

## Schenker, il metodo Kodály e la didattica della musica

*Pietro Gizzi*

Serpeggia alle volte fra gli studiosi di analisi musicale la preoccupazione di ritagliare per tale disciplina un campo d'azione specifico, che la distingua dalle discipline limitrofe, e che ne individui adeguatamente le peculiari finalità. Sia Bent che Cook, due fra i massimi divulgatori dell'analisi musicale, hanno vissuto questa preoccupazione. Bent ha cercato la collocazione dell'analisi entro la più ampia rete delle discipline musicologiche, mettendola in relazione con l'estetica, la teoria e la composizione, la storia della musica, la critica musicale [cfr. Bent-Drabkin 1980, 1-5]. Cook invece, più apertamente, ha cercato di indicare i vari ambienti atti a ricevere benefici dall'analisi, come l'ambito esecutivo e, ancor di più, quello compositivo: «Analizzare un brano di musica significa soppesare alternative, giudicare come sarebbe stato se il compositore avesse fatto questo invece di quello – è, in un certo senso, ricomporre la musica» [Cook 1987, 277].

Come studioso di didattica della musica ho spesso condiviso un destino simile, dovendo alle volte sottolineare l'importanza dei contenuti e delle metodologie didattiche per i più svariati fini musicali, se non addirittura giustificare l'esistenza stessa di una didattica della musica come disciplina.

Nello spazio di questo confronto, ritengo che prospettive analitiche e prospettive didattiche possano reciprocamente incrociarsi e coinvolgersi, guadagnando piani operativi fruttuosi per entrambe.

Il presente scritto, pertanto, è volto ad indagare quanto le idee analitiche di Schenker, capostipite di un intero filone di analisti della musica, possano incrociare la didattica musicale, prendendo a riferimento uno dei metodi più rappresentativi del campo, cioè il metodo di Zoltán Kodály, centrato su un'area musicale ben circoscritta e determinata: quella della vocalità e della coralità. Si precisa comunque che il suo taglio non è volto unicamente ad individuare reciproci rimandi fra i due importanti autori; quanto piuttosto a far dialogare a distanza Schenker e Kodály, al fine di aprire prospettive utili nei rispettivi campi di azione. Si evidenzia inoltre che qui non si prende come punto di riferimento esclusivamente l'opera di Kodály, quanto più ampiamente il metodo Kodály, perché all'originario pensiero dell'autore ungherese affiancherò la mia personale esperienza didattica, riportando i risultati di una concreta attività sul campo.

Un primo problema che si apre all'attenzione e all'interesse del didatta è il cercare fra le righe degli scritti di Schenker uno specifico pensiero sulla formazione del musicista e su eventuali possibili percorsi di studio. Schenker, si sa, non ha scritto specificatamente di pedagogia musicale e non parla esplicitamente di percorsi formativi scolasticamente e/o accademicamente percorribili.<sup>1</sup> Parla però delle caratteristiche e delle competenze che a suo avviso un musicista dovrebbe incarnare, da cui possiamo legittimamente ricavare obiettivi formativi e aree di attività. Mi riferisco, in particolar modo, ad alcuni passi di *Der freie Satz*, l'ultima opera di Schenker, che qui verrà presa costantemente come punto di riferimento,<sup>2</sup> in cui viene descritta la personalità degli antichi maestri, e in cui vengono riconosciute le loro competenze come elementi insostituibili delle caratteristiche di un moderno musicista:

Nur in dem Gefühl für Hinter-, Mittel- und Vordergrund liegt die Befähigung zur Stegreifkomposition, zum Fantasieren, Präludieren, die Anfang alles Schaffens ist. Ehemals galt eine solche Befähigung als das wesentliche Merkmal eines zur Komposition wahrhaft Berufenen, das ihn vom Liebhaber oder Unberufenen schied. Erst die andrängenden Massen erzwangen Rücksicht auf ihr Unvermögen. Deshalb wäre nichts so wichtig heute, wie die uns erhaltenen Fantasien, Präludien, Fermatenauszierungen und sonstigen Verzierungen unserer Meister mit Hilfe der durch meine Lehre vorn musikalischen Zusammenhang dargebotenen Mittel sich gründlich zu eigen zu machen. Ein solches Studium müßte sich jeder öffentliche wie private Musikunterricht vor Allem angelegen sein lassen! [Schenker 1935, 22].

(Soltanto nella sensibilità per l'*Hinter-, Mittel- e Vordergrund* risiede la capacità di improvvisare composizioni, fantasia, preludi, la quale rappresenta l'origine di ogni creazione. Un tempo una tale capacità rappresentava la caratteristica essenziale di chi aveva effettivamente vocazione per la composizione, che lo distingueva dall'amatore o da coloro che tale vocazione non possedevano. Soltanto la folla di pubblico estorceva rispetto per la incapacità di questi ultimi. Per tale ragione nulla sarebbe oggi così importante, come appropriarsi in maniera radicale delle fantasie, dei preludi, delle cadenze e degli altri ornamenti tramandati dai nostri maestri, con l'aiuto dei mezzi offerti dal mio insegnamento riguardo la logica relazionale della musica. Un tale studio dovrebbe essere accostato ad ogni insegnamento musicale, pubblico o privato).<sup>3</sup>

Analizziamo e riformuliamo questo periodo. La figura che vien presa in considerazione è

<sup>1</sup> Così scrive Leopold Mannes nella prefazione a *Structural Hearing* di Felix Salzer, [Salzer 1952, xiii]: «Schenker, however, never fully organized his writings from a pedagogical standpoint; nor are they by any means complete.» («Schenker, tuttavia, non ha mai organizzato i suoi pensieri da un punto di vista pedagogico, né essi sono in alcun modo completi»; tale prefazione manca nell'edizione italiana [Salzer 2019]).

<sup>2</sup> *Der freie Satz*, [Schenker 1935], è opera, postuma. Poiché, come scrive Drabkin [1995, 10], il *corpus* delle opere di Schenker «evidenzia un processo di continua evoluzione del pensiero dell'autore», i concetti in essa esposti vengono qui considerati come espressione del suo pensiero più maturo ed avanzato. Già Salzer [1952, xv] aveva scritto: «Between the harmony book, published in 1906, and the final work, *Der Freie Satz*, published after his death in 1935, his books and articles reveal the extraordinary growth of his ideas.» («I suoi libri e i suoi articoli, dal primo volume di armonia pubblicato nel 1906 all'ultima opera *Der freie Satz* pubblicata postuma nel 1935, rivelano un'evoluzione straordinaria delle sue concezioni» [Salzer 2019, xi]). Così, inoltre, Salzer [1952, xvi], definisce *Der freie Satz*: «the fact remains that Schenker's last work, *Der freie Satz*, is a highly advanced and rather complex book for which adequate preparation simply does not exist» («rimane il fatto che l'ultima opera di Schenker, *Der freie Satz*, è un testo molto avanzato e piuttosto complesso per il quale, semplicemente, non esiste un'adeguata preparazione.» [Salzer 2019, xii]).

<sup>3</sup> Qui come in seguito, il testo in italiano fra le parentesi tonde riporta la traduzione. Si tratta di traduzione mia qualora non appaia alcun riferimento bibliografico.

quella del compositore e l'attività è la produzione musicale, cioè la composizione. Alla base della composizione vien posta la capacità di improvvisazione,<sup>4</sup> definita come l'attività che nell'antichità segnava la differenza fra il professionista della musica e l'amatore o il non professionista. Tale capacità di improvvisazione può essere ricostruita a partire da uno studio basato sulla specifica teoria schenkeriana, dato che essa si basa fundamentalmente sulla considerazione dei tre strati dell'*Hinter-*, *Mittel-* e *Vordergrund*, la cui distinzione, come vedremo, costituisce un caposaldo del pensiero di Schenker. Un tale studio quindi, si legge a conclusione del periodo, è bene che affianchi qualsiasi percorso di apprendimento musicale, non solo, quindi, quello compositivo.

Traiamone adesso qualche conclusione dal punto di vista didattico. L'attività di improvvisazione, in particolar modo su uno strumento, implica innegabili capacità tecniche. Ma queste, a detta di Schenker, possono trovare compimento solo «in dem Gefühl für Hinter-, Mittel- und Vordergrund», in qualcosa di non immediatamente tecnico, in una coscienza, cioè, della logica che permea la costruzione della struttura musicale in ogni suo aspetto e che le permette di dispiegarsi nel tempo. L'operazione della *Stegreifkomposition*, del *Fantasieren* e del *Präludieren* è quindi frutto di una abilità a due facce: una collegata al movimento digitale sullo strumento o alla versatilità laringea nel cantante; l'altra collegata alla rappresentazione mentale del suono, ad una speciale immagine e memoria del suono, cioè, connessa con una profonda interiorizzazione sonorialmente espedita del codice musicale tonale, che permette in anticipo di prevedere, programmare e controllare passo dopo passo l'esito sonoro del movimento digitale effettuato sullo strumento o dei suoni emessi cantando. Tale speciale immagine e memoria del suono coincide con quella configurazione mentale che vien fuori dalla pratica della solmisazione, centrale al metodo Kodály e originata nella vocalità, quale speciale canale di memorizzazione e interiorizzazione del suono.

All'alba della sua nascita, Guido d'Arezzo ne ritraeva così la finalità: «Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicujus instrumenti quaerere, ut quasi caeci videamur nunquam sine ductore procedere; sed singulorum sonorum, omniumque depositionum et elevationum diversitates proprietatesque altae memoriae commendare» [Guido Aretinus, ca. 990 – ca. 1050, col. 425] («Non dobbiamo dunque sempre ricorrere, di

---

<sup>4</sup> All'improvvisazione Schenker aveva dedicato il saggio *Die Kunst der Improvisation* [Schenker 1925], articolato in due parti: la prima dedicata alla produzione teorica e pratica di Carl Philip Emanuel Bah, e la seconda dedicata alla pratica di Händel. Il saggio esamina le tecniche di imrovvisazione sulla tastiera e poco si sposa con la dimensione vocale che qui si prende in considerazione. Ciò nonostante, le nozioni di *Brechung*, *Nebennoten*, *Diminution*, *Stimmführung* su cui si basa tornano utili, come si vedrà più avanti, anche in ambito vocale.

fronte ad un nuovo canto, alla voce di qualcuno o al suono di uno strumento, quasi ciechi costretti a procedere senza guida; ma affidare alla memoria profonda le diversità e le proprietà di ogni singolo suono e di ogni elevazione e abbassamento»).

L'espressione impiegata da Guido viene generalmente interpretata come volta ad individuare nella pratica che sarà poi chiamata solmisazione una tecnica di lettura musicale, una tecnica, cioè, di esclusiva trasformazione del segno grafico in suono. Prospettiva questa, che si è generalmente mantenuta nella storia della didattica musicale e che spesso è stata suscitata dalle parole degli stessi protagonisti della solmisazione, come quelle di Zoltán Kodály, per saltare di pie' pari dieci secoli, che sembra connettere l'uso della solmisazione primariamente alla pratica della lettura a prima vista, definita più importante per la comprensione della musica di «un abbonamento al Teatro d'Opera» [Kodály 1941, p. non numerata, ma p. 1 della prefazione].

Esiste però un testo di Kodály del 1953 in cui il didatta ungherese affronta il problema da una prospettiva più ampia, partendo dalla semplice domanda: «*chi è un bravo musicista?*» [Kodály 1953, 185]. E' la redazione di un discorso tenuto agli allievi dell'Accademia di musica di Budapest a conclusione dell'anno di attività 1952/1953. La lettura di tale testo mostra profonde somiglianze con il pensiero di Schenker e, nel contempo, alcune incisive differenze, tali per cui il confronto fra i due autori si rivela denso di conseguenze didatticamente produttive. Per questa ragione non risulta superflua una sua più specifica disamina.

La prima risposta di Kodály alla domanda «*chi è un bravo musicista?*» è al negativo: definisce cioè chi un bravo musicista non è. Non è un bravo musicista il virtuoso, nel senso dell'esclusivo atleta dello strumento: «Manual skill – egli infatti dice – is not an end in itself: it is only valuable if it serves higher purposes» [Kodály 1953, 188] («L'abilità manuale non è fine a sé stessa: è preziosa solo se serve scopi superiori»); se, cioè, «the music lives not only in your fingers, but in your head and your heart» [ib., 190] («la musica non vive solo nelle tue dita, ma anche nella tua testa e nel tuo cuore»).

Mentre è un bravo musicista chi possiede quattro caratteristiche qualificanti:

- |                                   |                                    |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| «1. A well-trained ear            | 3. A well-trained heart            |
| 2. A well-trained intelligence    | 4. A well-trained hand» [ib., 197] |
| (1. Un orecchio ben allenato      | 3. Un cuore ben allenato           |
| 2. Un'intelligenza ben addestrata | 4. Una mano ben addestrata)        |

«So far – prosegue, rivolgendosi direttamente agli studenti – most of you have met only the requirements of the fourth point: the training of your fingers has left the rest far behind. You would have achieved the same results more quickly and easily, however, if your training in the other three had kept pace» [Kodály 1953, 197 sg.] («Finora la maggior parte di voi ha soddisfatto solo i requisiti del quarto punto: la formazione delle vostre dita ha lasciato il resto molto indietro. Avreste tuttavia ottenuto gli stessi risultati, più rapidamente e facilmente, se il vostro allenamento negli altri tre punti avesse tenuto il passo»).

Ma come raggiungere gli obiettivi formativi legati ai primi tre punti? Ecco cosa dice Kodály:

Sol-fa, and the science of form and harmony together teach the first two points. To complete this teaching, a musical experience as varied as possible is indispensable; without playing chamber music and singing in chamber choirs nobody can become a good musician.

As for the third point, I cannot find lessons in the curriculum of any school. And yet, most of the shortcomings are in this area. But it cannot be taught in classes. Psychology might help, and that can be taught, but the rest is supplied by life» [ib., 198].

(Il solfeggio e la scienza della forma e dell'armonia insieme insegnano i primi due punti. Per completare questo insegnamento è indispensabile un'esperienza musicale quanto più varia possibile; senza suonare musica da camera e cantare in cori da camera nessuno può diventare un bravo musicista.

Quanto al terzo punto, non riesco a trovare lezioni nel curriculum di nessuna scuola. E tuttavia, la maggior parte delle carenze riguarda questo settore. Ma non lo si può insegnare in classe. La psicologia potrebbe aiutare, e questa può essere insegnata, ma il resto è fornito dalla vita).

La capacità di lettura, guadagnata attraverso il solfeggio, si pone quindi per Kodály realmente al centro della formazione musicale e coinvolge la scienza della forma e dell'armonia. Va da sé che, quando egli parla di lettura musicale e di solfeggio, non si riferisce alla prassi del cosiddetto solfeggio parlato, quanto alla lettura cantata della musica: «Try to sing, however small your voice, from written music without the aid of an instrument» [ib., 187] («Prova a cantare, per quanto piccola sia la tua voce, dalla musica scritta, senza l'ausilio di uno strumento»). E tale abilità si forma nel metodo Kodály, come è noto, attraverso l'impiego della solmisazione guidoniana.

Educare alla lettura musicale, in quanto lettura cantata, non significa però per Kodály educare unicamente alla trasformazione del segno in suono, vocale e strumentale, quanto potenziare le capacità di orecchio (cioè di riconoscimento dei suoni) e di intuizione strutturale di una composizione (cioè di anticipazione e prefigurazione del suo decorso musicale), quali momenti della più ampia e completa capacità di rappresentazione mentale dei suoni e delle loro relazioni melodiche e armoniche:

So who is the good musician? - Egli si chiede - You are not one if you worry about the piece and play it to the end with your eyes glued to the music; you are not one if you stop because someone

accidentally turns two pages at once (and even worse if you stop without any turning at all !). But you are one if you guess in a new piece and know in a familiar piece what is coming-in other words, if the music lives not only in your fingers, but in your head and your heart, too [Kodály 1953, 190].

