

METODOLOGIA DELL'ANALISI II

*La Melo-armonia e l'elaborazione
motivica dal barocco al modernismo:
tra analisi e performance*

(Lezione 1/10)

Prof. Mario MUSUMECI



Testo in studio

in vendita presso vari
siti-web digitando
Autore, Titolo, Editore



oppure a Messina (riduzione
almeno del 30% per studenti):
presso **COPY CENTER**
(dispense e testi universitari)
via San Filippo Bianchi
angolo Via Università

Testo in studio riepilogativo



Tutti sanno cos'è un motivo musicale e i musicisti professionisti sanno pure che ad esso vanno spesso attribuite notevoli responsabilità espressive. Qualificazioni "retoriche" di composizione anche molto complesse. Mentre i musicisti di cultura orale ricorrono generalmente nello stesso uno dei principali riferimenti stabilizzati della loro logica estemporanea. E perfino i cultori della ricerca timbrico-organica della nuova musica interpretano il motivo come il particolare fraseggiato di un non più stereotipo: "melodia", ma anche latente componente culturale di costellazioni seriali e di serializzati campi armonici. Insomma nella più dispersa griglia musicale il motivo viene attribuito a canoni di primo piano per la significazione, quanto meno per la riconoscibilità musicale. Ma quale una teorizzazione che ne inquadra le componenti profonde tanto di natura psico-fisica quanto di origine prettamente retorico-musicale: insomma il motivo come struttura classica ed elemento musicale multi-specie e, in parallelo, la genesi storico-evolutiva del motivo musicale nell'ordine ritmico della trama continua barocca; pertanto il suo inquadramento, tanto in una culturalizzata figurata retorica, quanto in una tendenza allinea iconica qualifica l'inequivocabilità di carattere anche presentificativa. Una genesi studiata a monte di questa sua specifica costituzione, nella simbiosi con il linguaggio poetico (sacro e profano) del medioevo al rinascimento, e a valle del suo disporsi nell'area vigente, scudigliata, melodica e nell'allineamento tematico illuministico, produttivo della grande musica occidentale; solo in tal senso "classico".

Questo volume non è allora un "trattato retorico musicale barocco", come forse prometterebbe il titolo. Semmai si serve di una tradizione bi-millennaria ancorata alla scienza retorica, nell'occidente, (colta dall'architettura greco-romana ai giorni nostri, per mostrare gli aspetti perfino sovietici della significazione musicale, una significazione espresa, nella varietà storico-evolutiva del suo imporsi). Arrivando ad intendere la retorica come scienza del significato, ma diversamente disposta nella musicalità delle diverse epoche. E presentando una articolazione ineludibile tanto storico-musicale, quanto di impianto pedagogico, della lettura della "musica": una lettura non solo "dalle note", bensì degli aggregati minimi della significazione musicale: una lettura analitica, ma che in una fase più avanzata della specificazione formale, viene affibbiata a di quelle "lettura buon cuore". La sovrabbondanza delle esemplificazioni musicali, le contestazioni accorate (fino al padroneggiamento della corrispondente lettura musicale), ne costituisce la più concreta dimostrazione. Non essendo scorciate per una acculturata e acculturante musicalità.

MARIO MUSUMECI: pianista e compositore per studi, tenore a debutto per sperimentale vocale; in Italia è stato considerato tra i pionieri degli studi teorico-analitico-compositivi e ha al suo attivo un'illuminata produzione sagittica nello specifico campo, svolta in Italia ed extra-murata e spesso in collaborazione con i suoi allievi, alcuni del Conservatorio statale di musica messinese. Tra i suoi lavori: *Atte a paragoni, un binomio indispensabile? Un poco studiata parte di stile: l'artificio "molto" di creatività* (2012), *Le interazioni del pensiero musicale, fenomenologia epistemologica e metodologica di didattica della teoria musicale* (2008), *Analisi da cantore* (2008), *Creazione e conoscenza, interpretazione e intimità di un'opera di un compositore di tradizione*, *L'concerto per tre di Sergio Michelangelo* (2007), *L'ipotesi del formarsi del ritmo. Tre studi di interpretazione di tre brani francesi musicali* (2011). Sulle letterature bucliane: *Questioni analitiche e problemi interpretativi* (1996).

€ 20,00 ISBN 978-88-96116 - 87-6

Tuttavia di *Performance* musicale non è cosa possibile se non la si sa bene distinguere dall'*Interpretazione* musicale e questo richiede una profonda conoscenza della sua scrittura, non limitata ai suoi valori oggettivi e digitati sullo strumento. Una conoscenza analitica che sappia ben risalire dalle strutture di linguaggio, dai suoi *fonemi* articolatori, alle sue strutture di pensiero, ai suoi *fonemi* riconoscibili portatori di specifici e concreti espressioni. Ma tentare, in conseguenza, del fondamento ontologico della conoscenza musicale richiede anche una linguistica condivisa circa il loro integrabile significato: una *Teoria* come suggerimento *Teoria generale del pensiero e del linguaggio musicale*, impostata su una stretta corrispondenza con l'*Analisi*, a sua volta uno strumento inter-metodologicamente ben fornito di osservazione e studio, tanto sulla varietà stilistica epocale e individuale del repertorio quanto sull'intelligenza musicale che vi sottintende. La *Performance* si dissolva allora come un atto vitalistico originario, si produrrà di creato personalizzazione; ma anche consensuale ad un qualche "centro sociale", che ne giustifica, *pariter post*, la sua organizzazione comunicativa, inter-locale come una, *opera non finita*, delle doveri e integrate prospettive di formalizzazione; in tal caso si tratta certamente di un "attraversare la forma" nell'essere la sua più intima, indice e contestualizzata espressione.

Ma la *performance* è anche dell'ascoltatore che non può certo limitarsi alla passiva trasmissione di ritratti "note", di un flusso sonoro vagamente portatore di tanto intrinseche quanto-oggettive sensazioni. Così accade anche che l'esecutore possa situarsi in base, certo, attraverso una lettura rappresentativa di una *grammatica di esecuzione*, manuale e tendenzialmente finalizzata solo alla digitazione tecnica utile alla meccanica riproduzione strumentale. E allora la musica di una ormai storicizzata rievocazione si situa in base, certo, attraverso una lettura rappresentativa di una *grammatica di composizione* e di interpretazione, digitalmente finalizzata all'apprendimento di un lessico appropriato a via, un *periplo* per centralizzato rispetto sia la profondità del linguaggio musicale nelle sue specificità di lingua musicale, "sociologica e sovranazionale", determinata, che gli intoni extralinguistici definitori della stessa. Così da poter tradurre l'interpretazione musicale di una parte e dell'idea della comunicazione musicale - produzione e ricezione - in appropriate qualificazioni riflessive e assistite rappresentative. E allora si può fare ancora a meno nelle due *performance* - del musicista esecutore- interprete e dell'ascoltatore interprete, esplicitamente sostenute - di un più che adeguato posizionamento linguistico e culturalmente storicizzate, che sia insomma anche ben rappresentativo degli implicati e motivanti significati del testo musicale? Oppure occorre ancora rassegnarsi alla teoria ma purtroppo vigente, sia di un *razionalizzato ordinamento del testo scritto*, la cui sola materiale esecuzione risulti comunque una sua "interpretazione"?

MARIO MUSUMECI: pianista e compositore per studi regolari, musicologo tecnico e umanista e dotato per spiccatezza vocale e violino; è stato considerato in Italia tra i pionieri degli studi teorico-analitico-compositivi e ha al suo attivo una vasta ed ininterrotta produzione sagittica nello specifico campo, svolta spesso e preferibilmente in collaborazione con i suoi più impegnati allievi. Tra i suoi lavori più recenti sui monografi ma sistematici vanno segnalati per il loro rigore organica musicale e scientifica: *L'evoluzione retorica del pensiero musicale. Lettura e significato nella musica occidentale* (2016), *La struttura espositiva del pensiero musicale. Teoria generale della musica e analisi dello stile* (2017), in totale riferimento di un trattato pubblicato nel 2008.

€ 13,00 ISBN 978-88-96116 - 93-7

Testo in studio riepilogativo

Trattare di *Performance* musicale non è cosa possibile se non la si sa bene distinguere dall'*Interpretazione* musicale e questo richiede una profonda conoscenza della sua scrittura, non limitata ai suoi valori gestuali e digitativi sullo strumento. Una conoscenza analitica che sappia ben risalire dalle strutture di linguaggio, dai suoi *fonemi* articolatori, alle sue strutture di pensiero, ai suoi *lessemi* riconoscibili portatori di specifica e concreta espressione.

Ma trattare, in conseguenza, dei fondamenti costitutivi della conoscenza musicale richiede anche una lungimirante condivisione circa il loro integrabile significato: una *Teoria* come aggiornata *Teoria generale del pensiero e del linguaggio musicali*; impostata in una stretta corrispondenza con l'*Analisi*: a sua volta uno strumento inter-metodologicamente ben fornito di osservazione e studio, tanto sulla varietà stilistica epocale e individuale del repertorio quanto sull'intelligenza musicale che vi sovrintende. La *Performance* si disvela allora come un atto vitalistico originario e produttivo di creativa personalizzazione; ma anche consono ad un qualche "contratto sociale" che ne giustifichi, pure *ex post*, la sua originarietà comunicativa; intendendola come una, *seppure non l'unica*, delle diverse e integrate prospettive di formalizzazione: in tal caso si tratta certamente di un "attraversare la forma" nell'esserne la sua più intima, ludica e compartecipata espressione.

Ma la performance è anche dell'ascoltatore che non può certo limitarsi alla passiva trasmissione di irrelate "note", di un flusso sonoro vagamente portatore di tanto intrinseche quanto sfuggenti sensazioni. Così accade anche che l'esecuzione possa attuarsi in basso conio, attraverso una lettura rappresentativa di una *grammatica di esecuzione*, manuale e tendenzialmente finalizzata solo alla digitazione tecnica utile alla meccanica riproduzione strumentale. Laddove la musica d'arte oramai storicizzata abbisogna soprattutto di una *grammatica di comprensione* e di interpretazione, direttamente finalizzata all'apprendimento di un lessico appropriato e via via sempre più culturalizzato: rispetto sia la profondità del linguaggio musicale nelle sue specificità di lingua musicale, storicamente e geograficamente determinata, che gli intorni extralinguistici definitivi della stessa. Così da poter tradurre l'interpretazione musicale da una parte e dall'altra della comunicazione musicale – produzione e ricezione – in appropriate qualificazioni riflessive e assieme rappresentative.

E allora si può fare ancora a meno nelle due performance – del musicista esecutore-interprete e dell'ascoltatore interprete empaticamente senziente – di un più che adeguato posizionamento linguistico e culturalmente storicizzante, che sia insomma anche ben rappresentativo degli implicati e motivanti significati del testo musicale? Oppure occorre ancora rassegnarsi alla rozza ma purtroppo vigente idea di un'*assolutizzante originarietà del testo scritto*, la cui sola *materiale esecuzione* risulti comunque una sua "interpretazione"?

MARIO MUSUMECI: pianista e compositore per studi regolari, musicologo teorico e umanista e didatta per sperimentate vocazioni e adesioni, è stato considerato in Italia tra i pionieri degli studi teorico-analitico-compositivi e ha al suo attivo una vasta ed ininterrotta produzione saggistica nello specifico campo, svolta spesso e preferibilmente in collaborazione con i suoi più impegnati allievi. Tra i suoi lavori più recenti non monografici ma sistematici vanno segnalati per l'evidente originalità musicale e scientifica: *L'evoluzione retorica del pensiero musicale. Lettura e significato nella musica occidentale* (2016), *Le strutture espressive del pensiero musicale. Teoria generale della musica e analisi dello stile* (2017, in totale rifacimento di un trattato pubblicato nel 2008).

€ 13,00

ISBN 978-88-96116-93-7

M.B.

LA PERFORMANCE MUSICALE COME ERMENEUTICA DEL TESTO

MARIO MUSUMECI

MARIO MUSUMECI

LA PERFORMANCE MUSICALE COME ERMENEUTICA DEL TESTO PROLEGOMENI AD UNA FENOMENOLOGIA DELL'INTERPRETAZIONE MUSICALE

SCB
Edizioni

Testo in studio

Tutti sanno cos'è un motivo musicale e i musicisti professionisti sanno pure che ad esso vanno spesso attribuite notevoli responsabilità costruttive, qualificazioni "tematiche" di composizioni anche molto complesse. Mentre i musicisti di cultura orale riconoscono generalmente nello stesso uno dei principali riferimenti stabilizzanti della loro ludica estemporaneità. E perfino i cultori della ricerca timbrico-sonorale della *nuova musica* interpretano il motivo come il particellare frammento di una non più proponibile "melodia", ma anche latente componente cellulare di costellazioni seriali e di serializzanti campi armonici. Insomma nella più disparata prassi musicale al motivo viene attribuito un carisma di primo piano per la significazione o, quanto meno, per la riconoscibilità musicale. Mancava una teorizzazione che ne inquadrasse le componenti profonde tanto di natura psico-motoria quanto di origine prettamente retorico-musicale: insomma il motivo come struttura cognitiva di pensiero musicale multi-epocale e, in parallelo, la genesi storico-evolutiva del motivo musicale nell'ordito ritmico della trama continua barocca. Pertanto il suo inquadramento tanto in una culturalizzata figuralità retorica, quanto in una tendenzialmente inconscia qualificazione propriocettiva di caratterizzante piede ritmico. Una genesi studiata a monte di questa sua specifica costituzione nella simbiosi con il linguaggio poetico (sacro e profano) dal medioevo al rinascimento, e a valle del suo dispiegarsi nell'ancora vigente quadratura melodica e nell'allineamento tematico illuministico, produttivo della grande musica occidentale; solo in tal senso "classica".

