

Capitolo 8

Analisi del Preludio n° 1 in Do Maggiore BWV 846 del I° volume del
Clavicembalo ben temperato

(Gaetano Costa - Anna Maria Rotondo)

Analisi fraseologica della sintassi armonico-tonale con critica a Keller,
Schwencke e Schenker

PRÆLUDIUM I.

Il Preludio a moto perpetuo anticipa la nozione di studio dell'800 con cui ha in comune il riferimento a una figura espressiva che è insieme gesto e qualità di meccanismo dello strumento. Esso nasce da una pratica, quella del preludiare, che prima di essere forma era genere; preludiare significava improvvisare su strumento a corde (liuto), e si contrapponeva a toccare, cioè il suonare su strumenti a tasto. Preludiare dunque assume il valore idiomatologico di estemporaneità, improvvisazione con il massimo della libertà (a capriccio).

Nel '600 in Francia si affermarono difatti due modi di preludiare:

- 1) a capriccio: secondo l'estro che l'idioma strumentale e il gesto-figura (inventio) suggerivano;
- 2) composé: con la tecnica più rigorosa della composizione polifonica.

I preludi del “Clavicembalo ben temperato” offrono una grande varietà di generi e di stili; infatti il preludio n° 1 in DO MAGGIORE è caratterizzato da una figura che si ripete uguale in un procedimento meccanico di trama continua, che non è altro che il variare della sola struttura armonica. Per trama si intende il percorso in cui mèlos (melodia di primo piano), polifonia e armonia si fondono in una testura (insieme di articolazione melodica, armonica, timbrica) a basso tasso di trasformazione motivica. Qui è preminente l’espansione del ritmo tonale, del percorso della tonalità sviluppato per tappe successive in compiuto percorso di planimetria tonale. Nel brano si riscontra in definitiva un basso tasso di trasformazione motivica ed un notevole tasso di trasformazione armonica. Il preludio infatti costituisce dal punto di vista armonico un’unica cadenza in DO MAGGIORE ampliata per mezzo di dominanti secondarie.

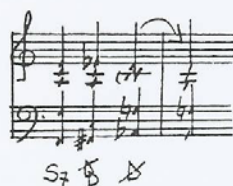
Bach non si limita però a scrivere solo accordi spezzati; in essi si cela una composizione a cinque parti reali, nella quale ogni gruppo di quattro misure forma un’unica ampia battuta, ad eccezione della battuta 8 caratterizzata da un incastro fraseologico.

Le sette battute in questione (misure 5-11) possono essere considerate otto: $\frac{1+3}{3+1}$ dove l’elemento intermedio è fine della prima parte ma anche inizio della seconda.



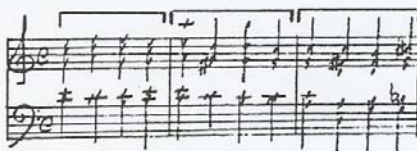
L’unica parte dissonante che crea squilibrio nella ritmica fraseologica è questa, mentre l’equilibrio si fonda sempre su gruppi di quattro misure.

Una teoria diversa da questa è esposta da Hermann Keller, nel libro “L’opera e la sua interpretazione” riguardante il “Clavicembalo ben temperato”; egli isola, alle misure 21-23, un gruppo ternario di battute, evidenziato dal movimento cromatico del basso.



Per il teorico tedesco solo in questo punto il raggruppamento di quattro in quattro si interrompe, non considerando l’incastro fraseologico precedentemente

qui individuato.



Il Keller subì l'influenza riemanniana, dove la nozione fraseologica è troppo spesso fondata su presupposti logicistici e non ben uniformata a necessità di corretta scansione/segmentazione motivico-fraseologica. Successivamente lo stesso Schenker, che a quella tradizione indirettamente si rifà, sostiene che "l'esecuzione di un'opera d'arte musicale può basarsi solo sulla comprensione della coerenza organica dell'opera in questione. (...) Si possono trascendere "motivo", "tema", frase e stanghette di battuta e raggiungere la vera punteggiatura musicale solo tramite la percezione dei tre livelli strutturali. Come la punteggiatura nel linguaggio trascende sillabe e parole, così la vera punteggiatura musicale tende a mete più distanti. Questo, naturalmente, non significa che le note che individuano la linea fondamentale debbano essere esageratamente sottolineate, come capita alle entrate del soggetto in un'esecuzione scadente di una fuga. L'esecutore conscio della coerenza dell'opera troverà i mezzi interpretativi che tale coerenza possano rendere udibile. (...)” Si osservi l'analisi per riduzione del grande studioso.

I. S. BACH PRELUDE No. 1 IN C MAJOR

A complex musical analysis diagram for J.S. Bach's Prelude No. 1 in C Major. It consists of several horizontal layers of musical notation. The top layer shows the original score with various markings. Below it, there are layers of analysis showing structural elements like phrases and motifs. The bottom layer, labeled 'VORDERGRUND', shows the fundamental structure with notes and rests connected by lines, representing the 'Vordergrund' or foreground structure. The diagram is highly detailed and uses various symbols and lines to indicate structural relationships.