(Allora chi è il buon musicista? Non lo sei se ti preoccupi del pezzo e suoni fino alla fine con gli occhi incollati alla musica; non lo sei se ti fermi perché qualcuno gira accidentalmente due pagine contemporaneamente (e, anche peggio, se ti fermi senza che nessuno abbia girato pagina!). Ma lo sei se indovini in un pezzo nuovo e riconosci in un pezzo a te familiare ciò che sta arrivando; in altre parole, se la musica non vive solo nelle tue dita, ma anche nella tua testa e nel tuo cuore).

Per cui: «Your pieces must not be in your ten fingers only: you must also be able to hum them Without a piano. Train your imagination until you are able to retain not only the melody but also its corresponding harmony» [ib., 187] («I tuoi pezzi non devono essere solo nelle tue dieci dita: devi anche essere in grado di canticchiarli senza un pianoforte. Allena la tua immaginazione finché non sarai in grado di trattenere non solo la melodia ma anche la sua corrispondente armonia»).

Tutti i musicisti devono maturare questa capacità di rappresentazione mentale dei suoni, ma massimamente essa deve essere posseduta e coltivata, attraverso la lettura, dai compositori: «Of course, it is first and foremost the composer who needs an internal ear as keen as possible. Its lack is an appalling obstacle to his development. How can he hear and write down accurately what is sounding within him if he is unable to perceive quickly and surely the sounds coming from outside?» [ib., 196] («Naturalmente, è il compositore prima di tutto che ha bisogno di un orecchio interno il più acuto possibile. La sua mancanza è un terribile ostacolo al suo sviluppo. Come può sentire e scrivere accuratamente cosa sta suonando dentro di sé, se egli stesso non è in grado di percepire rapidamente e con sicurezza i suoni provenienti dall'esterno?»).

Quindi consiglia: «When you start composing do everything in your mind first. Only when the piece is quite ready should you try it out on an instrument. (We could add: only then put it into writing.) If the music has come from the core of your being, if you have really felt it, it will have the same effect on others, too» [ib., 191] («Quando inizi a comporre, fa' prima tutto nella tua mente. Solo quando il pezzo è abbastanza pronto provalo su uno strumento. (Potremmo aggiungere: solo allora mettilo per iscritto.) Se la musica è venuta dal centro del tuo essere, se l'hai davvero sentita, avrà lo stesso effetto anche sugli altri»).

E, citando l'esperienza di Schumann, conclude: «To try to pick out small tunes on the piano is charming. But it is a matter for real rejoicing if they come by themselves, without the piano, because then the inner sense of sounds has stirred. The fingers should follow the will of the head and not the other way round. (This was the great flaw in Schumann's own training. He admitted himself that he had produced everything up to op. 50 at the piano. [...])» [Kodály 1953,

191] («Cercare di plasmare piccole melodie al pianoforte è affascinante. Ma è una vera gioia se vengono da sole, senza pianoforte, perché allora il senso interiore dei suoni si è risvegliato. Le dita dovrebbero seguire la volontà della testa e non il contrario. (Questo fu il grande difetto nella formazione di Schumann. Lo ammise egli stesso: aveva prodotto tutto fino all'op. 50 al pianoforte [...])»).

Come si può notare, i punti di contatto fra il pensiero educativo di Schenker e quello di Kodály sono notevoli. Entrambi hanno in sospetto il virtuosismo fine a se stesso;<sup>5</sup> entrambi pensano che l'attività esecutiva sia qualcosa di più del semplice produrre successioni di suoni sullo strumento o con la voce; entrambi esaltano la capacità di rappresentazione mentale dei suoni e la pongono come presupposto qualificante dell'attività del compositore e del musicista in genere. Una differenza fra i due, però, sussiste e, come vedremo, implicherà l'aprirsi di scelte operative diverse dal punto di vista didattico e pedagogico. Schenker infatti considera l'attività di improvvisazione come l'estrinsecazione più elevata della capacità mentale di rappresentazione musicale, con effetti sulla possibilità di interiorizzazione della struttura musicale nella sua interezza; mentre Kodály riconduce principalmente gli effetti di tale capacità al piano della lettura, della qualificata esecuzione e dell'invenzione compositiva, precedente la scrittura. Egli non parla di improvvisazione, né di acquisizione della dimensione strutturale della musica, punto questo importante all'interno del presente scritto e su cui si tornerà in appresso.

Occorre inoltre ricordare come anche Schenker, al pari di Kodály, consideri essenziale nella formazione del musicista la presenza di un buon orecchio e la capacità di un buon ascolto. Ne parla nel breve scritto *Die Kunst zu hören* del 1922. In esso, riferendo il dato biografico di un colloquio avuto con un imprecisato compositore, relativo alla valenza armonica di un passo del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, scrive:

Again and again it must be stressed [...] that it is high time to guide the ear toward better listening. Just as a field needs manure, so, too, must today's ear, an ear that has become completely barren, be supplied with fertilizer, so to speak, in order to improve its productive capacity. And what could be better suited to this end than to guide the ear down those paths along which our great masters have created such novel and ingenious varieties and prolongations of the fundamental laws? [Schenker 1922, 119]

<sup>5</sup> La seconda appendice di Schenker [2000] si intitola significativamente *Sulla degenerazione del virtuoso*. In essa, a p. 105, tra l'altro si legge: «Nel passato si presentava davanti al pubblico solo quell'esecutore che eseguiva le proprie composizioni. [...] L'identità fra produzione e riproduzione è andata persa nel tempo. Sempre di più la gente ha considerato l'abilità puramente riproduttiva alla pari di quella produttiva.» È avvenuto così che «migliaia di persone», prive di talento, hanno cominciato ad esibirsi davanti al pubblico; esse «hanno dichiarato la professione di virtuoso come organicamente necessaria, al pari di quella del compositore. La professione di virtuoso, basata su una bugia, ha prevalso e ha ottenuto il riconoscimento di giustificazione artistica.»

(Bisogna sottolineare ripetutamente [...] che è giunto il momento di guidare l'orecchio verso un ascolto migliore. Come un campo ha bisogno di concime, così anche l'orecchio di oggi, un orecchio che è diventato completamente sterile, deve essere rifornito di fertilizzante, per così dire, per migliorare la sua capacità produttiva. E cosa potrebbe esserci di più adatto a questo fine che guidare l'orecchio attraverso quei sentieri lungo i quali i nostri grandi maestri hanno creato varietà tanto originali ed ingegnose e prolungamenti delle leggi di base?).

Tale tema dell'ascolto troverà più ampia continuazione nell'opera *Structural Hearing* di Felix Salzer, allievo di Schenker, e si iscriverà in un peculiare interessantissimo campo di indagine, in cui si affacciano contemporaneamente sia le idee dello stesso Schenker e di Kodály, sia quelle di altri autori, appartenenti a vari diversi fronti dell'indagine musicale, come Theodor Wiesengrund Adorno.

In Salzer l'intento didattico-pedagogico prenderà il sopravvento e verrà apertamente espresso sin dalle prime pagine: «My purpose is to mold his concepts [di Schenker] into a workable, systematic approach for use by teachers, students and performers, as well as by anyone seriously interested in the problems of musical continuity, coherence and structure» [Salzer 1952, xv] («Il mio proposito è quello di riorganizzare i suoi concetti [di Schenker] in un approccio concreto e sistematico ad uso di docenti, studenti ed esecutori, nonché da chiunque sia seriamente interessato a problematiche di continuità, coerenza e struttura musicale») [Salzer 2019, xi]. Tale intento didattico è volto a far slittare la prospettiva analitica schenkeriana dal piano grafico-simbolico dell'indagine sulla partitura a quello acustico dell'ascolto, secondo quanto presente in nuce in *Die Kunst zu hören* di Schenker. Scrive infatti Salzer:

Understanding of tonal organisms is a problem of hearing; the ear has to be systematically trained to hear not only the succession of tones, melodic lines and chord progressions but also their structural significance and coherence. Thus a systematic approach evolved, starting from simple and short examples and leading, in gradual stages, to large and complex organisms. This approach I call "Structural Hearing"<sup>6</sup> [1952, xvi].

(Comprendere gli organismi tonali è un problema di ascolto: l'orecchio deve essere sistematicamente addestrato a percepire non solo il susseguirsi di note, di linee melodiche e di successioni accordali, ma anche a comprenderne la funzione e la coerenza strutturale. In tal modo si sviluppa un approccio sistematico che, partendo da esempi semplici e brevi, porta in fasi successive a organismi più vasti e complessi. Io chiamo questo approccio "ascolto strutturale") [2019, xii].

Si ritornerà più volte su questo campo di indagine. Ritornando adesso al nostro discorso principale, osserviamo che, qualsiasi finalità individui comunque Kodály nella pratica della

---

<sup>6</sup> Adorno [1962, 7], nel capitolo *Tipi di comportamento musicale* attribuisce l' "ascolto strutturale" alla personalità dell'*esperto*, definendone il profilo musicale come quello di colui che «Mentre segue spontaneamente il decorso di una musica anche complessa, egli assomma nell'ascolto il susseguirsi dei vari momenti (passati, presenti e futuri) in modo che gli si configura un senso compiuto, e sa cogliere distintamente anche complessità simultanee, come fosse un'armonia e una polifonia complicata.»

lettura musicale, da quanto detto sinora saranno emersi con chiarezza due elementi:

1. per il metodo Kodály la capacità di lettura non si esaurisce nella semplice trasformazione del segno grafico in suono;
2. la stessa capacità di lettura non costituisce la capacità primaria suscitata dalla solmisazione.

Essa è piuttosto la conseguenza di una capacità più profonda legata alla interiorizzazione del suono e delle relazioni fra i suoni. Così come riusciamo a leggere con speditezza e competenza un testo solo se ne conosciamo la lingua e ne capiamo il significato, così riusciamo a leggere la musica se le relazioni fra i suoni sono ben interiorizzate nella nostra memoria e se comprendiamo l'articolazione del suo decorso. Ho chiamato il prodotto intellettuale dell'impiego della solmisazione con il termine di *tastiera interiore* [Gizzi 2001b, 16-17]. Essa può essere definita come una memorizzazione profonda e indelebile dei suoni e delle loro relazioni, tale per cui essi e le loro relazioni possono essere immediatamente e speditamente richiamati alla mente e resi suono vocale con la stessa velocità con cui possono essere prodotte delle successioni di suoni sulla tastiera di uno strumento, o come, per altro verso, possono essere pronunciate le parole nell'ambito di un discorso. Il suo campo ingloba inoltre strutture fraseologiche ed intere architetture musicali. Tale tastiera interiore non ha un numero di tasti definito, ma si allarga continuamente con l'introduzione di sempre nuovi suoni e sempre nuove relazioni fra suoni, alla stessa maniera in cui in ambito linguistico il repertorio di parole e di combinazioni di strutture sintattiche si arricchisce nel tempo, anche in un madrelingua, grazie a nuove conoscenze ed esperienze.

Tale tastiera interiore è garante dell'attuarsi di alcune condizioni particolarmente qualificanti per il musicista, che ho visto regolarmente svilupparsi in chi la pratica:

- l'intonazione: in duplice senso, come capacità di intonare correttamente la frase musicale, ma anche come capacità di riconoscere significativamente l'intonazione altrui, individuandone limiti e risoluzioni;
- l'orecchio melodico: come capacità di riconoscere, immediatamente e senza l'ausilio di alcuno strumento, le note che compongono una melodia;
- la creatività: come capacità di inventare e reinventare musiche.

Non vi è dubbio che queste condizioni possano essere possedute in tutto o in parte, spontaneamente, per innata capacità, in molti musicisti, ma la solmisazione permette di formulare percorsi di apprendimento e procedure che guidano tutti a raggiungerle e a farle

proprie. Tali percorsi e procedure hanno naturalmente delle gradualità e si situano come segmenti, iniziali, medi o avanzati, di tragitti aperti, che mirano a mete sempre più alte.

Nella mia esperienza di insegnamento ho potuto constatare che il tragitto di formazione di tale *tastiera interiore* parte dalla interiorizzazione della tonalità, si apre poi verso la interiorizzazione dei piani modulanti che vanno alle tonalità vicine e, via via, alle tonalità sempre più lontane, per muoversi poi verso orizzonti non tonali e post-tonali.

La domanda che adesso ci si pone è: il percorso che conduce alla formazione della *tastiera interiore* ha punti di contatto con le teorie analitiche di Schenker? O, per altro verso, le idee di Schenker possono offrire spunti per l'elaborazione di procedure operative utili per la formazione di tale *tastiera interiore*?

Due sono i punti del pensiero di Schenker che a tal fine ci interessano: il “riduzionismo” e la teoria dell'*Ursatz*. Anche se questi punti sono abbastanza conosciuti, per fini espositivi torna utile ricapitolarne brevemente le linee essenziali.<sup>7</sup>

E' noto come Schenker parli di tre livelli dell'opera musicale, l'*Hintergrund*, il *Mittelgrund* e il *Vordergrund*, la cui descrizione dettagliata è l'oggetto di *Der freie Satz*. Essi hanno una organizzazione gerarchica, in cui il *Vordergrund* è il livello più esterno, pertinente all'opera musicale quale essa ci si presenta (o quasi) nella versione definitiva; il *Mittelgrund* è un livello di elaborazione intermedia, mentre l'*Hintergrund* è il livello più interno, quello che sta alla base stessa della composizione musicale. La presenza di questi tre livelli è interna al fatto musicale, come a qualsiasi tipo di entità organica: «Das innere Gesetz des Ursprungs geht dann mit aller späteren Entwicklung einher und ist zuletzt in jeder Gegenwart mitenthalten. Bezeichne ich Ursprung, Entwicklung und Gegenwart mit Hinter-, Mittel- und Vordergrund, so ist mit ihrer Verbindung die Einheit eines in sich geschlossenen selbständigen Lebens gegeben» [Schenker 1935, 13] («La legge interna al momento iniziale si accompagna ad ogni successivo sviluppo ed è in ultimo contenuta in ogni momento presente. Se chiamo il momento iniziale, lo sviluppo e il momento presente con i termini di *Hinter-*, *Mittel-* und *Vordergrund*, allora, con il loro collegamento, è data l'unitarietà di una vita, che si svolge in sé compatta, autonoma»).

---

<sup>7</sup> Sono consapevole che la sintesi del pensiero di Schenker che segue in queste pagine è parziale ed incompleta. Essa riporta soltanto quei punti essenziali delle sue idee, la cui ricapitolazione permette al lettore di seguire, nel presente scritto, il successivo flusso di argomentazioni. Essa, in certo qual modo, presuppone in chi legge una più ampia conoscenza delle teorie analitiche schenkeriane. Per un primo approccio al pensiero di Schenker, pertanto, si rimanda alle agili presentazioni di Bent-Drabkin [1980, 100-104], di Cook [1987, 49-94] e di Drabkin [1995].

*Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund* non sono quindi delle stratificazioni autonome e distaccate l'una dall'altra, bensì tre livelli sempre contemporaneamente presenti nel prodotto finale e sempre interagenti fra di loro.