Questo volume non è allora un "libro sulla retorica musicale barocca", come forse prometterebbe il titolo. Semmai si serve di una tradizione bimillenaria ancorata alla scienza retorica nell'occidente colto, dall'antichità greco-romana ai giorni nostri, per mostrare gli aspetti perfino ovvi della significazione musicale; una significazione espressa nella varietà storico-evolutiva dei suoi repertori. Arrivando ad intendere *la retorica come scienza del significato*, ma diversamente dispiegata nella musicalità delle diverse epoche. E prospettando una articolazione evolutiva, tanto storica quanto logica e d'impianto pedagogico, della lettura della musica: una lettura non solo "delle note", bensì degli aggregati minimi della significazione musicale; una lettura analitica, ma che in una fase più avanzata della specialistica formazione musicale ambisca a divenire "lettura tout court". La sovrabbondanza delle esemplificazioni musicali, se correttamente accostata (fino al padroneggiamento della corrispondente lettura musicale), ne costituisce la più concreta dimostrazione. Non esistono scorciatoie per una accurata e acculturante musicalità.

MARIO MUSUMECI: pianista e compositore per studi, teorico e didatta per sperimentata vocazione, in Italia è stato considerato tra i pionieri degli studi teorico-analitico-compositivi e ha al suo attivo un'ininterrotta produzione saggistica nello specifico campo, svolta in intra ed extra-moenia e spesso in collaborazione con i suoi più impegnati allievi del Conservatorio statale di musica messinese. Tra i suoi lavori: *Arte e patologia, un binomio indissolubile? Un poco studiato punto di vista: l'artista "malato" di creatività* (2012), *Le strutture espressive del pensiero musicale. Fondamenti epistemologici e lineamenti di didattica della teoria musicale* (2008), *Analisi da suonare* (2008), *Creatività e conoscenza, interpretazione e analisi. A margine di un capolavoro da rivalutare: il Concerto op. 40 di Sergej Rachmaninov* (2007), *L'apprendistato formativo del ritmo. Tra analisi ed interpretazione di testi poetici e musicali* (2001), *Sulla letteratura bachiana. Questioni analitiche e problemi interpretativi* (1996).

€ 20,00

ISBN 978-88-96116 - 87-6



L'EVOLUZIONE RETORICA DEL PENSIERO MUSICALE
LETTURA E SIGNIFICATO NELLA MUSICA OCCIDENTALE

MARIO MUSUMECI

MARIO MUSUMECI

L'EVOLUZIONE RETORICA DEL PENSIERO MUSICALE LETTURA E SIGNIFICATO NELLA MUSICA OCCIDENTALE

DALLA TRAMA CONTINUA ALL'ALLINEAMENTO TEMATICO,
LA GRADUALE COSTITUZIONE DEL MOTIVO MUSICALE



UN BREVE CENNO IN ANTICIPAZIONE

LE SETTE PROSPETTIVE FORMALI DELLA METODOLOGIA ANALITICA

LA FORMA COME ...	<i>GENERE D'USO</i>	<i>DISPOSIZIONE RETORICA</i>	<i>SCHEMA (FORMALE)</i>	<i>PROCESSO (FORMALE)</i>	<i>PLANIMETRIA TONALE</i>	<i>CARATTERIZZAZIONE SONORIALE</i>	<i>PERFORMANCE (INTERPRETATIVA)</i>
VISIONE CULTURALE ED EPOCALE	AGGANCI CON L'EXTRA- MUSICALE	DISCORSIVITÀ NARRATIVITÀ	ARCHITETTURA FONDATA SULL'EQUILIBRIO DI UNITÀ- VARIETÀ	SEQUENZIALITÀ LOGICA PREORDINATA AD UN PROGETTO CREATIVO	FORMA TONALE COME SINTESI DI EQUILIBRI E DINAMISMI PERCETTIVI DIASTEMATICO-TONALI	PERCEZIONE DIRETTA DELLE QUALITÀ SONORIALI GLOBALI, PIÙ SPICCATAMENTE MATERICHE E OGGETTUALI	ESPRESSIONE CORPOREA
FONDAMENTI	SOCIOCULTURALI	ORDINE RETORICO (CLASSICO)	PRINCIPI ORGANICI	TECNICO- COMPOSITIVI LOGICO-FORMALI	IMPIANTI ARMONICO- TONALI IDEATIVO- POSIZIONALI E LOGICO-FORMALI	SOCIOCULTURALI	SOCIOCULTURALI
VIGENZA	DALLE ORIGINI PRIMITIVE COSTANTEMENTE IMPLICATA NELLA QUOTIDIANITÀ DELLE RELAZIONI TRA ARTE E CULTURA	DAL MEDIOEVO (EX ANTICHITÀ CLASSICA) ALL'800/900 (RETORICA IMMAGINARIA E VISIONARIA)	DAL POSITIVISMO OTTOCENTESCO, ATTRAVERSO LA FONDAZIONE DELLA STESSA NOZIONE DI "FORMA"	DAL PRIMO 900	DAL PRIMO 900	DAL SECONDO 900	DALLE ORIGINI PRIMITIVE, COSTANTEMENTE IMPLICATA NELLA DIRETTA RELAZIONE TRA IL PERFORMER ED IL SUO SPECIFICO PUBBLICO
MOTIVAZIONI PRODUTTIVE	L'INTEGRAZIONE ORIGINARIA COSTANTEMENTE IMPLICATA TRA LO SPECIFICO MUSICALE E L'EXTRAMUSICALE PREORDINATO	DALLA METAFISICA DEL LOGOS ALLA PSICOLOGIA DELL'INCONSCIO (LA CONOSCENZA TACITA)	LA CONSAPEVOLEZZA DELLE TECNICHE CONNESSA AL DOMINIO ESTETICO	STRUTTURALISMO E INNOVAZIONE: LA POETICA DEL WORK IN PROGRESS	LA TECNICA ARMONICA CONTRAPPUNTISTICAMENTE RISCONDIZIONATA DAL RIDUZIONISMO SCHRENCKERIANO	L'IMPIANTO NOVECENTESCO DEL SOUND, COME FONDATE MATRICE DI PENSIERO COMPOSITIVO	LA PARTECIPAZIONE EMPATICA, ANCH'ESSA "PERFORMATIVA", IN SENSO LATO DEL COMUNITARIO LUDUS

UN BREVE CENNO IN ANTICIPAZIONE

L' "ANALISI STILISTICA" (fonti originarie)

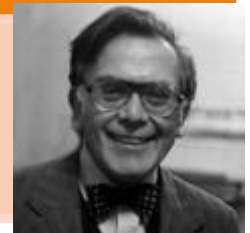
Jan LaRue (1918-2003)

**Analisi stilistica a cinque *categorie* di formalizzazione
e tre livelli formali (micro-, medio-, macro-)**

Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth Le 5 categorie:

Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth

in: *Guidelines for Style Analysis*, W. W. Norton, New York 1970



Mario Musumeci (1957-viv.)

**Analisi stilistica a sette *prospettive* di formalizzazione
e tre livelli formali (micro-, medio-, macro-)**

Le 7 prospettive formali (integrate):

f. genere, f. architettura, f. tonale, f. retorica, f. processo, f. sonoriale, performance

in: *Le strutture espressive del pensiero musicale*, Lippolis, Messina 2008





















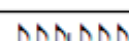












TRAMA CONTINUA,
BASSO CONTINUO E
RETORICA MUSICALE

COME DOMINI LINGUISTICO-
ESPRESSIVI DELL'ELABORAZIONE
MOTIVICO-TEMATICA BAROCCA

Formalizzazione della figuralità retorica di amplissimo respiro

1. Dal livello micro-formale dei *piedi ritmici* aggregati nel motivo tematico, costituenti nel minuetto l'impianto spondaico ritmicamente e metricamente generativo della danza: le dinamiche, così come i posizionamenti superiori o inferiori delle legature, nell'esempio 1.3 descrivono una certa qualità cantabile di tipo polifonico-concertante (polifonia latente del tratteggio melodico), in parte resa anche corrispondente a posture corporeo-gestuali;
2. al livello disegnativo del *soggetto* (o *motivo tematico* o *inventio*) del minuetto, sempre congruente nelle sue esposizioni e nelle sue frammentazioni e variazioni derivative. Un processo elaborativo unitario e logicamente ben definito lungo l'intero corso (*dispositio*) della composizione.
3. Dal livello immaginativo delle *figure retoriche*, che attribuiscono significato al livello medio-formale aggregando variamente tratti tematici;
4. al livello macro-formale più ampio e ancor più compiutamente significativa del processo discorsivo in atto, svolto nelle compiute e prevedibili fasi della disposizione retorica (*dispositio*); che attribuiscono senso e compiuto significato all'intero decorso spazio-temporale di questa musica.

Esempio II - 5.1 - Figure di solfeggio motivico-tematico (sillabazione) della trama

Piede	Quantità	Piede ritmico	Trascrizione accentuativa	Carattere
<i>Anapesto</i>	˘˘–	<i>ritmo anapestico</i>	 oppure  oppure  ...	figura slanciata
<i>Baccheo</i>	˘– –	<i>ritmo bacchico</i>	 accentuato sul battere	stereotipo del lamento
<i>Clamosa</i>	˘˘˘–	<i>ritmo declamatorio</i>	 oppure  oppure 	figura scorrevole
<i>Dattilo</i>	–˘˘	<i>ritmo dattilico</i>	 oppure  oppure 	figura marciante
<i>Francese</i>	˘–	<i>ritmo francese</i>	 sovra-puntato	stile francese di marcia solenne
<i>Giambo</i>	˘–	<i>ritmo giambico</i>	 oppure  oppure 	figura puntualizzante e slanciata
<i>Peone</i>	˘˘˘–	<i>ritmo peonico</i>	 molto slanciato	stile francese celebrativo
<i>Pirrichio</i>	˘˘	<i>ritmo di pirrichio</i>	 oppure  oppure 	figura puntualizzante
<i>Spondeo</i>	– –	<i>ritmo spondaico</i>	 oppure 	figura di risalto solenne
<i>Terzina</i>	˘˘˘	<i>ritmo terzinante</i>		figura aggraziata e dilettevole
<i>Trocheo</i>	–˘	<i>ritmo trocaico</i>	 oppure 	figura di avvio cadenzato
<i>Zoppo</i>	˘–˘	<i>ritmo alla zoppa</i>	 oppure  oppure 	figure della <i>Pathopoeia</i>
<i>Abruptio</i>	... : ...	<i>interruzione</i>	 :  oppure  :  oppure  : 	figura di aggancio
<i>Syncopatio</i>	˘–	<i>sincope</i>		segnale preparatorio

Esempio II - 5.2 - Figure meliche o di pronunzia dell'elaborazione tematica

Figura	Significato	Carattere e Pronunzia
<i>Acumen</i>	acme o apice degli apici	tratto motivico apicale in culmine estremo
<i>Apex</i>	apice di arcata, di anabasis, di climax ...	tratto motivico apicale locale e relazionato
<i>Anabasis</i>	ascesa lunga e faticosa	sforzo espansivo verso il (non vincolato) apice superiore
<i>Anafora</i>	ripetizione imitativa in presenza diffusa	risalto di un motivo in presenza diffusa tra le voci
<i>Anticlimax</i>	discesa graduata o progressionale	sforzo radicante o accartocciamento verso il grave
<i>Antitheton</i>	accostamento oppositivo	con tratti espressivi di senso opposto, un'antitesi tematizzata all'avvio
<i>Aumentazione (motivica)</i>	esaltazione per ingrandimento	nel genere encomiastico esalta le virtù (anche mediocri) del destinatario
<i>Canon</i>	figura e genere basilare del linguaggio polifonico	inseguimento di una voce (<i>comes</i>) rispetto quella iniziale (<i>dux</i>)
<i>Cancrizans</i>	moto retrogrado riferito al canone cancrizzante	principio cancrizzante come simbolico <i>emblemata</i> , positivo o negativo
<i>Cascata</i>	tratto motivico discendente scalare e rapido	tipica dell'agile stile violinistico, anche figura di diminuzione
<i>Catabasis</i>	discesa lunga e faticosa radicante o accartocciante	sforzo verso un apice inferiore o marcatura dell'estinzione del tratteggio
<i>Circulus</i>	dondolio (di tenuta melodica)	ondeggiamento del moto melodico che ritorna al punto di partenza
<i>Climax</i>	ascesa graduata o progressionale (dal greco "scala")	di un tratto motivico verso un (non vincolato) apice superiore
<i>Exclamatio</i> o <i>Clamatio</i>	salto melodico ampio, per lo più di sesta ascendente	figura risaltane che sia invocazione, chiamata, richiamo esclamativo
<i>Ellipsis</i>	interruzione improvvisa e deviata	di un tratteggio previsto ma subito concluso per avviame uno diverso
<i>Eterolepsis</i>	scambio di registro o scambio di voce in polifonia	con effetto più o meno compensativo di sbalzo o di passaggio
<i>Flexus</i>	figure serpeggianti del moto melodico	con effetto di moto strisciante
<i>Iperbole</i>	figura di esaltazione espressiva	evocativa dello straordinario, di un vero che pure appare incredibile
<i>Mimesis</i>	imitazione stretta di risalto motivico	come l'anafora ma più vicina al canone (stretto imitativo)
<i>Passus duriusculus discendente</i>	la discesa cromatica	espressione di intenso e sacrificato dolore e di inevitabile afflizione
<i>Passus duriusculus ascendente</i>	l'ascesa cromatica	sforzo doloroso, fatica, affanno; negli <i>affetti misti</i> anche arroganza
<i>Saltus duriusculus</i>	salto di tritono o settima diminuita (doppio tritono)	dissonante e tensivo, a marcato risalto di pathos
<i>Subjectio</i>	conseguente all'antecedente della domanda tematica	prototipo barocco della fraseologia classica ad equilibri compensativi
<i>Tirata</i>	tratto motivico ascendente scalare e rapido	tipica dell'agile stile violinistico, anche figura di diminuzione

