazione; l'instabilità dell'inizio è bilanciata dalla stabilità della discesa finale.¹⁸ Nel Preludio, al contrario, lo sforzo e la tensione strutturale (*Spannung*) del $\hat{3}$ hanno un parallelo nell'arrivo altrettanto instabile e ambiguo di $\hat{1}$, la cui conferma è indebolita dalla continua ripetizione del fa^1 nel ritardo della terza dell'accordo di Do (battute 29-32).¹⁹ In ultimo, il gesto con cui il brano finisce è un arpeggio di Do che conduce al mi^1 , gettando dubbi sul senso di conclusione del do^2 come $\hat{1}$.

Schenker, inoltre, propone un confronto con la conclusione della sezione in minore del secondo movimento della Sinfonia *Eroica* di Beethoven. L'annotazione al lato dell'ultimo sistema in 32/85 – *Eroica II S. Schluss des moll* – molto probabilmente si riferisce a quanto scritto nel saggio sull'*Eroica*, pubblicato nel terzo volume dei *Das Meisterwerk in der Musik*. Schenker afferma che

Alle battute 34 e 54, il $\hat{3}$ non è presentato esplicitamente nel soprano [esattamente come nel Preludio]. Questa situazione è bilanciata quasi nell'estensione, simile a una coda, delle battute finali. Il passaggio ascendente $\text{do}^2\text{-mi}^2$ ²⁰ alle battute 56-61, il quale rispecchia il passaggio alle battute 1-16, è seguito da una ter-

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Riguardo a queste battute finali Giorgio Pestelli scrive: «La coabitazione del VI grado con la tonica è sancita dalla coda, bb. 29-32, dove la sesta aggiunta (La) trova sostegno nel Fa, sfociando nella compresenza di due triadi di Do e Fa: secondo un effetto di sfumato armonico inaugurato da Beethoven alla fine del primo movimento della Sonata op. 81a e amplificato da Schumann nella conclusione di *Papillons* op. 2». GIORGIO PESTELLI, *Sul Preludio di Chopin op. 28 n. 1*, «Acta Musicologica», LXIII/1, 1991, p. 102.

za-lineare discendente, $mi^b_{2(3)}$ - $do^{2(3)}$, relegato così nella ripetizione, quasi una coda, di ($\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$). [...] Alla battuta 62, tuttavia, il $\hat{3}$ e il $\hat{2}$ al soprano possono ancora essere presentati solo come note all'interno dell'accordo (cioè come 6-5), e la chiarificazione completa è fornita soltanto con la terza lineare discendente, $mi^b_{2(3)}$ - $do^{1(2)}$ alle battute 64-5 e 65-7.²⁰

Tuttavia anche in questo caso la somiglianza si presenta con una differenza: l'*Urlinie* del Preludio inizia da $\hat{3}$ mentre l'*Urlinie* del secondo movimento dell'*Eroica* inizia da $\hat{5}$.

A questo punto si potrebbe anche tentare un'interpretazione diversa: e se la linea fondamentale partisse dal sol¹? In questo modo potremmo spiegare la provenienza del mi¹ finale dalla successione lineare originata dal sol¹ a b. 1, a sua volta prolungato attraverso l'intera composizione: b. 1, b. 9, b. 15 (dove comincia una rapida discesa attraverso il $\hat{4}$ al $\hat{3}$), b. 23, ed in ultimo b. 25 dove compie un'altra discesa attraverso il $\hat{4}$ (bb. 29-32), fino alla discesa finale sul mi¹.²¹

A dir la verità il preludio gioca sull'alternarsi del sol e del mi dal principio alla fine, accompagnando lo sforzo di passare dal mi implicito al mi esplicito. Il grafico 32/85 mostra che il $\hat{3}$ è sempre connesso al $\hat{5}$. Un'affermazione del sol è sempre seguita da un'affermazione del mi. Alla fine abbiamo entrambe le linee discendenti: $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ (bb. 28-29) e $\hat{5}$ - $\hat{4}$ - $\hat{3}$ (bb. 25, 29, 34). Queste però si concludono separatamente, rispecchiando l'inizio: la linea dal $\hat{3}$, che comincia come seconda, finisce per prima in un'opposizione simmetrica a chiasmo; inoltre la sua conclusione è disturbata dal $\hat{4}$ che prolunga ulteriormente la discesa dal $\hat{5}$. Tuttavia nessuna delle due linee predomina sull'altra. A sostegno della linea dal $\hat{5}$ c'è il fatto che il $\hat{5}$ /sol¹ è la prima nota nella melodia, e che nel suo registro obbligato è consonante nell'armonia di Do maggiore, al contrario il $\hat{3}$ è una dissonanza al suo primo apparire nel registro obbligato. La linea dal $\hat{5}$ è

²⁰ SCHENKER, *The Masterwork in Music, A Yearbook III*, ed. by William Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 37. *Das Meisterwerk in der Musik III*, München, Drei Masken Verlag, 1930.