A sua volta, l'*Hintergrund*, la parte più interna della struttura musicale, è costituito dall'*Ursatz*, la frase originaria. Esso è rintracciabile attraverso un processo di riduzione fenomenologica, in cui vengono via via eliminati gli elementi appartenenti agli strati più periferici dell'opera, per arrivare alla struttura originaria. Ontologicamente, per Schenker, l'*Ursatz* è fondato su un dato di natura, la serie delle prime vibrazioni armoniche che costituiscono un solo suono.<sup>8</sup> Tali vibrazioni armoniche hanno, ovviamente, andamento verticale («In der Natur ist der Klang ein vertikales Ereignis» [Schenker 1935, 30]; «In natura il suono è un evento verticale»), in quanto sovrapposte l'una all'altra. Poiché la laringe però, dice Schenker, non può riprodurre più di un suono per volta («Diese Form ist aber auf den menschlichen Kehlkopf nicht übertragbar»), la struttura verticale delle armoniche si orizzontalizza, dando origine alla *Brechung*,<sup>9</sup> («sie besteht in der Umwandlung des vertikalen Naturklanges in das Waagrechte, Horizontale einer Brechung») che offre il vantaggio di

<sup>8</sup> La ricerca di una fondazione ontologica della musica nella natura ha caratterizzato l'attività teorica di Schenker sin dai primi suoi scritti. *Das natürliche System (Dur)* è il capitolo con cui Schenker [1906, 3] apre la sua *Harmonielehre e Musik und Natur* è il suo primo paragrafo. In tale testo Schenker indica due vie che evidenziano la fondazione dell'arte della musica nella natura: da una parte la sua costruzione a partire dalla concezione del motivo («Woher aber sollte die Musik die nötigen Ideenassoziationen nehmen, da die Natur selbst sich ihr verweigert hat? [...] Endlich wurde auch die Ideenassoziation der Musik entdeckt: es war das Motiv» [1906, 4]), che la rende, attraverso il principio di ripetizione («Motiv ist eine Tonreihe, die zur Wiederholung gelangt»), simile ad un organismo biologico («Wie sich der Mensch im Menschen, der Baum im Baume, kurz jede Kreatur in ihresgleichen – und nur in ihresgleichen – wiederholt, wodurch erst der Begriff des Menschen, des Baumes u. s. w. sich bildet, so wird die musikalische Reihe, erst wenn sie sich in der Reihe wiederholt, zu einem Individuum in der Tonwelt. Und wie in aller Natur, so offenbart sich auch in der Musik der Trieb der Fortpflanzung, durch welchen eben jene Wiederholung in Szene gesetzt wird. Man gewöhne sich endlich, den Tönen wie Kreaturen ins Auge zu sehen; man gewöhne sich, in ihnen biologische Triebe anzunehmen, wie sie den Lebewesen innewohnen» [ib.,6]); dall'altra la struttura fisica del suono caratterizzata dal fenomeno dei suoni armonici («Ihren Wink aber deponierte die Natur in der sogenannte Obertonreihe»), i cui effetti i musicisti hanno istintivamente fatto propri, prima del loro stesso inquadramento teorico cosciente («Diese vielgenannte Naturerscheinung, welche so die einzige Quelle der Natur bildet, woraus die Musik schöpft, ist seltsamerweise dem Instinkt der Künstler vertrauter als ihrem Bewußtsein, so daß ihre eigene Praxis bei weitem begründeter ist als ihre theoretische Einsicht in dieselbe» [ib., 33]) In *Der freie Satz* il fenomeno dei suoni armonici, alla base dell'*Ursatz*, risulterà preponderante.

<sup>9</sup> Il termine *Brechung* solitamente viene reso in lingua italiana con *arpeggio*. Il nostro termine *arpeggio*, però, non copre tutto il campo semantico di *Brechung*. Tale termine infatti, in tedesco, nel linguaggio quotidiano, indica il fenomeno della rifrazione ed è sinonimo di flessione. Il termine italiano *arpeggio*, che trae la sua radice dal nome dello strumento arpa, allude invece maggiormente a formule standard, statiche. La *Brechung* tedesca reca pertanto in sé un'immagine di movimento, la flessione dalla verticalità alla orizzontalità, e un passaggio da una dimensione spaziale (verticalità) ad una dimensione temporale (orizzontalità). Inoltre, in un passo di Schenker [1925, 18] che loda una struttura arpeggiata di C. P. E. Bach per il gioco contrappuntistico che in essa si realizza, si legge: «Wie viel Kunst schon allein in dieser bescheidenen Ausführung der Diminution! In solchen Veränderungen der Brechungen erblickt Bach den wesentlichen Unterschied gegenüber den einfachen Brechungen bei einem Arpeggio» («Quanta arte già soltanto in questa semplice realizzazione della diminuzione! In tali cambiamenti delle *Brechungen* Bach scorge l'elemento distintivo essenziale in un arpeggio rispetto alle *Brechungen* alla buona»). In questo passo vengono usati contestualmente i termini di *Brechung* e di arpeggio, e si può ricavare che il significato di *Brechung* sia propriamente quello di configurazione specifica dell'arpeggio.

adattarsi all'organo dell'uomo che canta («die nun den Vorteil hat, sich dem Umfang des menschlichen Singorganes anzupassen») [Schenker 1935, 30].

Notiamo come la causa di questa orizzontalizzazione del suono, e quindi la formazione dell'*Ursatz* è da Schenker ricondotta alla natura del suono da lui pensata come vocale, che diventa quindi base per il suo uso artistico e scaturigine della costruzione musicale nel suo complesso.

Ciò significa che Schenker, sebbene abbia numericamente privilegiato nelle sue analisi la musica strumentale, sembra riconoscere al fatto musica nel suo complesso un'origine e una base vocale.<sup>10</sup> Dato, questo, che sarà richiamato più avanti nel corso del presente scritto.

Scendendo ulteriormente nel dettaglio, vediamo che l'*Ursatz*, a sua volta, è costituito da due voci contrappuntistiche: la *Oberstimme*, la linea più acuta, identificata come *Urlinie*, e la *Unterstimme*, la linea più grave, con le seguenti caratteristiche:

- la *Urlinie* ha andamento discendente ed è costituita dalle funzioni della mediante, (che in solmisazione possiamo indicare con la sola sillaba *me*), della sopratonica (che indichiamo con la sola sillaba *pra*) e la tonica (che indichiamo con la sola sillaba *to*), per cui essa può

---

<sup>10</sup> Si può seguire il cammino di questa idea lungo gli scritti di Schenker dalla *Harmonielehre* a *Der freie Satz*. Nella *Harmonielehre* [Schenker 1906, 40], dopo aver presentato la triade “naturale” (Der Durdreiklang der Natur) formata dai primi cinque suoni armonici, dice: «Daß wir aber in der praktischen Kunst eine solche weitläufige Exposition des Durdreiklangs nicht weiter verwenden können, muss sich bei der Begrenzung alles Menschlichen eigentlich von selbst verstehen.» («Che però noi non possiamo ulteriormente utilizzare nella pratica artistica una tale ampia disposizione della triade maggiore, va compreso automaticamente dai limiti dell'uomo.») Infatti, p. 41, continua: «Und weisen uns vollends die uns angeborenen beschränkten, ja sehr beschränkten Stimmittel (im Durchschnitt kaum mehr als 12-13 Töne) einen zu engen Raum an, als den uns allein möglichen, so blieb uns nichts übrig, als der gleichsam überlebensgrossen Erscheinung der Natur ein Gegenstück in verkleinerter Fassung zu geben. («E se i nostri mezzi vocali congeniti limitati - sì, molto limitati (in media poco più che 12-13 suoni) - ci assegnano uno spazio ristretto, l'unico a noi possibile, non ci è rimasto altro che attribuire al più grande fenomeno naturale della natura, per così dire, un riscontro in una versione più ridotta») Quindi conclude: «So haben wir uns denn, schon in instinktiver Befolgung des vokalen Prinzips allein, welches naturgemäss der Ausgangspunkt unsrer Kunst überhaupt gewesen und für sie auch sonst vielfach massgebend bleiben wird, auf den Raum einer Oktave zurückgezogen.» («Così ci siamo ritirati nello spazio di un'ottava, proprio nell'istintivo rispetto del solo principio vocale, che è stato generalmente, in maniera conforme alla natura, il punto di partenza della nostra arte e che rimarrà per essa autorevole, anche in molti altri modi»). Nello scritto *Erläuterungen* [Schenker 1924, 117], ribadisce il medesimo concetto quasi con le stesse parole: «The fundamental chord in nature (*Der Klang in der Natur*) is a triad» («L'accordo fondamentale in natura è una triade»); e, dopo l'esempio musicale in verticale dei primi cinque suoni della serie degli armonici, scrive: «Because of the inherently narrow compass of the human voice, art—a human activity—can avail itself only of the shortened form of the chord of nature, which when sounded successively defines tonal space» («A causa della estensione intrinsecamente ristretta della voce umana, l'arte - un'attività umana - può avvalersi solo della forma abbreviata dell'accordo della natura, che quando suonato successivamente definisce lo spazio tonale»), presentando quindi i cinque primi suoni della serie degli armonici in disposizione melodico-orizzontale. In *Der freie Satz*, come già riscontrato, il concetto viene ulteriormente consolidato.

essere espressa con la successione *me-pra-to*;<sup>11</sup>

- la *Baßbrechung* ha andamento ascendente-discendente ed è formata dalle funzioni della tonica, della dominante (che indichiamo con la sola sillaba *do*) e, di nuovo, della tonica, per cui essa è identificabile con la successione *to-do-to*;
- la dimensione polifonico-contrappuntistica della musica, come sua dimensione originaria;
- l'alternanza accordale fra primo e quinto grado, anch'essa come dimensione originaria dell'arte musicale;
- la direzione discendente dell'elemento conclusivo, cadenzale (passaggio *pra-to*).

Non è particolarmente interessante all'interno e ai fini del nostro discorso indagare se esista realmente una naturalità del suono che si trasferisce dal fenomeno fisico delle armoniche all'arte musicale; né indagare se questa struttura musicale che Schenker chiama *Ursatz* sia realmente la struttura originale del far musica. Quello che qui ci interessa è registrare che Schenker ha individuato l'*Ursatz* come la forma primordiale del far musica della cultura occidentale, come cioè quella struttura generativa che, attraverso varie vicissitudini, origina le forme della musica d'arte fondate sul predominio della tonalità. Da questo punto di vista l'*Ursatz* può essere inteso come il punto di partenza logico del far musica, anche se non necessariamente cronologico o storico.<sup>12</sup> Esso rappresenta, se posso impiegare questa espressione, la riduzione fenomenologica della costruzione musicale tonale nella sua generalità e, di conseguenza, di ogni specifica costruzione musicale e di ogni opera. La sua naturalità, se sul piano fisico risulta solo presunta, sul piano culturale potrebbe essere reale, perché data da

---

<sup>11</sup> Non impiego, per indicare le funzioni tonali, le classiche sillabe di solmisazione di derivazione guidoniana "do, re, mi, fa, sol, la, ti", perché in Italia esse coincidono con i nomi dei suoni assoluti, dando origine a confusioni che possono minare l'uso stesso della solmisazione e comprometterne i risultati. Utilizzo piuttosto come sillabe di solmisazione le iniziali dei nomi delle funzioni tonali, con alcune varianti per evitare le sovrapposizioni (per esempio *sopratonica*, *sottodominante* e *sopradominante* iniziano con la stessa sillaba *so*). Si avrà quindi la seguente nomenclatura: *to* per tonica, *pra* per sopratonica, *me* per mediante, *qua* per quarto grado (*sottodominante*), *do* per dominante, *na* per sopradominante e *se* per sensibile. Cfr. in proposito Gizzi [2001a, 33] e [2001b, 15-19].

<sup>12</sup> In *Der Tonwille*, Schenker [1921, 21] dedica un saggio alla *Urlinie*, definendola come «an archetypal situation» («un fatto archetip»). L'interesse di Schenker non è qui di scendere nella particolarità della sua descrizione tecnica, quanto rimanere nella evidenziazione del suo significato storico ed estetico. Dal punto di vista estetico essa è l'elemento che «bears in itself the seeds of all the forces that shape tonal life» («porta in sé i semi di tutte le forze che modellano la vita tonale»), la scaturigine del brano musicale, a dispetto di ogni teoria della «so-called poetic» («cosiddetta idea poetica») come ispiratrice musicale. Dal punto di vista storico, essa ha significato il trapasso del fatto musicale alla forma d'arte («Only with the Urlinie did the process of music becoming Art really begin» «Solo con la *Urlinie* iniziò davvero il processo di trasformazione della musica in Arte»), per cui, secondo Schenker, «Instrumental music [...] does not stem from dance but rather from the Urlinie, which strings the purely musical associations of the motive on its threads and in so doing puts them on their ultimate ground.» («La musica strumentale [...] non nasce dalla danza ma piuttosto dalle *Urlinie*, che incorda le associazioni puramente musicali del motivo sui suoi fili e così facendo le pone sul loro terreno ultimo»).

una assuefazione degli ascoltatori ad essa, ed essere quindi diventata una seconda natura.<sup>13</sup>

In questo quadro di riferimento, l'*Ursatz* di Schenker rappresenta pure un punto di partenza produttivo per la formazione della *tastiera interiore* di cui si è parlato sopra?

Per rispondere faccio appello alla mia esperienza didattica, maturata a contatto con gli ambienti più disparati: bambini di scuola primaria, ragazzi di scuola secondaria di primo e di secondo grado, adulti, docenti di scuola primaria e secondaria, tutti profili questi senza precedente formazione esecutivo-musicale; ad essi si aggiungono allievi di conservatorio ed insegnanti di materie musicali, forniti, invece, di avanzate competenze musicali. Posso testimoniare che presso tutti gli ambienti il segmento dato dalle funzioni *me-pra-to*, che coincide con l'*Ursatz* di Schenker, preceduto dal segmento *to-pra-me*, costituisce davvero la base immediata ed intuitiva, l'elemento primo, cioè, su cui fondare l'interiorizzazione del codice tonale. La sua riproduzione è immediata. Esso è facilmente intonabile e memorizzabile da tutti, indipendentemente dall'età, dall'estrazione culturale, e, cosa primaria, dalle pregresse esperienze musicali.

La sua struttura è ulteriormente suddivisibile in due segmenti: il segmento *mediante-sopratonica* (funzione questa che possiamo indicare con la sola sillaba *pra*) e il segmento *sopratonica-tonica*, i quali rappresentano la prima formulazione di una frase musicale articolata in apertura e chiusura: apertura, data dalla successione, espressa in solmisazione, *to-pra* o dalla successione *me-pra*, e chiusura, data dalla successione cadenzale *pra-to*.

Confrontiamoci adesso con il pensiero di Kodály, ricavabile dalla distribuzione degli esercizi presenti nei suoi testi. Ci interessano in proposito i *333 esercizi di lettura* e i *50 canti per bambini*, costituenti il punto di partenza del percorso formativo di Kodály. I *333 esercizi di lettura* sono melodie senza testo, da leggere in solmisazione, volte alla assimilazione delle funzioni tonali. Procedono secondo un piano di allargamento progressivo del campo di suoni e nelle prime pagine [Kodály 1941a, 1-3] presentano le due funzioni di *tonica* e *sopratonica* (*to-pra* nel linguaggio di solmisazione che si sta qui utilizzando, oppure *do-re* nella nomenclatura utilizzata dall'autore ungherese). I *50 canti per bambini* sono invece canzoncine, procedenti anche loro in maniera progressiva, i cui primi piccoli brani sono composti sulle sole due funzioni di *tonica* e *sopratonica* [Kodály 1962, 1-6]. Per Kodály, quindi, l'attività educativa musicale parte da queste due funzioni, le quali sono implicitamente volte a formare la sensibilità uditiva dell'apertura e

---

<sup>13</sup> In ogni caso, la costruzione musicale tonale non avrebbe nessun effetto come criterio estetico volto a giustificare la predominanza di alcune forme d'arte su altre.

della chiusura della frase musicale.<sup>14</sup>

Nella mia esperienza didattica ho osservato però un processo leggermente diverso: i piccoli brani composti soltanto da due note (*to* e *pra*) rappresentano effettivamente delle melodie particolarmente facili da apprendere, anche in assenza di prerequisiti specifici; gli esercizi in solmisazione però, volti all'assimilazione delle funzioni tonali, non hanno la medesima intuitività. Il senso cadenzale di chiusura, espresso dalla cellula *pra-to*, viene meglio avvertito se preceduto dall'assimilazione della successione *to-pra-me*, per cui la sua intonazione risulta essere un'attività seconda rispetto a questa e come un suo ulteriore approfondimento.

