

## **Per un'interpretazione retorica del Preludio della Prima Sonata per Violino in Sol minore di J.S. Bach BWV 1001**

*Carlo Benzi*

### **1. La retorica musicale come strumento di analisi del repertorio barocco.**

La retorica musicale costituisce nei secoli XVI-XVIII, prevalentemente in area tedesca, un importante strumento per comporre [Unger 1941]. Messa in disparte nel secolo XIX, nel XX e nel XXI essa invece viene nuovamente presa in considerazione e rappresenta un potente strumento per analizzare la musica barocca. In Germania si susseguono le voci di Hans-Heinrich Unger [1941], Joseph Müller-Blattau [1963], Arnold Schmitz [1970], Walter Blankenburg [1970b] che la applicano all'analisi delle opere vocali e strumentali barocche, in particolare di quelle di Bach, nelle quali secondo questi autori il senso del testo e della composizione risulta molto più comprensibile se si adottano categorie retoriche. Negli anni Sessanta la disciplina riscuote un limitato interesse nella Germania dell'Ovest, influenzata da Theodor Wiesengrund Adorno e dalle nuove tendenze ermeneutiche della critica sociale. In Germania Est alcuni studiosi la considerano invece ancora interessante [Kaden 1976 e 1977]. Bisogna aspettare la fine del XX secolo per leggere gli importanti contributi di Nikolaus Harnoncourt [1982], Hartmut Krones [1997] e il volume dei Musik-Konzepte interamente dedicato al discorso musicale [Metzger - Riehn cur. 2003]. In Francia e in Belgio si assiste, alla fine degli anni Cinquanta, alla nascita della *nouvelle rhétorique*, in particolare con l'omonimo libro di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca [1958], la cui tesi è che la retorica non costituisca soltanto, come nell'antichità, un importante strumento per la produzione e l'analisi di testi letterari, ma anche un mezzo per comprendere i discorsi che caratterizzano i diversi ambiti della vita umana. Il Groupe  $\mu$  [1970] estende i principi di Perelman e Olbrechts-Tyteca allo studio dei segni, con particolare attenzione anche al mondo visuale [Groupe  $\mu$  1992], e mette così a punto un potente strumento di analisi per tutto il mondo umanistico. Analogo atteggiamento presenta Michel Chion [1985] nei suoi importanti contributi nel settore del cinema. In campo strettamente musicale la retorica trova buona accoglienza nella teoria

di derivazione linguistica di Nicolas Ruwet [1972], mentre essa rimane quasi esclusa dalla semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez [1975], maggiormente preoccupato dell'autonoma attività interpretativa dell'ascoltatore piuttosto che della sua ricezione di un messaggio sonoro nei termini in cui il compositore lo ha pensato e forgiato. In Italia dopo gli studi di Luigi Ferdinando Tagliavini [1975] si consolida a partire dagli anni Ottanta un notevole interesse per questo tema. Dopo l'articolo per l'enciclopedia DEUMM di Giulia Radicati [1983-84], Emilia Fadini [1988] propone un'applicazione pratica della retorica al fine di avvicinarsi alla prassi esecutiva storica sugli strumenti antichi e Ferruccio Civra [1991] redige un compendio di figure retorico-musicali nella loro connessione con la *teoria degli Affetti*. In lingua inglese sono numerosi i contributi degli ultimi decenni su questo tema. Se Rodney Farnsworth [1990] propone una panoramica storica sulla retorica nell'era barocca e in quelle successive, George J. Buelow, Blake Wilson e Peter A. Hoyt [2001] propongono nell'articolo "Rhetoric and Music" del *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* un'esaustiva lista riguardante non solo le fonti storiche, ma anche la bibliografia secondaria. Don Harrán [1988] e Claude V. Palisca [2006] utilizzano le figure retoriche per esplicitare da un lato la struttura dei brani, dall'altro il loro significato affettivo, inquadrando ogni analisi nel complesso estetico e filosofico nel quale le composizioni sono venute alla luce.

## **2. Utilità della retorica musicale per l'interpretazione delle composizioni barocche.**

Volendo utilizzare la retorica come strumento per comprendere il repertorio barocco, può essere utile procedere in due direzioni complementari, una relativa al piano analitico-compositivo e l'altra a quello della sua interpretazione. Per il primo di essi si può adottare la prospettiva che l'antropologo Clifford Geertz [1973, 14] definisce *emic*: si cerca cioè di ragionare, almeno all'inizio, nei termini in cui ha pensato il compositore (quindi secondo le tecniche dell'armonia, del contrappunto, le figure retoriche e le forme che egli ha utilizzato per scrivere il brano). Per il secondo di essi si deve partire dal contesto dei concetti musicali ed extramusicali che valevano all'epoca della composizione

e vedere se, trasposti nei successivi contesti storici fino a quello odierno e fatta salva la differenza del linguaggio musicale di allora rispetto a quello di oggi, essi possono essere ancora oggi comprensibili, prospettiva questa che Geertz definisce *etic* [*ibidem*].