Esempio II - 5.3 - Figure tono-testurali o di ambientazione del disegno tematico

Figura	Significato	Carattere e Pronunzia
<i>Affectus iucundus</i>	modo <i>maggiore</i> tipico dell' <i>affetto giocondo</i>	"positivo" (luminoso, aperto, destabilizzante) se associato ad un andamento mosso
<i>Affectus mixtus</i>	varietà notevole dell' <i>affetto misto</i>	modo maggiore associato ad andamento lento e modo minore associato ad andamento rapido
<i>Affectus molestus</i>	modo <i>minore</i> tipico dell' <i>affetto molesto</i>	"negativo" (tenebroso, chiuso, stabilizzante) se associato ad andamento lento
<i>Cappella</i> (stile a)	polifonia vocale non accompagnata	ieraticità tipica della polifonia vocale sacra non accompagnata
<i>Chiasmo</i>	o <i>forma palindromica</i> figura a leggibilità invertibile	figura misterica a leggibilità invertibile simultanea (spesso a centrazione risaltante)
<i>Contrattempi</i>	pause sul tempo forte	tipici della <i>pathopoeia</i> in genere funzione di tensivo sbilanciamento ritmico
... <i>ex accidentibus</i>	climax o anticlimax se modulante	intensificazione tonale tipica del genere celebrativo ed encomiastico
<i>Ethos</i>	coinvolgimento emotivo moderato	caratterizzante secondo l' <i>inventio</i> e la <i>dispositio</i> specifiche
<i>Emiolia</i> (cadenza em.)	mutazione metrica da ternaria o binaria (o viceversa)	sbilanciamento metrico caratterizzante secondo la collocazione (per lo più cadenzale)
<i>Miseratio</i>	commiserazione, lamento: grado intermedio del pathos	la compassione suscitata con i vari strumenti della media <i>pathopoeia</i>
<i>Modulazione ascendente</i>	fortuna portatrice di gloria	evoca l' <i>evidentia</i> , fino all'esaltazione (<i>gloria</i>) dello specifico tratto motivico
<i>Modulazione discendente</i>	fortuna priva di successo, "desperata"	simboleggia gli aspetti negativi della "fortuna disperata"
<i>Pathos</i>	dolore, strazio: marcato coinvolgimento nelle passioni	coinvolgimento più o meno violento nelle passioni e grado più alto della <i>pathopoeia</i>
<i>Pathopoeia</i>	strumentazione produttiva di <i>affetti molesti</i>	strumentazione degli <i>affetti molesti</i> in tre graduazioni: <i>suspiratio</i> , <i>miseratio</i> , <i>pathos</i>
<i>Plagale</i> (tono)	sequenza "ammorbidente" alla sottodominante	acquiescenza, accettazione, mitigazione, attenuazione, iterazione confermativa
<i>Ritardi</i>	tensioni dissonantiche tipiche della <i>pathopoeia</i>	sul tempo forte preparati con legatura e risolti di grado discendente
<i>Suspiratio</i>	sospiri, angoscia: fase minima della <i>pathopoeia</i>	i "sospiri" che esprimono dolore e affanno, realizzati con <i>ritardi</i> e <i>contrattempi</i>

Esempio II - 5.4 - Fasi formativizzanti dell'ordo in specifiche disposizioni retoriche

Fase	Significato	Carattere e Interpretazione
<i>Argumentatio</i> o <i>Quaestiones</i>	Argomentazione o Questioni	le varie fasi che possono comporre questa centrale macro-fase del contraddittorio
<i>Confirmatio</i>	Conferma (in risalto argomentativo)	in quanto risoluzione del contraddittorio in un'amplificazione dell'impianto espositivo
<i>Confutatio</i>	Confutazione o Messa in risalto	in contrapposizione alla <i>probatio</i> espone i riscontri di positivo recupero dell' <i>inventio</i>
<i>Digressio</i>	Digressione di risalto variegato ma coerente	dopo la <i>narratio</i> o in avvio dell' <i>argumentatio</i> , per ottenere il massimo favore possibile
<i>Egressus</i>	Digressione come breve parentesi	con risalto momentaneo
<i>Enumeratio</i>	Enumerazione	ricapitolazione di elementi tipici del contraddittorio, agganciati a quelli tematici
<i>Epigramma</i>	Epigramma o Motto accomunante	Eccezionalmente, per dare rapida e lapidaria unità ad eventi tra loro fin troppo disparati
<i>Epiphonema</i>	Epifonema o Motto rivelatore di ambiguità	allude a precise circostanze per chiarire un'implicata perplessità in modo arguto
<i>Expositio</i>	Esposizione fughistica (canonico-imitativa)	rende "troneggiante" il tema, così espresso in proiettivo aggancio ad <i>oratio perpetua</i>
<i>Excursus</i>	Digressione elencativa	come una messa in ordine di argomenti in fuori tema
<i>Exordium</i>	Avvio (fase 1 nella tripartizione semplice)	tende a coincidere con l'invenzione tematica (<i>inventio</i>)
<i>Finis</i> o <i>Conclusio</i>	Fase ultima nella tripartizione semplice	risalto definitivo del compiuto gioco argomentativo e di ricapitolazione
<i>Insinuatio</i>	Esordio indiretto, in "insinuazione"	in approccio calcolato per via indiretta; usato per conquistare un uditorio ostile
<i>Medium</i>	Fase mediana nella tripartizione semplice	secondo il gioco elaborativo
<i>Narratio</i>	Narrazione o Esposizione dei fatti	<i>brevis</i> e/o <i>longa</i> ; se usate entrambe la seconda è per lo più <i>narratio in adfectibus</i>
<i>Percursio</i>	Compendio essenziale, rapido e stringato	che suggerisce quanto appresso verrà elaborato
<i>Peroratio</i>	Perorazione o Ricapitolazione dei fatti	depurata dall'antitesi, è <i>in rebus</i> (definitoria "nelle cose" tematiche) e/o <i>in adfectibus</i>
<i>Principium</i>	Esordio diretto e spontaneo	tema esposto in un avvio semplice, naturale simile ad un'improvvisazione
<i>Probatio</i> o <i>Accusatio</i>	Accusa o Messa alla prova o antitema	come avvio effettivo del contraddittorio: l'antitesi dimostrativa "a contrario" della tesi
<i>Proemio</i>	Esordio preludivante	come una sorta di prelude estemporaneo o ricercare preludivante
<i>Propositio</i>	Provocazione di contraddittorio	avvia l' <i>argumentatio</i> come un esordio tematico significativamente deformato
<i>Refutatio</i>	Negazione di una risoluzione	come risalto negativo di una soluzione alla <i>probatio</i>
<i>Sententia infinita</i>	Motto unificante eventi disparati	come una <i>massima</i> utile a prospettare una visione sintetica unitaria

Esempio II - 5.5 -
L'Ordo retorico
quintiliano
in disposizione
progressiva

FASI FONDAMENTALI DELL'ORDINE:	EXORDIUM [Esordio, Proemio]	NARRATIO [Narrazione, Racconto]	ARGUMENTATIO [Argomentazione] o QUAESTIONES [Questioni]	PERORATIO [Perorazione]	
SPECIFICHE AGGIUNTIVE (TIPOLOGIE o RIPARTIZIONI):	PRINCIPIUM [Principio] – oppure/ insieme a: –	NARRATIO BREVIS [Narrazione breve] – anche insieme a: –	PROBATIO [Messa alla prova, Contraddittorio]	CONFUTATIO [Messa in risalto, Confutazione] – oppure: –	PERORATIO IN REBUS [Perorazione nelle cose, nei fatti] – oppure/ insieme a: –
	INSINUATIO [Esordio per insinuazione]	NARRATIO LONGA, IN AFFECTIBUS [Narrazione ampia, negli affetti]		REFUTATIO [Rigetto]	PERORATIO IN AFFECTIBUS [Perorazione negli affetti]
FASI ALTERNATIVE (ANCHE AGGIUNTIVE):		EXPOSITIO [Esposizione]	CONFIRMATIO [Confermazione]	ENUMERATIO [Enumerazione, Ricapitolazione]	
FASI SECONDARIE (FACOLTATIVE):	SENTENTIA INFINITA [Massima]	PERCURSIO [Sommario]	PROPOSITIO [Avvio del contraddittorio]		
		EGRESSUS, EXCURSUS, DIGRESSIO [vari tipi di Digressione]	EPIGRAMMA, EPIPHONEMA [Epigramma, Epifonema]		

Un esempio di trama continua retorico-discorsiva (gesto e cantabilità tra *clamatio* e *cascata*)

Allemanda BWV 996

Allemande

Ex - equilibri compensati x/y

Nb ---> frammentazioni *pirriche* in apertura di cantabilità

Na ---> frammentazioni *pirriche* in espansione di cantabilità --->

minore x ---> sintesi di gestuale e cantabile

y ---> anaphora

passus duriusculus dominante

Pr - espansione *cascata* --->

Pb ---> *ant climax* in espansione gestuale --->

x/y

dominante/minore --->

---> a cadenza cantabile

Cn - *anaphora-ant climax* su x e in esaltazione di *clamatio*

Pa - *anaphora-climax* in espansione di cantabilità --->

plagale

minore

---> sintesi di gestuale e cantabile

x/y

LEGENDA

Macroforma bipartita: A=sezione espositiva: *Ex/exordium*, *Nb/narratio brevis*, *Na/narratio longa in adfectibus*

B=sezione argomentativo-perorativa: *Pr/propositio*, *Pb/probatio*, *Cn/confutatio*, *Pa/peroratio in adfectibus*

Medioforma a cinque sezioni contrappuntistiche, due sdoppiabili in *exordium-narratio* e in *propositio-probatio* con vari intrecci contrappuntistici in *anaphora*, *climax*, *ant climax* e *passus duriusculus*

Microforma come intreccio retorico-discorsivo di quartine acefale variamente articolate:

declamatorie, tra il gestuale ed il cantabile, *clamose* singole o associate o suddivise in più puntualizzanti *pirriche*

Varietà ritmico-figurativa: tra ritmo declamatorio slanciato in *clamatio* a variazione crescente di cantabilità

a ritmo declamatorio più gestuale (marcatamente direzionato) in *cascata/catabasi* e in sintesi di *tirata/anabasi*

Una curiosità: urtext e trascrizione con errori connessi all'incomprensione del testo

Allemanda BWV 996 per tastiera di liuto (lautenwerk)

Allemande.

Urtext musical score for Allemande BWV 996, showing the original notation with clefs, key signature, and time signature. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of an edition. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef).

2. Allemande

Handwritten musical score for Allemande BWV 996, showing the original notation with extensive handwritten annotations, corrections, and markings. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of an edition. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The annotations include various symbols, numbers, and text in different colors and styles, indicating corrections or alternative readings. Some of the visible annotations include "CASCATA", "PIPER", "LUREA", "ANTILVA", "CORPUS TATIO", "PERA MRO", "STABE", "MURPH", "CON", "TRABE", and "CANTANI".

Un caso più complesso: Esempio II - 8.1 - Partitura analitica dell'Allemanda BWV 828/b

EXORDIUM **NARRATIO (a due fasi)**

arcata melodica a tripla concatenazione del motivo-tema, in stile declamatorio e con climax-anaphora a) arcata con marcata espansione caratteriale delle concatenazioni motiviche

1 associazione di pirrichio e clamosa
2 trocheo (cadenzale ma anche d'aggancio)
3 abrupto in anaphora e ... sua risoluzione

apex clamatio in apex e cadenza fiorita

saltus duriusculus

trocheo in clamatio

trocheo

modo maggiore

climax-anaphora su pirrichi (di sostegno)

b) anticlimax fraseologico (= a motivica complessa) in stile concitato (anapesti su ribattuti intensificati)

apex --> anticlimax motivico in stile dilettevole (con terzine) e patetico (minore)

clamatio trocaica fiorita in terzina

modo minore: plagale--> relativo

sospensione dominantica fino alla cadenza conclusiva (La Maggiore/la minore)

trocheo anapesti su ribattuti

trocheo

SENTENTIA INFINITA

anticlimax con integrazione ravvicinata delle diversificazioni stilistiche e variante perorativa del peonio

12 pathopoeia varia --> minorizzazione improvvisa ("subdola" = passus duriusculus)

trocheo cadenzale sospeso

peonio

ribattuti (clamose pirrichie)

peoni con abrupto

anapesto in avvio di pathopoeia

IV alterato = spinta cadenzale appresso interrotta -->

espansione apicale a sbalzi sullo stile dilettevole incrementato e minorizzato (sospensivo la minore)

16

clamose terzinate

3 saltus duriusculus 3 clamatio-apex 3 clamosa anaesteticizzata

tratti di passus duriusculus in inversione caratteriale --> maggiore

DIGRESSIO --> recupero stile declamatorio

--> NARRATIO IN AFFECTIBUS (Re M--> La M)

arcata melodica al massimo grado d'integrazione motivica

peonio

anaphora di concatenamento e stabilizzazione la maggiore

climax-anaphora ex accidentibus (intensificato) (su peonio e clamosa anaesteticizzata e in abruptio)

passus duriusculus ascendente e modulante Re M --> La M

con climax-anaphora in stile concitato e culminante anaphora-climax in stile dilettevole incrementato e minorizzato (la minore)

20

1 2 apex 3 anaphora-climax concertante 4

syncopatio (di spinta dal basso) abruptio (d'interruzione apicale)

syncopatio abruptio (idem)

accelerazione bilineare del climax -->

ampia catabasi amplificativa e radicante fino alla zona cadenzale

--> acumen e cadenza: tirata su peoni in abruptio

pirrichi cadenzali a cascata interrotta

syncopatio (di spinta)

PROPOSITIO

riproposizione tematica ampliata ma deformata dai tratti interrutivi del fraseggio