Come è noto, il profilo della *Urlinie* non si ferma in Schenker a quello formato dalle funzioni *me-pra-to* espresse in solmisazione, di cui si è appena parlato, ma copre anche altre possibilità [cfr. Schenker 1935, 43-45]. Per esempio la successione discendente formata dalle funzioni dominante-sottodominante-mediante-sopratonica-tonica, che in solmisazione chiamiamo sinteticamente *do-qua-me-pra-to*, e la successione scalare discendente fra la tonica acuta e tonica grave, che nel linguaggio ormai conosciuto della solmisazione possiamo esprimere come *to'-se-na-do-qua-me-pra-to*.<sup>15</sup> Nella mia esperienza didattica, volta ad individuare un adeguato percorso di costruzione della *tastiera interiore*, posso confermare che la condizione migliore di apprendimento vede procedere tale percorso attraverso l'allargamento progressivo della cellula *to-pra-me-pra-to* alle cellule *to-pra-me-qua-do-qua-me-pra-to*, con maggiore facilità di memorizzazione e di precisione intonativa in senso discendente, e all'intera scala, espressa primariamente sempre in senso discendente, *to'-se-na-do-qua-me-pra-to*. Se, in ogni caso, la intuitività e velocità di apprendimento è massima per la cellula *to-pra-me-pra-to*, essa tende a diminuire man man che si procede in avanti e che si aggiungono funzioni all'acuto.

Un capitolo a parte merita invece la considerazione del modo minore, al quale Schenker dedica diversi paragrafi nella *Harmonielehre*. Qui, la dimensione dialettica in cui il modo minore viene inquadrato è di particolare interesse e trova profondi riscontri nella pratica didattica; la seguiamo pertanto nella successione di alcuni passaggi chiave [cfr. Schenker 1906, 59-70]:

- se il modo maggiore ha una base naturale, suffragata dal fenomeno dei suoni armonici, al modo minore tale base naturale manca, comparando la triade minore nelle armoniche 10 :

<sup>14</sup> Kodàly passa poi alle funzioni di tonica e di sopraddominante inferiore (*to-na*), per arrivare soltanto tardi alle funzioni di tonica, sopratonica e mediante (*to-pra-me*), che invece sembra un miglior punto di partenza, almeno per la situazione italiana.

<sup>15</sup> Il segno diacritico posto in alto a destra della funzione indica che essa si trova all'ottava superiore rispetto alle altre funzioni citate, cioè, nel presente caso, un'ottava sopra la funzione *to*.

12 : 15, troppo distanti per avere effetto sul nostro orecchio;

- d'altra parte il modo minore è presente nella musica dei *Naturvölkern* in misura più ampia rispetto al modo maggiore; esso quindi, dal punto di vista evolutivo precede il modo maggiore;
- il modo minore, erede del medievale modo eolico, ha attirato la simpatia e l'interesse dei musicisti che istintivamente l'hanno utilizzato, modificandolo nella struttura (versione naturale, melodica, armonica del modo minore), senza che la teoria riuscisse a spiegarne le motivazioni;
- la dimensione culturale in cui i musicisti hanno inserito il modo minore ha fatto sì che esso divenisse una "Erhöhung der Natur", nel senso in cui Heine dice che la poesia è un innalzamento della natura («Von der Poesie spricht Heine irgendwo als einer "Erhöhung der Natur". [67]» [op. cit., 67]);
- il modo minore è diventato quindi "Ureigentum der Künstler" [op. cit., 66] ("proprietà originaria degli artisti"), il cui materiale essi hanno trattato secondo il principio del lavoro tematico del modo maggiore; lavoro tematico che, possiamo concludere, fa slittare il materiale musicale da una dimensione spontaneistica (vedi la diffusione del modo minore presso i *Naturvölkern*) caratterizzata dall'immediatezza, ad una dimensione strutturata, frutto di attività elaborativa intellettuale e da questa mediata.

Cosa dice l'esperienza didattica? Anche sotto questo profilo, come già riscontrato più sopra, l'esperienza con soggetti non alfabetizzati musicalmente e con soggetti alfabetizzati, indipendentemente dall'età, è uguale, ed è simile a quanto già riscontrato a proposito dell'utilizzo delle sole funzioni della tonica e della sopratonica (*to-pra*, nel linguaggio della solmisazione che qui si utilizza): le melodie in modo minore vengono memorizzate in breve tempo e ripetute immediatamente con buona intonazione; l'astrazione di segmenti di strutture in modo minore, come segmenti di scale o arpeggi, risulta invece particolarmente problematica, sia dal punto di vista della memorizzazione, sia dal quello dell'intonazione. In un semplice arpeggio che segua l'andamento 1-3-5, il passaggio dal primo al secondo suono evidenzia problemi di intonazione, con il secondo suono spesso molto calante.<sup>16</sup> I problemi di memoria

---

<sup>16</sup> Nel contesto della solmisazione, la triade del primo grado del modo minore si indica con le funzioni di sopradominante-tonica-mediante, quindi con le sigle *na,-to-me*, essendo un accordo costruito sul sesto grado dell'intero sistema musicale. Per ricomporre l'intonazione, risulta utile far precedere all'arpeggio *na,-to-me* l'arpeggio *to-na-to-me*, in modo che l'intonazione della funzione *to* non risulti calante.

e di intonazione si accentuano inoltrandosi in strutture più complesse.

L'esperienza didattica sembra quindi confermare il pensiero di Schenker, riconoscendo al modo minore una immediatezza di acquisizione mimetica in termini di profilo melodico (il modo minore impiegato diffusamente nella musica dei *Naturvölkern*, secondo il linguaggio di Schenker, in cui, probabilmente, la forma ripetitiva della “canzone” e la presenza del testo ha un ruolo non indifferente), e nel contempo una sua non naturalezza nel passaggio dal canto di “canzoni” all'esecuzione di agglomerati sonori, come cellule e strutture scalari e/o arpeggiate, astratte da profili melodici fraseologicamente architettati.

Kodály, forse facendo leva sulla particolare diffusione del modo minore presso la musica popolare, in particolare del suo Paese, nei suoi *333 esercizi di lettura* presenta presto lo studio del modo minore, subito dopo aver proposto il moto cadenzale tonica-sopratonica-tonica [cfr. Kodály 1941a, 4-7].

Si è già visto come per Schenker ciò che implica la orizzontalizzazione del suono, la formazione della *Brechung*, e quindi l'ingresso del suono nella forma dell'arte, è l'origine vocale umana del suono. Questa dimensione sonora però, così come analogamente già visto a proposito della improvvisazione, non basta da sola a creare musica d'arte e l'opera musicale. Essa ha bisogno di un moto che porti all'estrinsecazione nel tempo dell'*Ursatz*, che muova quindi verso gli strati più periferici dell'opera. Occorre un principio logico che agisca da spinta. Per spiegare come questo processo avvenga, viene proposto in Schenker un parallelismo fra il suono musicale e il suono linguistico, ossia fra la logica musicale e la logica linguistica.

Le riflessioni di Schenker sulle relazioni fra musica e linguaggio non danno origine ad una esposizione unitaria, ma si esprimono in poche frasi, apparentemente marginali e, comunque, non connesse organicamente fra loro.

Un aspetto che potremmo definire superficiale, in quanto posto in superficie, di tali relazioni si trova in Schenker nei luoghi in cui egli parla dell'articolazione:

Wurzel und Gleichnis der musikalischen Artikulation ist die menschliche Sprache. In der Sprache wurden Silben zu Wörtern zusammengestellt, Worte gegen Worte abgegrenzt und in einen Fortgang gesammelt; der Atem trug sie in Ruhe, in Sturm, betont, unbetont, mit Pausen, Zäsuren, kurz verschiedenartigste Bindungen kamen aus der Menschen Mund. Alles das hielt nun Einzug auch in die Musik, als sie noch an das Wort sich klammerte.

Im mehrstimmigen vocalen Satz waren es dann die Kontrapunkte, deren Verschiedenheit nach Silben, Worten und Tonfolgen eine in verschiedene Stimmen aufgeteilte Artikulation führten [Schenker 1935, 176].

(Radice e allegoria dell'articolazione musicale è il linguaggio umano. Nel linguaggio vengono combinate sillabe in parole, vengono poste parole in opposizione ad altre parole e raccolte in una successione; il respiro ha trasportato il linguaggio ora in espressioni tranquille, ora in espressioni tempestose, grazie ad accenti,

alla mancanza di accento, a pause, a cesure; in breve i più diversi modi di attacco sono provenuti dalla bocca degli uomini. Tutto questo ha fatto il proprio ingresso nella musica, al tempo in cui essa si aggrappava alla parola. Nella composizione polifonica vocale erano i contrappunti che, secondo la diversità di sillabe, parole e motivi, guidavano un'articolazione ripartita nelle diverse voci).

Qui l'associazione fra musica e linguaggio è di tipo sonoro: le articolazioni del linguaggio, guidate dalla respirazione, si sono trasferite alla musica, in virtù del suo "aggrapparsi" alla parola per il tramite della musica vocale. Le più diverse formazioni – dice Schenker – sono provenute dalla bocca degli uomini. Ancora una volta viene ribadita da Schenker l'origine "laringea" del fatto musicale. Ma il parallelismo fra musica e linguaggio non si ferma al piano sonoro e slitta al piano logico-strutturale, che appare per i nostri fini più rilevante. I contenuti di tale parallelismo si trovano nel paragrafo 83 di *Der freie Satz*:

Der Stimmführungszwang ist es, der in die Musik den gleichen Fluß hineinträgt, wie ihn die Sprache in der steten Gedanken- und Wortbereitschaft zeigt. In der Sprache rührt der Fluß daher, daß der Sprechende schon voraus weiß und formt, was er zu sagen hat, denn würde er erst während des Sprechens denken, käme nur ein Fallen zustande. In der Musik aber sind auch gutbegabte Menschen, schaffende wie nachschaffende, noch weit von einer ähnlichen Bereitschaft entfernt. Ein wirklich musikalischer Fluß ähnlich dem der Sprache findet sich nur im Werk der Genies.

Die Spenderin aller Ton-Bereitschaft ist einzig und allein die Stimmführung des Ursatzes und seiner späteren Verwandlungen [Schenker 1935, 63].

(La forza di conduzione delle voci è la forza che porta all'interno della musica lo stesso flusso che il linguaggio mostra essere presente nella continua sollecitudine al pensiero e alla parola. Nel linguaggio il flusso è mosso dal fatto che chi parla sa in anticipo e organizza in anticipo ciò che ha da dire, perché, se pensasse contemporaneamente all'atto del parlare, si realizzerebbe soltanto un crash. Nella musica ci sono però anche persone ben dotate, dotate di creatività e di capacità di elaborazione, ancora ampiamente estranee ad una simile disposizione. Un flusso simile a quello del linguaggio nel campo effettivamente musicale si trova soltanto nell'opera del genio. Dispensatrice di ogni disposizione al suono è unicamente e solamente la conduzione delle voci dell'*Ursatz* e delle sue successive trasformazioni).

Così come, dice Schenker, esiste nel linguaggio un motore che guida il discorso lungo tutte le sue parti, dando ad esso coerenza ed organicità, allo stesso modo esiste nella musica una forza che guida lo svolgersi del discorso musicale attraverso il tempo, dando ad esso ugualmente coerenza ed organicità. A garantire la coerenza ed organicità del linguaggio sta il fatto che colui che parla conosce e struttura in anticipo il flusso delle sue parole, in relazione all'idea che intende esprimere e comunicare. Il suo pensiero, in quanto indirizzato alla finalità del discorso, è sempre presente durante la successione delle parole e condiziona le sue scelte lessicali e sintattiche, nonché l'impianto strutturale-argomentativo stesso del suo procedere. Egli sa in anticipo ciò che dirà e il flusso delle sue argomentazioni è regolato da un gioco di memoria-rappresentazione mentale che permette di superare il tempo e di tener fermo in ogni momento della catena parlante ciò che è stato detto, al fine di dire nell'attimo presente ciò che va in quel

momento detto e preparare ciò che si dirà, per giungere al fine-obiettivo dell'espressione comunicativa.

Questo stesso gioco di memoria-rappresentazione mentale esiste anche nella musica e, dalla lettura delle pagine di Schenker, può essere ricollegato alla facoltà-capacità che, come abbiamo visto più sopra, guida l'improvvisazione. Tale facoltà, chiamata da Schenker *Ton-Bereitschaft*, non è «was gemeinhin „Erfindung" benannt wird» («ciò che solitamente viene chiamato invenzione»), perché l'invenzione procede «von Fall zu Fall» («di caso in caso») e «bezieht sich [...] auf Einzelheiten» («si riferisce ai dettagli»), mentre la *Ton-Bereitschaft* «setzt das Ganze voraus» («presuppone l'intero») e i compositori «müßten ihre Züge [...] zum voraus festgelegt haben» [*ibidem*] («dovrebbero avere stabilito le loro successioni in anticipo»). La *Ton-Bereitschaft* è perciò la capacità di progettare in anticipo itinerari musicali, paragonabile alla capacità di scegliere un itinerario stradale prima di metterci in marcia, attraverso una mappa che è salda e consultabile nella nostra mente.<sup>17</sup> Riformulando nel linguaggio didattico qui proposto, la presenza di questa mappa mentale che permette di scegliere in anticipo tragitti è la *tastiera interiore*, che, come direbbe Guido d'Arezzo, avendo la memoria di tutte le proprietà dei suoni, può condurre lungo l'asse del discorso musicale.

Emerge qui, alla luce delle osservazioni sino ad ora condotte, la sostanziale differenza, rinvenuta in precedenza, fra la posizione di Schenker e la posizione di Kodály in merito alle diverse finalità connesse alla capacità di rappresentazione mentale dei suoni, che sinteticamente abbiamo chiamato *tastiera interiore*. Si è infatti rilevato come, mentre per Schenker la capacità mentale di rappresentazione musicale sfocia naturalmente nella capacità di improvvisazione, per Kodály essa si mantiene sul piano della lettura musicale, della esecuzione cosciente e, in ambito compositivo, dell'invenzione melodico-armonica, che attende però di essere tradotta in scrittura. Ciò significa che non si riscontra in Kodály una riflessione su quanto e su come la formazione di ciò che si è chiamato *tastiera interiore* possa condurre allo sviluppo di una specifica capacità di pensiero musicale, autonomo dalla notazione, seppur padrone del suo cosciente articolarsi, e proiettato verso attività esplorativo-improvvisative. Gli manca quindi la concezione dello sviluppo didattico di un "pensare in musica", analogo al "pensare linguistico", quale si riscontra in Schenker. Da questo punto di vista il confronto fra l'attenzione kodályana alla solmisazione per la formazione della *tastiera interiore* e

---

<sup>17</sup> Occorre precisare che nella scelta di un itinerario stradale, così come nella conduzione di un discorso, il percorso è individuato a partire dalla meta, contenutisticamente caratterizzata, da raggiungere, mentre nella musica tale meta è rappresentata dalla cadenza finale, quale elemento assolutamente formale.

l'individuazione schenkeriana di fini educativi fondati sulla formazione di un pensiero logico-musicale può aprire prospettive operative qualificanti e significative per la didattica della musica.

Per addentrarci ulteriormente nel concetto di improvvisazione di Schenker ed evidenziare una linea di interpretazione specifica che vien fuori dalla lettura di *Der freie Satz*, mediata dalla nozione di *tastiera interiore*, mette conto aprire qui una parentesi ed analizzare lo scritto di John Rink dal titolo *Schenker and improvisation*. In questo testo Rink pone il problema delle relazioni fra prassi improvvisativa e storicità del linguaggio musicale, cercando di individuare quanto l'idea improvvisativa di Schenker, fondata su prassi settecentesche, possa risultare attiva e significativa anche dopo il tramonto di mode e stili settecenteschi. Le sue argomentazioni possono essere sintetizzate in quattro passaggi:

1. per Schenker l'improvvisazione si basa su due principi: il prolungamento di una struttura remota («first [...] the act of improvisation involves the prolongation of a remote structure – a “basic plan” or model –») e l'impiego delle diminuzioni della linea fondamentale («second, the prolongation of that structure in improvisation takes place through diminution, specifically, diminution of the fundamental line» [Rink 1993, 8];
2. tale nozione di improvvisazione deriva da un contesto settecentesco, in particolare da C. P. E. Bach («Schenker's writings reveal that his notion of improvisation derives from an eighteenth-century practice—that is, from the of C. P. E. Bach»), la cui opera propone “piani di base” improvvisativi, che rimandano ad una "visione improvvisativa a lungo raggio", e non, come avviene nelle simili opere coeve, semplici e «brevi passaggi modulanti e preludi, che tipicamente offrono solo modelli improvvisativi rudimentali, come scale ascendenti o discendenti» («short modulatory passages and preudes, typically offering only rudimentary improvisatory models like ascending or descendig scales» [ib., 13];
3. a questo punto Rink pone una domanda: il modello di improvvisazione schenkeriano è limitato alla musica settecentesca o è riscontrabile anche nella produzione di tipo improvvisativo del XIX secolo?<sup>18</sup>
4. quindi – conclude Rink – se può essere verificato che le opere di tipo improvvisativo

---

<sup>18</sup> Cfr. Rink [1993, 13], dove l'autore esamina la musica di tipo improvvisativo del XIX secolo «to determine whether the composed improvisations of [...] masters were “organically” conceived despite the widespread influence of formal models on improvisatory works during this period.» («per determinare se le improvvisazioni composte dei maestri [...] fossero concepite “organicamente” nonostante la diffusa influenza dei modelli formali sulle opere di improvvisazione durante questo periodo.»).

ottocentesche mantengono il medesimo modello organizzativo descritto da Schenker, allora la sua nozione di improvvisazione «acquisterà un significato più ampio di quanto suggeriscano le sue origini settecentesche» («will clearly have more comprehensive meaning than its eighteenth-century origins suggest.») [Rink 1993, 13].