In questo movimento pendolare fra tentativo di pensare come il compositore e l'attualizzazione del possibile significato del brano risiede lo sforzo interpretativo che cerca di armonizzare conoscenze storiche dedotte da fonti coeve alla composizione e storia della recezione. È interessante notare che questo atteggiamento corrisponde a quello proposto, pur partendo da una prospettiva esclusivamente storica e non in relazione diretta a studi antropologici, dal grande esperto di prassi esecutiva Niklolaus Harnoncourt [1982, 15], per il quale non esiste interpretazione oggettivamente autentica ma soltanto il tentativo di avvicinarsi, mediato dalle categorie estetiche di tutti i periodi storici dalla stesura del brano fino ad oggi, ai criteri ispiratori del compositore. In altre parole, ogni interpretazione orientata alla prassi esecutiva e alla documentazione storica è il tentativo di avvicinarsi a partire dalla mentalità e dall'estetica odierne alla prospettiva del compositore che ha operato tre-quattrocento anni fa. Così configurato, questo processo può contribuire all'interpretazione dell'opera.

### **3. Applicazione delle figure retorico-musicali all'analisi della micro-, medio- e macroforma e al riconoscimento della valenza emotiva del brano.**

Le figure retorico-musicali sono il frutto dell'applicazione delle strutture letterarie, elaborate già nell'antichità nell'arte oratoria, alle composizioni vocali del tardo Rinascimento e del Barocco nelle quali la musica, mediante i suoni, amplifica le figure retoriche del testo letterario ad essa sottese [Civra 1991, 9-10 e Krones 1997, 820, autori ai quali si rimanda per la definizione delle figure citate in questa analisi, rispettivamente Civra 1991, 111 sgg. e Krones 1997, 829 sgg.].

La consueta odierna tripartizione dell'analisi musicale in microforma (motivi ed eventi armonici o contrappuntistici locali), medioforma (rapporto fra diverse sezioni microformali successive) e macroforma (descrizione delle grandi parti in cui si può dividere l'intero brano [Baroni 2003, 219]) trova il suo corrispondente durante l'epoca

rinascimentale e barocca in altrettanti tipi di figure retorico-musicali teorizzate, fra i molti trattati esistenti, nelle opere di Christoph Bernhard [1649], Joachim Burmeister [1606] e Johann Mattheson [1739]

Per quanto riguarda la microforma, è possibile attribuire a determinati motivi musicali il ruolo di “parole” della lingua musicale. Bernhard, allievo di Heinrich Schütz e profondo conoscitore dell’opera di Claudio Monteverdi, propone nel suo trattato un grande compendio che annovera moltissime figure tratte principalmente dal repertorio dei due autori citati [Bernhard 1649, 63-82].

Per la medioforma, Burmeister stila un elenco di figure che descrivono il passaggio da una sezione microformale di un brano alla successiva, giungendo al termine del trattato all’analisi di un mottetto di Orlando di Lasso (*In me transierunt*) secondo i principi della retorica [Burmeister 1606, 73-74].

Per quanto concerne la macroforma, infine, Johann Mattheson considera la struttura esapartita del discorso retorico di Quintiliano (diviso in *Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio-Conclusio*) come possibile base per comporre brani chiari efficaci all’ascolto e propone secondo tale schema un’analisi di un’aria di Benedetto Marcello [Mattheson 1739, 237 sgg.].

Questi autori consigliano di utilizzare le figure retoriche per comporre e per analizzare i brani perché esse permettono non solo di comprenderne e descriverne la struttura, ma anche di cogliere la dimensione emotiva degli stessi. La prima osservazione è di facile comprensione perché trova nella partitura e all’ascolto un diretto riscontro. In merito alla seconda, ci si può chiedere invece se la retorica possa definire in modo univoco la valenza emotiva di un brano. A tale proposito va rilevata una certa differenza nella concezione estetica del primo e del secondo Barocco.

Fino alla fine del secolo XVII, infatti, il pubblico viene considerato dai compositori quale passivo recettore di affetti, che non sono propriamente emozioni, ma la loro rappresentazione ipostatizzata. Descartes [1649, 94] descrive le passioni umane come tutte derivate dalle sei fondamentali (ammirazione, amore, odio, desiderio, gioia e tristezza), ogni volta in proporzioni diverse. Ciascuna passione si manifesta mediante un certo movimento dell’animo. La musica può suscitare in noi una determinata passione

facendo muovere l'animo secondo il movimento che la caratterizza. Più un brano raggiunge questo obiettivo, tanto più esso è riuscito. Condividendo questo orizzonte filosofico meccanicista Marin Mersenne (1636, 367-375 cit. in Krones 1997, 816) ritiene la musica un sistema di segni dai significati affettivi univoci. Claudio Monteverdi [1638, 3], da parte sua, racconta che durante la prima esecuzione del suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* il pubblico si mise a piangere e considera questo come segno della buona riuscita del brano.