²¹ Nella partitura a cura di Klindworth e in possesso di Schenker (OC, Scores, File 52. FR. CHOPIN / *Oeuvres complètes, revues et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig*, par Charles Klindworth, Berlin, Ed. Bote & G. Bock, 1909) il brano si conclude con il do¹ e non con il mi¹. Schenker ovviamente lo cancella e lo sostituisce con il corretto mi¹, riconoscendo, a mio parere, l'importanza contrappuntistica del mi¹ come l'inevitabile conclusione della successione lineare da sol¹; infatti, era solito accompagnare le correzioni di errori editoriali con spiegazioni contrappuntistiche, e nel caso del preludio in Do maggiore avrebbe potuto fare altrettanto. Cfr. IAN BENT, *Heinrich Schenker, Chopin and Domenico Scarlatti*, «Music Analysis», V/II-III, 1986, pp. 131-149.

chiaramente incompleta, mentre la linea dal $\hat{3}$, nella sua completezza, ha una conclusione più evanescente. Entrambe le letture presentano elementi problematici, instabili, contrastanti e il brano sembra non prendere alcuna decisione. Lo sforzo iniziale – *Spannung* – si presenta come un punto interrogativo la cui forza non si esaurisce alla fine del Preludio, che in questo senso realizza in pieno la funzione di primo Preludio della raccolta, di un brano cioè che apre, per così dire, la discussione senza fornire una risposta definitiva.

Se confrontiamo questo preludio con il grafico del Preludio in Do maggiore dal *Wohltemperirte Clavier* di Bach (più volte indicati come modelli rispettivamente per il Preludio in Do maggiore e per l'intera op. 28 di Chopin), possiamo vedere che i due brani sono molto diversi (e non potrebbe essere altrimenti). Ma la diversità si manifesta chiaramente anche a livello dei dettagli strutturali minimi che non vengono cancellati nelle rispettive rappresentazioni grafiche. Nel Preludio di Bach (Fig. 3), in cui non c'è alcuna *Spannung*, la realizzazione temporale dell'*Ursatz* lascia gli eventi compatti tanto a livello strutturale profondo quanto a livello strutturale di superficie: il $\hat{3}$ strutturale con il I grado, e così via. Nel Preludio di Chopin osserviamo una frammentazione degli eventi al livello di superficie al punto che l'armonia di I grado e il $\hat{3}$ strutturale compaiono dislocati.²² Da un lato abbiamo il preludio di Bach, il cui grafico è considerato l'esempio per eccellenza della perfezione strutturale in senso schenkeriano, dall'altro un grafico che ci mostra un alto livello di tensione nella partecipazione del livello strutturale profondo alla formazione del livello di superficie.

Successioni Lineari

Le successioni lineari costituiscono una tecnica di prolungamento basilare nell'analisi schenkeriana. Movimento diatonico per grado congiunto, le successioni lineari sono il riflesso a vari livelli strutturali della successione lineare fondamentale – *Urlinie* –; a differenza di questa però, sempre discendente, le successioni possono presentarsi sia in senso discendente sia in senso ascendente e possono individuare uno spazio

²² Un ulteriore confronto potrebbe essere con il $\hat{3}$ nel secondo movimento della Sonata di Beethoven op. 10, n. 3, dove il $\hat{3}$ appare con il supporto di un'armonia diversa da quella di tonica: Es. 39, 2 in *Free Composition*. La situazione poi è ulteriormente diversa perché nella Sonata di Beethoven il tono principale dell'*Urlinie* appare prima come una dissonanza e successivamente come l'effettivo $\hat{3}$.

Fig. 3. Schenker, estratto da *Five Graphic Analyses*; J. S. Bach, Preludio n. 1, in Do maggiore

3

2 2

2 1

(decima sopra il basso)

(abbinnamento discendente)

(nota di passaggio cromatica)

(abbinnamento ascendente)

1- (espansioni)

2- 3- 4- 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3- 4-

(4ta-lineare)

(3ta-lineare)

(abbinnamento)

I — II — V

I — IV II V I

intervallare diverso da quello dell'*Urlinie*.²³ A partire dal livello profondo dell'*Urlinie* ogni nota può dar origine ad una successione lineare, in un sistema che potremmo definire ad albero, fino ad arrivare a quelle successioni lineari che, appartenenti alla superficie della musica, contribuiscono alla formazione del disegno motivico-tematico.²⁴ L'intervallo individuato da una successione lineare può appartenere ad uno stesso aggregato verticale ad un livello più profondo. Se una successione è sostenuta da due armonie, il prolungamento interessa solo una delle due armonie estreme. L'aspetto comunque più importante è quello indicato dal *Gesetz des Kopftones* (la 'legge della nota principale'), «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». ²⁵ C'è quindi una tensione, generatrice di coerenza musicale, tra l'inizio e la fine della successione. Qualora il suono prolungato fosse quello iniziale, la nota principale esercita la sua influenza fino a quando compare la nota conclusiva; nel caso in cui la nota prolungata fosse quella finale, all'inizio della successione lineare si genera una tensione determinata dal fatto che la meta da raggiungere, nonostante sia bene in vista, non è stata ancora raggiunta e la tensione si assorbe solo al raggiungimento della meta.