24

peonio cadenzale trochei cadenzali ad anaphora

clamose in anaphora clamatio (interna all'arpeggio) syncopatio abruptio e risoluzione

ampia catabasi contrastata da tratteggio bilineare ascendente

rivalsa con saltus duriusculus clamosa anaesteticizzata peonio

clamosa ribattuta e pirrichio

PROBATIO

motivi d'attesa -->

--> in anaphora concertante

anticlimax in riequilibrio caratteriale progressivo nell'esito (3/anapestico-2/peonio-1/terzina, preceduti da clamose anapesticizzate)

saltus duriusculus

climax di slancio su clamose anapesticizzate

climax

pedale V

anticlimax con integrazione ravvicinata delle diversificazioni stilistiche e variante perorativa del peonio

clamose terzinate esitate in -->

catabasi

trocheo-clamatio-saltus duriusculus

(idem in) apex

peonio

forte mitigazione dell'affetto patetico su clamose terzinate spinte da anapesto, poi associato a peonio in cadenza

EGRESSUS -->

tratto preliudante di transizione modulante e aggancio alla ripresa perorativa

anticlimax

Do maggiore, napoletana di si minore associata a iterazione motivica cicloidale (perpetuum mobile)

recupero e affermazione della minorizzazione dell'imposto (Si minore)

cascata anapestica e cadenza

PERORATIO (fase b) della Narratio, riportata espansivamente verso il tono d'imposto)

dissociazione bilineare: a) tenuta a cadenzalità
pirrighio-trocaica esitata in anapestico di aggancio -->

b) anticlimax fraseologico (= a motivica complessa) in stile concitato (anapesti su ribattuti intensificati)

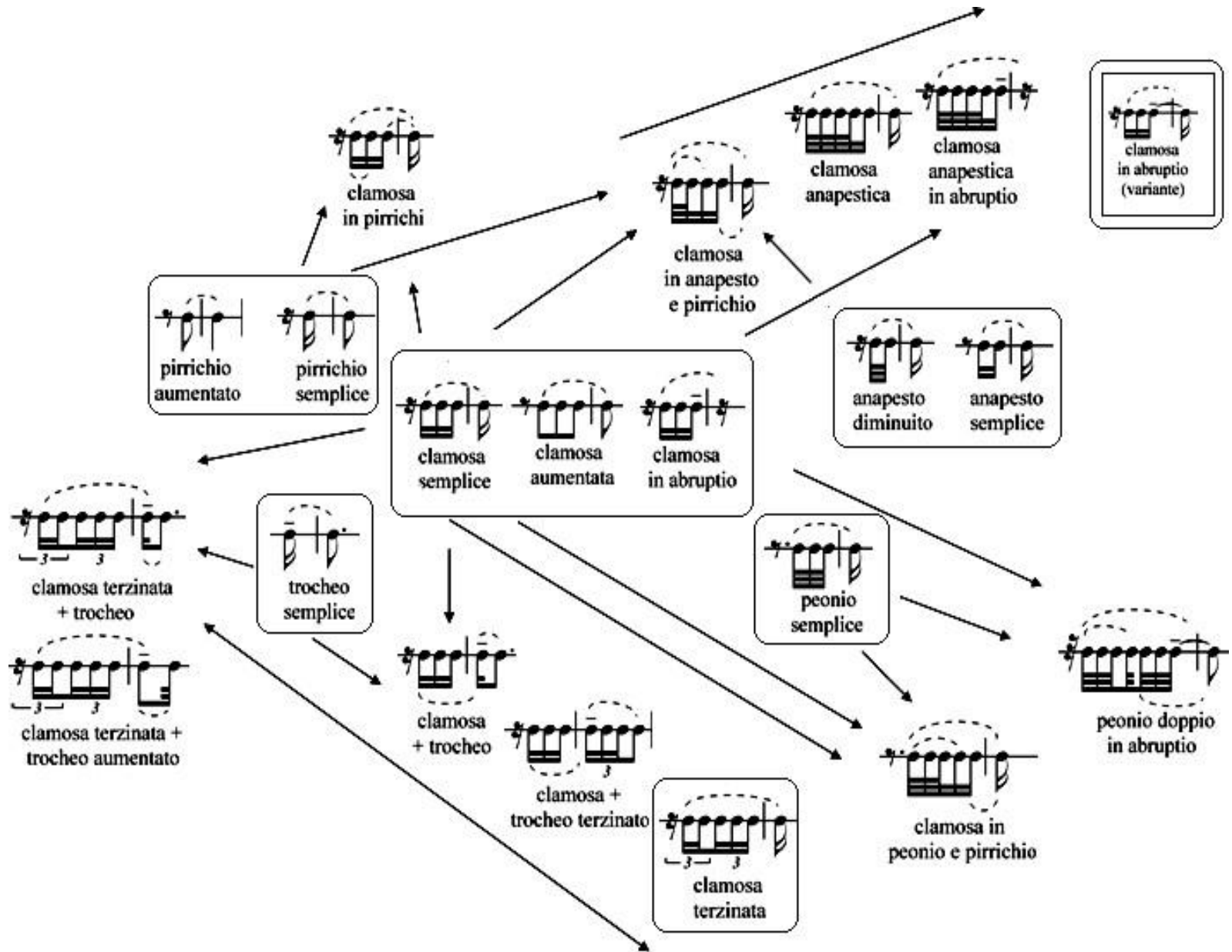
--> PERORATIO IN AFFECTIBUS (Sol M --> Re M)

climax accelerato in ampliamento terzinante e a sbalzi di saltus duriusculus

arcata melodica al massimo grado d'integrazione motivica (inversione plagale della precedente sezione conclusiva)

ampliamento plagale della cadenza conclusiva

Esempio II - 8.2 - Impianto dell'ordito ritmico nell'Allemanda BWV 828/b



Il solfeggio motivico-tematico

1. pirrichio: ta-ta, ben distinto dal giambo: ta-tà;
2. trocheo: tà-ta, ben distinto dallo spondeo: tà-tà;
3. francese: ta-tàa, molto slanciato e spinto
4. baccheo: ta-tàa-ta, ben distinto dal pirrichio a chiusura piana: ta-tata
5. anapesto: ta-ta-tà, slanciato e spinto;
6. dattilo: tà-ta-ta, marciante (binario)
7. clamosa: ta-ta-ta-tà, fluido ben distinto dal peonio: tàtàtà-tà
(non terzinato!);
8. terzina: tàtata-tà, fluido (ternario), aggraziato ed elegante;
9. zoppo: ta-tà-ta, in contrattempo e ben distinto dal baccheo.

Esempio II - 8.3 - Schematizzazione retorico-formale dell'Allemanda BWV 828/b

Allemanda BWV 828b												
Architettura	A					B						
Disposizione	<i>Exordium</i> (1-4)	<i>Narratio</i> (4-13)	<i>Sententia infinita</i> (13-18)	<i>Digressio</i> (18)	<i>Narratio in adfectibus</i> (18-24)	<i>Propositiō</i> (25-28)	<i>Probatio → Epiphonema</i> (28-33)	<i>Confirmatiō</i> (33-41)	<i>Egressus</i> (41-45)	<i>Peroratio in rebus</i> (45-50)	<i>Peroratiō in adfectibus</i> (50-57)	
Forma tonale	Re	(mi) - si - La/la	Re → La(/la)			→ Re	(Sol) - mi si	(mi) Do - si	Re mi - Re/re	Sol → Re(/re)		

Nell'*Allemanda* BWV 828/b la difficoltà, solo se non si è abituati alle tecniche derivate della musica barocca¹, è data dal graduale passaggio, in un andamento di allegro moderato (appunto di *Allemanda*), dalle normali clamose, appunto in più o meno scorrevole *stile declamatorio*, alle derivate "clamose terzinanti" in *stile dilettevole*, ma a diversificato risalto di pathos: si tratta probabilmente di una *suspiratio*, il grado più basso della deformazione dell'ethos tematizzato dall'invenzione tematica. Elementi caratterizzanti in tal senso sono le costanti spinte alla minorizzazione modale e la frequenza di *abruptio* e *syncopatio*; le quali culminano proprio nel melos fratto, ma in modo maggiore, della proposta di contraddittorio (*propositio*: bb. 25-28); subito appresso la divergente *probatio* (bb. 28-30) evolve in modalità minore verso un illuminante *epiphonema* (bb. 30-32): al canto un *anticlimax* afferma con estrema delicatezza, e a "volo d'uccello" rispetto l'intera composizione, i nessi derivativo-trasformativi che conducono dal ritmo anapestico (b. 31) al ritmo peonio (b. 32) e alla terzina (b. 32). E difatti è proprio nell'evocazione, anche e soprattutto apicale, del melos aggraziato in terzine, che è già stata in precedenza disvelata una tensione espressiva di *stile concitato* del tutto particolare. Prima appena preannunziato dalle interruzioni in *abruptio* e dalle cadenzalità trociche del declamato (bb. 1-2); chiarito dopo dalla mediazione espressiva di un anomalo stile declamatorio: in integrazione prima con agitati anapesti (da b. 9) e appresso con più perentori e quasi "celebrativi" peoni (da b. 13); entrambi appesantiti dal "passo pesante" e "difficoltoso" dei ribattuti. Se questi meccanismi ritmici di trapasso melodico diventassero ovvi nella coscienza prassi musicale, per il musicista che interpreta la musica barocca, si apprezzerrebbe in modo più consona che lo stile di questa grandiosa *Allemanda* è di un declamato in continue volute espansive di arcata melodica a cangianti risalti espressivi tra uno stile dilettevole e uno stile concitato in introiezione intimistica. E ciò senza il volgarizzante bisogno di sovrapporvi improprie quote di "ispirato" e addirittura "sentimentaleggiante" rubato romantico!

Lo studio propedeutico fin qui svolto può risultare adesso un buon abbrivio per una disamina più rapida ed essenziale, dunque richiedente autonoma applicazione, di altre composizioni strumentali bachiane: prescelte al momento solo per la loro più immediata cantabilità – in conseguente, possibile seppur discontinua, resa vocale. In tal senso puntando al loro comune genere di *Sarabanda*, l'andamento lento più frequente nella musica strumentale barocca. Salvo un paio di casi di *Adagio* händeliano a mo' di produttivo confronto stilistico. Le caratteristiche di questo genere sono, già per definizione, l'andamento lento ternario e l'appoggio sul secondo movimento di battuta, nonché la conclusiva cadenza emiolica del fraseggio melodico, più o meno presente e diffusa: un risalto gestuale del canto e dunque intrinsecamente legato alle origini rinascimentali del ritmo emiolico della melodia, in quanto più o meno implicata di gestualità coreutica.

¹In tal caso applicate specialmente nelle diminuzioni progressive del "suonare a ciaccona", come accade lungo il corso delle variazioni su tema, tipiche di quell'epoca.

PROPOSTE DIDATTICHE DI ANALISI/ASCOLTO

UN PERCORSO DIDATTICO:
L'EVOLUZIONE
DELL'ESTETICA DEL PATHOS

Questionario di analisi su:

Preludio BWV 853 dal *Clavicembalo ben temperato*, vol. I (1722) di J. S. Bach (1685-1750)

FORMA-GENERE Quali le principali caratteristiche di genere implicate 1) nel modello di scrittura polifonica e 2) allusivamente (contemplativamente...) nel metro di battuta? E quali contaminazioni di altro genere riscontrabili con maggior evidenza alle bb. 13-14, 26-28, 35-36? Qual è l'affetto (*modo*)?

FORMA-ARCHITETTURA Individuate la scansione melodica alle bb. 1-4 del soggetto (*Invenio*): come si attua l'apice particolarmente tensivo e con quali mezzi melodici e armonici (tanto da configurare una vera e propria licenza rispetto le "scolastiche" regole)? La "duina di semicrome", ossia l'anapesto ritmicamente interrotto, alla b. 4 definisce la chiosa cadenzale (*clausola* melodica) e così pure alle bb. 8, 10, 13, individuando i tre perni tonali del brano fino alla chiosa espositiva (bb. 15-16). Specificate bene come ciò avviene, e solo appresso, commentate comparativamente la ripresa elaborativa (bb. 29-36/37) e la ripresa definitiva fiorita del soggetto (bb. 37-40); anche segmentando in tre la doppia esposizione concertante, per come culminante in un ampio apice di cantabilità (bb. 4-16).

FORMA TONALE La trama continua barocca è l'unione inscindibile dell'impianto motivico della melodia e della sua configurazione armonico-tonale, per come implicata nella struttura del basso continuo; che qui corrisponde all'idealizzato accompagnamento degli archi in un movimento lento da concerto grosso all'italiana. La sezione elaborativa (bb. 16-28-29) è ripartibile in tre fasi: segmentate specificando quali procedimenti contrappuntistici nelle prime due attribuiscono grande tensione espressiva e in quale tono (*modus*) ciò avviene, tanto da centralmente affermare sia in tensione sia in risoluzione il carattere di "pacata rassegnazione". Precise come proprio lo stesso deviate tono-modo è implicato tanto come "accennato" nell'iniziale soggetto in avvio e "ampliato", in allargamento cadenzale, nella ripresa-coda (b. 37-38), quanto nell'ampio movimento modulatore in esposizione.

FORMA-PROCESSO L'analisi motivica può ben chiarire l'estrema compattezza di sviluppo melodico dell'intero brano: quali i due piedi ritmici prevalenti, il secondo derivato peraltro dal primo, e qual'è la loro differente interpretabilità, ora valorizzando certa magniloquente cantabilità ora certa ineluttabile scansione del ritmo professionale? Appresso precisate come si relazionano in avvio (bb. 1-4) tali piedi cantabili a due a due e con quale esito cadenzale (*clausola*) di altro piede ritmico (b. 4): prima come ritmicamente interrotto, poi ben differentemente risolto alle bb. 17-18 e 20-21, alle bb. 23-25 e 39.