Agli albori del secolo XVIII, invece, con il progressivo diffondersi delle idee dell'Illuminismo, attraverso il razionalismo di Gottfried Wilhelm Leibniz [1705], gli studi sulla percezione di John Locke [1690], la nascita dell'estetica come disciplina filosofica autonoma [Baumgarten 1750], la riflessione sui diversi campi del sapere umano dell'*Encyclopédie* [Diderot-D'Alembert 1751-65] e la riscoperta dell'opera retorica di Quintiliano [90-96], si comincia a pensare che il pubblico musicale partecipi e risponda attivamente al brano, ponendosi in dialogo con il compositore e gli interpreti. Pertanto, in questo periodo, se l'affetto generale del brano è descrivibile univocamente (ad es. allegro se il modo è maggiore e il tempo è veloce), quest'ultimo si articola in modo molteplice attraverso le figure che servono non solo ad amplificare il significato del testo letterario, ma anche, a partire dalla seconda metà del secolo XVIII, a comunicare all'ascoltatore le emozioni che il compositore ha provato al momento della stesura del brano. Si considera che la musica abbia la struttura di un discorso sonoro [*Klangrede*: Mattheson 1739, 82], nel quale la retorica con le sue figure ha il compito di organizzare i "pensieri musicali" [*Musikalische Gedanken*: Forkel 1788, 39 sgg.] e al tempo stesso di garantire l'espressione del significato del testo oltre che, a partire dalla metà del secolo, dei sentimenti soggettivi [*ibidem*, 59 sgg. cit. anche in Krones 1997, 816], a condizione che interprete ed ascoltatore condividano l'orizzonte retorico-musicale del compositore e che quest'ultimo si ponga allo stesso livello dei suoi interlocutori mettendo in pratica il motto oraziano "si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi".

Si passa così da un sistema per il quale ad una determinata figura corrisponde quasi meccanicamente un certo affetto ad uno nel quale il significato emotivo di ciascuna di esse deve essere ricercato nella condivisione fra compositore, interprete ed ascoltatore.

Questi ultimi hanno pertanto il diritto di comprendere quanto l'autore vuole esprimere con la propria musica ma anche il dovere di conoscere i mezzi attraverso i quali egli l'abbia realizzata, se non vogliono rimanere soggetti passivi ai quali è precluso il dialogo con la composizione musicale e l'arte in generale.

#### **4. Analisi secondo criteri retorici del preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach.**

A seguito di queste premesse ci accingiamo ora ad analizzare secondo criteri retorici il preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach.

Iniziamo dalla prospettiva *emic* descritta da Geertz, cioè partendo dalle concezioni compositive, interpretative ed estetiche caratteristiche del periodo storico in cui il brano è venuto alla luce.

Una prima importante testimonianza viene dal professore di retorica dell'Università di Lipsia Johann Abraham Birnbaum, amico di Bach, il quale afferma che

«Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er [Bach] so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten»<sup>1</sup>.

Johann Mattheson nel *Vollkommenen Capellmeister* afferma inoltre che la retorica non solo è utile alla stesura di brani con un testo letterario, ma anche di quelli strumentali come quello in oggetto, essendo questi ultimi modellati nella loro struttura su quelli vocali [Mattheson 1739, 223-224]. Adottando la terminologia di Nattiez-Molino si può allora affermare che, dal punto di vista poetico (cioè da quello dell'autore) [Molino 1975,

---

1 «Egli conosce le parti e i pregi che l'elaborazione di un brano musicale ha in comune con l'arte retorica in modo così perfetto che non solo lo si ascolta con sommo piacere, quando egli richiama l'attenzione nei suoi approfonditi discorsi sulla somiglianza e corrispondenza di entrambe le arti, ma anche si rimane colpiti dal loro magistrale utilizzo nei suoi lavori» (trad. dello scrivente) cit. in Schmitz [1970, 63]. Birnbaum era stato allievo di Johann Christoph Gottsched e, come costui, prediligeva l'insegnamento classico di Cicerone, rispetto ad idee più moderne, difese ad esempio, negli stessi anni, da Christian Thomasius.

47; Nattiez 1987, 4], analizzare questo brano secondo criteri retorici permetta di comprenderne importanti aspetti della logica compositiva.

Anche l'interprete strumentale può trarre vantaggio da quest'analisi poiché, dopo aver compreso secondo criteri retorici la micro-, medio- e macroforma, egli può eseguire il brano in modo più cosciente e, fatti salvi i limiti della prassi esecutiva storica [Harnoncourt 1982, 14-16], fare emergere nella propria performance le figure che lo caratterizzano. In questo modo la "pronuncia" e l'articolazione dei motivi così come il tessuto contrappuntistico risulteranno chiaramente percepibili [Fadini 1988, 8].