A questo punto appare chiaro un passo di Schenker tratto dal testo del 1935, in cui l'elemento retorico è il risultato del discorso di Schenker:

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.²⁶

Come afferma Egidio Pozzi, «nel ricorrere alla metafora del gesto indicatore, Schenker rileva l'importanza di una caratteristica decisamente essenziale in ogni composizione tonale, una caratteristica che i suoi allievi

²³ Cfr. ALLAN FORTE, STEVEN GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, London, W. W. Norton and Company, 1982, p. 237.

²⁴ Cfr. EGIDIO POZZI, *Concetto teorico e significato analitico delle successioni lineari: il Largo della Ciaccona, op. II n. 12, di Arcangelo Corelli*, «Analitica. Rivista Online di Analisi Musicale», http://www.muspe.unibo.it/gatm/Ita/Vol/1/fr_egidio_pozzi_ita.htm.

²⁵ *Ivi*.

²⁶ Traduttore Egidio Pozzi, citato in POZZI, *op. cit.*

sicuramente conoscevano e sapevano individuare, ma che, per un lettore superficiale, potrebbe rimanere nascosta e oscura».²⁷

Ma a questo punto è importante considerare anche le connotazioni linguistiche del termine originario tedesco: *Zug*. Il significato del termine *Zug* risiede, come Snarrenberg ci ricorda, in una rete semantica che include: «l'arrangiamento fisico di unità discrete in una serie lineare fra due voci; l'azione di tirare; un movimento ininterrotto e senza ostacoli; il movimento complesso di un treno: partenza, fermate intermedie, arrivo a destinazione».²⁸ La traduzione standard, successione lineare/linear progression, cattura solo una minima parte di tutto ciò. Trovare un termine sia in inglese sia in italiano che conservi queste connotazioni è impossibile, ritengo però necessario ricordarsi di questi significati nel momento in cui ci si appresti a valutare la portata delle successioni lineari in determinate composizioni. Le successioni lineari non sono delle semplici linee tracciate per connettere punti distanti fra di loro, quasi dei ponti che permettono di passare da una parte all'altra di una vallata senza transitare per i paesi interni e permettendo quindi di guadagnare tempo; al contrario diventano lo scenario indispensabile del corso drammatico degli eventi, la strada, per continuare la metafora precedente, che si snoda per i paesi interni, anche i più piccoli. Nel Preludio in La minore la successione lineare principale diventa il palcoscenico di una clamorosa rottura che mette in discussione la stessa successione; nel Preludio in Re bemolle invece, le successioni lineari diventano gli ingredienti principali di successive sperimentazioni ritmiche, fino alla risoluzione finale.

Preludio in La minore

Il discorso e la critica decostruzionistica occupano una posizione di primo piano nella cosiddetta new musicology. Nella definizione di Jonathan Culler il decostruzionismo

È più semplicemente definito come una critica delle opposizioni che hanno composto il pensiero occidentale: dentro/fuori, mente/corpo, letterale/metaforico, discorso/scrittura, presenza/assenza, natura/cultura, forma/significato (contenuto). Decostruire un'opposizione significa mostrare che non è naturale ed inevitabile ma una costruzione, prodotta da discorsi che fanno affidamento su di essa, inoltre significa mostrare che è una costruzione in un lavoro di decostruzio-

²⁷ *Ivi.*

²⁸ SNARRENBURG, *op. cit.*, p. 130.

ne il quale cerca di smantellarla e ri-scriverla – vale a dire, non distruggerla ma darle una diversa struttura e funzione; ma la decostruzione è anche un modo di lettura che cerca di separare le diverse forze significanti all'interno di un testo, un'investigazione della tensione fra i modi di significazione.²⁹

Fra le varie categorie che la critica decostruzionistica cerca di smantellare troviamo il concetto di continuità e unità. Come afferma il filosofo Aldo Masullo,

Si fa strada, nella crisi del moderno, la convinzione che la continuità del percettivamente e razionalmente mediato è soltanto una rappresentazione utile, un'idea costruita nell'interesse della vita. La scansione con cui si definisce la gradualità dei passaggi adesso viene pensata come l'opera del dinamismo dell'apparato percettivo e, ad un altro livello, della potenza analitica dell'intelletto (la performatività dell'intelletto). La gradualità continuistica che ne risulta è inevitabilmente fittizia e relativa.³⁰

Il Preludio in La minore di Chopin, Op. 28, n. 2, è uno dei brani musicali più frequentemente discussi nella letteratura musicologica. È possibile ricondurre le linee dei vari discorsi interpretativi a due posizioni principali: da un lato la posizione di coloro che sostengono l'idea della continuità e unità dell'opera, dall'altro la posizione di coloro che sostengono l'idea della discontinuità. Marianne Kielan-Gilbert, prendendo in considerazione il grafico di Schenker pubblicato in *Free Composition*, nel suo articolo *Motive Transfer in Chopin's A minor Prelude* si situa sul versante della continuità. Così scrive:

L'analisi del livello medio descrive disegni armonici connessi a, e determinati da relazioni motiviche. Queste ultime, sebbene secondo Schenker siano chiaramente subordinate a considerazioni armonico/tonali riguardanti il livello profondo, rilevano complesse connessioni fra la melodia, la sonorità, l'armonia e la condotta delle parti. Nel caso del Preludio di Chopin No. 2 in La Minore, queste connessioni danno forma e ne influenzano la tonalità. Esse fondono movimento lineare, sonorità, armonia, e danno al brano il suo carattere di 'vero preludio'.³¹

È evidente che l'autrice non avverte la necessità di mettere in questione l'analisi di Schenker, laddove lo stesso Schenker considera il brano

²⁹ JONATHAN CULLER, *Literary Theory - a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 122.