FORMA SONORALE La qualificazione concertante di questa trama continua se pur sempre riferita all'esecuzione tastieristica (cembalistica, organistica ...) procede però dall'individuazione di due registri marcatamente oppositivi e contrastanti (quali?), fino ad una crescente esaltazione di questa distanza e dei suoi differenti modi di esprimersi di volta in volta. Specificate come questo accade nelle varie fasi del brano fino al culmine delle bb. 32-35, tanto da configurarvi secondo un preciso piano discorsivo una sorta di dialogo tra un io più consapevole e un io più inconscio e profondo super-io.

FORMA RETORICA Provate ad applicare ragionatamente nella segmentazione definitiva del brano le seguenti definizioni di fase retorica delle tre più generiche macro-sezioni formali 1) espositiva, 2) sviluppativa e 3) di ricapitolazione tematico-espressiva: 1) *Esordio (Exordium)*, Narrazione semplice (*Narratio brevis*), Narrazione risaltata negli affetti (*Narratio in adfectibus*) culminante in celebrativo *Epigramma*; 2) *Proposta di contraddittorio (Propositio)*, *Contraddittorio (Probatio)* e sua risoluzione in continuità (*Confutatio*), disvelante *Epifonema*; 3) *Peroratio in adfectibus*, sintetica *Peroratio in rebus*.

FORMA-PERFORMANCE Pertinente il riferimento pittorico di Alfredo Casella alla *Deposizione*

dalla Croce di Giotto negli "Scrovegni di Padova" (1303-1305) per una "recitazione a carattere patetico e drammatico" dove "all'incedere maestoso degli accordi delle arpe" si sovrappone "la libertà di declamazione (...) nella melodia". Ancora, tale carattere sublime e mistico espresso in "una lenta, solenne processione" (Casella) pare meglio riferibile alla *Crocifissione* di Giovanni Belfiore (1980 ca): qui al centrale carattere patetico-drammatico del dolore estremo sublimato nell'estremo sacrificio fa da avvolgente contrappunto visivo la processionalità assieme ininterrotta e rassegnata di una umanità senza tempo... Delle differenti performance ascoltate cosa riuscite a trarre di pertinente alla vostra analisi e cosa dalla vostra analisi riuscireste a produrre in una vostra adeguata e partecipata performance?



Questionario di analisi su:

Studio n. 6 "Notte" (1830) dagli Studi op. 10 di F. Chopin (1810-1849)

FORMA-GENERE Culmine patetico dell'intera prima serie di Studi dell'op. 10, se pur spesso definito con riferimento *monovale* ad altri generi (*Canzone, Notturno, Lied*), lo Studio n. 6 mantiene a suo modo la continuità storico-evolutiva con l'origine barocca del *moto perpetuo (perpetuum mobile)*. In che maniera e con quali particolarità accade ciò? E qual è il sentimento (*tono-modo*) che vi predomina?

FORMA-ARCHITETTURA Segmentate la generale e più prevedibile *partizione architettonico-formale*, precisando appresso tutte le interne ripartizioni fraseologiche (*periodi*), così ben chiarendo la differenza tra: *esposizione e riesposizione, sviluppo contrastante a più fasi e ripresa-coda*.

FORMA TONALE Precise le due differenti cadenze armoniche alle bb. 15-16 e (47-50-51, alle bb. 38-40 e 7-8, ma anche quella alle bb. 6, 14 e 46 in funzione di *cesura preparatoria*; sempre bene distinguendo tra *cadenza intermedia o di chiosa definitiva* rispetto l'intera macrosezione formale di pertinenza.

Vanno espressivamente segmentate e distinte nel *controcanto* (m. s.) le due differenti componenti meliche:

1. la prima con uno specifico riferimento aggregativo di una patetica nota estranea, tale da poterla definire come un *distaccato ma ininterrotto e pervasivo "volteggio doloroso"*;
2. la seconda, più essenziale e definibile come "voce del desiderio", costituisce invece la *spinta profonda e integrativa verso l'elaborazione del canto di primo piano* (m. d.).

La potenza espressiva di questa interazione tra primo e secondo piano cantabile richiama la *tecnica testurale* tipicamente romantica della "nuova polifonia" a specifico risalto *plastico-scoltoreo (testurale)*, qui tutta riferibile alla *tecnica barocca della pathopoesia*. Definitela pertanto con riferimento alla *frastagliata condanna armonico-accordale* e all'uso stabile ma molto diversificato nel canto di un *modulo patetico di nota estranea*. Individuate i due accordi di più caratterizzanti alle bb. 3 e 4, 7 (11-12 e 15, 43-44, 47-50):

1. l'uno tipico del *pathos drammatico* è posto in crescendo di presenza: alle bb. 18 e 20 in *funzione modulante transitiva* sempre associato alla ricorrente *nota estranea*, ma stavolta posta nel *ripieno armonico (voce interna)*; alle bb. 30, sempre preceduto da altro accordo di settima pateticamente più sfumato (quale?) così diventando il *perno ritmico-figurativo del melos* nell'intera arcata melodico-testurale delle bb. 29-40, una vera e propria *apoteosi del pathos*.
2. l'altro *estraniante ma posto in funzione cadenzale* costituisce un *tipico stilema chopiniano*, proprio per l'ulteriore *polarizzante funzione tonale* svolta nell'apice *sviluppativo* (bb. 21-28); dove vi costituisce *tonamente e modalmente* (con quali mezzi?) l'"altro" idealistico dell'estetica romantica; richiamato nella *coda cadenzale (armonia vagante* alla b. 49), nell'*armonia allusiva di accettazione/vassegnazione*.

Anche un altro accordo in trasformazione enarmonica rivela il legame tra i due toni principali dell'intero brano (*imposto e tono lontano di polarizzazione*) alle bb. 35 e 38; una reminiscenza delle bb. 23-24.

FORMA-PROCESSO L'analisi motivica può ben chiarire l'estrema compattezza di sviluppo melodico dell'intero brano: quali i due piedi ritmici costituenti le cinque *arcate melodico-fraseologiche che, con varietà pertinente alla sezione formale, esauriscono l'intero brano*, il secondo derivato peraltro dal primo sempre incombente. E qual'è la loro differente interpretabilità, ora valorizzando certa *elegiaca cantabilità* ora certa *cantabilità coralemente espressa*, appunto in una ritmica *allusività professionale*?

FORMA SONORALE Proprio l'alternanza di una *testura massiva del canto di primo piano* (bb. 17-40) all'originario e conclusivo suo *risalto lirico-mondico* indica la contrapposizione tra i due caratteri espressivi fondativi del brano: l'uno patetico ma elegiaco nella sua chiara ostensività, l'altro corale ma interiorizzato in antitesi, al modo della chiara prospettiva di una diversa appartenenza subito vanificata...

FORMA RETORICA Numerose le figure retoriche risaltabili: *climax* e *anticlimax, anabasi e catabasi, cascata e passus durusculus, abruptio* ... Provate ad applicare nella segmentazione definitiva del brano le seguenti definizioni di fase retorica delle tre più generiche macro-sezioni formali 1) espositiva, 2) sviluppativa e 3) di ricapitolazione tematico-espressiva: 1) *Esordio-Narrazione (Exordium e Narratio in continuità)*, *Narrazione riesposta (Repetita Narratio)*; 2) *Proposta di contraddittorio (Propositio) e Contraddittorio (Probatio)* e sua parziale, interrogativa risoluzione in continuità (*Confutatio*), *contraddittorio poi altrimenti riconsiderato (Refutatio)* fino alla *declinante riconduzione alla ripresa (Epifonema)*; 3) *Peroratio in rebus* con enumerativa citazione *sviluppativa (Egressus)*.

FORMA-PERFORMANCE Nell'op. 10 n. 6 Chopin afferma più che altrove con virile potenza l'*estetica romantica del pathos*; epicamente affermato si ma nell'irrinunciabile ricerca di un consolatorio "altro", momento tanto di salvifica alienazione quanto di epifanico riscatto. Delle differenti performance ascoltate, talora perfino paradigmatiche, cosa riuscite a trarre di pertinente alla vostra analisi e cosa dalla vostra analisi riuscireste a produrre in una vostra adeguata e partecipata performance?



BACH
Johann Sebastian
(1685-1750)

PRAELUDIUM VIII.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with some chromaticism, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a more active, sixteenth-note passage, and the left hand features a series of chords.

10

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a dense, sixteenth-note texture, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

15

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

20

First system of musical notation on the second page, measures 25-28. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

Second system of musical notation on the second page, measures 29-32. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

25

Third system of musical notation on the second page, measures 33-36. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

30

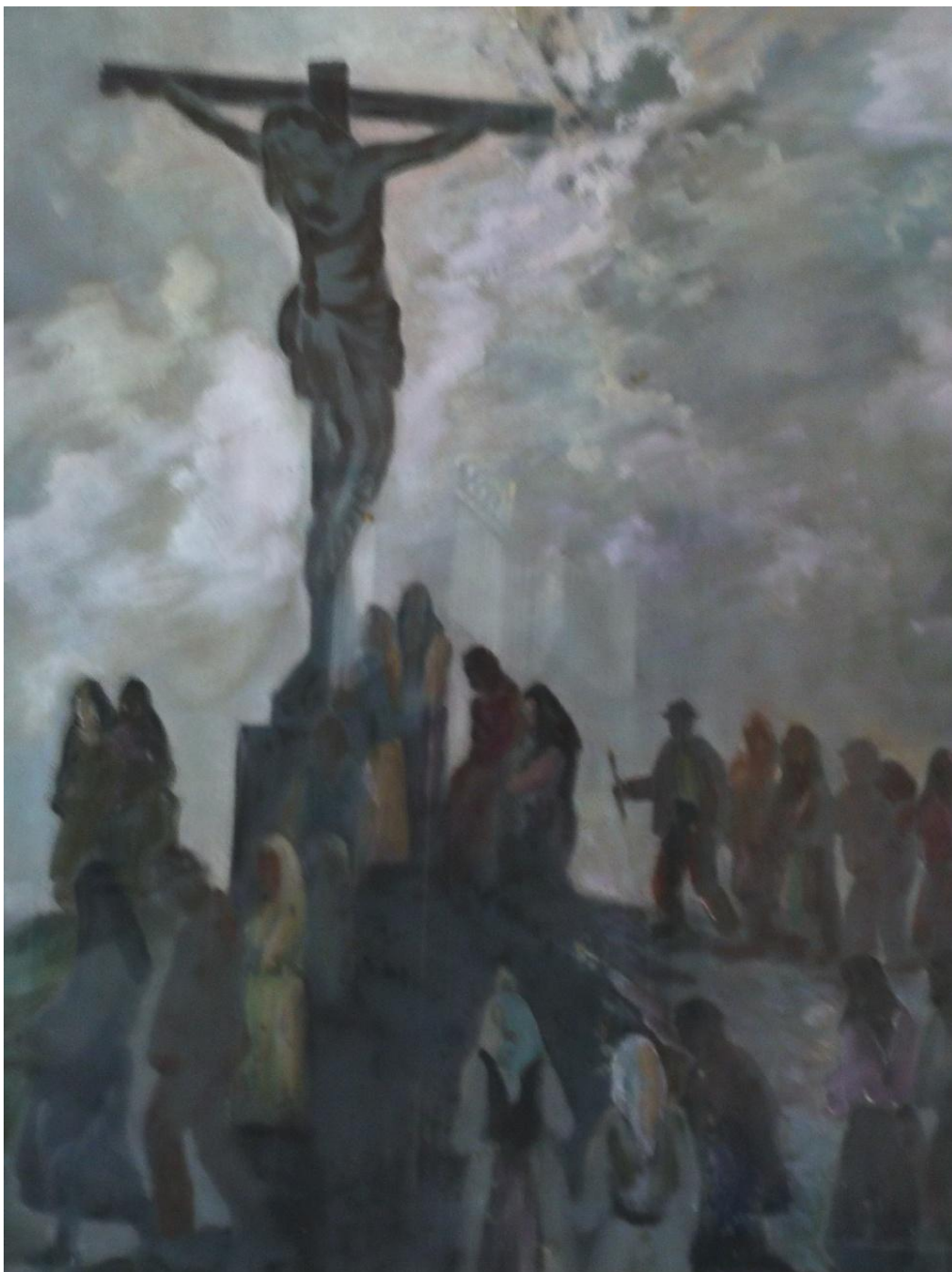
Fourth system of musical notation on the second page, measures 37-40. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation on the second page, measures 41-44. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

35

Sixth system of musical notation on the second page, measures 45-48. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

40



Crocifissione
Giovanni Belfiore
(1910-1998)

J. S. Bach - BWV 853 / Partitura analitica

SOGGETTO

Ax/ EXORDIUM

giambi/francesi in anafora sd apex patetico (saltus duriusculus) D 4 3 clamosa (peonio) t anapesto in abruptio clamosa volteggiante anapesto plagale interrotto

--> A/ NARRATIO (anafora a concerto grosso) --> A2bis

Abis/ NARRATIO IN AFFECTIBUS (anafora in espansione cantabile)

Ay/ EPIGRAMMA (apex espressivo di cantabilità a dialogo concertante)

anapesto plagale interrotto anapesto plagale semi-interrotto cascata clamatio saltus duriusculus

--> B1

B1/ PROPOSITIO (tensione concertante sull'esito cantabile)
clamatio tensiva e risolutiva plagale su anapesto semi-interrotto

B2/ PROBATIO (contraddizione dell'esito) **B3/ CONFUTATIO (risoluzione/accettazione)**

anticiimax clamatio rientro tonale pathopoeia e mimesi-anafora anapesti attualizzati nel tono plagale (accettazione)

B4/ EPIPHONEMA (celebrazione toccatistica del "dolore come elevazione")

clamatio tirata celebrativa --> estraniante napoletana e tensiva diminuita --> marcata cadenzalità nell'imposto

A1/ PERORATIO IN AFFECTIBUS (radicamento grave ("intimo") del concertato...

anafora tematica

A'2/ PERORATIO IN REBUS (soggetto fiorito)