Un'analisi all'ascolto della composizione in esame, ad esempio un esperimento effettuato su un campione di musicisti e di non musicisti, potrebbe contribuire a rispondere alla domanda se la conoscenza delle figure retorico-musicali agevoli ancora oggi la fruizione estetica consapevole del brano. Purtroppo le proporzioni del presente lavoro non permettono un approfondimento di questo tipo che potrà essere oggetto di indagini successive.

Nella presente analisi mi riferisco alle figure retoriche catalogate nei trattati sopra citati, sui quali si basa anche l'identificazione degli affetti ad esse corrispondenti.

Separo un blocco motivico dal successivo se vi è una cadenza perfetta, congiunta eventualmente ad una modulazione o ad un cambio di modo, oppure se vi sono notevoli differenze nella tipologia di figure retoriche o ancora se un gruppo di figure viene ripetuto in identica successione in diversi punti del brano. Alla tonalità di Sol minore è associato, al tempo di Bach, l'affetto della grazia, del compiacimento e della forza, della bramosia e del piacere [Mattheson 1713, 237-238; Amon 2015, 294 sgg.].

#### **4.1. Microforma: principali figure retoriche del brano (motivi).**

Il primo blocco motivico (bb. 1-2) si fonda su una cadenza perfetta (I-II<sup>7</sup>-II<sup>43</sup>-V<sup>7</sup>-I) e presenta in successione, dopo l'accordo iniziale, *Catabasis* (linea discendente), *Parrhesia* (forte dissonanza, qui nell'intervallo di tritono *do-fa#*), *Circulatio* (linea oscillante verso l'alto e verso il basso) ed *Exclamatio* (nota acuta raggiunta improvvisamente). Questo blocco dà l'impressione di ampiezza declamatoria (a causa della notevole ampiezza del

registro utilizzato) e di tensione (per via delle frequenti dissonanze), comunque altalenante (per la direzione ascendente e discendente delle figure).

Il secondo blocco motivico (bb. 2-8) passa dalla tonalità di Sol a quella di Re minore (b. 5) che ha un carattere devoto, tranquillo, ma anche grandioso e piacevole [Mattheson 1713, 236] e propone all'inizio, accanto ad *Anabasis*, *Catabasis* ed *Exclamatio* già incontrate nella sezione precedente, le figure del *Quasi Transitus* (appoggiature non preparate), *Saltus duriusculus* (salto dissonante, eccedente o diminuito), *Accentus* (arpeggio), *Noema* (passaggio omofonico, qui a corde doppie) e *Mutatio modi* (modulazione o cambio di modo). L'affetto di notevole tensione che ne emerge è fino a b. 5 molto simile a quello del primo blocco motivico, del quale il secondo è in buona parte la continuazione, con un cammino reso però più difficoltoso dalle appoggiature e dall'incremento dei passaggi a corde doppie. A partire dalla b. 6 l'affetto si tranquillizza per il rallentamento del ritmo (ora con figura prevalente di sedicesimo), diventa languido per la *Catabasis* di b. 7 per ritornare simile all'inizio (bb. 7-8) al momento in cui si ripresentano le figure della *Anabasis* e della *Circulatio*.

Il terzo blocco motivico (bb. 9-14) propone, dopo la cadenza perfetta, le figure di bb. 7-8 arricchite di *Circulatio*, *Parrhesia* e *Saltus Duriusculus*. Sulla *Parrhesia* a b. 9 avviene anche una modulazione (*Mutatio modi*) a Sol minore; a b. 10 dopo la *Catabasis* compare una *Pathopoeia* (semitono cromatico, in questo caso discendente) che porta con sé ancora una nuova modulazione (*Mutatio modi*) a Do minore, dal carattere molto amabile e triste [ibidem, 244]. L'affetto, fin qui e data la presenza di figure analoghe a quelle dell'inizio, sia pure con più frequenti modulazioni, è decisamente concitato. Il vero cambiamento arriva a metà di b. 11 dove la modulazione (*Mutatio modi*) a Mib Maggiore, cui Mattheson associa un carattere patetico, serio e lamentoso [ibidem, 249], poi a b. 12 a Lab e nuovamente a Mib Maggiore apre lo scenario per un nuovo tessuto sonoro, caratterizzato dalla terza maggiore. L'affetto di distensione dura però poco, perché al posto dell'accordo di tonica, a conclusione della cadenza a b. 13, compare una forte dissonanza di tritono nella parte grave (*la-mib*) nonché un'armonia di settima diminuita (*Parrhesia*) sul quarto grado aumentato che, mediante la successiva modulazione a Do minore (*Mutatio modi*) e

le veloci *Anabasis*, *Catabasis* e *Syncopationes* (sincopi), ci riporta all'atmosfera della precedente b. 11.

Il quarto blocco motivico inizia a b. 14 e si estende fino a b. 17. Qui, ora in Do minore, vengono ripetute nella stessa sequenza le figure delle bb. 2-5. Soltanto il timbro diverso, dovuto alla trasposizione una quinta sotto, e la tonalità di Do minore ne connotano l'affetto, come già accennato sopra, in modo amabile e triste.