Nell'esempio, riguardante appunto l'analisi Schenkeriana, sono stati riprodotti tre livelli strutturali che la caratterizzano. Il sistema, realizzato nell'ultimo rigo dell'esempio, raffigura il VORDERGRUND, il livello strutturale esterno della composizione che contiene gli elementi che sono immediatamente percettibili, eliminando solo le componenti ornamentali e le ripetizioni di note. Schenker ha

indicato i gradi armonici fondamentali che agiscono in questo livello esterno (gradi armonici detti STUFEN). Schenker non ha posto l'indicazione del grado sotto tutti gli accordi, ma lo ha fatto solo in otto casi (vedi esempio). Questi sono i soli gradi armonici che secondo Schenker hanno importanza strutturale nel livello esterno del preludio. Tutto questo serve a stabilire una gerarchia fra gli eventi musicali che compongono il brano. Gli otto accordi indicati da Schenker hanno un'importanza strutturale maggiore degli altri, in quanto sono quelli che delineano e ci permettono di cogliere la forma del brano. Il secondo livello è il MITTELGRUND, il livello intermedio raffigurato nell'esempio su di un rigo solo. Esso presenta il brano musicale senza i dettagli di superficie, evidenziando in tal modo elementi strutturali importanti che nel livello esterno possono trovarsi notevolmente distanziati l'uno dall'altro e quindi non automaticamente evidenti o percettibili. Qui il processo di riduzione si è fatto drastico. In questo livello intermedio anche alcuni gradi prima considerati (come il II e il V) ora perdono importanza e i primi 19 accordi, dalla 2° alla 21° battuta, vengono considerati come un prolungamento del I grado. In prima istanza di tutti i 35 accordi costituenti il brano ne avevamo isolati otto, più importanti degli altri, e avevamo definito il VORDERGRUND, o livello esterno; ripetendo il medesimo processo di questi otto cinque sono più importanti degli altri, e definiamo il MITTELGRUND o livello intermedio. Passiamo dunque all'ultimo stadio, all'HINTERGRUND, o livello recondito. Esso presenta il nucleo portante del brano e rivela quindi l'URSATZ, la struttura fondamentale portante di un intero brano, mostrando la precisa collocazione di essa nel brano in questione. Sono rimasti solo tre accordi: batt. I-I grado; batt. 24-V grado; batt. 35-I grado; qui abbiamo i vertici della gerarchia.

Riassumiamo brevemente l'analisi svolta con uno schema:

HINT	I						V		I
MITT	I				IV	II	V	I	
VORD	I	II	V	I	IV	II	V	I	
batt.	I	10	11	19	21	23	24	32	35

Ribadiamo quindi che il principale obiettivo di questo metodo di analisi è individuare una gerarchia per importanza strutturale fra gli elementi della composizione.

Si noti come l'impostazione riduzionistica - che comunque può intendersi come inquadramento nella planimetria tonale del brano dei perni direzionali del moto armonico-tonale - salti a piè pari, in quanto principalmente analisi armonico-tonale in chiave contrappuntistica, le questioni di pregnanza figurativa del tratto motivico e delle qualità della ritmica fraseologica in quanto coordinante l'insieme dei tratti motivici; per non parlare dell'elusione, rispetto ai valori di pregnanza autoriflessiva, dei materiali armonico-tonali (stato degli accordi, tratteggi melodico-lineari, qualità morfologico-sintattica dei trapassi armonico-accordali, ecc.).

L'irregolarità metrica individuata dal Keller fu "risolta" nell'800 da un reviso-

re, lo Schwencke; in margine alla copia da lui effettuata scrisse una battuta, da inserire dopo la misura 22 per rispettare la regolarità.



In riferimento all'esempio, e ricostruendo sul piano cognitivo-percettivo i presupposti tonali che lo sorreggono, è possibile osservare a margine come lo Schwencke percettivamente interpreti alla misura 22 il SI come appoggiatura di DO e non come suono reale; quindi, riconoscendo e realizzando il bisogno consequenziale di ampliare il valore espressivo di tale appoggiatura, rispettando in qualche modo il ritmo armonico-tonale aggiunse quest'altra armonia con appoggiatura.

Probabilmente il travisamento dello stesso passo è legato anche ad un'impropria interpretazione dell'accordo che prepara il pedale sul V: per la tradizione tedesca (fino a Schenker) si preferiva inquadrare qui una Sp_3^4 minorizzata (con VI abbassato) piuttosto che una D_2^4 = settima di sensibile in risoluzione anticipata al basso sul pedale del V. Ciò ha postulato una tradizione interpretativa piuttosto di appoggiatura della nota estranea SI che di passaggio del DO.

Tale ultima nostra interpretazione peraltro ha un significato più armonico-tonale e, subordinatamente, ritmico-figurativo che melodico (cantabilità lineare, una tantum!, che tanto probabilmente dispiacque ai metodisti dell'ottocento come Schwencke) ed è comprensibile anche in base ad un principio puramente gestuale-articolatorio che qui trova l'area armonica alla mano destra in progressivo restringimento.

Dunque la versione bachiana è la conseguenza lineare di un gesto reso unico sul piano digitativo, e non più mantenibile nel passo in questione. Al posto del DO (nota di passaggio) un ribattuto del SI, pure conforme sul piano armonico, parrebbe improprio nella complessiva evoluzione figurativa del brano, e comunque non desiderato dal Nostro.



