

## Il concetto di coerenza organica secondo la teoria schenkeriana. Appunti per una verifica analitica.

Elena Modena

Nell'introduzione al testo fondamentale di Heinrich Schenker, *Der freie Satz*<sup>1</sup>, si legge la dichiarazione forse più riassuntiva e al tempo stesso enigmatica relativa alle particolari direttive teoriche e ai principali intendimenti su cui poggia lo schenkerismo:

... io presento qui un nuovo concetto inerente alle opere dei grandi maestri, che in verità è il vero segreto e l'origine del loro essere: il concetto di coerenza organica. Il piano istruttivo che segue fornisce di questo concetto una conoscenza concreta; esso è il solo piano che corrisponda esattamente alla storia e all'elaborazione dei capolavori dei classici e nella sua interna articolazione è l'unico possibile: istruzione nel contrappunto severo (in accordo a Fux-Schenker), nel basso continuo (in conformità a J.S. e C. Ph. E. Bach) e nella composizione libera (Schenker)<sup>2</sup>.

Circa una trentina d'anni dopo la pubblicazione di *Der freie Satz*, uno degli allievi attualmente più noti di Schenker, Felix Salzer, rifacendosi implicitamente alla dichiarazione appena riportata e quasi spiegandola, scriveva:

[...] Schenker ha dato il via ad un orientamento del tutto nuovo nella teoria e nell'analisi della musica. [...] Spingendosi molto oltre i risultati conseguiti dai teorici che lo precedettero, egli provò il significato dell'espressione musicale considerata in sé e per sé. Di conseguenza spiegò e dimostrò per la prima volta, attraverso analisi rivelatrici presentate sotto forma di grafici, la coerenza organica di una composizione esaminata nella sua globalità. Nel corso del processo di elaborazione di questo principio egli scoprì che la penetrazione analitica della musica dipende da un ascolto e da una conoscenza testuale in profondità.<sup>3</sup>

Per Schenker, dunque, la conoscenza effettiva di un dato brano consegue all'individuazione degli elementi strutturali che soggiacciono alla concreta veste del brano stesso; nel contempo il processo di individuazione degli elementi strutturali non può prescindere dall'osservazione dei più minuti dettagli testuali che alla luce del loro rapporto con eventi di livello più profondo si caricano di significato compositivo e acquistano coerentemente una dimensione organica.

Il primo movimento — *Allegro con spirito* — della sonata per due fortepiani KV 448 di Mozart si presta assai opportunamente ad una verifica del concetto di coerenza organica. Esso, inoltre, costituisce un notevole esempio di utilizzo di procedimenti di diminuzione<sup>4</sup> assai frequenti nella musica d'età barocca e classica; infine consente di esaminare l'impiego di tali tecniche all'interno di un repertorio che, dotato per sua natura di una forte caratterizzazione dialogica, offre ulteriori spunti d'osservazione sui concetti di struttura e prolungamento.

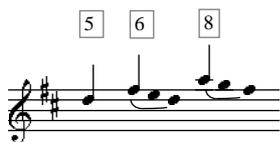
Fin dalle battute d'apertura l'*Allegro con spirito* appare caratterizzato da un motivo ad arpeggio, realizzato da entrambi gli strumenti che qui agiscono a mo' di *tutti*.

Il procedimento si configura come un movimento "ad andata e ritorno", ossia articolato in una fase discendente (Re-La-Fa-diesis-Re) ed una ascendente (La-Re-Fa-diesis-La); in quest'ultima l'insistenza sul Mi, nota di passaggio, comporta l'impiego di valori di durata più brevi che, unitamente all'utilizzo del ritmo puntato alla francese (♩) e di una minuta figurazione interna ad arpeggio (La-Re; Re-Fa-diesis, secondo quarto battute 3 e 4) determina un senso di accelerazione ritmica e di slancio tonale. Com'è evidente dal grafico, all'intero procedimento soggiace la triade di Re maggiore, tonica della tonalità d'impianto;

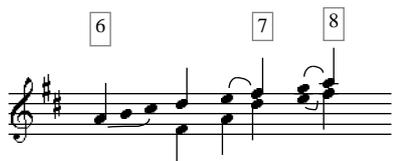
si noti come Mozart delimiti lo spazio d'articolazione dell'arpeggio tramite il trasferimento di registro La<sub>4</sub>-La<sub>3</sub>, effettuato a battuta 2 e come il termine dell'arpeggio proprio su questa nota, V grado della tonalità, conferisca alla fase ascendente del passaggio un senso di attesa e, per così dire, di apertura strutturale. La tecnica dell'arpeggio è impiegata anche nelle successive battute 5-9 (primo quarto):