... con corrispondente esaltazione della gestualità toccatistica nella cadenza a capriccio) --> catabasi-anticiimax su diminuita

cascata tirata di slancio cadenzalità tematica anafora tematica in diminuzioni ... e cadenza di chiusa

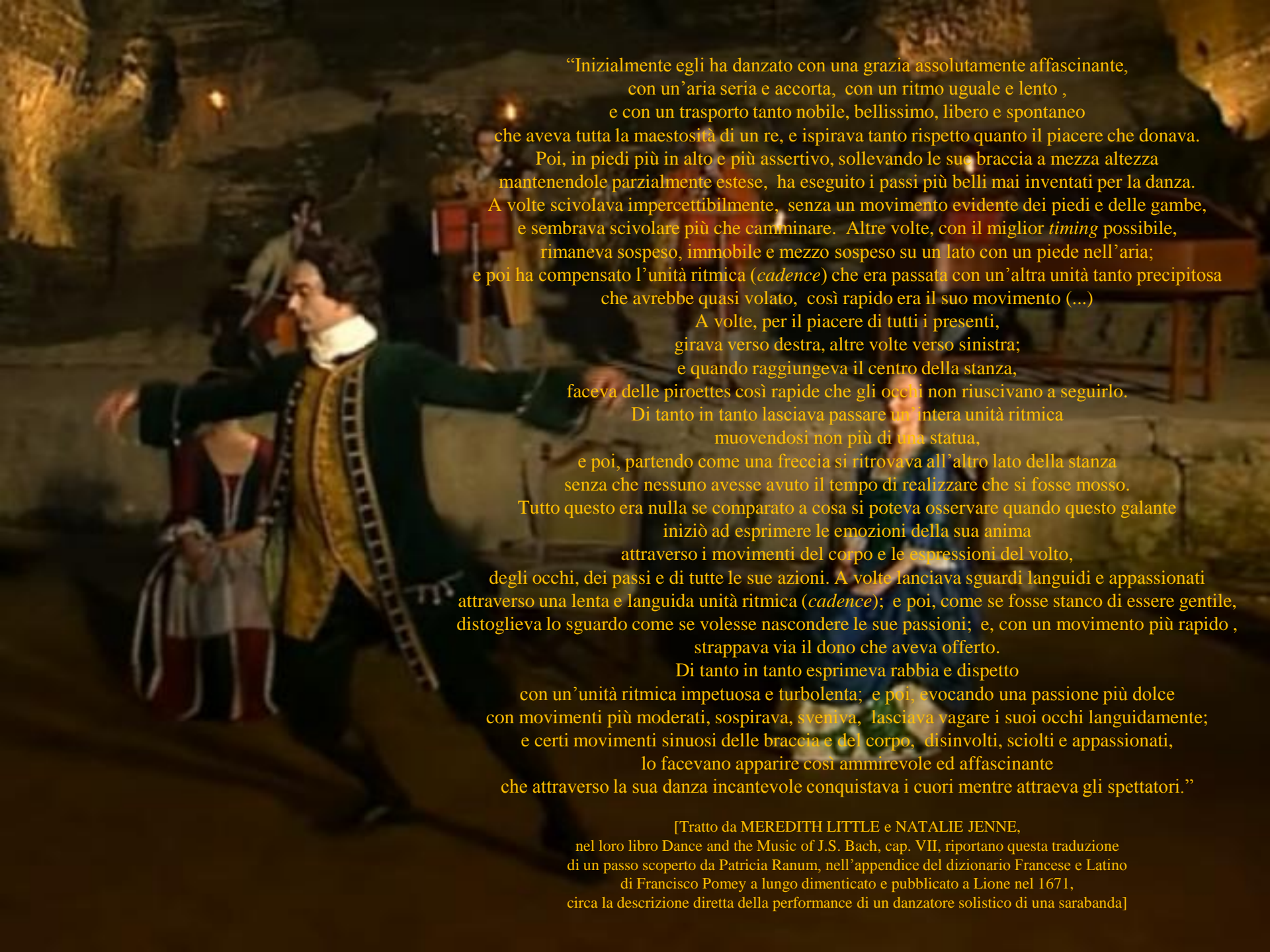
Studio sull'articolazione motivica e retorico-figurale dell'Aria-Tema BWV988

The musical score is divided into several sections, each with specific rhetorical and motivic annotations:

- Exordium:** Features figures like (s), (m/v), (co), (ca), (an), (co), (cz), (cl), and (cvz/pic).
- Narratio:** Includes (cp), (co), (cpd), (cpd), and (cpv).
- Narratio in adfectibus:** Contains (cp), (co), (cpd), (cpd), and (cpv).
- Propositio:** Marked with (co), (cv/pic), (cpv), (co), (cl), (pi/p/cl), (cz/v), (cdv), (cda), and tirata/cl.
- Probatio:** Includes (cv/pic), (cpv), (co), (cl), (pi/p/cl), (cz/v), (cdv), and (cda).
- Confirmatio:** Features (cl), (pi/p/cl), (cz/v), (cdv), (cda), and (cda).
- Peroratio in rebus:** Contains (co), (ca), (an), (cd), (cdv), (cd), (cdv), (an), (cdv), (an), (cdv/t), tutte (cdv), and (cdv/pic).
- Peroratio in adfectibus ("festa motivica"):** Includes (cd), (cdv), (cd), (cdv), (an), (cdv), (an), (cdv), (cda), (cda), (cda), (cda), (cdv/t), tutte (cdv), and (cdv/pic).

Legenda

1. piedi ritmici e figure retoriche basiche: (s) *sarabanda*; (m) = *marziale*; (c) = *cascata diversificata* in: *ornata* (o), *anapestica* (a), *zoppa* (z), *peonio-declamatoria* (pd), *peonia* (p), *declamatoria* (d), (v) *volteggiante*, (a) = *augmentata*;
2. piedi ritmici e figure retoriche secondarie: (cl) = *clamatio*; (t) *tirata*; (an) = *anapesto* (pic) = *pirrici cadenzali*

A man in 17th-century attire, including a dark green coat with gold trim and a white cravat, is captured in a dynamic dance pose. He has his arms extended, and his body is angled towards the left. The background is a dimly lit room with stone walls and a wooden bench, suggesting a historical setting. The lighting is dramatic, highlighting the dancer against the darker background.

“Inizialmente egli ha danzato con una grazia assolutamente affascinante,
con un’aria seria e accorta, con un ritmo uguale e lento ,
e con un trasporto tanto nobile, bellissimo, libero e spontaneo
che aveva tutta la maestosità di un re, e ispirava tanto rispetto quanto il piacere che donava.
Poi, in piedi più in alto e più assertivo, sollevando le sue braccia a mezza altezza
mantenendole parzialmente estese, ha eseguito i passi più belli mai inventati per la danza.
A volte scivolava impercettibilmente, senza un movimento evidente dei piedi e delle gambe,
e sembrava scivolare più che camminare. Altre volte, con il miglior *timing* possibile,
rimaneva sospeso, immobile e mezzo sospeso su un lato con un piede nell’aria;
e poi ha compensato l’unità ritmica (*cadence*) che era passata con un’altra unità tanto precipitosa
che avrebbe quasi volato, così rapido era il suo movimento (...)
A volte, per il piacere di tutti i presenti,
girava verso destra, altre volte verso sinistra;
e quando raggiungeva il centro della stanza,
faceva delle piroettes così rapide che gli occhi non riuscivano a seguirlo.
Di tanto in tanto lasciava passare un’intera unità ritmica
muovendosi non più di una statua,
e poi, partendo come una freccia si ritrovava all’altro lato della stanza
senza che nessuno avesse avuto il tempo di realizzare che si fosse mosso.
Tutto questo era nulla se comparato a cosa si poteva osservare quando questo galante
iniziò ad esprimere le emozioni della sua anima
attraverso i movimenti del corpo e le espressioni del volto,
degli occhi, dei passi e di tutte le sue azioni. A volte lanciava sguardi languidi e appassionati
attraverso una lenta e languida unità ritmica (*cadence*); e poi, come se fosse stanco di essere gentile,
distoglieva lo sguardo come se volesse nascondere le sue passioni; e, con un movimento più rapido ,
strappava via il dono che aveva offerto.
Di tanto in tanto esprimeva rabbia e dispetto
con un’unità ritmica impetuosa e turbolenta; e poi, evocando una passione più dolce
con movimenti più moderati, sospirava, sveniva, lasciava vagare i suoi occhi languidamente;
e certi movimenti sinuosi delle braccia e del corpo, disinvolti, sciolti e appassionati,
lo facevano apparire così ammirevole ed affascinante
che attraverso la sua danza incantevole conquistava i cuori mentre attraeva gli spettatori.”

[Tratto da MEREDITH LITTLE e NATALIE JENNE,
nel loro libro *Dance and the Music of J.S. Bach*, cap. VII, riportano questa traduzione
di un passo scoperto da Patricia Ranum, nell’appendice del dizionario Francese e Latino
di Francisco Pomey a lungo dimenticato e pubblicato a Lione nel 1671,
circa la descrizione diretta della performance di un danzatore solistico di una sarabanda]

J. S. Bach - BWV 853 / Partitura analitica

SOGGETTO

Ax/ EXORDIUM

giambi/francesi in anafora sd apex patetico (saltus duriusculus) D 4 3 clamosa (peonio) t anapesto in abruptio clamosa volteggiante anapesto plagale interrotto

--> Abis/ NARRATIO IN AFFECTIBUS (anafora in espansione cantabile)

Ay/ EPIGRAMMA (apex espressivo di cantabilità a dialogo concertante)

anapesto plagale interrotto anapesto plagale semi-interrotto cascata clamatio saltus duriusculus

--> B1/ PROPOSITIO (tensione concertante sull'esito cantabile) clamatio tensiva e risolutiva plagale su anapesto semi-interrotto

B2/ PROBATIO (contraddizione dell'esito) **B3/ CONFUTATIO** (risoluzione/accettazione)

anticiimax clamatio rientro tonale pathopoeia e mimesi-anafora anapesti attualizzati nel tono plagale (accettazione)

B4/ EPIPHONEMA (celebrazione toccatistica del "dolore come elevazione") clamatio

A1/ PERORATIO IN AFFECTIBUS (radicamento grave ("intimo") del concertato...

tirata celebrativa --> estraniante napoletana e tensiva diminuita --> marcata cadenzalità nell'imposto anafora tematica

... con corrispondente esaltazione della gestualità toccatistica nella cadenza a capriccio) --> catabasi-anticiimax su diminuita

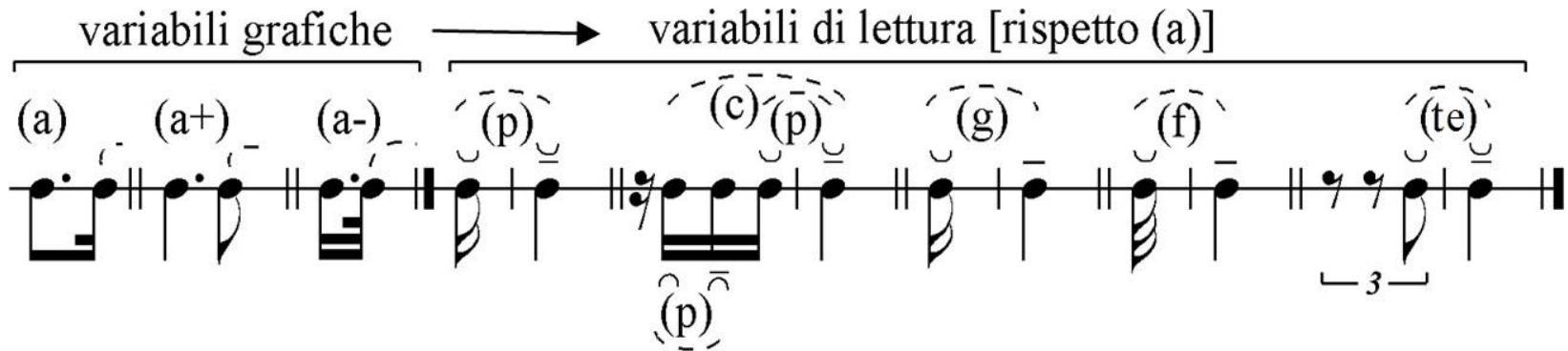
A'2/ PERORATIO IN REBUS (soggetto fiorito)

cascata tirata di slancio cadenzalità tematica anafora tematica in diminuzioni ... e cadenza di chiusa

PROPOSTE DIDATTICHE DI ANALISI/ASCOLTO

UN PERCORSO DIDATTICO:
L'EVOLUZIONE SEMANTICA
DEL RITMO FRANCESE

Esempio III - 4-2 - Ritmo puntato e piedi semplici: pirrichio, giambo, francese, terzinato



(n.b.: della tesi, indicata in semiminima, importa l'appoggio determinato dall'arsi; la durata è variabile)

Esempio III - 4-3 - Stile regale e ambivalenze con lo stile aggraziato

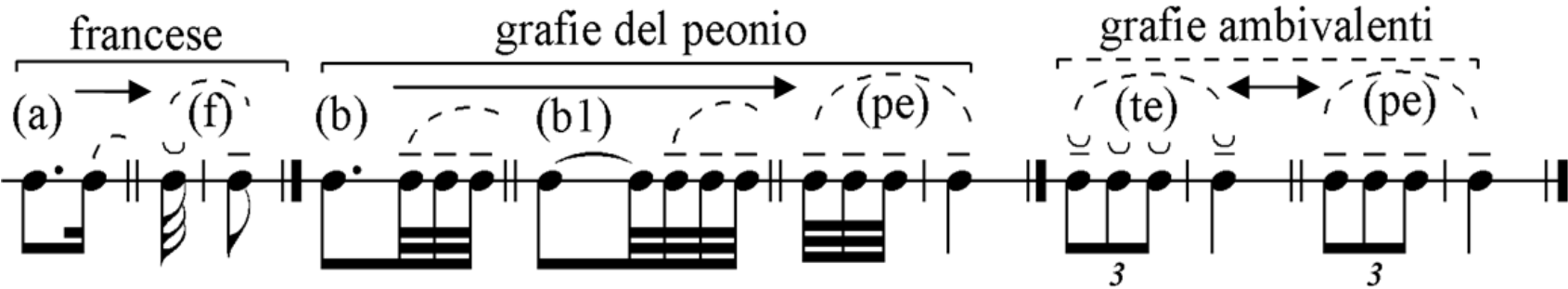


Fig. 2 - Implicazioni dello stile francese nella Sarabanda BWV 825-d (1726)

The image displays a musical score for the Sarabanda BWV 825-d, annotated with various musical and rhetorical terms. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The annotations are as follows:

- EXORDIUM**: Located above the first measure, with a right-pointing arrow below it.
- ritmo francese**: A bracketed annotation above the first two measures of the first system.
- ritmo peonio**: A bracketed annotation above the first two measures of the first system.
- r. francesi in anaphora-mimesi**: A bracketed annotation below the first two measures of the first system.
- ritmo spondaico**: A bracketed annotation below the first two measures of the first system.
- NARRATIO (all'ouverture francese)**: A bracketed annotation above the first two measures of the second system.
- anticlimax-anaphora/ -->**: A bracketed annotation above the first two measures of the second system.
- emiolia cadenzale**: A bracketed annotation above the first two measures of the third system.
- I. anapestico francese**: A bracketed annotation above the first two measures of the third system.
- > /catabasi latente**: A bracketed annotation below the first two measures of the third system.
- NARRATIO IN AFFECTIBUS**: A bracketed annotation above the first two measures of the fourth system.
- climax-anaphora**: A bracketed annotation above the first two measures of the fourth system.
- apex in risalto di anaphora**: A bracketed annotation above the first two measures of the fifth system.
- mimesi cadenzale**: A bracketed annotation below the first two measures of the fifth system.
- 2** and **3**: Numerical annotations above the first and second measures of the fifth system, respectively.