Riassunto del mèlos

Il riassunto del mèlos è stato elaborato distinguendo diversi tratti: espositivi, transitivi, trasformativi in associazione, in espansione, in dissolvenza espositiva.

musical notation with labels: *motivo - tema*, *transizione*, *motivo con variazione*, *2ª transizione*, *motivo con variazione*, *tensione/tema deformato sia espositivo che transitivo*, *4-3 abruptio*, *eterolepsis*, *dissolvenza espositiva*

Tavola delle dissonanze

Le dissonanze sono presenti in tutte le voci, sia nel mèlos che nelle parti interne, nei momenti più importanti (es. 4-3 cadenzale). Con le forcelle indichiamo il momento in cui inizia la dissonanza, risolta poi in consonanza.

musical notation with labels: *4-3*, *4-3*

Riduzione

musical notation with labels: *contrazione fraseologica*, *Ped I*, *dilatazione fraseologica*, ** incastri motivo - frase*

L'analisi musicale del brano ricavata dai principi che regolano la "Dispositio Retorica"

L'analisi musicale di questo brano, ricavata dai principi che regolano la "Dispositio Retorica", è così inquadrabile:

- a) misura 1-4: exordium (in cui si esprime l'idea base)
- b) misura 5-19: narratio, costituita da 3 entrate (precisamente alle misure 5-7, 8-11, 16-19) di un tema melodico riscontrabile soprattutto evidenziando la nota più alta di ogni area armonica relativa ad ogni misura (mèlos latente). Le tre entrate sono separate ciascuna da un anticlimax. Il primo anticlimax prevede come modello un salto di 5a ascendente ripetuto una 2a sotto; il secondo anticlimax è costituito da un movimento melodico ascendente di semitono diatonico; anche in questo caso il modello si riproduce una 2a sotto. Delle tre entrate la 2a entrata, essendo nel tono della dominante, può considerarsi come un'ipotetica risposta al tema iniziale.
- c) misura 20-23: argumentatio. L'analisi lineare di superficie ci porta a rilevare un passus duriusculus, movimento cromatico discendente inquadrabile come "porta stretta" (irrigidita compattezza) ossia come movimento tensivo preparatorio dell'espansione confermativa sul successivo pedale di dominante. L'argumentatio che caratterizza tali misure è definibile come confirmatio, poiché il movimento cromatico discendente presente in superficie si trovava esposto anche negli anticlimax della narratio. Inoltre, anche se in maniera meno netta, è riscontrabile il movimento discendente di semitono diatonico che caratterizza il tema della narratio.
- d) misure 24-35: peroratio.
misure 24-29: in adfectibus (mozione degli affetti secondo la teoria retorica).
misura 30-35: in rebus (mozione dei fatti secondo la teoria retorica).
- e) dissolvenza: misure conclusive sul pedale di tonica finale, formate da due arcate di mèlos strumentale che paiono volatilizzare verso i registri acuti l'ormai esaurita figura-tema (liquidazione del tratto tematico-figurativo).



Capitolo 9

Polifonia latente e idioma strumentale nel Preludio BWV 998 (Carlo Fiore)

Introduzione

Nel brano in questione, l'aspetto di trama continua si presenta sotto forma di un flusso articolato in microgesti (identificabili come svariati tratti motivici) i quali, nella loro globale evoluzione, creano una pseudo-polifonia latente³¹ a seconda dei loro addensamenti e rarefazioni: agli addensamenti corrispondono varie concentrazioni dialogative di matrice polifonica, le rarefazioni fungono invece da sospensivo tessuto connettivo.

In quest'ottica il brano sembra vivere di una tensione dialettica tra la sua polifonia reale (peraltro costituita da una spiccata bilinearità con un semplice basso che puntualizza l'armonia) e le sue potenzialità di polifonia latente che attribuiscono spessore e qualità plastico-figurativa al *mélòs*.

Questa polifonia latente non si basa su fattori propriamente "interni" alla linea, ma sulla vitalistica differenziazione timbrico-articolatoria³² dei suoi successivi tratti motivici; potremmo così definire questa-proprietà come **linearità complessa a valenza plastica**: in altri termini si tratta di melodia strutturalmente ripartibile in più zone differenziate di registro, che attribuiscono ai rispettivi tratti melodici valenze tipiche delle strutturazioni polifoniche: dialoghi imitativi; combinazioni tra linee di ostinato ed altre in apertura di cantabilità; dissolvenza nel tratto areale (...ad arpeggio) della massività omoritmica delle polifonie (a corale, fugate etc.). La valenza plastica si ricava, nel testo in esame, da una estremamente fluida condotta della suddetta linearità complessa: sicchè l'agogica interpretativa può esaltarne, unitamente al gioco dinamico, non solo le interne condotte imitative e/o progressionali e/o di articolazione polilineare differenziate, ma anche i tratti di "sutura" (per lo più areali) che attribuiscono quella fluidità: dunque con scelte esecutive che, a ridosso della prospettività geometrica del rigore polifonico-imitativo, esaltino anche la più avvolgente condotta plastico-figurativa del *mélòs*.