Rink conduce quindi una ricognizione sulle opere di tipo improvvisativo di Beethoven, Schubert e Chopin,<sup>19</sup> i cui risultati sono sintetizzabili in ciò che egli scrive a conclusione dell'analisi della *Barcarola* e della *Polacca-Fantasia* di Chopin:

The similarity of the "basic plans" used in these two pieces, in addition to the many other structural characteristics they share, highlights the close relation between improvisation and composition in Chopin's music, and even more importantly the use of a common set of structural principles - in other words, *a stylistic use of structure* - in works belonging to very different genres. Although their tonal schemes reveal that Chopin's approach to structure was capable of change even at this late date, the *Barcarolle* and the *Polonaise-Fantasia* essentially remain faithful to principles established much earlier in the composer's career, when he developed the "improvisatory long-range vision" that would eventually guide him even in writing complex compositions such as these [ib., 41].

(La somiglianza dei "piani di base" utilizzati in questi due brani, oltre alle molte altre caratteristiche strutturali che condividono, evidenzia la stretta relazione tra improvvisazione e composizione nella musica di Chopin, e ancora più importante l'uso di un insieme comune di principi strutturali - in altre parole, *un uso stilistico della struttura* - in opere appartenenti a generi molto diversi. Sebbene i loro schemi tonali rivelino che l'approccio di Chopin alla struttura era in grado di cambiare anche in questa data tarda, la *Barcarolle* e la *Polacca-Fantasia* rimangono essenzialmente fedeli ai principi stabiliti molto prima nella carriera del compositore, quando sviluppò la "visione improvvisata a lungo raggio" che alla fine lo avrebbe guidato anche nella scrittura di composizioni complesse come queste).

Il confronto Schenker-metodo Kodály forgia però una diversa prospettiva di indagine. Infatti, dall'analisi di *Der freie Satz* sin qui condotta, risulta che la doppia dimensione connessa alla capacità di improvvisazione – cioè la dimensione tecnico-digitale o tecnico-vocale, e la dimensione collegata alla rappresentazione mentale del suono – con il conseguente avvicinamento di musica e linguaggio, aprono una prospettiva non presente nell'impianto argomentativo di Rinke didatticamente promettente.<sup>20</sup> Essa ci suggerisce che stili e vissuti musicali si modificano nel tempo, alla stessa maniera in cui si modifica nel tempo il linguaggio verbale, pur rimanendo inalterata coerenza e logica del pensiero, che si rispecchiano ugualmente nel flusso delle argomentazioni e dei suoni. Il nucleo dell'attività improvvisativa non va inquadrato quindi esclusivamente a partire dall'elaborazione di strutture remote attraverso diminuzioni, ossia in virtù di modelli e piani di lavoro preconfezionati, ma piuttosto

<sup>19</sup> Sulla modalità di scelta delle opere analizzate cfr. Rink [1993, 13 sg.].

<sup>20</sup> L'interesse per l'improvvisazione scivola qui dal semplice piano strumentistico-compositivo a quello formativo, non esclusivamente pertinente ad un singolo profilo musicale (compositore, esecutore, direttore), ma coinvolgente la figura del musicista nella sua globalità.

a partire dal gioco mnemonico-elaborativo che permette al musicista (esperto o in erba, poco importa) di muoversi con libertà entro i confini della “propria” *tastiera interiore* e di estendere nel tempo itinerari musicali presenti in anticipo nella sua mente, di qualsivoglia natura essi siano. Dal punto di vista didattico è questa la meta da raggiungere sin dalle prime forme di improvvisazione. Inoltre, l'attività di costruzione della *tastiera interiore*, presupposta dal pensiero per guidare liberamente ma organicamente lo scorrere dei suoni, non è unidimensionale, ma passa attraverso percorsi diversi e paralleli, che comportano l'appropriazione di “linguaggi” antichi e moderni, l'apprendimento di stili diversi e la pratica di modelli musicali geograficamente differenti. Questa pluridimensionalità formativa conduce pertanto alla possibilità di plasmare materiale musicale di natura varia, ma sempre in obbedienza a spinte costruttive logiche e coerenti.

A proposito della presentazione di modelli musicali geograficamente differenti, può essere richiamato qui un passo di *Der freie Satz* in cui Schenker discute un antico giudizio sulla differenza fra la musica italiana e la musica tedesca, che vedeva la contrapposizione fra una musica italiana ritenuta “melodica” e una musica tedesca ritenuta “armonica”.<sup>21</sup> Per Schenker la musica italiana sarebbe rimasta sempre legata alla vocalità, mentre la musica tedesca, emancipatasi da essa, risulterebbe più “filosofica”, lasciando intendere che l'emancipazione dal testo e la riconduzione alla musica di meccanismi elaborativi fondati sulla *Stimmführung*, cioè sulla conduzione delle parti, trasferirebbe alla musica operazioni logiche, quasi deduttive, tali da farla apparire imparentata con la filosofia.<sup>22</sup> Interessante risulta quindi programmare, fra i vari itinerari di studio, un lavoro didattico di improvvisazione vocale improntato ai due modelli di costruzione musicale: ricerca del melos e ricerca della costruzione elaborativa.

Ritornando al nostro primitivo discorso, riguardante la presenza del pensiero che guida con logica coerenza ogni momento del decorso musicale, possiamo dire quindi che in un brano, all'immagine rettilinea della musica che scorre nel tempo dall'inizio alla fine come successione

---

<sup>21</sup> La questione nasce nel primo Ottocento e, in questi termini, la si ritrova in Mazzini [1836, 51-58]; cfr. sull'argomento Gizzi [1983].

<sup>22</sup> Ecco cosa scrive Schenker [1935, 26 sg.]: «Wenn die Italiener den Vorwurf erheben, die deutsche Musik sei „philosophisch“ - vermutlich werden sie auch meine Betrachtungsweise für Philosophie erklären! - so mag das hingehen, denn sie brauchen Musik nur für Worte und Volkslied, Oper u. dgl., Musik sozusagen von der Gasse für die Gasse. Freilich, auf ihren Gassen liegt Sonne, aber: haben die Gassen unter anderen Himmelsstrichen auch weniger Sonne, so wird ihnen die Genie-Musik zur Sonne, die ihre Seelen erleuchtet und erwärmt, ihre Stuben in goldenes Licht taucht, so gärdie Landschaft sonnenhaft macht!» («Se gli italiani avanzano alla musica tedesca il rimprovero di essere “filosofica”, allora presumo che considerino come filosofia anche il mio modo di vedere! - è così che va: essi hanno bisogno di musica soltanto per parole e canzoni popolari, opera ecc., musica per così dire dal vicolo per il vicolo. Certo, sui loro vicoli c'è il sole, ma: i vicoli hanno sotto altri tratti di cielo anche meno sole, ed allora si trasforma per loro in sole la musica del genio, la quale illumina e riscalda le loro anime, immerge le loro stanze in una luce dorata, rende perfino soleggiato il paesaggio!»).

di momenti, secondo quanto rappresentato in Fig. 1.



**Fig. 1.** Rappresentazione dello scorrimento rettilineo della musica.

si sostituisce, dal punto di vista del gioco di memoria-rappresentazione mentale del suono, un'immagine più articolata, secondo quanto rappresentato in Fig. 2,



**Fig. 2.** Rappresentazione della proiezione mentale del suono.

in cui il punto di generazione della musica e l'interesse del suo cammino sono sempre presenti e controllano costantemente il decorso dell'intera composizione, alla stessa maniera in cui, nel linguaggio, ogni discorso è guidato dal complesso messaggio iniziale-obiettivo-finalità del discorso stesso, che rimane sempre presente in ogni singolo segmento pronunciato.

Collegabile a queste riflessioni sulla struttura del linguaggio e sulle analogie fra questa e la struttura musicale, sta in *Der freie Satz* l'enunciazione di un altro problema che sicuramente sarà venuto in mente a chi si accosta per la prima volta all'analisi schenkeriana, e precisamente:

Es könnte gefragt werden – egli scrive -: wenn alle Urlinien gleich sind, woher kommt dann die Ungleichheit der Formen im Vordergrund? Müßte nicht vielleicht zu deren Erklärung noch ein besonderer Begriff der Form geprägt und von vornherein der Urlinie beigeordnet werden?». E prosegue: «Die Antwort lautet: Wenn die Urlinie mit dem Begriff des Tonraumes sich deckt, [...], so ist schon damit die Heimat aller Formen gegeben: mögen sie nun zwei-, drei-, vier- oder fünfteilig sein, alle empfangen ihren Zusammenhang doch nur aus dem Ursatz, aus der Urlinie im Tonraum, und damit ist dessen Überordnung folgerichtig erklärt [Schenker 1935, 39].

(Potrebbe sorgere la domanda: se tutte le *Urlinie* sono uguali, da dove proviene la differenza di forme nel *Vordergrund*? Per dare una spiegazione non si dovrebbe forse coniare un particolare concetto di forma e fin da principio affiancarlo alla *Urlinie*? La risposta è: se la *Urlinie* coincide con il concetto di spazio tonale, allora è data l'origine di ogni forma. In quante parti si vorrà suddividere quest'ultima - due, tre, quattro o cinque -, tutte riceveranno la loro logica relazionale soltanto dall'*Ursatz*, dalla *Urlinie* nello spazio tonale, e così la sua anteposizione è conseguentemente spiegata).

Possiamo ritrovare nel pensiero di Schenker l'idea che un brano musicale costituisce una narrazione, un racconto, nel quale il susseguirsi degli episodi non rappresenta un rapsodico

scorrere di panorami differenti, ma il dispiegarsi del suo nucleo centrale che, ridotto a quintessenza, è l'*Ursatz*. Proviamo a spostarci in altri campi, o forme artistiche, in cui la narrazione è centrale, per esempio il racconto letterario (romanzo, novella o fiaba, poco importa), il film, il fumetto, l'azione teatrale, per citare alcuni casi. Scremando la narrazione da tutti quegli aspetti contingenti che possono essere riferiti alla trama, alla particolarità dei personaggi, al tempo di ambientazione, ecc., ci accorgiamo che ciò che resta è una proposizione logica (non quindi un elemento storico-aneddotico) esprimibile nei termini: "un soggetto agisce su un oggetto; oggetto che può anche essere costituito dal soggetto stesso".<sup>23</sup> Da questa proposizione logica può venir fuori un film giallo, come un romanzo d'amore, oppure un fumetto *fantasy*.<sup>24</sup>

Gli scritti stessi di Schenker autorizzano un tale accostamento fra la logica costruttivo-narrativa della musica e la logica costruttivo-narrativa di altre espressioni artistiche, in particolar modo letterarie, che egli vede fondate, in maniera analoga alla musica, sul rapporto fra *Hintergrund* e *Vordergrund*. In una lettera del novembre del 1931 indirizzata a Furtwängler, egli accenna sinteticamente a tale problematica, volendo chiarire il proprio pensiero, equivocato, a suo dire, da Herman Roth in un suo articolo. Secondo Schenker, Roth gli avrebbe attribuito l'idea che «alles gute Komponieren gehe immer vom Ursatz u. seinem Terz-, Quint- oder Oktavzug aus, pflanze sich dann durch die Diminutionen der Schichten so lange fort, bis man z. B. eine neue – „Eroica“ in der Hand hält!» [Schenker 1931, p. non numerata, ma p. 2] («il buon comporre procederebbe sempre dall'*Ursatz* e dalle sue successioni lineari di terza, quinta o ottava, si espanderebbe attraverso le diminuzioni dei livelli, fino ad avere in mano, per esempio, l'*Eroica*!»).

Si affretta Schenker a precisare:

So ist es nicht. Das Bild des Ursatzes u. der Schichten, das ich biete, stellt nur die Logik im Zusammenhang eines Inhaltes dar, wobei es völlig gleichgiltig ist, ob die Betrachtung vom

<sup>23</sup> Tale proposizione potrebbe anche essere in parte o in tutto espressa al plurale senza variare la sua validità.

<sup>24</sup> Lo sceneggiatore Robert McKee [1997, 29 sg.] scrive: «Immerso in un mare di generi e di stili, lo sceneggiatore può finire per credere che, se tutti questi film raccontano una storia, allora qualsiasi cosa può essere una storia. Ma se li esaminiamo in profondità, se andiamo oltre la superficie, scopriamo che in fondo sono tutti la stessa cosa: l'incarnazione della forma universale della storia. Ciascuno di questi film articola questa forma sullo schermo in modo unico, ma ogni volta la forma essenziale è identica. È a questa forma profonda che reagisce il pubblico quando dice: «Che bella storia!».

Ogni arte è definita dalla propria forma essenziale. Dalla sinfonia all'hip hop, è la forma propria della musica a far sì che un pezzo sia musica e non semplice rumore. Che sia figurativa o astratta, i principi basilari dell'arte visiva fanno sì che una tela sia un dipinto e non uno scarabocchio. Allo stesso modo, da Omero a Ingmar Bergman, la forma universale della storia fa di un'opera una storia e non un ritratto o un collage. In tutte le culture e in tutte le epoche questa forma innata è stata applicata in modo diverso infinite volte ma è rimasta immutata. "Però forma non significa 'formula'".».

Einfachsten {4} im Hintergrund zum Buntesten im Vordergrund oder umgekehrt vom Buntesten im Vordergrund zum Einfachsten im Hintergrund sich bewegt. Das sagt zugleich, daß im Vordergrund immer u. überall der Hintergrund gegenwärtig ist, d. h. daß mit dem Vordergrund auch der Hintergrund mitgeht [Schenker 1931, p. non numerata, ma p. 2].

(Così non è. Il modello dell'*Ursatz* e dei livelli, che io propongo, rappresenta solo la logica relazionale di un contenuto, in cui è del tutto trascurabile se la disamina si muove dal più semplice nell'*Hintergrund* al più vario nel *Vordergrund*, oppure, al contrario, dal più vario nel *Vordergrund* al più semplice nell'*Hintergrund*. Ciò allo stesso tempo significa che nel *Vordergrund* sempre e ovunque è presente l'*Hintergrund*, cioè che col *Vordergrund* cammina anche l'*Hintergrund*).

E la lettera prosegue:

Ein Anderes aber ist das „Chronologische“ {5} im wirklichen Schaffen. Dieses geht a[n] jenem „logischen“ Bande durchaus nicht so einher wie das Bild den Mißverstehenden es zu sagen scheint. Die Fantasie des Komponisten entzündet sich vielmehr bei improvisatorischer Begabung geheimnisvoll an [sic] irgend einem Wurf [lancio]; dieser sei beliebig, wie er wolle, entscheidend ist nur, daß, sobald ein Wachstum sich zu regen beginnt, das Werdende sich in eben jene „Logik“ fügt, die mein das (?) Bild festhält: Es ist, als komponierte sich ein Meisterwerk in die Terz-, Quint- oder Oktavräume selbst hinein! [ib., pp. non numerate, ma p. 2 sg.].