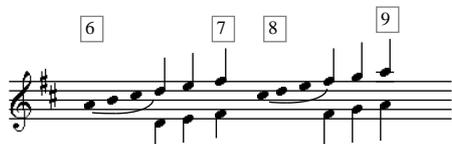
qui tuttavia la linea superiore Re-Fa-diesis-La relativa al primo fortepiano



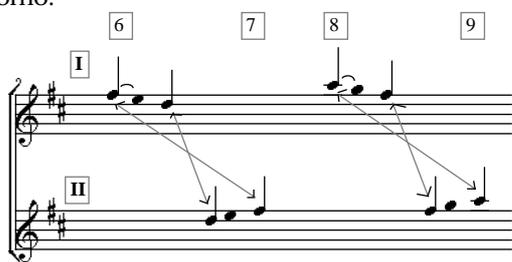
si innesta su un pedale di tonica contro il quale, a sua volta, il secondo fortepiano “disegna” con entrambe le parti un tracciato ad arpeggio imperniato sulla tonica elaborato con un procedimento di passaggio riguardante il Mi, secondo grado della scala, e completato all’ottava sul primo quarto della battuta 9.



In battuta 6-7 e 8-9, inoltre, le due tastiere effettuano un significativo scambio di parti, “nascosto” dall’impiego di valori di durata differenti e dall’andamento concertante del passo. Alla successione discendente in ottavi Fa diesis-Mi-Re e La-Sol-Fa diesis affidata alla mano destra del primo corrisponde infatti il passaggio ascendente Re-Mi-Fa-diesis e Fa-diesis-Sol-La relativo alla mano destra del secondo e raddoppiato dalla sinistra nella voce mediana;



questo scambio di parti si effettua nell’arco di ben cinque quarti (da battere a battere) e pare riproporre su scala ridotta il movimento iniziale ad arpeggio a mo’ di andata e ritorno.

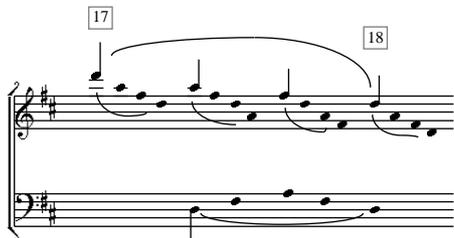


L’utilizzo più “scoperto” e al tempo stesso più complesso della tecnica dell’arpeggio avviene in quello che si potrebbe definire il secondo divertimento dell’*Allegro con spirito* (batt. 17-22 corrispondenti nella ripresa alle misure 127-132).



Qui Mozart, diversamente dalle precedenti otto battute che vedono un motivo a scala alternativamente affidato ad una delle due tastiere mentre l’altra esegue un semplice accompagnamento, affida ad entrambe le parti del primo e del secondo un doppio procedimento ad arpeggio e fa procedere i due strumenti ad imitazione all’unisono, distanziando le rispettive entrate di una sola battuta; l’effetto che ne deriva è di un euforico “chiacchericcio” di semicrome, che richiede agli strumentisti non poca abilità tecnica e una buona capacità di reciproco ascolto. Un’attenta osservazione analitica rivela come la tecnica dell’arpeggio agisca in questo passaggio su ben tre livelli; per maggior chiarezza espositiva si considera solo la parte del primo fortepiano. Nelle battute 17-18, 19-20 e 21-22 le quartine centrali in sedicesimi destinate alla mano destra costano ciascuna di un arpeggio discendente, rispettivamente di Re, Si e Sol, disteso entro lo spazio di un’ottava (primo livello) nel contempo la voce inferiore esegue contro un pedale al tenore di Re, Si e Sol un movimento ad arpeggio ascendente-discendente (primo e terzo sedicesimo di ogni quartina) che si completa dopo due semiminime (secondo livello) e che si ripresenta nelle battute 18, 20 e 22 articolato in ottavi. Considerando nuovamente la voce superiore, le note iniziali delle medesime quartine centrali (rispettivamente Re-La-Fa-diesis-Re; Si-Fa diesis-Re-Si; Sol-Re-Si-Sol) tracciano a loro volta un arpeggio discendente entro lo

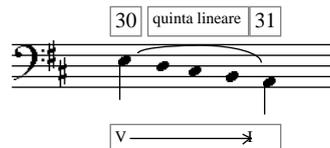
spazio di quattro semiminime (terzo livello) cui fa seguito un movimento ornamentale a mo' di trillo realizzato; pertanto Mozart sembra qui creare una struttura per così dire ad arpeggio nell'arpeggio che, presentata tre volte a distanza di terza discendente, Re-Si-Sol, giustifica analiticamente la particolare caratterizzazione estetica del passo.