³¹ Polifonia latente: caratteristica riscontrabile in una pratica compositiva barocca, soprattutto per strumenti monodici; si tratta di una casistica in cui una linea melodica diventa complessa nella misura in cui allude a più linee sovrapposte.

³² Proprietà derivante dall'articolazione del *mélòs* nei diversi registri dello strumento.

1. Prelude A

Inotesi di Dispositio retorica del brano.

- A: Exordium
- B: Narratio
- C: Repetita Narratio
- D: Propositio
- E: Confirmatio
- F: Epiphonema
- G: Confutatio
- H: Peroratio
- I: Enumeratio

L'impianto motivico-strutturale

Il brano si caratterizza in avvio (Exordium) nel seguente impianto submotivico:

Es. 1



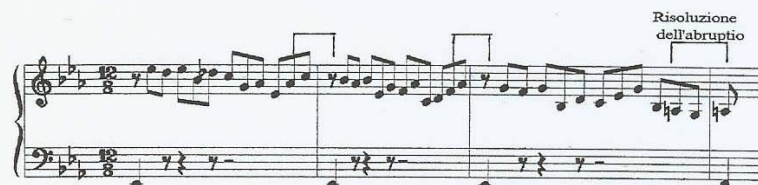
i tratti motivici evidenziati possono essere così definiti:

- 1): tenuta cadenzale autoaffermentesi
- 2): tenuta cadenzale discendente
- 3): tensione verso il radicamento
- 4): “abruptio”³³ di esitante carattere non risolutivo

Il tema come espansione dialogico-narrativa

Questo motivo-tema si evolve nelle prime 4 misure sino alla risoluzione dell'abruptio, che esaurisce il ruolo propositivo della dissolvenza areale che fa capo a tratti motivici del tipo (4)

Es. 2



Il carattere risolutivo per appianamento dell'abruptio spinge via via -insieme ad ulteriori riproposizioni del motivo-tema al tono della dominante ed al relativo minore (Narratio) - verso un'apertura dialogico-imitativa del mélòs (polifonia latente): ciò risulta tanto più evidente nelle slargate aperture di registro di cui alle miss. 19-23

Es. 3



Una, simile osservazione si può formulare per il tratto in minore alle miss. 11-

³³ Abruptio: subitanea interruzione che “spinge” in avanti con valore di accrescimento tensivo.

13, anche se possiede minor carattere espansivo.

Es. 4



In entrambi i casi il carattere di anaphora³⁴ esprime contrasto e slancio in apertura (dialogico-imitativa) propri del tratto d'avvio (cfr. miss. 1-4): che così assume una propria valenza propositiva, espressivamente inibita rispetto alla successiva, sempre più slargata, apertura.

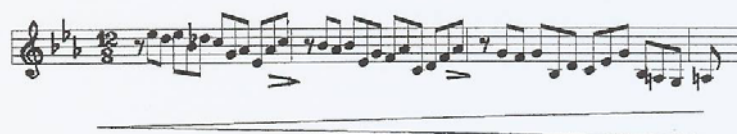
Tale inibizione si rivela particolarmente significativa nel momento in cui l'articolazione iniziale, oltre a segmentare discretamente il diverso incedere melodico, in apertura di spazio intervallare, aumenta anche il valore vitalistico. Tutto ciò suggerisce un piccolo crescendo da radicamento melodico nel versante discendente del *mélos*. Dunque l'appendice conclusiva (tratto motivico del tipo (4)) è avvertita come un "di più", peraltro in attesa di adeguata risoluzione esplicativa: è tale carattere che ne suggerisce un'evidenziazione "al contrario" (in diminuendo); in definitiva un plastico ritrarsi sullo sfondo. È possibile esemplificare questa osservazione graficamente esplicando i valori di microdinamica, interpretabili sul piano agogico anche in combinazione con la microritmica

Es. 5



e nella più complessiva catabasi³⁵.

Es. 6



All'interno del *mélos* emergono diversi tratti risolutivo-cadenzali: A) cfr. miss. 5-6

³⁴ Anaphora: "ripetizione", diffusione di tratti motivici nell'ordito polilineare.

³⁵ Catabasi: lunga discesa del *mélos*.

Es. 7



interlocutori nei confronti dei tratti motivici del tipo (1) a volteggio; B) cfr. miss. 9-10

Es. 8



caratterizzati dalla pregnanza ritmica del pirrighio.

L'insorgenza del pirrighio accentua la tensione submotivica con tratti che si spostano rispetto la loro posizione naturale, evidenziando così dei tratti "neutri" di connessione, in dissolvenza areale

Es. 9



e tratti cadenzali di carattere affermativo ed in saltus duriusculus³⁶ (con rinforzo dominante).

Es. 10



Un'ulteriore emergenza del pirrighio si ravvisa in mis. 15

Es. 11



dove spinge ulteriormente la catàbasi e risulta preparatorio rispetto a tratti con maggior spinta affermativa (cfr. miss. 23-25).

³⁶ Saltus duriusculus: salto melodico eccedente o diminuito nonché di 7 che esprime tensione emotiva.