³⁰ ALDO MASULLO, *Il tempo e la grazia*, Roma, Donzelli Editore, 1995, p. 41.

³¹ MARIANNE KIELAN-GILBERT, *Motive Transfer in Chopin's A minor Prelude*, «In Theory Only», IX/1, 1986, pp. 21-32.

come una successione lineare dal $\hat{5}$ al $\hat{1}$ sostenuta da un arpeggio incompleto: V-I.

Rose Rosengard Subotnik, al contrario, sostiene il principio di discontinuità.

In nessun modo è possibile ascoltare questa composizione dall'inizio alla fine come una relazione logica, essenzialmente astratta, che lega il brano in maniera evidente. [...] Prende forma l'idea di una configurazione musicale totale composta da un numero indeterminato di livelli dalla portata strutturale, discreti sebbene potenzialmente analoghi, i quali non si basano su alcuna premessa tonale unificante e implicita.³²

Sebbene il nome di Schenker sia evitato, mi sembra si possa leggere fra le righe una critica del pensiero teoretico di Schenker e delle sue analisi; il Preludio viene interpretato come un insieme di elementi discreti e non si considera la possibilità che il grafico di Schenker possa offrire degli spunti di discussione al riguardo.

Entrambe le letture del Preludio in La minore propongono soluzioni monologiche: continuità e discontinuità sono due opzioni che si escludono a vicenda. Nel mio tentativo di lettura cercherò di indagare la relazione e la tensione tra le diverse forze significanti all'interno del Preludio, attraverso la lettura del grafico schenkeriano. Emergerà quindi che gli elementi di discontinuità, primo fra tutti la conclusione in La minore dopo un inizio in Mi minore, instaurano, con gli elementi di continuità, quali la successione lineare $\hat{5}$ - $\hat{1}$, un dialogo che porta alla apertura della struttura e alla messa in discussione dei principi d'unità tonale.

Oltre al grafico pubblicato in *Der freie Satz*, Schenker ci ha lasciato alcuni schizzi preparatori conservati nella Oster Collection. Gli elementi che ricorrono maggiormente sono i seguenti: per Schenker in questo Preludio non c'è «alcuna *Urfinie*, ma soltanto un'elaborazione compositiva [*Auskomponierung*: *composing-out*] di (V-)I = I nel senso di un preludio». C'è solo l'elaborazione di (V-)I nel senso di I. Pertanto quando traccia il *background* non usa le semibreve ma solo delle semiminime e suggerisce la presenza di una successione lineare di quinta, da $mi^1/\hat{5}$ a $la/\hat{1}$ sopra un'armonia di V (sempre tra parentesi) e I grado.³³ Schenker

³² ROSE ROSENGARD SUBOTNIK, *Romantic Music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism, and the Concept of the Semiotic Universe*, in *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*, a cura di K. Price, Baltimore, London, The John's Hopkins University Press, 1981, pp. 74-98.

³³ OC32/92.

dice inoltre che non c'è «alcun brano»; in un altro documento afferma che c'è un'introduzione alla tonalità.³⁴

Il grafico pubblicato in *Der freie Satz*, dove il brano è indicato come un vero preludio, è situato nel capitolo riservato agli eventi specifici del *foreground*, nei paragrafi dedicati al trasferimento incompleto delle forme della struttura fondamentale.³⁵ Secondo Schenker non ogni trasferimento di una forma della struttura fondamentale deve iniziare con il $\hat{3}$ o con il $\hat{5}$ grado fondamentale sopra il I grado armonico. In questo preludio «il passaggio di armonia in armonia è reso meno rigoroso dall'omissione del primo suono dell'arpeggio del basso».³⁶ Il punto problematico nella lettura di Schenker è lo statuto del $\hat{3}$ (bb. 12 e 17). Per avere questo $\hat{3}$, come Arnold Whittall scrive, «Schenker ci chiede di udire la proiezione del re sopra il sol da battuta 4 come più fondamentale alla coerenza del brano rispetto al nuovo inizio sull'accordo di Si minore a battuta 8».³⁷ Inoltre ci chiede di sentire una connessione fra il do/ $\hat{3}$ a battuta 12 e il do a battuta 17. Il primo è parte dell'accompagnamento, il secondo è una breve croma alla fine della battuta. Un confronto fra questo grafico e il materiale della Oster Collection mostra una certa incertezza riguardo al do come $\hat{3}$. In *Der freie Satz* il do/ $\hat{3}$ è individuato a battuta 17. Il grafico superiore del documento 32/89 (Fig. 4) presenta il do a battuta 12 come una minima e il do a battuta 17 come una semiminima; i due do inoltre non sono collegati in alcun modo. Il grafico inferiore nello stesso documento presenta entrambi i do come semiminime collegati sia con una legatura sia con le stanghette verticali e orizzontali; la linea orizzontale però non arriva a collegare i due do con le altre note della successione lineare, le quali sono chiaramente segnate con delle minime. È probabile che il grafico inferiore sia stato redatto per primo; Schenker non ha ancora deciso se e

³⁴ OC32/90.