(Altra cosa è però il dato cronologico nell'effettiva creazione. Questa non procede assolutamente in ogni passaggio "logico" così come sembra suggerire il [mio] modello a coloro che lo equivocano. La fantasia del compositore si accende molto di più nel talento improvvisatorio, in maniera misteriosa, in certo qual modo con una trovata; in qualsiasi maniera questa si caratterizzi, l'unico fattore decisivo è che non appena il processo di crescita comincia a muoversi, ciò che sta venendo fuori si inserisce proprio nella "logica" individuata dal mio modello: è come se un capolavoro si autocomponesse negli spazi di terza, quinta o ottava!).

Presenta a questo punto Schenker il parallelismo con le arti letterarie, sottolineando l'omogeneità del processo creativo: «Künstler der Sprache können übrigens diesen Vorgang auch aus ihrem Schaffen bestätigen. Auch sie hantieren {6}r mit einem gewissen Etwas, das den Vordergrund mit einfachster Grundlegung wachsen läßt.» [ib., p. non numerata, ma p. 3] («Gli artisti del linguaggio possono confermare questo processo anche a partire dalla loro atto creativo. Anche loro, del resto, trafficano con un certo qualcosa che fa maturare il *Vordergrund* con le più semplici fondamenta»).

In una pagina di diario del 5 gennaio 1908 Schenker avanza anche alcune osservazioni circa le relazioni fra il linguaggio e la matematica, che ci permettono di rimanere entro il concetto di narrazione e di scandagliarne ulteriormente le implicazioni. A quel tempo egli vedeva una marcata divergenza di possibilità fra i due campi d'azione e scriveva:

Ostwald (N. fr. Pr. [Neue Freie Presse]) übersieht wieder, daß die Sprache nicht nur das auszudrücken hat, was Mathematik mit ihren Zeichen, sondern weit mehr: nämlich Dinge, die sich einer scharfer Formulierung durch Begriffe mindestens noch vorläufig oder vielleicht gar für immer entziehen wollen oder müssen. Die Sprache will auch Ahnungen, Gefühle, in Worte fassen,

u. sie wird sich daher nie auf die Bestimm[t]heit der Mathematik reduzieren lassen. [Schenker 1908, p. non numerata, ma p. 1].

(Ostwald (N. fr. Pr. [Neue Freie Presse]) trascura ancora che il linguaggio non ha da esprimere soltanto ciò che esprime la matematica con i suoi simboli, ma molto di più: cioè cose che si vogliono o si devono sottrarre - provvisoriamente, o forse anche per sempre - ad una più stringata formulazione attraverso concetti. Il linguaggio vuole anche cogliere a parole intuizioni, sentimenti ed esso perciò non si lascerà mai ridurre alla determinazione della matematica).

E nel 1928, riferendo di una conversazione con Oskar Hatschen, scriveva: «Oskar [Oskar Hatschek] kommt auf mein Urlinie-Gespräch zurück; ich erkläre ihm, daß Musik mit Mathematik nichts zu schaffen habe» [Schenker 1928] («Oskar [Oskar Hatschek] torna alla mia conversazione sull'*Urlinie*; io gli spiego che la musica non ha niente a che fare con la matematica»).

A ben guardare, però, le relazioni fra musica e linguaggio e fra musica e matematica, proprio nella prospettiva schenkeriana, sono, sotto l'aspetto della loro convergenza in una possibile comune organizzazione narrativa, più forti di quanto egli pensasse. Anche un procedimento di calcolo, infatti, per quanto complesso e formato da più operazioni, può essere inteso come una narrazione e il percorso che lo contraddistingue essere ricondotto ad una proposizione matematica semplice, ad un *Hintergrund* matematico, che ha come quintessenza la misurazione entro l'azione dell'aggiungere, del sottrarre o dell'eguagliare. Possiamo quindi concludere che narrazione è il dispiegarsi di elementi logicamente connessi, che, per essere presentati, prendono la forma temporale del prima e del poi. Per esempio, scrive John Rink: «le sense du terme “narratif” n'a rien de commun avec le récit d'une histoire, mais qualifie le développement diachronique d'un ensemble spécifique de gestes musicaux, hiérarchiquement ordonnés» [Rink 1995, 29] («il senso del termine “narrativo” non ha nulla in comune con il racconto di una storia, ma qualifica lo sviluppo diacronico di un insieme specifico di gesti musicali, gerarchicamente ordinati»).

La vicinanza schenkeriana di musica e linguaggio,<sup>25</sup> riconducibile all'idea di narrazione,

---

<sup>25</sup> Anche in questo campo specifico delle relazioni fra musica e linguaggio Schenker si trova al centro di una problematica affrontata variamente da discipline differenti, come la semiologia, la grammatica generativa o la filosofia, per citarne alcune. La prospettiva schenkeriana denota però un angolo di visuale differente e originale. Mentre infatti nelle varie discipline l'attenzione è focalizzata sul momento della fruizione e sull'esperienza dell'ascolto, Schenker è interessato al meccanismo produttivo, cioè all'esperienza del fare. Lerdahl e Jackendoff [1983, 281], per esempio, a conclusione del loro studio volto alla formulazione di una teoria generativa della musica tonale, guardando retrospettivamente il cammino compiuto, sintetizzano: «In outlining our goals for music theory in chapter 1, we distinguished two sorts of inquiry. The first was to describe the experienced listener's knowledge of a musical idiom by means of a musical grammar for the idiom; the second was to explicate the source of this knowledge.» («Nel delineare i nostri obiettivi per la teoria musicale [...] abbiamo distinto due tipi di indagine. Il primo era descrivere la conoscenza dell'ascoltatore esperto di un linguaggio musicale per mezzo di una grammatica musicale per l'idioma; il secondo era spiegare la fonte di questa conoscenza»). E più avanti, a p. 332,

presuppone, come già accennato, che nel linguaggio si abbia la stessa struttura “a livelli” o “a strati”, che Schenker evidenzia nel fatto compositivo, e di cui testimonia contezza per ciò che riguarda l'ambito della creatività letteraria nella citata lettera a Furtwängler. Tale struttura a strati apre prospettive interessanti alla didattica della musica, influenzando significativamente sulla ricerca di metodologie atte a formare la già nota *tastiera interiore*. Esaminiamo quindi adesso come si realizzi tale stratificazione in ambito linguistico, avanzando un esempio in termini di rapporto fra formazione del linguaggio ed età evolutiva.

Un neonato strilla, arriva la mamma, gli dà il latte, il bimbo si calma. Quando avrà nuovamente fame inizierà a strillare e, puntualmente, riceverà il latte dalla mamma. Ha naturalmente imparato che al suo strillare, che diviene un elemento comunicativo, corrisponde una reazione, il latte dato dalla mamma, che risponde alla sua esigenza.

Il bimbo ha adesso quasi un anno e la mamma lo sta svezzando. Mentre gli dà da mangiare ripete la parola “pappa”, magari scandendola “pa-ppa”, in modo da risultare più percepibile e identificabile. Il bambino associa il suono “pappa” al cibo e non appena avverte dentro di sé il morso della fame, rivolgendosi alla mamma, dice: “mamma, pappa”. La mamma capisce e gli prepara da mangiare.

Il bimbo è adesso un ragazzino di nove anni. Torna da scuola affamato e, aprendo il frigo e cercando, dice: «Mamma, ho una fame da morire, cosa c'è da mangiare oggi?»

Il tempo passa e il ragazzino è adesso un giovane di 26 anni che frequenta un master all'Università. Ha conosciuto una collega alla quale è interessato e, avvicinandola, le chiede: «Cosa fai questa sera? Ti va se andiamo a mangiare qualcosa insieme? Conosco un locale molto grazioso.» Prenota un tavolo e attende la sera.

Qui abbiamo il medesimo elemento/oggetto comunicativo che via via, con il modificarsi della competenza linguistica e delle situazioni sociali di riferimento, prende vocaboli, strutture linguistiche, elementi intonativi differenti. La narrazione si amplia attraverso la elaborazione di ulteriori informazioni che creano momentanee digressioni rispetto all'asse centrale della comunicazione, accrescendosi a strati e passando da gradi di elaborazione meno avanzati a gradi di elaborazione più avanzati. Qui la spinta, lo *Zwang* di Schenker, è la pulsione, o

---

scrivono: «We have restricted ourselves to a formal characterization of the listener's intuitions about musical structure (that is, of his mental representation of music)». («Ci siamo limitati a una caratterizzazione formale delle intuizioni dell'ascoltatore sulla struttura musicale (cioè della sua rappresentazione mentale della musica)»). Schenker, da parte sua, è invece interessato, nelle relazioni fra musica e linguaggio, all'atto produttivo, alla analogia fra l'atto della produzione linguistica e l'atto della produzione musicale, specificatamente legato all'improvvisazione.

l'associazione fra più pulsioni (come nell'ultimo esempio di vita del nostro protagonista ormai ventiseienne), che si traduce in linguaggio, secondo i vari modelli di competenza, legati alla cultura e all'ambiente di appartenenza. Qui il processo di formazione linguistica è accrescitivo, va da un nucleo centrale verso un ampliamento periferico, e costituisce la direzione generativa del cammino logico-linguistico, rispetto alla quale, nell'analogo ambito musicale, l'analisi riduzionista di Schenker rappresenta il cammino di ritorno, nella direzione opposta, dalla periferia al centro.

È possibile trasferire questo modello al mondo della didattica della musica? Sicuramente sì. Infatti, il procedere a strati nella formazione della *tastiera interiore*, in direzione accrescitiva, con alla base l'attività di improvvisazione, risulta essere la tecnica vincente. Ciò significa quindi educare ad improvvisare intorno a nuclei, che via via si espandono con l'acquisizione progressiva di nuove funzioni e relazioni fra funzioni. Facciamo un esempio, simulando un cammino didattico molto simile a ciò che avviene nella concretezza di un contesto accademico con dei reali allievi. Partiamo quindi dal primo rapporto fra l'ambito dell'accordo di tonica, quello di dominante e il ritorno sulla tonica, riproponendo alcuni elementi di improvvisazione, come, per esempio, nella Fig. 3.

Breve frammento sull'accordo di tonica. Esempio 	Breve frammento sull'accordo di dominante. Esempio 	Breve frammento sull'accordo di tonica. Esempio 
Tonica	Dominante	Tonica

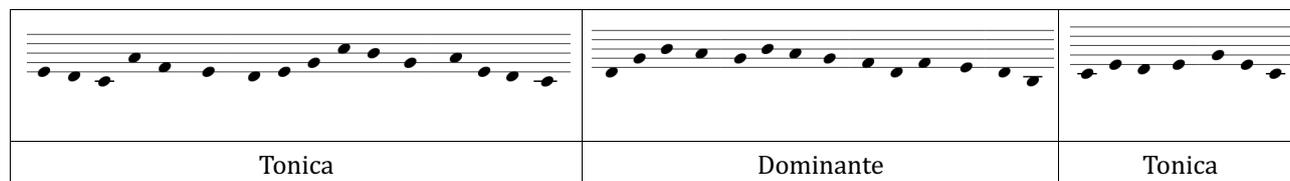
Fig. 3. Primo livello d'improvvisazione sugli accordi di tonica-dominante-tonica.

Dilatiamo, in una fase più avanzata, tali frammenti con l'apporto di arpeggi e del campionario delle *Nebennote*, come, per esempio, nella Fig. 4.

		
Tonica	Dominante	Tonica

Fig. 4. Secondo livello d'improvvisazione sugli accordi di tonica-dominante-tonica.

Estendiamo quindi ulteriormente il fraseggio con l'inclusione dell'accordo di sottodominante – quale allargamento dell'accordo di tonica – e di accordi secondari elaborati, a loro volta, con tutto il proprio armamentario di arpeggi e successioni lineari, come, per esempio, in Fig. 5.



**Fig. 5.** Terzo livello d'improvvisazione sugli accordi di tonica-dominante-tonica.

Completiamo in ultimo con l'inserimento di ritmi ed, eventualmente, di vari altri elementi espressivo-comunicativi. Siamo pervenuti alla *Stegreifkomposition*, al *Fantasieren* e al *Präludieren* di cui si è discusso alcune pagine indietro. Occorre in tutto ciò sottolineare l'importanza del dato mnemonico, che porta a mantenere ferma la memoria della regione in cui di volta in volta ci si trova, sia essa quella della tonica o quella della dominante.<sup>26</sup>

Va da sé che, superati i confini dell'interiorizzazione delle ristrette funzioni della scala tonale, l'allargamento della *tastiera interiore* e delle conseguenti possibilità di improvvisazione perviene al trattamento della modulazione, che permette l'utilizzo di una più prolifica tavolozza di suoni e aggancia nuove digressioni narrative. E qui torna particolarmente utile e pertinente il pensiero di Schenker sulla modulazione/non modulazione. È noto infatti come Schenker lamenti la insufficienza della teoria e dell'analisi musicale nella identificazione e spiegazione di ciò che generalmente viene indicato come "modulazione": «Wohl der verhängnisvollste Fehler der üblichen Theorie ist es aber, immer schon Tonarten anzunehmen» («Certamente, l'errore più nefasto della consueta teoria è però quello di supporre sempre modulazioni»). Per Schenker la cosiddetta modulazione va inquadrata in una unità più ampia, centrata sulla tonalità del *Vordergrund*: «Der Begriff der Tonart als einer höheren in die Vordergrund-Tonalität

<sup>26</sup> Questo tipo di lavoro trova delle convergenze, sul piano della produzione, con l'operato di Salzer [1952], disposto invece sul piano dell'ascolto strutturale. In particolare esso trova convergenze con la proiezione didattica, proposta da Salzer, della differenza schenkeriana fra elementi strutturali ed elementi di prolungamento in una composizione musicale. Nello specifico campo della condotta melodica, a proposito di tale differenza, a p. 45, egli scrive: «The structural tones are the spine of the melody; they establish its basic direction. What makes a structural line live, however, are the many different types of prolongation, since they provide the character, rhythmic interest and color of a melody.» («I suoni strutturali sono la spina dorsale della melodia; stabiliscono la sua direzione di base. Ciò che rende viva una linea strutturale, tuttavia, sono i molti diversi tipi di prolungamento, poiché forniscono il carattere, l'interesse ritmico e il colore di una melodia.»). E precedentemente, a p. 42, per evidenziare la valenza artistica degli elementi di prolungamento in una frase di Schumann, aveva scritto: «How dull the melody would be without these delicate shadings!» («Come sarebbe noiosa la melodia senza queste sfumature delicate!»)

eingeorndeten Einheit ist ihr noch völlig fremd» («il concetto di modulazione come di una più alta unità incanalata nella tonalità del *Vordergrund* le è ancora del tutto estranea»). In altri termini, essa va inquadrata come elemento di elaborazione appartenente agli strati periferici dell'opera, che non intacca la unitarietà tonale degli strati più profondi e la loro proiezione negli strati più superficiali. La concezione modulante, invece, non inquadra il singolo suono in un insieme più ampio, ma lo isola e lo ritiene tonalità a sé stante: «sie bringt es fertig, schon einen einzigen unauskomponierten Klang als eine Tonart zu bezeichnen» [Schenker 1935, 26] («essa liquida la faccenda indicando un singolo suono avulso da ogni elaborazione musicale come una tonalità»).

Tale concezione schenkeriana si sposa con i dati provenienti dalla mia esperienza didattica, condotta secondo una pratica autonoma rispetto alla più diffusa pratica kodályana e, in certo qual modo, divergente rispetto ad essa. Esaminiamo il problema a partire da due brani didattici, tratti dai *Bicinia Hungarica* di Kodály, esemplificativi in proposito. Essi sono il n. 109 [Kodály 1941c, 13], che presenta al suo interno una polarizzazione intorno al quinto grado della scala tonale (modulazione al tono della dominante) ed il n. 88 [Kodály 1941b, 24-25], che presenta una polarizzazione intorno al quarto grado (modulazione al tono della sottodominante). Partiamo dal n. 109, rappresentato nell'Es. 1.