Il quinto ed ultimo blocco motivico (bb. 18-22) inizia su un accordo di settima diminuita che modula definitivamente a Sol minore (*Mutatio modi*) e ripropone tutte le figure incontrate fino ad ora. *Accentus*, *Noema*, *Quasi Transitus* e *Saltus duriusculus* si trovano ora su un'armonia di sesta napoletana. La b. 19 ripresenta le stesse figure di b. 6, ora in Sol invece che in Re minore. La sesta napoletana e la *Parrhesia* caratterizzano ancora le bb. 20-21 che, dopo un accordo di doppia dominante (quinta e sesta sul quarto grado aumentato) e ancor più ricche diminuzioni, conducono alla cadenza conclusiva. Il brano si caratterizza qui per sovrapposizione di elementi, quasi come un vortice, e riassume tutto quanto affermato per i blocchi motivici precedenti. Essendo il quinto blocco l'ultimo del brano e raccogliendo esso tutte le figure fino ad ora udite, si può in questo caso individuare la figura interna della *Congeries* (agglomerato ricco e variegato).

#### **4.2. Medioforma: principali figure retoriche fra una sezione e la successiva.**

Confrontando i diversi blocchi motivici fra loro, si possono identificare relazioni di affinità e contrasto, corrispondenti alle figure dell'*Anaphora* (ripetizione esatta, anche trasposta), della *Paronomasia* (ripetizione con qualche modifica al ritmo o agli intervalli), della *Variatio* (modifiche ritmiche ed intervallari di notevole portata) e dell'*Antithesis* (totale opposizione ritmica e intervallare).

Il passaggio dal primo blocco al secondo si configura come *Variatio*: le figure nel secondo caso sono affini a quelle del primo blocco, ma non ne riproducono con esattezza il profilo ritmico e/o intervallare. Nel secondo blocco inoltre il passaggio dalle articolazioni rapide a quelle in sedicesimi a b. 6 si configura come *Antithesis* interna;

nuovamente un'*Antithesis* riporta a metà di b. 7 il tessuto sonoro alle figure rapide, anteriori a b. 6.

Ancora improntato alla *Variatio* è il passaggio dal secondo blocco al terzo, poiché quest'ultimo continua, almeno all'inizio, le figure precedenti. Solo a b. 11 vi è una reminiscenza delle figure in sedicesimi di b. 6 che si può configurare come una *Paronomasia*, sia pure a distanza. L'*Antithesis* interna a questo blocco motivico fa sì che riemergano, a b. 12 e sgg., le figure rapide dell'inizio del brano.

Il passaggio dal terzo al quarto blocco si svolge nel segno della *Variatio*, non essendo le due situazioni figurali molto diverse fra loro. Vi è da dire che il quarto blocco ripropone quanto già udito a b. 6 e sgg. e ciò lascia emergere un'*Anaphora* interna al brano, sia pure a distanza.

Il passaggio dal quarto al quinto blocco è anch'esso nel segno della *Variatio*, dal momento che le figure di quest'ultimo sono la continuazione di quelle del precedente.

Sul piano medioformale la presenza di *Variationes* porta a confermare l'affetto della sezione precedente; l'*Antithesis* crea invece tensione e sorpresa mentre improvvise *Anaphorae* o *Paronomasiae* anche a distanza di diverse battute non solo lasciano riemergere un affetto che si poteva supporre superato, ma creano inoltre una rete sotterranea di relazioni e rimandi che non può che essere utile sia al compositore, sia all'interprete strumentale al quale fa cogliere, ancora una volta, l'interna coerenza del brano.

#### **4.3. Macroforma: parti del brano e loro corrispondenza con quelle dell'orazione secondo Quintiliano.**

A questo punto si può provare ad applicare a questo brano la partizione del discorso musicale proposta da Mattheson sulla base di quella del discorso letterario elaborata da Quintiliano [Mattheson 1739, 237-239].

Data la limitata lunghezza della composizione, si possono far coincidere i cinque blocchi motivici identificati con altrettante parti del discorso musicale.

Il primo blocco motivico funge da *Exordium* per il suo chiaro carattere introduttivo e risoluto, grazie anche alla cadenza perfetta.

Il secondo blocco, continuazione del precedente, ha i caratteri della *Narratio* e si articola in due sezioni, la seconda delle quali ha un ritmo più lento.

Il terzo blocco si dissocia dal precedente per il carattere figurale e la tonalità (ora maggiore); per questo motivo si può considerarlo quale *Confutatio*.

Il quarto blocco ripete una parte della *Narratio* e si configura pertanto come *Confirmatio* della situazione precedente.