Es. 12



Alle miss. 30-38 si osserva finalmente il massimo dell'espansione (crescendo complessivo) palesata nel rapporto tra pirrichio e volteggio affermativo (tratti del tipo (1)) che caratterizza l'abbrivio, così in rapporto di saturazione motivica³⁷, con quello che segue.

Es. 13



Per quanto concerne l'episodio di miss. 39-40 - la sospensione sottolineata da corona - si preferisce considerarla non semplicemente come DD ma come 7 su DD, pertanto sostituendo il FA con il SOLb, in ossequio a stilemi più caratteristici del Nostro.

Es. 14



L'eco dei pirrichi nella zona finale di Peroratio (ed Enumeratio) si conserva nell'accentuazione del tratto motivico iniziale nella zona grave.

³⁷ Saturazione motivica: processo che conduce organicamente dal tratteggio motivico d'avvio alla sua progressiva liquidazione, in favore di tratti sempre meno caratterizzabili come da esso derivanti.

Es. 15



La breve analisi svolta si propone di essere un valido aiuto ad una corretta lettura interpretativa, fondata su presupposti storico-estetici coerenti, offrendo una soluzione motivata alla “vexata questio” dell’ambiente liutistico e chitarristico sulla corretta resa fraseologica del brano; dovrebbe così risultare un’ecuzione basata non su preconette categorie estetico-esegetiche (di stampo neoclassico o romantico), ma su un codice semantico che crediamo essere vicino alle pratiche compositive ed esecutive del compositore barocco tedesco.



Capitolo 10

Analisi del Preludio BWV 999: tra ermeneutica del testo ed interpretazione esecutiva

(Francesco Scimone)

Introduzione

Il Preludio BWV 999, manoscritto autografo di Johann Peter Kellener (1705-1772) compositore amico di Bach e di Handel, originariamente nella tonalità di do minore per liuto e trascritto per chitarra nella tonalità di re minore, presenta non poche difficoltà interpretative e dunque esecutive.

È questo un tipico preludio bachiano nel quale è evidente ciò che noi definiamo “moto perpetuo” data la tipica scrittura a trama continua risultante, in questo caso, dal susseguirsi ininterrotto di una sempre uguale figura melodica ad articolazione motivica complessa (come presente in figura 1).

Fig. 1
mis. 1



(1) Tonica in attacco (tetico).

(2) Motivo a - Di carattere areale fluido con (2b) ritrazione in sfondo di sostegno ritmico-complementare al motivo b.

(3) Motivo b - Di carattere areale ritmicamente più marcato ($\underline{\text{P}} \text{P} \mid \text{P}$ = anapestico in 3/4).

Questa idea costituisce l'invenzione, la fondamentale idea tematica³⁸ che trova ampia elaborazione di cantabilità, seppure all'interno di un processo compositivo a bassissimo (pressochè nullo) tasso di trasformazione motivica.

Difatti la detta figura, formata da un tratto areale che ne definisce a mò di arpeggio la sostanza armonica, lascia spazio ad aperture di cantabilità nella voce grave in pieno accordo espressivo con il ritmo armonico-tonale; così configurando associativamente più tratti figurativi (del tipo sopra citato) in episodi espressivi

³⁸ In Bach l'idea tematica si sostanzia in una figura melodica a struttura motivica complessa; cioè con una interna articolazione architettonico-strutturale di linearità complessa; con elementi di polifonia latente; con tratti caratteristici di un certo idioma strumentale: violinistico, liutistico, violoncellistico.

vamente risaltanti per pregnanza di unità motivico-fraseologica³⁹ e conseguente caratteristicità di espressiva cantabilità strumentale.

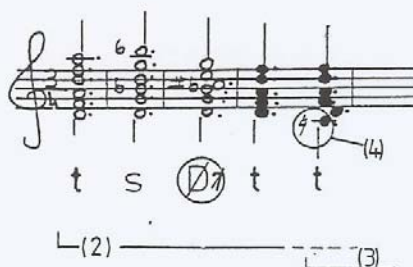
Sarà cura del presente lavoro dimostrare che la cantabilità pur sempre strumentale di queste pagine è tale da poterle renderle ben al di là di certa tradizione interpretativa fin troppo legata alla prassi del "motorismo" esecutivo che tanto in negativo ha caratterizzato la romantica Bach-renaissance.

Sommara ripatizione episodica del brano

Partendo inizialmente da un'analisi armonica che risalti l'unità di ciascun episodio, approfondiremo viepiù l'ermeneutica testuale per trarre alla fine conclusioni più adeguate alla valenza espressiva del testo.

La struttura accordale delle prime otto misure si presenta nel seguente modo:

Fig. 2a
miss. 1-8



- (1) Convenzionalmente ogni \bar{p} = 1 mis. del brano originale (3\4).
- (2) Giro armonico che sul pedale di tonica evolve in piccola arcata con apice tensivo sulla settima diminuita
- (3) Sutura con l'episodio successivo.
- (4) Nota di passaggio.

Se la melodia (ricavabile dalla parte acuta dei tratti areali disposti in maniera omoritmico-corale) contribuisce a definire la suddetta arcata con un apice melodico sul Sib, l'apice agogico più marcato risulta invece il successivo sol in quanto tensivamente sorretto dall'armonia di settima diminuita⁴⁰.