³⁵ SCHENKER, *Free Composition* cit., vol. I, p. 89. Un altro caso di incompletezza strutturale è discusso da Schenker in *Free Composition* (Volume 1, p. 131) in relazione al piccolo Preludio in Do minore di Bach (riferendosi all'es. 152,6). Nell'assenza della linea fondamentale e di un arpeggio completo, I-V-I, l'esempio non mostra una forma in sé e per sé compiuta e indivisa. L'incompletezza strutturale del Preludio di Bach è diversa da quella del Preludio di Chopin: il primo ha I-V, l'accordo di dominante è lasciato in sospeso e il pezzo può essere definito come un preludio a un brano in Do minore, nel senso cioè che il brano deve essere seguito da un brano in Do minore perché una vera e propria conclusione segua la dominante lasciata in sospeso. Nel caso di Chopin, il preludio ha V-I ed è definito come un'introduzione alla tonalità, la quale però è parte del brano, se non altro nella cadenza finale, pertanto il Preludio non deve essere necessariamente seguito da un brano in La minore.

³⁶ SCHENKER, *Free Composition* cit., vol. I, p. 88.

³⁷ ARNOLD WHITTALL, *Autonomy/Heteronomy: the Contexts of Musicology*, in *Rethinking Music*, ed. by Nicolas Cook, Mark Everist, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 80.

Fig. 4. Schenker, OC 32/89r; F. Chopin, Preludio op. 28, n. 2, in La minore

Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

come indicare la successione lineare e soltanto in un secondo momento, con il grafico superiore, che rappresenta lo stesso livello di quello inferiore, decide di indicare il *do*¹, l'anello mancante nella successione lineare, con una minima. Schenker formula la sua risposta, ma questo ovviamente non significa che non si sia accorto delle difficoltà insite nel brano, e la decisione in due tempi ne è una testimonianza.³⁸

³⁸ Nei lesson books, in cui teneva il diario delle lezioni con i suoi studenti, con relativi progressi e brani studiati, già nel 1913 Schenker annotava che la forma dei primi tre preludi era stata discussa. Il n. 2 è descritto come il più difficile e fra parentesi riporta *Stipendiumfrage*, cioè una sorta di domanda da un milione di dollari.

Affrontiamo il problema da un'angolazione differente e torniamo alla melodia. Lasciando da parte il problema della connessione lineare, una riduzione della melodia potrebbe essere la seguente: mi^1-re^1-si (batt. 3-6) $si^1-la^1-fa^{\sharp 1}/\flat^1-re^1$ (battute 8-18) e $re^1-si-la$ (batt. 20-23). Sovrapponendo le note in comune abbiamo: $mi^1-re^1-si^1-la^1-fa^{\sharp 1}/\flat^1-re^1-si-la$. Le prime e le ultime due note di questa riduzione melodica corrispondono alla successione lineare di quinta proposta da Schenker. Ma le ultime due note riprendono in un registro più grave l'inizio della sezione centrale, che rappresenta quindi l'elemento intermedio fra il primo segmento e l'ultimo. Da un punto di vista armonico la sezione centrale propone una deformazione della sequenza armonica iniziale (Mi minore-Sol Maggiore diventa Si minore- Re^{\sharp} settima mezza diminuita/diminuita). In questo modo il primo e il secondo segmento costituiscono il terreno per l'ultimo segmento; abbiamo quindi dei segmenti che, usando le parole di Subtonik, potremmo definire «discreti sebbene potenzialmente analoghi». Una riduzione di questo genere se da un lato ci consente di determinare una struttura che dà conto delle particolarità del Preludio, dall'altro lato cancella quell'elemento strutturale generale, quale appunto la successione lineare, che invece fornisce la griglia di riferimento per interpretare questo e altri brani. Tuttavia, la presenza di un'unica griglia, qualora interpretata nella sua natura dinamica, non appiattisce i vari brani su un unico modello, bensì ne sottolinea quei dettagli minimi, quei momenti di divenire, sia nel caso in cui concordassero con la struttura sia nel caso in cui vi si opponessero. Nel grafico in questione Schenker ci chiede di considerare una successione lineare discendente dal mi^1 al la ; le incertezze riguardo al luogo e al modo di indicare il do^1 come $\hat{3}$, ne rivelano il carattere instabile, più appropriato ad una nota di passaggio in una serie di successioni lineari interne che ad un vero e proprio cardine armonico in La Minore. Se la presenza di $\hat{3}$ fosse stata più stabile, probabilmente avremmo potuto leggere il preludio in un modo più tradizionalmente schenkeriano: un'*Urlinie* dal $\hat{3}$ sopra un'armonia di I grado, e l'accordo iniziale di Mi minore sarebbe stato una semplice introduzione. Al contrario, l'assenza o, se preferiamo, l'instabilità del do^1 posticipa la cadenza in La minore alla fine dell'intero Preludio.