Il quinto blocco raccoglie e ripete tutte le figure sino ad ora ascoltate; sembra pertanto possibile considerarlo la *Peroratio/Conclusio* dell'intero brano. A partire da queste considerazioni si può affermare allora che questo brano possa essere letto come discorso musicale, e ciò in un duplice senso: traslato, per l'assenza di un testo letterario; effettivo, invece, se si pensa al tipo di figure che spesso simulano nella loro direzionalità i gesti prosodici della voce parlata. A questo punto, è possibile indicare nell'Es. 1 le figure retoriche sulla partitura (in verde), insieme alle parti macroformali (in rosso) e alle armonie (in blu). Per le armonie ho utilizzato la notazione del continuo barocco con l'indicazione dei gradi melodici della scala (ad esempio per un primo rivolto dell'accordo di Tonica ho scritto III<sup>6</sup> e non I<sup>6</sup> come nella tradizione anglosassone). Proviamo ora ad ascoltare il brano (il cui interprete nella registrazione qui proposta è Sigiswald Kujken, grande esperto di prassi esecutiva barocca, in Internet all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=11b6wQjbQm4> oppure nel file "BachK02.mp3" allegato) e cerchiamo di riconoscerne le figure retoriche. Non dobbiamo necessariamente leggere contemporaneamente la partitura commentata, ma possiamo anche prescindere per poi ritornare ad essa una volta terminato l'ascolto e per verificare quanto abbiamo riconosciuto della struttura retorica del brano. Il procedimento può essere ripetuto più volte, se lo riteniamo utile per fissare nella nostra memoria la successione delle figure che compongono il brano e gli affetti che esse portano con sé.



Qui di seguito invece, nella Tab. 1, troviamo un prospetto riassuntivo della medio- e della macroforma del brano con indicazione delle battute (le tonalità sono indicate in minuscolo se minori, in maiuscolo se maggiori):

<b>Parte macroformale</b>	<b>Exordium</b>	<b>Narratio</b>	<b>Confutatio</b>	<b>Confirmatio</b>	<b>Peroratio-Conclusio</b>
<b>Battute</b>	batt. 1-2	batt. 2-8	batt. 9-14	batt. 14-17	batt. 18-22
<b>Tonalità</b>	sol	sol, re	re, sol, do, Mib, Lab, Mib, do	do	sol
<b>Figure retoriche (motivi)</b>	<i>Catabasis, Parrhesia, Circulatio, Exclamatio</i>	<i>Anabasis, Catabasis, Quasi, Transitus, Exclamatio, Saltus, Duriusculus, Noema, Mutatio Modi</i>	<i>Circulatio, Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Catabasis, Pathopoeia, Anabasis, Syncopationes</i>	<i>Catabasis, Circulatio, Anabasis, Quasi, Transitus, Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Accentus</i>	<i>Parrhesia, Saltus, Duriusculus, Accentus, Noema</i>
<b>Figure retoriche (relazioni fra due parti macroformali)</b>	<i>Variatio (con Antithesis interna nella Narratio)</i>		<i>Variatio (con Anaphora a distanza nella Confirmatio – batt. 15 ss. sono la trasposizione di batt. 2 ss. della Narratio)</i>		
		<i>Variatio (con Paronomasia e Antithesis interne alla Confutatio - batt. 11 ricorda batt. 6)</i>		<i>Variatio (con Congeries interna alla Peroratio-Conclusio)</i>	

**Tabella 1.** Prospetto riassuntivo della medio- e macroforma del brano, con indicazione delle figure retoriche.

**5. Opportunità di proporre oggi un'analisi secondo criteri retorici del preludio della Sonata n. 1 per violino solo BWV 1001 di Johann Sebastian Bach: per una prospettiva *etic* a partire dalle influenze delle retorica nelle pratiche compositive, analitiche ed interpretative fino ad oggi.**

A questo punto occorre passare al punto di vista *etic* descritto da Geertz e chiederci se l'analisi secondo criteri retorici possa essere considerata utile anche da una prospettiva moderna ottenuta dall'interazione di teorie interpretative più recenti.

Sul piano poetico la domanda sembra trovare risposta positiva, perché l'indagine sulle forme compositive barocche permette di comprendere come esse siano state recepite e reinterpretate nel corso dei secoli successivi, fino a giungere alla musica contemporanea. Abbandonata nel primo Romanticismo per lasciare spazio all'originalità dell'invenzione melodica, non riconducibile a formule precostituite, la composizione mediante figure sembra talvolta riemergere nell'Ottocento, in alcuni operisti che utilizzano particolari intervalli ed accordi per sottolineare passaggi drammaturgici di particolare potenza espressiva. Giuseppe Verdi, ad esempio, impiega spesso la settima diminuita come "accordo della paura" [De La Motte 2011, 201].

Nell'opera di Anton Bruckner si trovano tanto sul piano motivico (microforma), quanto su quello della relazione fra sezioni successive (medioforma), determinati comportamenti intervallari ricorrenti definibili come *topoi*, probabilmente ereditati dall'autore durante lo studio del contrappunto con Simon Sechter. Movimenti cromatici e salti dissonanti, che lasciano emergere la loro origine dalle figure del *Passus* e *Saltus Duriusculus* nonché tecniche derivate dal tropo, che alla figura del contrasto (*Antithesis*) fanno seguire la ripetizione magari variata (*Paronomasia*) di un motivo ascoltato qualche battuta prima, caratterizzano la micro e medioforma di diversi movimenti delle sue sinfonie [Fassone 2005, 424, 448, 463 sgg.].