³⁹ Qui l'unità motivico-fraseologica non è da intendersi nella logica classica, secondo la quale il processo compositivo presenta inizialmente una quadratura di riferimento (tipica, ad esempio, quella 1+1+2 = proposta + risposta + riproposta e controrisposta unificate) che modella la scansione temporale di un mèlos ad ampia arcata fraseologica.

In questo caso la quadratura (intesa in senso lato come principio di riferimento ritmico-fraseologico) è ricavabile dalla scansione motivico-episodica, cioè dalla successione di tratti a forte pregnanza espressiva.

In definitiva il governo ritmico-fraseologico è affidato a motivi brevi che, associati, creano la frase. Tale associazione si realizza nel modo più vario, ma con consequenzialità narrativa esplicabile anche sul piano tonale oltre che motivico-figurale; nonchè, più astrattamente, dalla consequenzialità delle diverse fasi dell'ordine retorico nella sua specifica disposizione ricavabile dall'attenta lettura del testo.

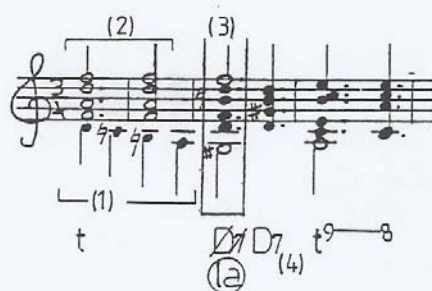
⁴⁰ Ciò potrebbe evidenziarsi con un lievissimo crescendo sul Sib a cui far seguire una marcata ed esitante tensione agogica sul sol poi risolta sul fa. Peraltro, l'accordo di settima diminuita aveva nel barocco valenza tensiva, fortemente carat-

Fig. 2b
miss. 1-8



Come presente nella successiva figura (Fig. 3) la struttura accordale si modifica presentando una sempre uguale armonia (t) per ben quattro battute. Questa è però attraversata dalla voce grave che, con figura retorica di catàbasi⁴¹, si porta su di un'altra settima diminuita.

Fig. 3
miss. 7-14



- (1) Catàbasi.
- (2) Tenuta areale.
- (3) Tensione espressiva di sbocco della catàbasi: SOL# e settima diminuita che lo sostiene.
- (4) Cadenza perfetta (D7 → t) "esaltata" dal ritardo dell'ottava che peraltro stabilizza ulteriormente il grado (con funzione dominantica) LA, ovvero la tonica effettiva.

Procedendo con questo metodo, organizzando cioè l'analisi armonica e funzionale per episodi, con ritmo fraseologico-tonale compiuto, andiamo ad osservare (Fig. 4b) il successivo e ben più lungo episodio.

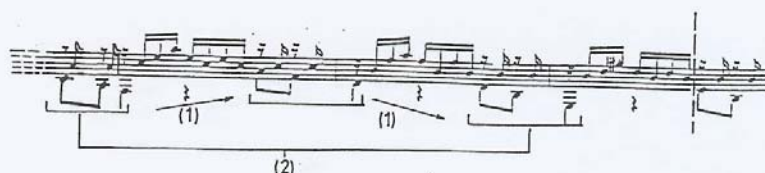
Questo è introdotto da tre misure (Fig. 4a) di collegamento (sutura) con il

terizzante in tensione distorsiva, appunto di tensivo *pàthos*. Inoltre, non pare superfluo rilevare come *pàthos* sia da intendersi qui nel senso barocco, cioè come situazione deformativa di un *èthos* corrispondente all'affetto principale, al carattere complessivo della composizione. Diverso è il significato per i romantici, i quali intendono *pàthos* come situazione espressiva, come sentimento a sè stante, dunque da potersi rendere con le più diverse sfumature agogiche.

⁴¹ Figura che indica una discesa sofferta. In questo caso assume le sembianze di un'ampia ed espressivamente rilevata tirata discendente.

precedente; se ne osservi inoltre il tratteggio di polifonia imitativa latente.

Fig. 4a
miss. 14-17



- (1) Relazione imitativa
- (2) Relazione progressionale (a distanza)

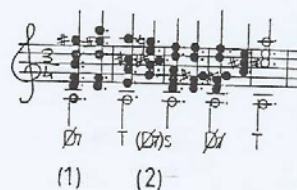
L'episodio (Fig. 4b), così introdotto, descrive un'ampia arcata testurale che si sviluppa su di un ampio pedale di dominante portando a compimento l'affermazione della definitiva tonica di LA minore (maggiorizzata). Il complesso livello di articolazione motivico-fraseologica è così sommariamente definibile: anàbasi, apice (apex), catàbasi.

Fig. 4b
miss. 17-34



Ci resta da individuare l'ultimo tratto (Fig. 5): questo svolto su di uno stabilizzante pedale di tonica, porta a conclusione l'intero brano.

Fig. 5
miss. 35-43



- (1) Settima diminuita del tono.
- (2) Settima diminuita secondaria della sottodominante (tendenza plagale).

Se ne osservi l'interna cadenzalità tutta basata sul rapporto $D7 \rightarrow T$ (con esaltazione dunque, della pregnanza tensiva dell'accordo di settima diminuita).