L'instabilità del $\hat{3}$ è il dramma, al centro della struttura fondamentale, che apre e mette in questione la stabilità della tonalità. Il principale elemento di discontinuità, il passaggio dall'iniziale Mi minore al conclusivo La minore, prende forma all'interno di una successione lineare (l'elemento di continuità armonica e melodica) in cui le connessioni divengono meno rigorose al punto che il $\hat{3}$ è pressoché assente. La discontinuità irrompe dall'interno di uno schema di continuità, apre e nega quello stesso schema che però rimane presente ad indicare una strada che non può

più essere percorsa. Continuità e discontinuità non rimangono due principi chiusi in se stessi ma instaurano un dialogo dal quale il preludio trae significatività. Il discorso analitico quindi non può che trarre vantaggio da un atteggiamento decostruzionista nella misura in cui non cancelli i due poli dell'opposizione che vuole decostruire, ma al contrario cerchi veramente di ri-scrivere quell'opposizione dall'interno dell'opposizione stessa. Anche in questo caso la rete semantica che include il termine *Zug* è rivelatrice: il movimento che vorrebbe essere senza ostacoli si rivela altamente complesso, in maniera tale che la meta, indicata con il gesto della mano, non è poi così visibile dal punto di partenza.

Preludio in Re bemolle

Il nostro viaggio attraverso le successioni lineari prosegue con il Preludio in Re bemolle, op. 28, n. 15, di Chopin. Anche il materiale riguardante questo Preludio è conservato presso la Oster Collection. I due grafici di maggiore importanza sono il 32/112 v (redatto da Angi Elias), di cui riproduco la porzione iniziale (Fig. 5) e il 32/113 r (probabilmente redatto da Robert Brunauer; Fig. 6).³⁹

Fig. 5. Schenker, estratto da OC 32/112 v ; F. Chopin, Preludio op. 28, n. 15, in Re \flat maggiore

Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

³⁹ Angi Elias and Robert Brunauer sono studenti di Schenker. Elias in particolare è colei che ha studiato con Schenker per il periodo più lungo – dagli inizi degli anni '10 fino alla morte di Schenker – diventando quindi la sua assistente, la quale spesso redigeva la bella copia di un grafico a partire dagli schizzi di Schenker. Occasionalmente anche altri studenti di Schenker, fra i quali appunto troviamo Brunauer, redigevano dei grafici.

Fig. 6. Schenker, OC 32/113r; F. Chopin, Preludio op. 28, n. 15, in Re♭ maggiore

The image displays a complex musical score for Schenker's analysis of Chopin's Preludio op. 28, n. 15. The score is organized into two main systems of staves. The upper system contains the original musical notation, heavily annotated with Schenker's analytical markings, including brackets, beams, and Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) that delineate the hierarchical structure of the piece. The lower system shows the reduction, with notes and rests on a grand staff. This reduction is annotated with the phrase "ebenfalls 2 mal" and "sondern einfach". The score concludes with the Roman numeral "I" and the word "einfach".

Nel Preludio in Re bemolle il discorso si arricchisce per la presenza di un altro procedimento: la nota di volta. Schenker interpreta le prime battute nel seguente modo: tre figurazioni omofoniche con nota di volta ($fa^2-solb^2-fa^2$; $reb^2-mib^2-reb^2$; $lab^1-sib^1-lab^1$. OC 32-113r, Fig. 6) collegate fra loro da tre successioni lineari ($lab^1-sib^1-do^2$; $do^2-reb^2-mib^2$; reb^2-mib^2 (b. 4)- fa^2 (b. 5). OC32-112v, Fig. 5). L'inizio del Preludio presenta pertanto una combinazione di due effetti: nota di volta e successione lineare. La nota di volta, dice Snarrenberg, «produce l'effetto di rimanere nello stesso luogo, perché la nota di volta fallisce nel cercare di allontanarsi da quel luogo». ⁴⁰ In questo senso le battute iniziali del preludio si muovono nell'ambito tonica-dominante sul lab ribattuto contribuendo a quella che Marianne Kielan-Gilbert individua come «l'ambiguità della redistribuzione temporale di funzioni di prolungamento distinte e spazi di influenza di tonica o di dominante». ⁴¹ Di conseguenza si può scegliere se decidere di ascoltare ed eseguire le battute iniziali dal punto di vista della tonica o da quello della dominante. Quello che comunque è certo è il senso di oscillazione continua fra i due poli che contribuisce ad un senso di vaga mobilità, per così dire. La successione lineare al contrario produce un effetto di movimento più marcato che permette di allontanarsi da un dato suono il quale, pur mantenendo la sua sfera di influenza per tutta la durata della successione lineare, è destinato a lasciare il posto ad un altro suono. Le successioni lineari pertanto aggiungono un senso di movimento che contrasta con il senso di generale inibizione della nota di volta. A questo punto è importante notare le disposizioni ritmiche delle varie note di volta e successioni lineari, le quali creano un'intricata polifonia ritmica che verrà risolta soltanto alla fine del preludio. Dobbiamo quindi instaurare ancora una volta un dialogo fra le strutture dei livelli medi con il livello di superficie.