Esempio III - 4-5 - Motivi del I tema nella Sinfonia IX "Corale" op. 125 di L. v. Beethoven

(f) ----- (a) (pe)..... (g) (sy) (g + c) ----- (sp + f)

bb. 9-16 bb. 16-21 bb. 24-27 bb. 28-31

The image displays a single staff of music in G major, 4/4 time, representing the first theme of the first movement of Beethoven's Symphony IX. The staff is divided into four measures, each with a specific dynamic marking and a label above it. The first measure (bb. 9-16) is marked *pp* and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a half note B4. The second measure (bb. 16-21) is marked *ff* and features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a dotted quarter note G3 and a half note F3. The third measure (bb. 24-27) is marked *sf* and shows a melodic line with a quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a half note B4. The fourth measure (bb. 28-31) is marked *p* and contains a melodic line with a quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a half note B4. The labels above the staff are (f), (a), (pe), (g), (sy), (g + c), and (sp + f), with dashed lines indicating their spans across the measures.

Esempio III - 4-7 - L'(ex-)Ritmo francese e la pathopoeia nell'introduzione della *Dante-Sonata*

pathopoeia e tonalità vagante con costante incombenza minacciosa del minore

INTRODUZIONE

APPRODO PREPARATORIO DIRETTO AL 1° TEMA

sol minore? Lab minore? D4 3 Lab Maggiore

Esempio III - 4-8 - Passus duriusculus in (ex-)ritmo francese nel primo tema della *Dante-Sonata*

emiolia (2 bb., di 6/4)

Presto agitato assai

p lamentoso

passus duriusculus discendente

passus duriusculus ascendente

etc.

accordalità sintatticamente fittizia (associazione all'unico accordo di t del p.d.)

(idem)

sP4
2

re minore e pathopoeia drammatizzata dall'oscillazione del p.d. e dalla sua ispessita pervasività



CHOPIN
Friedrich
(1810-1849)

Andante. M.M. $\text{♩} = 60$,
con molta espressione

First system of the musical score, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The tempo is Andante (M.M. 60) with the instruction 'con molta espressione'. The dynamic marking is *p*. The instruction 'sempre legatissimo' is written below the staff.

sempre legatissimo

Second system of the musical score, continuing the piano accompaniment.

Third system of the musical score, including a *cresc.* marking in the treble staff. The instruction 'sempre legato' is written below the staff.

sempre legato

Fourth system of the musical score, continuing the piano accompaniment.

Fifth system of the musical score, including a *cresc.* marking in the treble staff. The instruction 'pesante' is written below the staff.

pesante

Sixth system of the musical score, including a *cresc.* marking in the treble staff. The instruction 'legato' is written below the staff.

legato

Seventh system of the musical score, including a *p.* marking in the bass staff.

Eighth system of the musical score, including a *cresc.* marking in the treble staff.

Ninth system of the musical score, including a *rit.* marking in the bass staff. The instruction 'allegro e cresc.' is written below the staff.

allegro e cresc.

Tenth system of the musical score, continuing the piano accompaniment.

Eleventh system of the musical score, including a *meno rit.* marking in the treble staff and an *EMORA* marking in the bass staff.

meno rit.

EMORA

Twelfth system of the musical score, continuing the piano accompaniment.

Thirteenth system of the musical score, including a *rit.* marking in the bass staff.

rit.

Fourteenth system of the musical score, including a *din.* marking in the treble staff, an *amor.* marking in the bass staff, and a *ritent.* marking in the bass staff.

din.

amor.

ritent.

Esempio 1 - La concezione chopiniana dello studio a *perpetuum mobile*

1) Nella figurazione armonico-areale del canto:

3) Nella figurazione motivico-melodica del canto:

6) Nella figurazione contrappuntistica del contro-canto:

7) Nell'integrazione di figurazione e basso cantabile:

9) Nella figurazione accompagnamentale di sostegno:

12) Nella figurazione della testura melo-armonica:

F. Chopin - op. 10 n. 6 / Partitura analitica (Analisi retorico-formale e riduzionistico-funzionale)

Solo A/ EXORDIUM-NARRATIO (arcata melodica in pathopoeia sul ritmo bacchico, a chiusa sospensiva) Abis/ REPETITA NARRATIO (a chiusa perfetta)

"volteggio doloroso" *passus duriusculus* *passus duriusculus* *"accesi dolorosa"*

Corale B1/ PROPOSITIO (climax + ritmo spondaico e ispessimento massivo) B2/ PROBATIO (anticlimax + maggiore e attenuazione della pathopoeia) B3/CONFUTATIO (minorizzazione con slancio "eroico" in apex bacchico)

diversione modulante a sbocco "apicale" imprevisto *climax: I II III -->*

(ex-mib) D4 - 3 3b = sd t $\text{\textcircled{D}D7}$ D4 - 3 3b = sd t $\text{\textcircled{D}D7}$ $\text{\textcircled{D}D7}$ T6 SD tp7 sd7 D T D6 t D 4 - 3 D6 t D 4 - 3

plagalizzazioni modulanti **fa sol 5 MI/Tono napoletana (sintassi diatonica a celebrativo lied corale) do#** [senza indugiare! (continua -->)]

B4/ REFUTATIO (climax in pathopoeia drammatizzata su bacchico-spondaico) B5/ CONFIRMATIO-EPIPHONEMA (grande passus duriusculus testurale/meloarmonico --> riconduzione)

--> III

(a) anabasi d'inganno con acc. app. in 7 e 7 (*) (b) rientro periferico nella zona dominantica dell'imposto (c) diversioni doppiodominantiche attorno alla 6a tedesca (= Si/D7) (d) stabilizzazione dominantica

Sol#/Llab/D7 -> Sib/D7 -> Do#/D7 = DDD7 DD7 D7 DDD7 $\text{\textcircled{D}D7}$ --> 6a tedesca Reb/D7 La#/D7 Si/D7(=6a ted) D DD D

modulante instabile verso la stabilizzazione dominantica dell'imposto

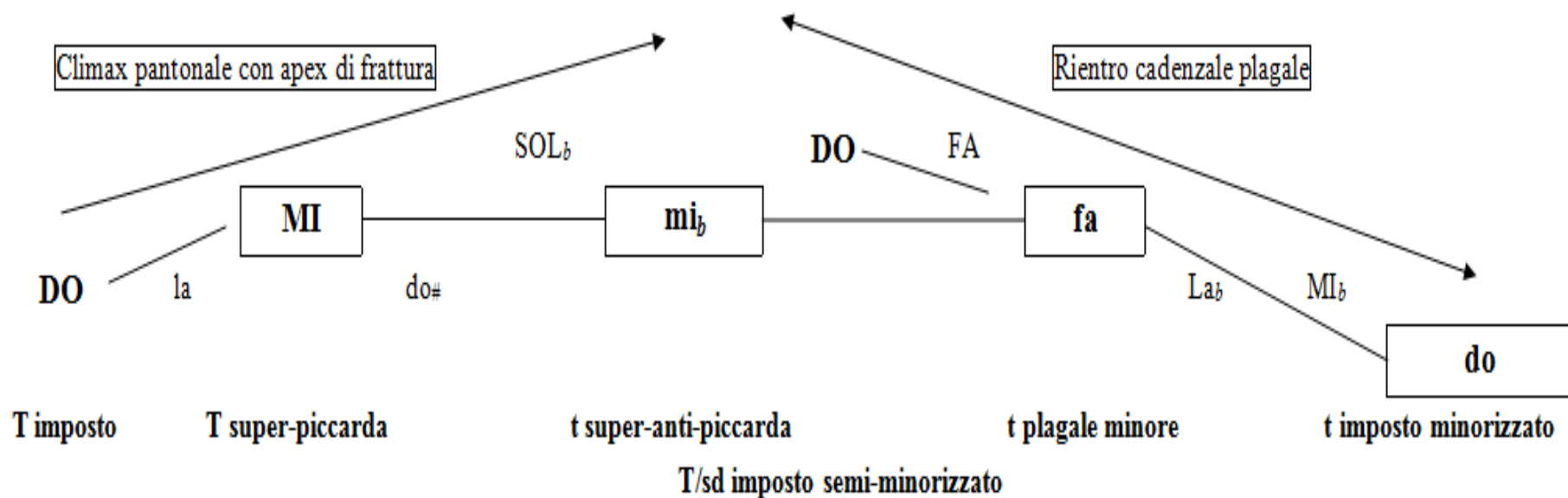
Solo A'V PERORATIO IN REBUS A'V ENUMERATIO cadenzale con EGRESSUS (citazione plagale a motivo invertito della Probatio - l'Altrove)

"accesi accettante" *"voce del desiderio"*

mib t sp7 -D7 D7 (D7) sd6 D Tp Sp6 D Sp6 D Sp6 Sp6 D Sp6 D

(*) Chiarifica un *canto profondo* di "dolorosissima rinunzia" nel testurale *passus duriusculus* delle bb. 33/34-40 (o cromatici sfaldamenti meloarmonici) la sottolineatura adeguata delle iterative D7, cui va senz'altro aggiunta la 6a tedesca su IV# corrispondente al Si/D7/D? del tono di polarizzazione (MI/T?); ad esse precedono sempre in subordinazione prima le sfuggenti 7e semidiminuite e appresso le drammatizzanti 7e diminuite. Ecco lo "strisciante e struggente" canto nascosto: "fa-mib-mi - solb - re-mi mib", oniricamente implicato nelle effettive D7: do7-sib7-si7 - reb7 - la7-si7-sib, volteggianti a specchio sulle due dominanti, perni iterativi (D7? e D stabilizzata) di questa "cantabilità" - certo innanzitutto "manualizzata" sulla tastiera dallo Chopin pianista.

Esempio 12 - La *curva del pathos* negli Studi nn. 1, 3, 6, 7, 9, 12 dell'op. 10



Nota bene

i toni esterni alla “curva tonale del pathos” sono tutti in relazione polarizzante:

1. toni plagali rispetto i rispettivi successivi, perfino in quanto plagali minorizzanti: la-Mi, La_b-Mi_b;
2. oppure dominantici come il Do-Fa di rientro plagale (per di più il Do maggiore del n. 7 è a tendente vocazione patetica nell'avvio con 7 e minorizzante → re e mi minori); toni semi-dominantici, per trasformazione enarmonica modalmente distortente: do#-Sol_b (alias Fa#).
3. Sugli studi nn. 10 e 11 aleggia la cantabilità tanto lirica quanto ritmica del valzer.
4. Il carattere brillante dello scherzo prevale nei nn. 4 e 5 e dell'improvviso nei nn. 2 e 8.
5. Si noti il parallelismo ordinativo nella detta “curva del dolore”: 1-3-6 = 7-9-12

Esempio 20 - Ascolto su partitura analitica dello Studio op. 10 n. 6 (Cortot, min. 11, Cziffra, min. 11)

F. Chopin - op. 10 n. 6 / Partitura analitica (Analisi retorico-formale e riduzionistico-funzionale)

Solo A/ EXORDIUM-NARRATIO (arcata melodica in pathocopia sul ritmo bacchico, a chiusa sospensiva) Abis/ REPETITA NARRATIO (a chiusa perfetta)

"volteggio doloroso" *passus duriusculus* *"ascesi dolorosa"*

Corale processionale B1/ PROPOSITIO (climax + ritmo spondaico e ispessimento massivo) B2/ PROBATIO (anticlimax + maggiore e attenuazione della pathocopia) B3/ CONFUTATIO (minorizzazione con slancio "eroico" in apex bacchico)

diversione modulante a sbocco "apicale" imprevisto *l'Altrove* *climax: I II III -->*

(ex-mib) D4 - 3 3b = sd t D7 D4 - 3 3b = sd t D7 D7 T6 SD tp7 sd7 D T D6 t D 4 - 3 D6 t D 4 - 3

plagalizzazioni modulanti **fa sol 5 MI/Tono napoletana (sintassi diatonica a celebrativo lied corale) do#** [senza indugiare! (continua -->)]