Anche in Gustav Mahler è possibile individuare un insieme di *topoi* ricorrenti che, pur in un contesto compositivo completamente diverso, presentano con le figure retoriche barocche una duplice analogia: quella di essere riconoscibili per il loro profilo melodico-contrappuntistico e quella di portare con sé un significato emotivo, come ad esempio la

vicinanza del compositore ai suoni che imitano la natura oppure la sua critica spietata nei riguardi delle musiche di origine militare [Eggebrecht 1982, 82 sgg. e 127 sgg.; Adorno 1960, 10-11 sgg.]. Inoltre, anche in Mahler è frequente l'uso della tecnica del tropo, quindi della successione di contrasti (*Antithesis*) e di ripetizioni leggermente variate (*Paronomasia*) quale elemento regolatore della medioforma.

Addirittura, nella musica contemporanea del secondo dopoguerra, queste tecniche si trovano nell'opera di Pierre Boulez [1968] e Franco Donatoni [1986], che nei loro scritti teorici hanno esplicitamente parlato di figura, frequenti agglomerati riconoscibili a livello motivico, derivate da determinate figure barocche (ad esempio *Circulatio*, *Accentus*, *Anabasis* e *Catabasis*). A livello medioformale si possono anche in questi autori trovare le figure dell'*Antithesis* e della *Paronomasia* che emergono dall'alternanza di blocchi secondo la tecnica del tropo [Benzi 2004, 199 sgg. e 252 sgg.].

Per quanto riguarda l'interpretazione strumentale, l'analisi retorica risulta utile anche se non si usano strumenti antichi o anche se si decide per un'interpretazione non direttamente dipendente dalla prassi esecutiva storica. Interpreti odierni che utilizzano strumenti moderni difficilmente ignorano oggi i principi dell'articolazione barocca. Proviamo ad ascoltare ad esempio Isabelle Faust: nella sua interpretazione (<https://www.youtube.com/watch?v=DYmD7y0tnwc>), su strumento moderno, si notano comunque tracce di articolazione barocca, assenti ad esempio nella registrazione, orientata alla tradizione tardo-romantica, di Henryk Szeryng (<https://www.youtube.com/watch?v=wl0HKVDFKHQ>).

Nel mondo strumentale odierno, anche chi suona su strumento moderno ritiene imprescindibile conoscere almeno i principali criteri secondo i quali la musica barocca veniva composta; interpretazioni completamente "romantiche" di questi brani vengono considerate non più proponibili. Inoltre, un'analisi secondo principi retorici può portare a notevoli vantaggi sul piano pedagogico-didattico: così, dopo aver interiorizzato i principi della retorica barocca, suona questo brano su strumento moderno una studentessa del terzo anno di triennio di violino (v. il file allegato "BachJ.mp3").

Partendo da questi presupposti, un interprete di oggi – sia costui un analista/compositore o uno strumentista – che utilizzi questo strumento di analisi e lo colleghi alla teoria degli affetti e alle aspettative dei generi musicali di allora e successivamente confronti la propria interpretazione con il contesto estetico e teorico odierno, raggiunge un punto di incontro fra storicità (*emic*) e lettura attuale dell'opera (*etic*). Egli, confrontando questi elementi con l'orizzonte estetico attuale, può delineare un possibile senso del brano da non ridurre in alcun caso alla sua descrizione, anche se su di essa si basa [Danuser 1992, 13-17] e contribuisce al processo interpretativo dell'opera che, essendo storico, non è mai completo e definitivo ma sempre aperto a nuovi sviluppi e prospettive.

## BIBLIOGRAFIA

N.B. Per i testi antecedenti al secolo XX viene indicata fra parentesi la data della prima stesura, indipendentemente dall'edizione consultata che, in assenza di altre indicazioni, è la prima apparsa in ordine cronologico. Questa scelta è stata dettata dalla volontà di permettere al lettore una rapida collocazione temporale delle opere e delle idee ad esse correlate.

ADORNO TH.W. (1960), *Gustav Mahler. Eine Physiognomik*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.

AMON R. (2015), *Lexikon der Harmonielehre*, 2 ed., Doblinger, Vienna.

BARONI M. (2003), *The macroform in post-tonal music. Listening and analysis*, «Musicae Scientiae», Vol. VII, 2, pp. 219-240.

BAUMGARTEN A. G. (1986), *Aesthetica* (1750), Olms, Hildesheim.

BENZI C. (2004), *Stratégies rhétoriques et communication dans la musique contemporaine européenne (1960-1980)*, ANRT, Lille.

BERNHARD CH. (1649), *Tractatus compositionis augmentatus*, Dresda, ed. mod. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel-Basel 1963.