A livello profondo (32/113r) le note delle figurazioni di volta, in sincronia fra di loro, creano una successione armonica di tonica-dominante-tonica. A livello più superficiale la situazione è ovviamente più complicata in quanto la diversa dislocazione ritmica delle tre figurazioni crea delle ambiguità. La figurazione di volta superiore, $fa^2-solb^2-fa^2$, inizia in battere sostenuta dall'armonia di tonica, ha la nota di volta in levare e finisce in battere sopra l'armonia di dominante se consideriamo il fa^2 a battuta 4; ma se consideriamo il fa^2 a battuta 3, l'armonia, in levare, è quella di to-

⁴⁰ SNARREBERG, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹ MARIANNE KIELAN-GILBERT, *Interpreting Schenkerian Prolongation*, «Music Analysis», II/I-II, 2003, p. 79.

nica. La figurazione di volta mediana, $reb^2-mib^2-reb^2$, ha la nota iniziale in levare, la seconda in battere, la terza sulla terza semiminima. La prima e l'ultima nota sono supportate dall'armonia di tonica, tuttavia la posizione metrica conferisce loro un senso di movimento che viene contrastato dalla posizione in battere della nota di volta sulla dominante. La figurazione di volta inferiore, $lab^1-sib^1-lab^1$, ha le prime due note in levare e l'ultima in battere, la prima nota è sostenuta dall'armonia di tonica, mentre le due note successive sono sostenute dall'armonia di dominante; ma se consideriamo il lab^1 a battuta 4 l'armonia, in levare, è quella di tonica.

Queste figurazioni di note di volta sono attraversate da tre successioni lineari che cercano di scardinarne la vaga mobilità, un movimento che cerca di andare oltre – la metafora del dito che indica è pienamente rilevante. Il punto di partenza è unico, $lab^1-sib^1-do^2$, con armonia di tonica iniziale e armonia di dominante finale in battere. Da qui si diramano due successioni: la prima parte dal do^2 , su armonia di dominante in battere e arriva al mib^2 su armonia di dominante in battere a battuta 3 (un suo ulteriore allungamento procede fino alla nota di volta superiore, il $solb^2$); la seconda successione lineare parte da reb^2 a battuta 4 (connesso tramite legatura al precedente do^2 a battuta 2) con armonia di tonica sulla terza semiminima e arriva al fa^2 di battuta 5, con armonia di tonica in battere la quale però, in una sovrapposizione di fine ed inizio della figurazione di nota di volta, segna il ritorno del materiale di apertura.

Nella seconda parte di questa prima sezione le successioni lineari ascendenti vengono sostituite da tre successioni lineari discendenti, le quali presentano un discorso ritmico e armonico meno ambiguo (Fig. 6): la prima successione lineare, $mib^2-reb^2-do^2-sib^1-lab^1$, prolunga chiaramente l'armonia di dominante e comincia e finisce in battere. La seconda successione, $reb^2-dob^2-sib^1$, con inizio in levare (b. 14) e arrivo in battere (b. 16), prolunga l'armonia di VI grado; lo stesso si può affermare riguardo l'ultima successione, $fa^2-mib^2-reb^2-do^2-sib^1$. Per quanto riguarda la figurazione con nota di volta, il grafico 32-113r presenta due figurazioni successive, entrambe $mib^2-fa^2-mib^2$, mentre il grafico 32/112 ne presenta soltanto una, che si estende da battuta 9 a battuta 13, allo stesso livello delle note di volta iniziali. Senza entrare in ulteriori dettagli è importante osservare la disposizione ritmica in quest'ultimo caso. Per motivi di spazio non è possibile includere questa porzione di grafico, tuttavia i riferimenti puntuali alle battute chiariscono il discorso. Il mib^2 a battuta 9 è in battere, il fa^2 a battuta 18 è sulla terza semiminima, mentre il mib^2 a battuta 19 è sulla quarta semiminima: c'è un lento spostamento metrico in avanti per cui la figurazione di volta trasforma il battere iniziale nel levare finale che conduce al battere di battuta 20 con il ritorno del materiale iniziale.

In tutta questa parte, considerando sia le note di volta sia le successioni, prevale quindi un più chiaro movimento in avanti che sembra sciogliere l'oscillazione movimento/non movimento delle prime battute; d'altronde nelle battute 9-19 il cantabile tipico di un notturno si dispiega più liberamente, in retorico e drammatico contrasto con l'inizio. Ma questo è solo un apparente scioglimento. Infatti le battute iniziali ritornano con tutto il loro carico di problemi: tonica *versus* dominante, battere *versus* levare.