1. Come then, let us all now sing with great mer-ri - ment;

1. (Tàcct)

Friend - ship will dis-pel all sad dis - con - tent

Frend - ship will dis-pel all sad - ness and dis - con - tent.

God de - ligh-teth in a mer-ry heart that smi - leth;

God - de - ligh-thet in a mer - ry heart that - smi - leth;

So be sure, on this night, that laugh - ter be - gui - leth;

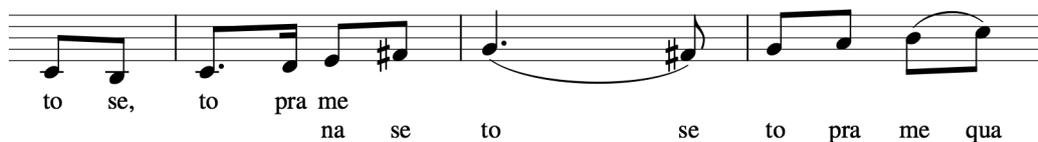
That ou this night - laugh - ter be - gui - leth.

Es. 1. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109.

Ci accorgiamo che a battuta 6 si presenta un'alterazione - il fa diesis -, che secondo la teoria musicale tradizionale indica una modulazione, con il passaggio dalla tonalità di do maggiore - tonalità di impianto del brano - a quella di sol maggiore. Tale modulazione dura sino a battuta 9, dove la presenza del fa naturale<sup>27</sup> comporta un ritorno alla tonalità di Do maggiore.

<sup>27</sup> Il bequadro, non presente nell'edizione inglese, ma implicito dalla armatura in chiave, l'ho inserito io per

Nell'uso classico della solmisazione, condiviso da Kodály, la modulazione comporta una *mutazione*, un cambiamento, cioè, della scala tonale di riferimento.<sup>28</sup> Tale uso ha origini antichissime, collegate al mutamento di esacordo necessitato dall'intonazione dei suoni che eccedevano la sesta fra “ut” e “la” e che implicavano la presenza dei due passaggi di semitono, fra “b quadrato” e “c” e fra “a” e “b molle”, che, così, venivano sempre identificati con le sillabe guidoniane di solmisazione “mi” e “fa”. Passando dallo spazio modale alla tonalità scalare, il metodo della mutazione, del cambiamento quindi della struttura scalare di riferimento, è divenuto il primo modo di concepire la modulazione. Nel decorso della lettura di un brano quindi, in presenza di una modulazione è importante trovare il luogo opportuno per effettuare la *mutazione*, cambiando scala tonale e abbandonando la precedente nomenclatura funzionale per acquisire quella della nuova scala. Nel caso in questione avremmo la possibilità di lettura rappresentata nell'Es. 2.



Es. 2. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109, bb. 5-8.

Questa è però una prospettiva che considera la solmisazione semplicemente come una tecnica di lettura, non un'interfaccia per entrare nei rapporti logici della musica e costruire ciò che si è chiamato *tastiera interiore*. La prospettiva di interiorizzazione delle funzioni e delle loro relazioni, in un'ottica di sempre maggiore ampliamento dello spazio sonoro, implica infatti l'inglobamento della nota estranea alla tonalità di impianto (la nota cosiddetta modulante, in questo caso il *fa#*) entro la compagine dei suoni memorizzati ed interiorizzati e la concezione della modulazione come di una polarizzazione momentanea intorno ad un suono dell'asse tonale del brano diverso dal primo grado. In un percorso rettilineo costruito sul corpo della tonalità di impianto, si creano così momentanee deviazioni, piccole o grandi divagazioni dalla narrazione centrale e allargamenti dell'alveo tonale, che vanno perciò vissuti psicologicamente all'interno di due assi mnemonici:

- la memoria dell'asse tonale centrale;

---

evidenziarne la lettura.

<sup>28</sup> Nei brani modulanti dei *Bicinia Hungarica*, Kodály segna attentamente i punti in cui attuare la *mutazione*, ossia il passaggio da una tonalità ad un'altra.

- la memoria della parentesi di divagazione tonale.

In questa maniera entriamo in un concetto di tonalità ampliata o tonalità estesa, in cui, al corpo dei gradi principali, classicamente espressi nella prassi storica del basso continuo dalla cosiddetta *regola dell'ottava*, agganciamo di volta in volta brandelli, più o meno brevi, poco importa, di segmenti divergenti, che creano momentanee polarizzazioni intorno a vari gradi della tonalità di impianto – ora il V, ora il IV, ora il II, ora il VI e così via – e della quale risultano ampliamenti. Tale concetto di tonalità ampliata supera l'esclusivo piano del riconoscimento grafico nella partitura e diventa un complesso gioco mentale di ascolto e di articolazione mnemonica, di fronte al quale la teoria musicale capitola: «Der Tiefstand der Theorie, deren Anmaßung und Überheblichkeit ihrem Gehalt an Irrtümern gleichkommt, wird am besten dadurch gekennzeichnet, daß sie ein wirklich musikalisches Hören für „Musikforschung“ erklärt, die mit Musik nichts zu schaffen habe» [Schenker 1935, 26] («Il basso livello della teoria, la cui arroganza e presunzione è pari in errori al suo contenuto, viene caratterizzato dal fatto che essa interpreta forme di ascolto effettivamente musicali come *Musikforschung*, la quale con la musica non ha nulla da fare»).

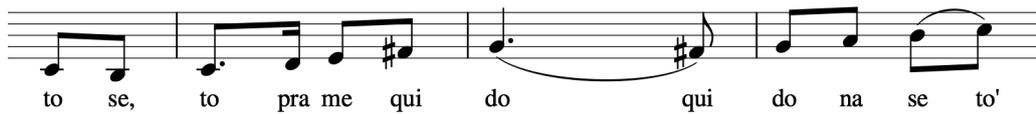
In tale prospettiva è possibile dire che l'impiego metodologico della classica pratica della mutazione nei passaggi cosiddetti modulanti frammenta il flusso sonoro ed impedisce la ritenzione mnemonica dei rapporti fra le parti e il tutto del brano musicale. La concezione invece della modulazione come polarizzazione momentanea intorno a funzioni diverse dalla tonica permette la fluidità del discorso musicale e la tenuta mnemonica dei rapporti sonori fra l'insieme e le singole parti della narrazione musicale. Intorno ad essa va quindi imperniata la pratica didattica, senza soffermarsi oltremodo sulla pratica della *mutazione*.

Ritornando pertanto al piccolo brano dei *Bicinia Hungarica* preso poco fa in considerazione, si può quindi dire che adesso, dal punto di vista didattico, occorre inglobare entro la struttura scalare di partenza, formata dalle funzioni *to pra me qua do na se to'*, il suono che la funzione *qua* innalzata di un semitono, e che chiamiamo *qui*, riveste nei confronti dei suoni delle altre funzioni, in una prospettiva di momentanea polarizzazione del discorso sonoro intorno alla dominante (*do* in termini di solmisazione).<sup>29</sup> Didatticamente occorre quindi creare, attraverso serie di opportune attività, la memoria di nuovi segmenti sonori, che pongono in relazione le funzioni tonali precedenti con il nuovo *qui* e con la nuova polarizzazione intorno al V grado,

---

<sup>29</sup> Utilizzo la vocale “i” come indicatore di un innalzamento semitonale del suono della funzione. Per la verità, anche in Kodály si supera la *mutazione* e si inglobano le note modulanti entro la compagine della tonalità di partenza, ma questa non è per lui una priorità.

secondo la riproduzione dell'Es. 3.



Es. 3. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109, bb. 5-8.

L'esperienza didattica diretta mostra che il dare origine a trasposizione di segmenti sonori, lineari o arpeggiati, su piani sonori diversi da quello di partenza (da quello cioè in cui il segmento è stato appreso), e intersecantesi con esso, presuppone un processo mentale di riconoscimento di tali segmenti indipendentemente dal contesto tonale di partenza, radicato ormai nella memoria come "naturale". Significa un'astrazione del contenuto sonoriale (le frequenze dei suoni), avvertito in sé, dal contesto delle relazioni istituite dal codice tonale di provenienza, per inserirlo in un nuovo ambito sonoro, nel quale la sua presenza istituisce un nuovo contesto di relazioni. Tale processo può quindi essere considerato contemporaneamente come un processo di astrazione e di sintesi. Di astrazione, in quanto astrae un contenuto sonoro dal suo originario contesto, facendolo diventare una successione di frequenze organizzate in sé e per sé, avulse da una qualsiasi contestualizzazione e specifica configurazione gestaltica; di sintesi, in quanto riconosciuto nella nuova collocazione, a dispetto delle differenze di percezione che potrebbero essere determinate dalla nuova configurazione gestaltica in cui si trova adesso inserito.

L'acquisizione di queste capacità di astrazione e di sintesi sonora crea inizialmente uno stress soggettivo, dato dall'immediato dover dimenticare il contesto di relazioni di partenza (la polarizzazione intorno al *do* nel nostro caso) per inserire la cellula sonora (in quanto successione di frequenze) nel nuovo contesto di relazioni (la polarizzazione intorno al *sol*). Stress, naturalmente, che scompare man mano che il passaggio da un piano di relazioni all'altro diventa abituale.

Questo salto di piani può essere rappresentato graficamente, e l'esempio tratto dal bicinium n. 109 di Kodály è particolarmente appropriato. Vediamo infatti che la frase del soprano con testo inglese «Friendship will dispel all sad discontent» (L'amicizia dissiperà tutto il triste malcontento) è data da due segmenti sonori uguali che si dispongono su due piani, il primo con polarizzazione intorno al *do* (come proposto nell'Es. 4).



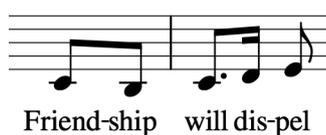
Es. 4. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109, bb. 5-6.

e il secondo con polarizzazione intorno al *sol* (come rappresentato nell'Es. 5).



Es. 5. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109, bb. 6-8.

I due segmenti sono connessi dalla nota *fa#* (segnata nel primo esempio in rosso) e conclusi dalla nota *do* (segnata nel secondo esempio in arancio), unico elemento che li distingue e che farebbe attendere al suo posto, per analogia con il precedente segmento, un *do#*. La capacità di rappresentazione sonora (cioè di anticipazione del suono e di memoria musicale) deve trasferire il segmento sonoro dell'Es. 4 sul nuovo piano di polarizzazione in *sol* dell'Es. 5, cosa rappresentabile con uno spostamento su più piani del pentagramma, come appare nell'Es. 6.



Es. 6. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 109, bb. 5-8.

L'approccio alla lettura intonata a partire dal contesto funzionale dei suoni e incanalato entro la concezione dei diversi livelli di polarizzazione, e quindi nella considerazione dei diversi piani di astrazione e di sintesi che si vengono a realizzare nei brani musicali, risulta essere intuitiva e

veloce, e permette di analizzare e comprendere immediatamente la posizione degli elementi parziali del brano stesso rispetto all'insieme. Esso è incanalato nella concezione schenkeriana del rapporto fra *Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund*.

Stesso lavoro possiamo fare in relazione ad un'altra digressione, questa volta verso la polarizzazione al IV grado, cioè, in termini di teoria musicale tradizionale, come modulazione alla sottodominante (chiamata *qua* in solmisazione). In questo tipo di digressione la funzione caratterizzante è quella della sensibile (che viene indicata in solmisazione con la sillaba *se*) abbassata di semitono e chiamata *su*.<sup>30</sup> Prendiamo in esame a questo proposito il già citato n. 88 dei *Bicinia* di Kodály, che costituisce l'Es. 7.

---

<sup>30</sup> Utilizzo la vocale “u” come indicatore di un abbassamento semitonale del suono della funzione.

Three full years I'm serv - ing on the bar-rack srare,

Three full years I'm serv - ing on the bar-rack square,

3

Boots and but - tons gleam - ing march - ing ev-'ry - where.

Boots and but - tons gleam - ing, march - ing ev-'ry - where.

5

Though I hear the bells from the stee-ple chime,

Though I hear the bells from the stee-ple

7

Tow-'ring grey stone walls sur - round me all the time.

chime, Tow-'ring grey stone walls sur-round me all the time.

Es. 7. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 88.

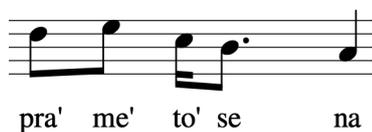
Come possiamo vedere, nella terza frase, alla battuta 6, abbiamo una digressione con una momentanea polarizzazione al quarto grado, cioè intorno alla nota *fa*. Il soprano crea il disegno melodico *do-re-do-sib-la*, in cui il *la* rappresenta la terza dell'accordo creato sul quarto grado. Il

*si*b è la nota caratteristica della nuova polarizzazione, che in solmisazione verrà chiamata, come già anticipato, con la sillaba *su*. La battuta n. 6 del soprano, alle parole «from the steeple chime», prenderà quindi la forma di identificazione in solmisazione dell'Es. 8.



Es. 8. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 88, b. 6.

Esso costituisce, dal punto di vista sonoro e da quello della concreta espressione vocale, una variazione profonda e non di intuitiva realizzazione rispetto al contenuto della precedente b. 4, alle parole del soprano «marching ev'rywhere» riportate nell'Es. 9.



Es. 9. Z. Kodály, *Bicinia Hungarica*, n. 88, b. 4.

Un adeguato lavoro, con esercizi preliminari che pongono la funzione *su* in diversi raggruppamenti melodici e legata a diverse altre funzioni, permetterà di far diventare naturale e spontanea anche l'inserimento di questa funzione *su* nei più disperati contesti.

A questo punto si può individuare un itinerario di improvvisazione vocale, basato sulla nozione di tonalità allargata, comprendente polarizzazioni intorno a vari altri gradi rispetto a quello della tonica, rappresentabile, per esempio, con grafici-guida come quello della Fig. 6.

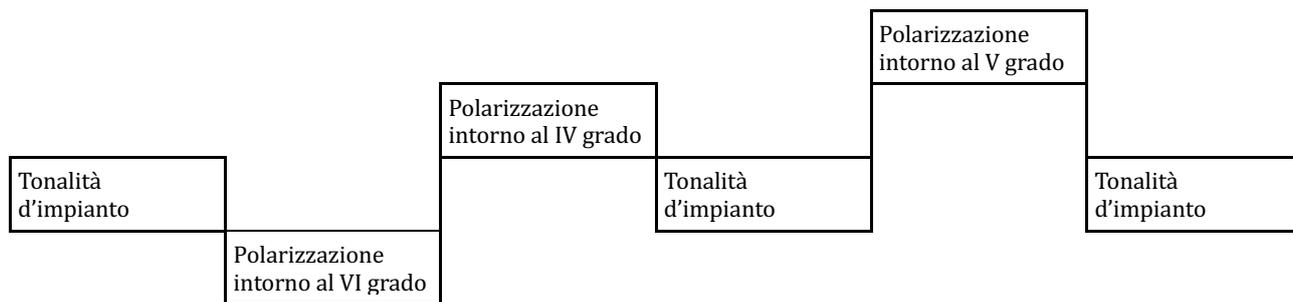


Fig. 6. Rappresentazione di possibilità d'improvvisazione.

L'improvvisazione su schemi siffatti può partire da elementi strutturali minimi, basati per esempio su semplici arpeggi degli accordi cardine del I, VI, IV e V grado, assemblati mediante l'impiego di ponti creati con cellule adeguatamente elaborate e memorizzate, per allargarsi poi ad elementi strutturali più complessi,<sup>31</sup> comprese note di passaggio, appoggiature, note di volta e di sfuggita, e pervenendo, come auspicava Schenker, all'invenzione vocale di fantasie e preludi.<sup>32</sup> In tale maniera si potrà stimolare nell'allievo l'allargamento progressivo della *tastiera interiore* e la elaborazione di percorsi improvvisativi modulanti sempre diversi, in grado di offrirgli la massima libertà di gestione. Ogni passaggio da un centro di polarizzazione all'altro (modulazione, secondo la teoria tradizionale) crea il salto verso piani di astrazione diversi, con il conseguente passaggio e riassetamento di segmenti e strutture sonore da un piano all'altro.<sup>33</sup> Tale riassetamento implica un duplice processo mentale:

- sonoro, di oblio dell'impianto di polarizzazione di origine e di acquisizione del nuovo piano di polarizzazione;
- logico, di comprensione delle corrispondenze e delle equivalenze funzionali fra le relazioni dell'un piano e quelle dell'altro.