- BLANKENBURG W. (cur., 1970a), *Johann Sebastian Bach*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- BLANKENBURG W. (1970b), "Johann Sebastian Bach und die Aufklärung" in Blankenburg 1970a, pp. 100-110 (orig. 1950).
- BOULEZ P. (1968a), "Eventualmente" in Boulez 1968b, pp. 135-164 (orig. 1952).
- BOULEZ P. (1968b), *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino.
- BUELOW G.J. – WILSON B. – HOYT P.A. (2001): "Rhetoric and Music", in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, a cura di Stanley Sadie, MacMillan, Londra, vol. 21, pp. 260-275.
- BURMEISTER J. (1606), *Musica poetica*. Rostock.
- CHION M. (1985), *Le son au cinema*, Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile, Parigi.
- CIVRA F. (1991), *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, UTET, Torino.
- DANUSER H. (1992), *Musikalische Interpretation*, Laaber Verlag, Laaber.
- DE LA MOTTE D. (2011), *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 2011 (orig. 1976).
- DESCARTES R. (1649), *Les passions de l'âme*, Le Gras, Parigi.
- DIDEROT D. – D'ALEMBERT J. (1751-65), *Encyclopédie*, Parigi.
- DONATONI F. (1986), *Processo e figura*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», 13, pp. 69-73.
- EGGEBRECHT H. H. (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, Piper, Monaco di Baviera.
- FADINI E. (1988), *Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera del primo '600*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», 16, pp. 7-86.
- FARNSWORTH R. (1990), "Hither, This Way": *A Rhetorical-Musical Analysis of a Scene from Purcell's King Arthur*, «The Musical Quarterly» 74, pp. 83-97.
- FASSONE A. (2005), *Anton Bruckner. La personalità e l'opera*, LIM, Lucca.
- FORKEL N. (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Lipsia.
- GEERTZ C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York.
- GROUPE  $\mu$  (1970), *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi.
- GROUPE  $\mu$  (1992), *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Parigi.

HARNONCOURT N. (1982), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, Salisburgo.

HARRÁN D. (1988), "In Search of Harmony: Hebrew and Humanist Elements" in ID. *Sixteenth-Century Musical Thought*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, pp. 137-173.

KADEN CH. (1976), *Strukturelle Segmentierung von Musik - Probleme, Schwierigkeiten, Möglichkeiten*, «Beiträge zur Musikwissenschaft»18, pp. 149-162 e pp. 293-334.

KADEN CH. (1977), *Klassifikation - Segmentation - musikalische Grammatik. Neue Ansätze zur Lösung alter Probleme der Musikanalyse. Ein Forschungsbericht*, «Beiträge zur Musikwissenschaft»19, pp. 130-155.

KRONES H. (1997), „Musik und Rhetorik“ in MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart), zweite, neubearbeitete Ausgabe, a cura di Ludwig Finscher, Sachteil 6, Bärenreiter, Kassel, col. 814-852.

LEIBNIZ G.W. (1705), *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Schreuder, Lipsia (pubbl. postumo 1765).

LOCKE J. (1690), *An Essay Concerning Human Understanding*, Londra.

MATHIESEN T. J. (2006), *Studies in the History of Music Theory and Literature*, vol. 1. Urbana, University of Illinois Press, 2006.

MATTHESON J. (1713), *Das neu-eröffnete Orchester*, Amburgo.

MATTHESON J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Amburgo.

MERSENNE M. (1636), *Harmonie Universelle*, Parigi.

METZGER H.K. – RIEHN R. (cur. 2003), *Johann Sebastian Bach. Was heißt „Klang-Rede“?*, Musik-Konzepte 119, Text+Kritik, Monaco di Baviera.

MOLINO J. (1975), *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Musique en jeu* (17), pp. 37-62.

MONTEVERDI C. (1638), *Ottavo Libro dei Madrigali. Prefazione*, Venezia.

MÜLLER-BLATTAU J. (1963), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel 1963.

NATTIEZ J. J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Parigi.

NATTIEZ J. J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino.

PALISCA C. V. (2006), *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, completato da Thomas J. Mathiesen 2006, Illinois University Press, Chicago.

PERELMAN CH. – OLBRECHTS TYTECA L. (1958), *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Parigi.

QUINTILIANO M. F. (90-96), *Institutio Oratoria*, Roma.

RADICATI G. (1983-84), „Retorica“, in *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti: Lessico*, 4 voll. a cura di Alberto Basso, Utet, Torino, iv, pp. 79-81.

RUWET N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Seuil, Parigi.

SCHMITZ A. (1970), „Die oratorische Kunst J.S.Bachs: Grundfragen und Grundlagen“ in Blankenburg 1970a, pp. 61-84 (orig. 1950).

TAGLIAVINI L. F. (1975), *L'arte di non «lasciar vuoto lo strumento»: appunto sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 10, pp. 360-378.

UNGER H. H. (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, Würzburg.