Nel tutti che chiude la transizione modulante (batt. 30-33) l'autore, mentre destina i consueti procedimenti ad arpeggio in quartine di sedicesimi alla mano destra del primo (batt. 30), affida alle due parti inferiori, rispettivamente in ottave doppie e spezzate, un tracciato di notevole importanza strutturale: la successione lineare di quinta (*quinta lineare*) Mi-Re-Do diesis-Si-La (batt.30-31) effettuata assai significativamente dopo un pedale di dominante relativamente esteso (batt. 25-29) con cui Mozart preannuncia la tonalità del secondo tema, La maggiore.



Conformemente alle teorie schenkeriane, una successione lineare di tal genere — che qui, fra l'altro, è raddoppiata a distanza di decima da entrambe le parti superiori — è strutturalmente importante per due ragioni fondamentali: da un lato perché come procedimento per moto congiunto, a sua volta connesso all'impiego in ambito compositivo della nota di passaggio, ha delle implicazioni contrappuntistiche tanto più rilevanti quanto più la successione agisce, come nel passo in esame, all'interno di una cadenza V-I; dall'altro perché il suo discendere per grado rimanda strutturalmente, a prescindere dalla parte strumentale o vocale cui essa è destinata nel tessuto compositivo, al caratteristico andamento della *linea fondamentale*, componente ultima a cui si riduce in fase analitica la voce superiore di un dato brano.

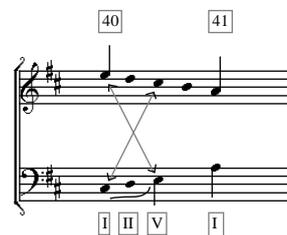


L'individuazione della *quinta lineare* Mi-Re-Do diesis-Si-La diviene analiticamente ancor più significativa se si considera la seconda idea tematica dell'*Allegro con spirito* (batt. 34-41, primo quarto).



Già "a prima vista" si nota bene come quest'episodio sia caratterizzato da un doppio procedimento lineare, più volte ripetuto, che Mozart ottiene sfruttando assai abilmente proprio il tracciato con cui aveva chiuso poche battute sopra il ponte modulante. La successione d'apertura La-Sol diesis-Fa diesis-Mi (prima metà battute 34, 36 e 38) costituisce una *quarta lineare* impostata nel tono di La maggiore; ad essa, dopo un movimento a volta imperniato sul Si, secondo grado della nuova tonalità (batt.35), viene a corrispondere in battuta 36-37 il procedimento discendente Mi-Re-Do-diesis-Si che qui, tuttavia, articolandosi in semiminime, si distende nell'arco di quattro quarti e perde la funzione di esteso levare alla momentanea tonica caratteristica del primo tracciato La-Sol-diesis-Fa-diesis-Mi. Se quindi si considerano le ultime due misure di questo episodio, non può sfuggire come sotto la particolare veste compositiva, ritmica e ornamentale, della parte superiore Mozart elabori la stessa *quinta lineare* posta al termine della transizione modulante; nel contempo il basso effettua un movimento in forma di cadenza la cui natura armonica è per così dire mitigata dall'impiego della tonica in primo rivolto e dal conseguente raggiungimento della dominante per moto congiunto, che dà luogo ad uno scambio di parti.

La successione d'apertura La-Sol diesis-Fa diesis-Mi (prima metà battute 34, 36 e 38) costituisce una *quarta lineare* impostata nel tono di La maggiore; ad essa, dopo un movimento a volta imperniato sul Si, secondo grado della nuova tonalità (batt.35), viene a corrispondere in battuta 36-37 il procedimento discendente Mi-Re-Do-diesis-Si che qui, tuttavia, articolandosi in semiminime, si distende nell'arco di quattro quarti e perde la funzione di esteso levare alla momentanea tonica caratteristica del primo tracciato La-Sol-diesis-Fa-diesis-Mi. Se quindi si considerano le ultime due misure di questo episodio, non può sfuggire come sotto la particolare veste compositiva, ritmica e ornamentale, della parte superiore Mozart elabori la stessa *quinta lineare* posta al termine della transizione modulante; nel contempo il basso effettua un movimento in forma di cadenza la cui natura armonica è per così dire mitigata dall'impiego della tonica in primo rivolto e dal conseguente raggiungimento della dominante per moto congiunto, che dà luogo ad uno scambio di parti.