Volendo adesso esemplificare i vari tratti possiamo affermare che in Fig. 2 abbiamo un prolungamento dell'ipotetica tonica iniziale (re minore); in Fig. 3 abbiamo il passaggio da re minore alla dominante, poi tonica effettiva (la minore); in Fig. 4 una complessiva elaborazione del tono d'imposto che viene effettivamente e con forza stabilizzato; lo stesso dicasi per la Fig. 5 dove però il tono è conservativamente reso con terza maggiorizzata, pedale di tonica ed oscillazione cadenzale D7 → T.

Per maggior chiarezza proponiamo la seguente schematizzazione (fig.6) del globale processo riduttivo-sintetico nella quale utilizziamo il seguente criterio gerarchico dei valori notali:

- = nota strutturalmente più importante (che cioè aggrega più tratti areali e/o lineari subordinati)⁴².
- ♯ = nota d'importanza subordinata
- = nota di ripieno/risalto armonico.

Fig. 6a
(sintesi 1)

The musical score for Fig. 6a consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with various note values, including some marked with circled numbers (I, II, III). The lower staff contains a bass line with several pedals labeled 'Pedale IV', 'Pedale V', and 'Pedale I'. Below the bass line, there are harmonic markers: 'S', 'D7t', 'D7', and 'T'. The score is divided into four sections: 'EXORDIUM', 'NARRATIO', 'CONFIRMATIO', and 'PENULTIMO/QUERATO'.

Un'altra ipotesi riassuntiva potrebbe essere la seguente:

Fig. 6b
(sintesi 2)

The musical score for Fig. 6b is a simplified version of the previous one. It consists of two staves. The upper staff shows a few notes, including a circled note. The lower staff shows a bass line with a single pedal. The score is divided into two sections: 'EXORDIUM' and 'NARRATIO'.

⁴² Tale sintesi è espressa secondo il principio figurativo-geometrico dell'arcata; intesa questa non solo come figura melodica ma soprattutto come fusione tra questa ed il gioco di tensione e distensione riferito alla settima diminuita. In altri termini i valori notali più importanti sono quelli che spiccano, oltre che per la loro valenza melodica, anche per il loro peso armonico.

Approfondimento ermeneutico

Il discorso può ulteriormente approfondirsi. Se osserviamo la Fig. 2 possiamo riscontrare un'arcata che presenta una caratteristica importante. Come tutte le arcate è dotata di un "apice", il quale è però scorrevolmente raggiunto ($t \rightarrow S$) attraverso la sottodominante, ma tensivamente risolto e subito abbandonato dalla successiva tensione armonica di settima diminuita. Possiamo meglio capire questo tratto se ne osserviamo, nella Fig. 4, la relativa amplificazione in vero e proprio tratteggio espansivo ed insieme confermativo (*confirmatio*).

Qui possiamo riscontrare un iniziale tratteggio ascendente (anàbasi) abbastanza scorrevole seppur ampiamente articolato, reso tale in pregnanza locale da una successione di strutture armoniche in rivolti (3_6 ; 4_6) su di un pedale armonico dominantico. La successiva catàbasi è visibilmente resa in "sofferenza" dalla presenza diffusa delle settime del tono e della dominante (D^7 e D^7). Anche nell'ultimo episodio (Fig. 5) questo concetto pare conservato pure se in forma di definitiva dissolvenza. Difatti è rilevante (Fig. 7) la tendenza (con lieve sbalzo) ad un registro acuto prima e poi, in esito definitivo, alla dissolvenza figurale⁴³.

Fig. 7

miss. 35-36; 42-43



Possiamo a questo punto dividere il brano in quattro episodi a diverso tratteggio motivico-fraseologico ad arcata: una prima arcata (fig. 2) corrispondente all'exordium, cioè al momento in cui viene presentata l'invenzione, l'idea tematica; un'arcata di tensione⁴⁴ poco più ampia (fig. 3) definibile come narratio, cioè lo

43 Ciò comporterebbe, in quest'ultimo episodio, un'esecuzione che alleggerisca complessivamente la dinamica preparando dunque la definitiva dissolvenza figurale; ecco perché pare preferibile definire quest'ultimo tratto del processo compositivo, come complessivamente in dissolvenza, rispetto anche alle affermazioni di cantabilità ben più marcate, rese in precedenza. Tale condotta risulta congeniale sia alla precedente cadenzalità dell'imposto, resa con definitivo tono dichiarativo (vedi anche Fig. 9), sia alla dissolvenza figurale che chiude il brano.