Per esempio la presenza del *su* comporterà il trasferimento sonoro della cellula, o segmento funzionale, dalle funzioni *do-qua-me* (che indica una polarizzazione sul primo grado della scala maggiore, con passaggio armonico V-IV-III) alle funzioni *to'-su-na*, che ha il medesimo profilo melodico (stessi rapporti di toni e semitoni), ma a partire da una nota diversa, secondo uno spostamento che implica la polarizzazione intorno al quarto grado. Lo spostare il suono del segmento *do-qua-me* su un altro piano sonoro, in cui esso inizia con la funzione *to'*, e prosegue con la successione di funzioni *to'-su-na*, implica la logica equivalenza del tipo

$$do-qua-me : to = to- su-na : qua$$

<sup>31</sup> Risulta qui produttivo lo studio delle nozioni di *Brechung*, *Nebennoten*, *Diminution*, *Stimmführung* di Schenker [1925].

<sup>32</sup> Il passaggio all'analogia improvvisazione strumentale camminerà di pari passo con l'estendersi della tecnica raggiunta sullo strumento.

<sup>33</sup> È particolarmente qualificante realizzare un percorso di allargamento della *tastiera interiore* che segua la storia delle consuetudini modulanti lungo l'arco temporale della musica occidentale. Se infatti nel Seicento le possibilità modulanti sono per lo più ricondotte ad una polarizzazione intorno ai gradi fondamentali della scala – IV, V, II, modo maggiore se ci troviamo in tonalità minore –, con il Settecento si amplia la tavolozza modulante, che raggiunge, nell'Ottocento, polarizzazioni lontane dal punto di partenza e disposte su tutta la gamma cromatica. La strutturazione dell'iter formativo secondo questo decorso cronologico offre l'opportunità di cucire progressività didattica (è più semplice apprendere e ricordare il suono delle funzioni che conducono ad una polarizzazione al V grado, piuttosto che quello delle funzioni che conducono ad una polarizzazione al II grado abbassato), con inquadramento del cammino storico della composizione, con la comprensione delle problematiche tecniche e sociali che hanno condotto alla musica post-tonale del XX e XXI secolo.

e il processo contemporaneo di riadattamento sonoro.<sup>34</sup> Tale operazione di riadattamento comporta dapprima, come si è detto, uno stress intellettuale, a causa dell'esigenza di riassetamento dell'orecchio, che deve ritrovare le proprie impostazioni su altri piani; stress che si supera, lo ripeto, con un metodico lavoro di recupero mnemonico dei dati.

Va da sé che ciò che abbiamo indicato come teoria schenkeriana della modulazione-non modulazione - e che abbiamo visto essere un principio dalle rilevanti implicazioni didattiche ai fini della interiorizzazione dei suoni, secondo quel modello che è stato qui denominato come *tastiera interiore* - tocca la comprensione e la ricezione del concetto di forma musicale e conduce ad una peculiare maniera di esprimerlo. Tale maniera si basa sulla elaborazione della capacità vocale-mnemonica di intuire la logica relazionale (con Schenker si potrebbe dire lo *Zusammenhang*) delle parti con il tutto, cogliendo il rapporto acustico-sonoro fra la struttura profonda del brano e l'elaborazione periferica.<sup>35</sup> Tale capacità vocale-mnemonica diviene

---

<sup>34</sup> Mi trovo, in questo ambito di tematiche, molto vicino al pensiero di Larson [1995, 76] sull'apprendimento musicale integrato, che combina diversi modi di conoscere. «For example – egli scrive –, someone may know intellectually that the fourth and seventh scale degrees are active tones that (in the right context) tend to resolve, respectively, to the third and eighth scale degrees. And the same person may have heard the resolution enough times to recognize it aurally as a familiar tonal event. But until that person associates that knowing-with-the-mind with that knowing-with-the-ears, he or she hasn't integrated the learning of that resolution in a way that would allow him or her to identify that resolution. Learning is thus a kind of association.» («Ad esempio, qualcuno può sapere intellettualmente che il quarto e il settimo grado della scala sono suoni attivi che (nel giusto contesto) tendono a risolversi, rispettivamente, al terzo e all'ottavo grado della scala. E la stessa persona potrebbe aver ascoltato la risoluzione abbastanza volte da riconoscerla acusticamente come un evento tonale familiare. Ma fino a quando quella persona non associa quel sapere-con-la-mente a quel sapere-con-le-orecchie, non ha integrato l'apprendimento di quella risoluzione in un modo tale da permettergli di identificare quella risoluzione. L'apprendimento è quindi una sorta di associazione»). Nello specifico esempio sopra riportato si tratta dell'associazione di più ambiti di conoscenze, teorico e acustico, connessi a sistemi di operazioni mentali di tipo logico-matematico.

<sup>35</sup> Mette conto prendere qui in considerazione il testo di Schachter [1987, 315], che ha posto l'accento, in tema di modulazione, sulla diversità funzionale all'interno del brano fra «moment-by-moment and global perspectives ... connections among foreground tonicizations, large modulations belonging to the middleground and inclusive background structure». («prospettive momento per momento e prospettive globali ... connessioni tra tonicizzazioni del *foreground*, ampie modulazioni nel *middleground* e struttura di fondo inclusiva») Facendo dialogare Schenker e Schönberg ed esaminando opere di Bach, Mozart, Beethoven, Brahms le sue riflessioni sono riconducibili, nell'ambito della dimensione compositivo-musicale, al problema estetico delle relazioni fra le parti e il tutto nell'opera d'arte, le cui tracce sono sintetizzate a p. 309: «the function of a key area can only be understood in relation to context and not on the basis of some abstract schema.» («la funzione di un'area tonale può essere compresa solo in relazione al contesto e non sulla base di uno schema astratto»). Dal punto di vista della formazione della *tastiera interiore*, qui proposta, i passaggi modulanti, per quanto possano costituire «connections among foreground tonicizations», oppure «large modulations belonging to the middleground and inclusive background structure», rappresentano momenti della più ampia *narrazione* musicale, secondo quanto espresso in precedenza. Come tali, quindi, è opportuno riferirli sempre, sul piano strutturale, alla tonalità di impianto, in relazione alla quale assumono significato e valore. L'episodio di Paolo e Francesca della *Divina commedia* può chiarire, sul piano letterario, i termini della questione. Esso rappresenta un quadretto a sé stante, ma, estrapolato dal contesto dell'*Inferno* dantesco, sarebbe poco più che una godibile storia d'amore da romanzo rosa. La sua dimensione tragica e la sua efficace forza narrativa stanno nell'essere un tassello dello specifico cammino di Dante dall'*Inferno* al *Paradiso*. Anche nella *narrazione* musicale risulta quindi appropriato ricondurre i momenti parziali, seppur ampi o autonomamente rappresentabili, alla globalità dell'opera e così elaborarli nella personale prospettiva della *tastiera interiore*, attenta ai diversi piani intonativi dei semplici o complessi itinerari tonali attraversati dalle delle musiche e alle relazioni estetiche delle relazioni fra il tutto e le parti.

analoga alla consueta capacità di cogliere immediatamente in un discorso ascoltato o in un testo letto il rapporto fra la logica dimostrativa di fondo e le argomentazioni parziali su cui tale logica si basa. In tale ottica diviene condivisibile la prospettiva di Goldwurm, secondo cui «segmentazione formale e struttura armonico-lineare sono due aspetti dell'opera che non si escludono, ma anzi si integrano» [Goldwurm 1995, 167].

Cogliendo il processo da un altro punto di vista, si può dire pure che cantare e improvvisare significa così, contestualmente, analizzare. Si viene a creare quindi una forma di analisi della struttura musicale che, piuttosto che essere condotta a partire dalla sua rappresentazione grafica nella partitura, nasce dal riconoscimento delle connessioni logiche fra le varie parti di un'opera musicale, quali concrete esperienze di ascolto.

In tali esperienze di ascolto - non riconducibili alla sala da concerto, o alla più moderna diffusione di musica attraverso registrazioni di qualsivoglia specie - centrale è la capacità interiore di padroneggiare il suono e il codice tonale alla stessa stregua di come quotidianamente si padroneggia il codice linguistico, nel cui ambito l'essere soggetto parlante o l'essere ascoltatore implica lo stesso livello di competenza e di rappresentazione mentale del suono. Tale esperienza, che solitamente è riscontrabile unicamente in pochi soggetti dotati di straordinarie capacità musicali, è oggi, attraverso specifici percorsi didattici, comunicabile ed insegnabile.<sup>36</sup> Essa crea una figura di musicista che manifesta in ambito musicale quella stessa competenza, fluidità, scioltezza, libertà e padronanza con cui si conduce il parlare nella lingua madre, e in cui, dalla presenza di un'idea, vengono dedotte le conseguenze e le si espongono organicamente, anche se fantasiosamente.

Tale figura di musicista, conquistata qui attraverso il continuo confronto fra le idee di Schenker, quelle di Kodály e l'esperienza pratica di un uso rinnovato della solmisazione, con al centro la formazione di ciò che si è definito *tastiera interiore*, lascia intravedere uno spazio operativo in cui teoria, analisi e didattica non sono campi di ricerca separati, ma prospettive di indagine che si illuminano vicendevolmente. La loro relazione, in una moderna visione interdisciplinare, offre prospettive di indagine più complete e proficue. All'esigenza, pertanto, di circoscrivere le loro peculiarità, si contrappone piuttosto l'utilità di infrangere le trincee di loro possibili confini.

---

<sup>36</sup> D'altra parte, lo stesso Schenker [1935, 28] era consapevole di aver avviato un tipo di lavoro didatticamente nuovo, perché suscettibile di trasmissibilità: «Meine Lehre bringt zum erstenmale eine wirkliche Ton-Sprachlehre, ähnlich der Sprachlehre, wie sie in den Schulen vorgetragen wird» («La mia teoria avvia per la prima volta una effettiva teoria musico-linguistica, simile alla teoria del linguaggio, quale viene esposta nelle scuole»).

## Bibliografia

- ADORNO TH. W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, (tr. it. di G. Manzoni, intr. di L. Rognoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971<sup>3</sup>).
- BENT I.-DRABKIN W. (1980), *Analysis*, (tr. it. e ed. it. a cura di C. Annibaldi, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990).
- COOK N. (1987), *A Guide to Musical Analysis*, (tr. it. a cura di G. Salvetti, *Guida all'analisi musicale*, A. Guerini, Milano 1991).
- DRABKIN W. (1995), *Heinrich Schenker: la vita, le opere, il pensiero musicale*, in W. Drabkin W. – S. Pasticci – E. Pozzi (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 9-21.
- GIZZI P. (1983), *Estetica e filosofia della musica in Giuseppe Mazzini*, «Rivista di estetica», 23/13, pp. 32-51.
- GIZZI P. (2001A), *Dall'Ungheria all'Italia: esperienze di didattica musicale*, «Avidi Lumi», 4/11, pp. 30-34.
- GIZZI P. (2001B), *La solmisazione in Italia: una nuova proposta*, «Musica domani», 21/120, pp. 15-19.
- GOLDWURM G. (1995), *L'analisi schenkeriana e la forma-sonata*, «Rivista Italiana di Musicologia», 30/1, pp. 135–169.
- GUIDO ARETINUS (ca. 990 – ca. 1050), *Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu*, in Migne, PL, tomo 141, colonne 423-432.
- KODÁLY Z. (1941A), *333 Olvasógyakorlat*; (tr. it. *333 esercizi di lettura*, Carisch per concessione dell'editore Boosey e Hawkes, London 1976).
- KODÁLY Z. (1941B), *Bicinia Hungarica*, II, (ed. ingl. di G. Russel-Smith, *Bicinia Hungarica*, II, Boosey & Hawkes, London 1968).
- KODÁLY Z. (1941C), *Bicinia Hungarica*, III, (ed. ingl. di G. Russel-Smith, *Bicinia Hungarica*, III, Boosey & Hawkes, London 1968).
- KODÁLY Z. (1953), *Who Is a Good Musician?*, ora in ID. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, Boosey & Hawkes, London 1974, pp. 185-200.

KODÁLY Z. (1962), *Kis emberek dalai*, (tr. it. *50 canti per bambini*, Carisch per concessione dell'editore Boosey e Hawkes, London 1981).

LARSON S. (1995), *'Integrated Music Learning' and Improvisation: Teaching Musicianship and Theory through 'Menus, Maps, and Models*, «College Music Symposium», 35, pp. 76-90.

LERDHAL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts-London, England.

MAZZINI G. (1836), *Filosofia della musica*, ora in ID., *Filosofia della musica e estetica musicale del primo Ottocento*, a cura di M. de Angelis, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze 1977.

MCKEE R. (1997), *Story, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*; (tr. it. di P. Restuccia, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero editore, Roma 2013).

RINK J. (1993), *Schenker and Improvisation*, «Journal of Music Theory », 37/1, Spring, pp. 1-54.

RINK J. (1995), *Le processus narratif dans l'interprétation et l'analyse*, tr. dall'inglese di A. Riotte, «Musurgia», 2/2, "Analyse et création, pp. 28-32.

SALZER F. (1952), *Structural Hearing. Tonal coherence in music*, vol. I, Charles Boni, New York.

SALZER F. (2019), *Ascolto strutturale. Coerenza tonale in musica*, a cura di M. Bufano, tomo I e II, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

SCHACHTER C. (1987), *Analysis by Key: Another Look at Modulation*, «Music Analysis», 6/3, pp. 289-318.

SCHENKER H. (1906), *Harmonielehre*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

SCHENKER H. (1908), *Diary entry by Schenker January 5, 1908*, in «Schenker Documents Online», transcr. and transl. Ian Bent, 2017

[http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-07\\_1908-01/r0001.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-07_1908-01/r0001.html) Accessed: 29 November 2020.

SCHENKER H. (1921) *Die Urlinie: Eine Vorbemerkung*, (tr. ingl. di R. Snarrenberg *The Urlinie: A Preliminary Remark*, in *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, Volume I, Edited by W. Drabkin, Oxford University Press, Inc., New York 2004, pp. 21-24).

SCHENKER H. (1922), *Die Kunst zu hören*, (tr. ingl. *The Art of Listening*, di R. Snarrenberg in *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, Volume I, Edited by W. Drabkin, Oxford University Press, Inc., New York 2004, pp. 118-120).

SCHENKER H. (1924), *Erläuterungen*, (tr. ingl. di I. Bent *Elucidations*, in *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, Volume II, Edited by W. Drabkin, Oxford University Press, Inc., New York 2004, pp. 117-118).

SCHENKER H. (1925), *Die Kunst der Improvisation*, ora in *Das Meisterwerk in der Music. Ein Jahrbuch*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1974, pp. 9-40.

SCHENKER H. (1928), *Diary entry by Schenker August 1928*, in «Schenker Documents Online», transcr. M. Deisinger, transl. W. Drabkin,  
[http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01\\_1928-08/r0006.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-08/r0006.html) Accessed: 29 November 2020.

SCHENKER H. (1931), *Second draft of a handwritten letter from Schenker to Furtwängler in Jeanette and Heinrich Schenker's hand*, dated November 11#16, 1931, in «Schenker Documents Online», OJ 5/11, [1b], transcr. C. Hust, transl. I. Bent  
[http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-5-11\\_1b.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-5-11_1b.html)  
Accessed: 28 November 2020.

SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien.

SCHENKER H. (2000), *Die Kunst des Vortrags*, (tr. e ed. it. a cura di M. Bufano e C. Levi Minzi, *L'arte dell'esecuzione*, Rugginenti Editore, Milano 2009).