Complessivamente considerate, dunque, le due successioni lineari che contraddistinguono il secondo tema rappresentano in ambito analitico la medesima struttura: reale quando si presenta nella forma Mi-Re-Do-diesis-Si-La; in rivolto quando inizia dal La e scende fino al Mi; con *interruzione* sul secondo elemento, infine, quando si articola come Mi-Re-Do-diesis-Si<sup>♯</sup>.

Come il primo tema, anche le battute iniziali dello sviluppo (batt. 81-84) sono contraddistinte dall'utilizzo della tecnica dell'arpeggio, a cui qui tuttavia si affianca l'impiego di cromatismi e note di passaggio.



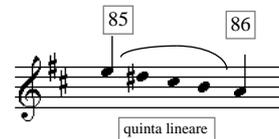
In questo passo Mozart affida al secondo fortepiano un procedimento discendente in ottava disteso entro un intervallo di tredicesima; com'è evidente dal grafico,



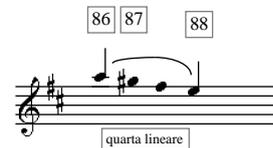
a tale procedimento soggiace la triade di La maggiore, "spezzata" nelle sue componenti costitutive ed elaborata a partire dalla seconda metà della battuta 82 con una figurazione in crome che, ottenuta tramite l'inserzione di una parte interna per la mano destra e di una esterna per la sinistra, relative al tracciato  $La_3$ -Fa-diesis<sub>3</sub>-Mi<sub>3</sub>-Re<sub>3</sub>-Si (Do-diesis), determina un senso di progressiva accelerazione ritmica e di inspessimento compositivo. In battuta 85 entra quindi il primo fortepiano che risponde con il medesimo procedimento, benché incompleto, al secondo (batt. 85-89);



nel contempo quest'ultimo si accompagna al primo effettuando una successione discendente per grado congiunto che, privata delle inflessioni cromatiche, si scopre essere un'elaborazione conforme al momentaneo passaggio al tono di La maggiore della *quinta lineare* già individuata come elemento caratterizzante del secondo tema: Mi-Re-diesis-Do-diesis-Si-La;

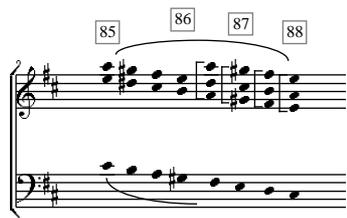


analogamente a quell'episodio tematico, in queste battute dello sviluppo la *quinta lineare* appare anche in rivolto (batt. 86-88), ossia come quarta discendente La-Sol-diesis-Fa diesis-Mi, opportunamente adattata, come già la successione di quinta, alla nuova tonalità.

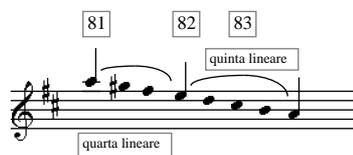


Complessivamente considerate, le battute 85-88 (prima metà) mostrano un procedimento assai interessante, che Mozart tratta a partire dalla quarta semiminima della battuta 86 con altrettanta abilità compositiva. Entrambe le parti destinate alle due tastiere effettuano contemporaneamente e in raddoppio d'ottava una *caduta di registro*, la prima procedendo da  $La_4$  a  $La_3$ , la seconda da  $Do_3$  a  $Do_2$  al basso e da  $Mi_4$  a  $Mi_3$  alla voce superiore; tuttavia, mentre il primo fortepiano e la parte affidata alla mano sinistra del secondo percorrono l'intervallo d'ottava per così dire uniformemente, adattando le inflessioni cromatiche dell'uno ai cromatismi di passaggio dell'altro, la mano destra del secondo spezza il procedimento fra le due voci superiori, destinando al soprano il tratto da  $Mi_4$  a  $La_3$  (batt. 85-86, terzo quarto) e al contralto la successione da  $La_3$  a  $Mi_3$  (batt. 86, ultimo quarto, -88, prima metà). Il punto di "cesura" è marcato dal trasferimento di registro  $La_3$ - $La_4$  che in relazione alla globale tessitura compositiva costituisce in realtà uno *scavalco di registro*: a partire dall'ultimo quarto della battuta 86, infatti, la voce superiore del secondo viene a sovrapporsi alla corrispondente parte del primo, la cui

prominenza fino a quel momento aveva garantito il giusto rilievo all'entrata in imitazione della seconda tastiera. I tre procedimenti lineari d'ottava danno luogo ad uno spesso andamento accordale nascosto dalle figurazioni in crome destinate alternativamente alle due tastiere, dal "colore" delle numerosissime inflessioni cromatiche e dallo *scavalcamento di registro* appena individuato; com'è evidente dal grafico seguente, all'intero passaggio soggiace una successione di accordi di terza e sesta la cui natura è specificamente contrappuntistica e il cui effetto di oscuramento è ancor più pronunciato poiché ad essa fa seguito una rapidissima salita d'ottava in sedicesimi (*ritorno al registro superiore*) con cui le parti rientrano nelle consuete posizioni.