B4/ REFUTATIO (climax in pathocopia drammatizzata su bacchico-spondaico) B5/ CONFIRMATIO-EPIPHONEMA (grande passus duriusculus testurale/meloarmonico --> riconduzione)

--> III

(a) anabasi d'inganno con acc. app. in 7 e 7 (*) (b) rientro periferico nella zona dominante dell'imposto (c) diversioni doppiodominantiche attorno alla 6a tedesca (= Si/D7) (d) stabilizzazione dominante

Sol#/Lab/D7 > Sib/D7 > Do/D7 = DDD7 DD7 D7 DDD7 D7 --> 6a tedesca La/D7 Si/D7(=6a ted) D DD D

modulante instabile verso la stabilizzazione dominante dell'imposto

Solo A/ PERORATIO IN REBUS A1/ ENUMERATIO cadenzale con EGRESSUS (citazione plagale a motivo invertito della Probatio - l'Altrove)

"ascesi accettante" *"voce del desiderio"*

mib t sp7 D7 (D7) sd6 D Tp Sp6 D Sp6 D Sp6 nap nap nap Sp6 D

[citazione PROBATIO-->] MI SD T6 SD6 T6 4 --> riaggancio enarmonico

(*) Chiarifica un *canto profondo* di "dolorosissima rinunzia" nel testurale *passus duriusculus* delle bb. 33/34-40 (o cromatici sfaldamenti meloarmonici) la sottolineatura adeguata delle iterative D7, cui va senz'altro aggiunta la 6a tedesca su IV# corrispondente al Si/D7/D? del tono di polarizzazione (MI/T?); ad esse precedono sempre in subordinazione prima le sfuggenti 7e semidiminuite e appresso le drammatizzanti 7e diminuite. Ecco lo "strisciante e struggente" canto nascosto:

"fa-mib-mi - solb - re-mi mib", oniricamente implicato nelle effettive D7: do7-sib7-si7 - reb7 - la7-si7-sib, volteggianti a specchio sulle due dominanti, perni iterativi (D7? e D stabilizzata) di questa "cantabilità" - certo innanzitutto "manualizzata" sulla tastiera dallo Chopin pianista.

Un caso più complesso: Ballata I op. 23 di Fryderyk Chopin

Introduzione/Recitativo (bb. 1-9): *anabasi* in recitativo strumentale e *anticlimax* in recitativo-arioso

I Tema/Aria -->

sol minore Sp napoletana (y) III (a) II I (y?) incastro fraseologico (a) (y+x)

--> 1° periodo regolare (in avvio ad incastro con la chiusa introduttiva: bb. [8/9-17]: ostinato cicloidale su (a)

diminuzione virtuosistica e allusiva ("sognante") dell'introduzione (bb. 32-36)

sol minore incastro fraseologico III II I (y?) (y)

--> Sib maggiore (espansione lirica) --> sol minore

--> Sib maggiore

--> sol minore

II Tema - 1° periodo regolare e 2° contratto (bb. 64/65-82): refrain cicloidale con interna espansione inerziale (*anticlimax*)

Sib plagalizzato (*) III II I abruptly

D (D7/9 - 6agg) SD

D7/9 - 6agg T

(D7)

(D7)

D7

(D7/9 - 6agg) SD

D7/9 - 6agg T

DDD7

DD7

D7-6agg T

Codetta al I Tema (bb. 36-44): "angoscioso incalzamento" nell'irrisolvibile *abrupto*

Codetta al II Tema (bb. 82-90): "patetica remissione" nell'aggraziata cadenzalità *plagale*

sol t D7 t (D7) sd6 sp6 D7 t Mib (*) pedale di tonica sul tono plagalizzato del contrapposto maggiore III II I

II Tema drammatizzato in Svolgimento (II metamorfosi drammatica) - 1° periodo regolare e 2° dilatato (bb. 106-124) -->

8^{va} Mi M (D pantonale) plagalizzante ma infine chiuso al relativo do# --> --> espansione in *climax* e *acumen* drammatico abruptly

anaphora-anticlimax nella III metamorfosi del II Tema (bb. 169-172)

8^{va} I II III 8^{va} III II I clamatio --> pedale

I Tema - 3° periodo dilatato (bb. 26-35) presentimento II Tema/A-->B Tema-Trio, Valzer amabile ma in crescendo vorticoso (bb. 138-165)

Transizione alla Coda (bb. 205-207)

III II I seste aggrante 8^{va} III II I cascata a doppie

LEGENDA - Macroforma sonatistica: A/Esposizione bitematica con relative codette e ponte modulante,

B/Svolgimento con i due Temi in continuità eroizzante fino al Tema-Trio di decantazione, A¹/Ripresa con i due Temi invertiti in crescendo progressivo verso la Coda drammatica

Medioforma a sezioni omogenee: I Tema compiutamente esposto solo la prima volta e qui premonitore del II Tema; II Tema in 3 metamorfosi espressive: lirico-patetica, eroico-drammatica, lirico-appassionata

Microforma come intreccio retorico-rappresentativo: su motivo (a) in costante rielaborazione caratteriale, combinatorio dei tratti generativi di volteggio cantabile (x) e di appoggio espressivo (y)

Varietà ritmico-figurativa: *pirrchio* (y) associato a volteggio (x) declamatorio (*clamato*) e propensione all'espansione in *tirata* "eroica" del volteggio stesso e pure in "rinziataria" *cascata*

INTRODUZIONE ALLE
TRE OPERE IN COMPARATO
STUDIO MONOGRAFICO

JOHANN SEBASTIAN BACH

MAGNIFICAT

BWV 243

DALLO STUDIO ANALITICO
ALLA PERFORMANCE

ARIE

CORI

[L'anima mia magnifica il Signore]

- *E il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore*
- *Poiché ha considerato l'umiltà della sua serva;*
d'ora in poi mi chiameranno beata *[tutte le generazioni.]*
- *Poiché per me fece grandi cose colui che è Onnipotente e Santo è il suo nome.*
- *E la sua misericordia di generazione in generazione si stende su coloro che lo temono.*

*[Ha dispiegato la potenza del suo braccio,
ha confuso i superbi nei pensieri del loro cuore.]*

- *Ha depresso i potenti dai troni e ha innalzato gli umili.*
- *Ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato i ricchi a mani vuote.*
- *Ha soccorso Israele, suo servo, ricordandosi della sua misericordia.*

*[Così come aveva promesso ai nostri padri,
ad Abramo e alla sua discendenza, per sempre.]*

*[Gloria al Padre e al Figlio e allo Spirito Santo!
Com'era nel principio, e ora e sempre nei secoli dei secoli, Amen.]*

Esempio II - 15.1 - Schematizzazione retorico-formale del *Magnificat* BWV 243

SCHEMATIZZAZIONE RETORICO-FORMALE DEL *MAGNIFICAT* – J. S. BACH

<i>PRINCIPIUM</i>				<i>MEDIUM</i>						<i>FINIS</i>	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Magnificat anima mea</i>	<i>Et exultavit spiritus meus</i>	<i>Quia respexit humilitatem</i>	<i>Omnes generationes</i>	<i>Quia fecit mihi magna</i>	<i>Et misericordia</i>	<i>Fecit potentiam</i>	<i>Deposuit potentes</i>	<i>Esurientes implevit bonis</i>	<i>Suscepit Israel</i>	<i>Sicut locutus est</i>	<i>Gloria Patri</i>
Re M	Re M	Si m (/Re M →)	Fa#m (→La M)	La M	Mi m	Sol M → Re M	Fa#m (→La M)	Mi M	Si m	Re M	Re M
<i>PROEMIO - EXORDIUM PRINCIPIUM</i>	<i>NARRATIO</i>	<i>NARRATIO IN AFFECTIBUS SENTENTIA INFINITA PROPOSITO</i>		<i>ARGUMENTATIO</i>		<i>EXORDIUM INSINUATIO</i>	<i>CONFIRMATIO</i>			<i>PERORATIO IN REBUS</i>	<i>PERORATIO IN AFFECTIBUS</i>
NUOVO TESTAMENTO						ANTICO TESTAMENTO					

LA POETICA DELLA GIOIA

LETTURA, ANALISI E INTERPRETAZIONE

della NONA SINFONIA “CORALE” op. 125

(1823-1824)



di LUDWIG van BEETHOVEN (1770-1827)

SINFONIA IX detta "CORALE" Op. 125

I° TEMPO	II° TEMPO	III° TEMPO	IV° TEMPO
<p><i>Allegro, ma non troppo, un poco maestoso</i> (re m – 2/4)</p> <p>FORMA-SONATA BITEMATICA TRIPARTITA</p>	<p><i>Molto vivace, Presto</i> (re m – 3/4 e alla breve)</p> <p>SCHERZO IN STILE FUGATO CON TRIO</p>	<p><i>Adagio molto e cantabile, Andante moderato</i> (Sib M – 4/4, 3/4 e 12/8)</p> <p>ARIA STROFICA BITEMATICA CON VARIAZIONI</p>	<p><i>Finale</i> (Re M – varietà di andamenti e metri)</p> <p>CANTATA SU TEMA CON VARIAZIONI</p>
<p>A – <i>Esposizione</i> (b. 1-158) B – <i>Svolgimento</i> (b. 158-300) A¹ – <i>Ripresa</i> (b. 301-427) C – <i>Coda</i> (b. 426-547)</p>	<p>A – <i>Scherzo</i> (b. 1-411) B – <i>Trio</i> (b. 412-530) A – <i>Scherzo</i> (b. 9-395) C – <i>Coda</i> (b. 531-559)</p>	<p>A – <i>Aria quartettistica</i> (b. 1-24) B¹ – <i>Aria minuettistica</i> (b. 25-42) A^{var1} – <i>Variazione I su A</i> (b. 43-64) B² – <i>Aria minuettistica</i> (b. 65-82) A^{sv-pm} – <i>Sviluppo modulante</i> (b. 83-98) A^{var2} – <i>Variazione II su A</i> (b. 99-121) C^A – <i>Coda su A</i> (b. 121-158)</p>	<p>A – <i>Proemio ed Esposizione strumentale</i> (b. 1-207) A¹ – <i>Intermezzo ed Esposizione vocale</i> (b. 208-594) B – <i>Corale su nuovo Tema</i> (b. 595-654) C=A^B – <i>Fusione tematica e Coda</i> (b. 655-940)</p>

**L'INTEGRAZIONE
DEI GENERI
CLASSICI**
alla base sia dello
STILE FORMALE
sia dello
**STILE RETORICO-
NARRATIVO**
(e **PROCESSUALE**)
di L. van **BEETHOVEN**

Esempio 12.4, fig. 14 - Una sintetica lettura retorica dell'op. 125

Movimenti e Generi di riferimento:	<i>Allegro maestoso</i> Forma-Sonata bitematica tripartita	<i>Allegro vivace</i> Scherzo bitematico con Trio	<i>Adagio</i> Aria bitematica con variazioni	<i>Finale</i> Cantata e Tema con variazioni
Disposizione retorica:	<i>Exordium</i> <i>Narratio</i>	<i>Propositio</i> <i>Probatio</i>	<i>Confutatio</i> <i>Refutatio</i>	<i>Epiphonema</i> <i>Peroratio in adfectibus</i>
Interpretazione simbolica:	fase eroica dell'esistenza	fase dionisiaca dell'esistenza	fase contemplativa dell'esistenza	fase della gioia nella fratellanza universale
Forma tonale:	re minore → maggiore	re minore → maggiore	Sib maggiore	Re maggiore



LA POETICA DELLA SAGRA
LETTURA, ANALISI E INTERPRETAZIONE
della “SAGRA DELLA PRIMAVERA”
(1911-1913)

di
IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

Il balletto in una versione moderna

“LA SAGRA DELLA PRIMAVERA” *(“The Rite of Spring”, “Le Sacre du Printemps”)*

Breve resoconto della trama:

Una tribù pagana della Slavonia si riunisce in occasione di una festa dedicata all'aspetto sacro della primavera. Nel corso di questa festa, una delle ragazze, che sarà scelta dai saggi della tribù (i superstiziosi), deve essere ceduta al Dio del sole nel corso di un sacrificio umano. La scelta cade sull'amante del guardiano delle pecore, il quale non trova alcun modo per salvarla. Nel suo cuore si infiamma una protesta contro la barbarie e la cruda brutalità.

Atto primo: giochi primaverili e adorazione della Terra.

Atto secondo: il grande sacrificio.

PIANO DELL'OPERA

SAGRA DELLA PRIMAVERA

Quadri della Russia pagana

Parte I: "L'adorazione della terra"

Introduzione
(1-75)

Gli auguri
primaverili
(76-146)
Danze delle
adolescenti
(147-247)

Gioco
(rituale) del
ratto
(248-313)

Cortei
primaverili
(314-375)

Gioco
(rituale)
delle
tribù
rivali
(376-
449)

Corteo
(processione)
del saggio
(450-470)

Il
saggio
(471-
474)
Danza
della
terra
(475-
534)

Introduzione
(535-586)

Cerchi
misteriosi
delle
adolescenti
(587-645)

Glorificazione
dell'eletta
(646-703)

Evocazione
degli avi
(704-745)

Azione
rituale
degli
avi
(746-
811)

Danza
sacrificale
(L'eletta)
(812-1086)



Materiali soggetti a copyright, per lo più tratti dai testi citati del Prof. Mario Musumeci

TUTTI I DIRITTI RISERVATI ISBN 978-88-96116-93-7

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale,
con qualsiasi mezzo (microfilm, copie fotostatiche...),
sono riservati per tutti i Paesi.

Nomi e marchi citati nel testo sono generalmente depositati
o registrati dalle rispettive Case produttrici.

Copyright © 2019 by *Mario Musumeci*

SGB Edizioni di Scirè Graziella

Stampa: *Copycenter*,

Via Università 4/6, 98122 Messina