Nella seconda sezione, in $do\sharp$ minore, scompaiono le note di volta e riemergono le progressioni lineari ascendenti, in una voce interna alla mano sinistra – $do\sharp-re\sharp-mi$ – che prolungano il suono finale, cioè il mi , che Schenker legge come $b\hat{3}$. Tuttavia la disposizione ritmica crea ancora delle instabilità. La prima successione lineare inizia sulla terza semiminima (b. 28), termina in levare (b. 34), e il $\hat{3}$ muove immediatamente al $\hat{2}$ (b. 35). La seconda successione lineare inizia sulla terza semiminima (b. 36), ma termina sulla prima semiminima (b. 40). C'è ancora una volta un volere sperimentare con diverse posizioni ritmiche della stessa successione lineare. La seconda parte della sezione in $do\sharp$ minore vede il lento riemergere della figurazione della nota di volta, con la particolarità di presentare la risoluzione della nota di volta in un'ottava inferiore (Fig. 6). Nella sezione finale tutto sembra ritornare alla complessità iniziale ma dopo la prima ripetizione del motivo iniziale il brano si appresta a raggiungere la sua conclusione. La successione lineare $lab^1-sib^1-do^2$ (bb. 80-81) si interrompe, una serie di trasferimenti di registro contribuisce a iniziare nuovamente la successione lineare da sib in battere a battuta 84. In questo modo il reb e l'armonia di tonica, in quanto elementi conclusivi di una nota di volta, possono arrivare per la prima volta in battere di prima seminima a battuta 85, senza sovrapporsi all'inizio della figurazione successiva. Le figurazioni di volta, $fa^2-solb^2-fa^2$ e $reb^2-mib^2-reb^2$, iniziano ancora una volta separatamente per proseguire poi in perfetta sincronia in battere nel registro inferiore (battute 84-85). Ma torniamo a considerare il reb^1 a battuta 85. Nella parte finale del grafico 32/112 (che non è possibile riprodurre qui per motivi di spazio) il reb^1 è interpretato come $\hat{1}$ strutturale seguito ancora una volta dalla figurazione di volta $reb^1-mib^1-reb^1$; nel grafico 32-113r (Fig. 6), invece, il reb^1 strutturale è quello a battuta 88. In assenza di un grafico definitivo non è possibile stabilire quale soluzione Schenker avrebbe adottato, mi limito pertanto ad illustrare quegli aspetti che mi portano a preferire la soluzione di 32/113r. Il reb^1 a battuta 85 è la meta di una successione lineare dal lab^1 , la stessa successione lineare che all'inizio del preludio si divideva in due: da un lato serviva a connettere la voce inferiore alla superiore, dall'altro, con la sua tendenza ad andare oltre, portava alla ripetizione del materiale originale.

Alla fine ovviamente, la funzione di riportare il materiale iniziale viene a cadere, ma la tendenza ad andare oltre è ancora presente ed ecco che il *reb*¹ si lancia in un'ultima effusione lirica sul ritardo del terzo grado dell'accordo di dominante; ed è sulla risoluzione di questo ritardo che Chopin accenta il *mi*^b¹, elemento determinante, secondo me, nell'individuare il $\hat{2}$ strutturale che porta alla conclusione dell'*Uralinie* e dell'intero brano.⁴²

Conclusioni

Con la discussione dei precedenti grafici di Schenker ho cercato di mostrare come, attraverso una lettura che tenga conto degli elementi retorici del discorso schenkeriano, sia possibile rendere giustizia degli elementi procedurali di una composizione, al contrario di quanto sostiene Adorno, per il quale il problema dell'analisi schenkeriana, ma anche dell'analisi in generale, è la sua disattenzione all'elemento dinamico della musica. Come le successioni lineari non sono dei semplici ponti per accorciare la strada e guadagnare tempo, così un grafico schenkeriano non è una mappa astratta che viene appoggiata ad un brano musicale e in cui, direbbe Adorno, «i momenti singoli attraverso i quali la composizione si materializza e diventa concreta sono considerati accidentali e non essenziali». Al contrario è, potremmo dire, una mappa retorica, la «rappresentazione di un atto di immaginazione», la quale ci consente di dare un significato proprio ai dettagli minimi, agli attimi di divenire: l'attualizzazione della prima nota dell'*Uralinie* nel caso del Preludio in Do maggiore; l'instabilità del $\hat{3}$ nel Preludio in La minore; l'asincronia delle varie ripetizioni delle figurazioni con nota di volta fino alla sincronia finale nel Preludio in Re bemolle. Senza la *Spannung*, e lo sforzo che vuole raccontare, non potremmo descrivere l'instabilità del primo preludio, che, nella sua durata di poco più di un minuto, non ha il tempo necessario a stabilizzarsi. Senza la rete semantica di *Züge* sarebbe molto più difficile individuare e capire le forze motrici e i loro ostacoli nei Preludi in La minore e in Re bemolle maggiore. Siamo quindi di fronte ad un linguaggio che, per tornare un'ultima volta alle parole di Spitzer e Guck, crea il significato «mescolando note, concetti e parole», e, contemporaneamente, «raccontando le storie del coinvolgimento personale» di Schenker con il brano in

⁴² Riguardo l'accento del *mi*^b¹, nota interna nell'accordo di settima di dominante, confronta l'edizione a cura di Ewald Zimmermann, München, G. Henle Verlag, 1982, e la nuova edizione critica a cura di Jean-Jacques Eigeldinger, London, Frankfurt/M, Edition Peters, 2003.

questione, come si esprime in un grafico, e le storie del coinvolgimento dell'analista con il brano e con il grafico di Schenker. Un'interpretazione quindi, ma che come ogni interpretazione non può certo rendere conto della totalità, o come direbbe Humboldt una interpretazione «che presenta da un angolo prospettico quell'ideale universale, che non sarebbe individualizzabile come quintessenza simultanea di tutte le sublimità».

Copyright of *Studi Musicali* is the property of Casa Editrice Leo S. Olschki SRL and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.