44 Bisogna ben focalizzare due concetti figurativi che danno unità a tutto il brano: a) il "salire" e lo "scendere" con un apice estremo, dunque l'arcata intesa non come semplice tratto melodico bensì come più dilatato tratto testurale coinvolgente l'intera articolazione del tessuto diastematico nei suoi plastici contorni; b) un tratteggio di spinta verso una tensione - di settima diminuita - che poi viene più o meno gradatamente risolta. Il punto "b" è il più "unificante" delle quattro fasi osservate, perché, nella seconda (cfr. Fig. 3) si può notare che non di vera e propria arcata si tratta, ma di un tratteggio direzionato verso una tensione (settima diminuita) poi risolta. È questa l'effettiva *invenio*, l'idea espressiva che dà unicità al testo in questione.

sviluppo dell'idea tematica arricchita di particolari⁴⁵; la terza è l'arcata più grande di tutto il brano (fig.4) e costituisce, sul piano retorico, una confirmatio, una ulteriore amplificazione confermativa dell'idea iniziale, prima esposta (exordium) e poi ampliata (narratio); la quarta arcata, quella conclusiva che, inserita in un processo di dissolvenza, rispone l'equilibrio tonale iniziale (giro armonico), quasi come una ripresa coda, dunque una peroratio-enumeratio nel senso retorico.

Alcune osservazioni relative a particolari tratti figurativi ed adeguate scelte esecutive

Guardando in Fig. 8, la voce grave presenta una breve tendenza imitativa⁴⁶:

Fig. 8

miss. 14-16

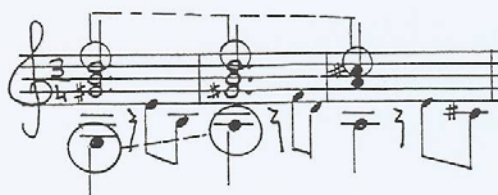


x = Dux
y = Comes
x' = Progressione del dux

Ciò evidenzia una tendenziale maggior densità polifonico-imitativa (polifonia latente) che inspessisce localmente la qualità plastica del mèlos. Da notare inoltre (Fig. 9) nella zona conclusiva della terza arcata come la voce grave cadenzi prima che ciò sia avvenuto a livello armonico, emergendo per la seconda volta da quel contesto assecondante di cui aveva fatto parte.

Fig. 9

miss. 32-34



Questo non fa altro che confermare il già ribadito concetto di risoluzione sofferta, travagliata. Infatti la cadenza resa con il ritardo della "terza" trova la sua

⁴⁵ La voce grave che si esprime e si direziona verso la settima diminuita; il ritardo della "nona" che intensifica la risoluzione.

⁴⁶ Fino a questo punto aveva per lo più assecondato il tratteggio della complessiva figura areale costituente l'inventio.

risoluzione con il re che “va al do#”, “terza” maggiorizzata, con accentuazione del livello di stabilità armonica sulla tonica.

A ridosso peraltro della nostra disamina analitica possiamo trarre alcune importanti conclusioni che riguardano una possibile e conseguenziale condotta interpretativa esposta per comodità in forma problematica.

Problemi interpretativi

- a) arcata iniziale di sette misure;
- b) come reggere dinamicamente ed agogicamente, nella terza arcata, l'ampia fase discendente; quindi come “calibrare” un diminuendo di dodici misure circa (miss. 22-34);
- c) come concludere le ultime nove misure.

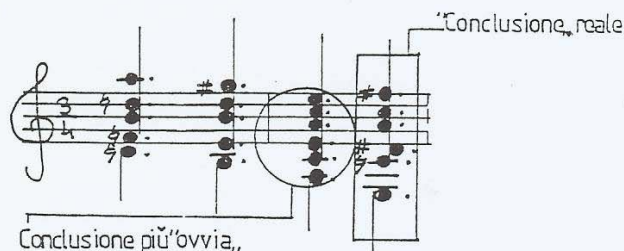
Il problema più interessante e complesso al tempo stesso è al punto “b”; lo esemplificheremo suddividendo la terza arcata in tre fasi, già indicate in figura 6.

Prima fase, indicata in figura con “I”. Seconda fase, indicata in figura con “II”. Terza fase, indicata in figura con “III”.

La “I”, comprendente la fase ascendente dell'arcata (anàbasi), potrà essere resa in maniera scorrevole ed al tempo stesso in crescendo.

Nella “II” si avvia il diminuendo dando vita ad una prima spinta cadenzale inconclusa; infatti dopo la misura 27, l'armonia, invece di cadenzare alla tonica, devia sul quarto grado alterato (fig. 10).

Fig. 10
miss. 26-28



Di conseguenza dovremo comportarci, e cioè “arrivare” alla misura 28, come se dovessimo cadenzare; ma non realizzando la cadenza attesa - ed è questa la “III” fase - avvieremo un'ulteriore diminuendo che ci condurrà, finalmente, alla tanto attesa tonica.

Certamente non si esaurisce qui la questione interpretativa; è possibile comunque trarre dalla sintesi espressiva svolta a ridosso dell'approfondita ermeneutica testuale, ulteriori accorgimenti e scelte che rendano, in esecuzione, il significato narrativo di questo preludio; non certo tra i più significativi del sommo Bach, ma, appunto per la sua semplicità di scrittura, tra i più formativi nell'intento di trarre dal linguaggio del Nostro la maggior compiutezza possibile di dizione espressiva.

PRELUDIO BWV 999

The image displays a musical score for a prelude, BWV 999, consisting of two systems of staves. Each system contains eight staves, with the first staff of each system being a grand staff (treble and bass clefs) and the remaining seven staves being single-line staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers are indicated at the beginning of several staves: 10, 15, 20, 25, and 30. The score is presented in a clean, black-and-white format.