L'insistenza nelle battute successive sui procedimenti appena individuati fa dello sviluppo dell'Allegro con spirito (batt. 81-109) una sezione di "rinforzo" delle strutture caratterizzanti il primo e il secondo tema: la triade spezzata in forma d'arpeggio e la successione lineare di quinta. Il dato compositivo forse di maggior rilievo è che in questa sezione Mozart destina loro un trattamento ad intreccio, per così dire inserendo la struttura lineare nella struttura ad arpeggio e dando luogo al procedimento di tredicesima di cui s'è già detto a proposito delle battute 81-85; se si riconsidera il passaggio, si nota bene come all'interno dell'arpeggio sia possibile "leggere" la successione Mi-Re-Do-diesis-Si-La, dapprima come *quarta* (La-Sol diesis-Fa diesis-Mi, batt. 81-82, prima metà), quindi come *quinta lineare* (Mi-Re-Do diesis-Si-La, batt. 82, seconda metà -83).



In ambito analitico l'individuazione di questa struttura ad intreccio diviene fatto ancor più significativo quando si consideri il trattamento delle sue componenti nella ripresa (batt. 110 sgg.). Qui, ferme restando le caratteristiche compositive del primo tema, è la successione lineare di quinta ad assumere una funzione strutturalmente "legante" e, unitamente all'armonia di tonica, a manifestare concretamente l'organicità del brano in esame. La riesposizione del secondo tema nella tonalità d'impianto, Re maggiore, comporta infatti al suo termine la comparsa della *quinta lineare* nella forma La-Sol-Fa diesis-Mi-Re (batt. 142- 143);



accompagnata dal basso che cadenza, l'intera struttura, il cui inizio dal La nella voce superiore non fa che confermare ulteriormente il rilievo destinato a questa nota sin dalle battute iniziali dell'Allegro con spirito, suggerisce la forma stessa della struttura fondamentale.

A questo punto le denominazioni di primo tema, secondo tema, transizione modulante, sviluppo vengono inglobate e per così dire riassunte nel concetto di *struttura fondamentale*. Derivando da una specifica struttura, le unità formali e le specifiche sezioni di un brano diventano in prospettiva schenkeriana le fondamentali elaborazioni di quella struttura che, a loro volta, fanno di quel brano un "unicum" compositivo dotato di organicità. Nell'Allegro con spirito l'utilizzo della tecnica dell'arpeggio consente un'elaborazione armonica di eventi strutturali, mentre il ricorso a procedimenti lineari e di passaggio ne costituisce un'elaborazione contrappuntistica. La compresenza delle due tecniche di scrittura conferma il postulato schenkeriano relativo all'interazione della componente armonica e di quella contrappuntistica all'interno del tessuto compositivo, qualunque ne sia il genere e lo stile; il riporto dei due fondamentali tipi di procedimento alla medesima struttura, infine, costituisce la prova più concreta di quella coerenza organica e sintesi tonale la cui ricerca è la meta ultima dell'analisi schenkeriana.

## NOTE

- <sup>1</sup> HEINRICH SCHENKER, *Der freie Satz*, Wien, Universal Edition 1935.
- <sup>2</sup> H.SCHENKER, *Der freie Satz* cit., trad. ingl. *Free Composition*, a cura di Ernst Oster, New York, Longman 1979, p. XXI.
- <sup>3</sup> FELIX SALZER in *Heinrich Schenker, Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover 1969, p. 14.
- <sup>4</sup> Per una trattazione piuttosto ampia e particolareggiata dei procedimenti di diminuzione si veda ALLEN FORTE - STEVEN E. GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton 1982, pp. 7-40; si veda inoltre *Appunti dal seminario di William Drabkin sull'analisi schenkeriana*, a cura di Elena Modena, in "L'analisi musicale", Milano, Unicopli 1991, p. 368.
- <sup>5</sup> Il termine *interruzione* è qui impiegato in senso specificamente tecnico, benché in relazione ad una unità formale di dimensioni ridotte. Come in un brano bipartito, anche nel secondo tema dell'Allegro con spirito il punto d'*interruzione* della discesa per grado della voce superiore è marcato al basso dalla dominante; quindi il tracciato riprende a partire dalla medesima nota iniziale e conclude sulla tonica.