

Concetto teorico e significato analitico delle successioni lineari: il Largo della "Ciaccona" op. II n. 12, di Arcangelo Corelli

Egidio Pozzi

1. Analisi e significato

L'attribuzione di un significato all'insieme delle osservazioni dedotte dall'analisi è un argomento che, negli ultimi anni, è stato molto trattato nelle pubblicazioni specialistiche. Nella musicologia di provenienza anglosassone il dibattito, stimolato anche da questioni storiografiche, ha prodotto una multiforme varietà di approcci diversi che spesso non hanno abbandonato le strategie analitiche strutturaliste (l'analisi schenkeriana e quella insiemistica, ad esempio) ma le hanno ampliate e rivestite di nuovi contenuti. Secondo Lawrence Kramer una delle questioni che dividono il mondo musicologico anglosassone è l'interpretazione delle strutture profonde, in quanto esse sembrano essere tanto inaccessibili ad una percezione immediata, quanto neutrali dal punto di vista delle qualità individuali del singolo pezzo.¹

Si può essere d'accordo su tali affermazioni? Dipende da cosa si intende per strutture profonde. Se stiamo parlando dell'*Ursatz*, attribuirle un significato può essere effettivamente problematico non tanto per la questione della sua percettibilità, ma perché essa non è un risultato dell'analisi bensì un costrutto teorico, un assioma utile per iniziare l'analisi e non per concluderla. Se invece per strutture profonde si intende il complesso delle relazioni e degli eventi di un livello intermedio - ad esempio, l'insieme dei motivi e dei nessi logici che sottende una composizione - allora tali strutture possono e devono avere un significato, chiaro, esplicito e comprensibile.

Basilare per l'interpretazione di questo tipo di strutture è la nozione schenkeriana di successione lineare. Punto di contatto tra armonia e contrappunto, essa svolge un ruolo fondamentale nell'indagine analitica, può avere un'applicabilità molto estesa e un significato più reale e pratico di quello che generalmente si pensa. In sede didattica sarà essenziale chiarire non solo le caratteristiche proprie a questo concetto, ma anche le relazioni che le successioni lineari mettono in evidenza nel pezzo; relazioni che riguardano sia gli eventi contigui, decisivi per l'articolazione e la struttura delle singole frasi, sia quelli riposti in profondità, gli eventi, cioè, che intervengono "a distanza" sull'asse temporale e si riferiscono, quindi, all'aspetto formale complessivo.

Lungi dal voler esaurire o ridurre la molteplicità e la varietà dei modi nei quali una successione lineare può essere intesa, l'obiettivo di questo saggio è offrire alcuni suggerimenti, utilizzabili nell'insegnamento dell'analisi, riguardo ad alcuni dei possibili significati attribuibili ad essa, proponendone anche un esempio relativo all'indagine analitica dello stile corelliano. A tale scopo sarà indispensabile, in primo luogo, rilevare le caratteristiche essenziali del concetto di successione lineare, come esso fu definito da Schenker nei suoi lavori teorici e nelle sue prime applicazioni analitiche. Successivamente sarà proposto lo studio del movimento introduttivo di una Sonata da camera di Arcangelo Corelli, la *Ciaccona* op. II n. 12, anche con l'intento di chiarire in che modo questo concetto può contribuire a sintetizzare più chiaramente e approfonditamente l'insieme delle rilevazioni prodotte dall'indagine analitica.

2. Il concetto teorico di successione lineare

Negli anni Venti e Trenta del Novecento Schenker inseriva la nozione di successione lineare -

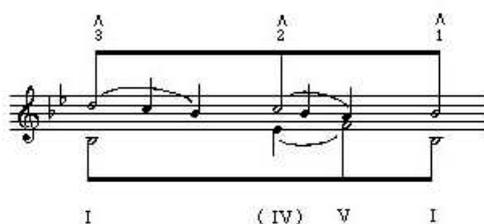
¹ L. Kramer, *Haydn's Chaos, Schenker's Order: or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix?*, in *19th Century Music*, 1992, vol. XVI, n. 1, p. 5. Un recente studio sugli attuali indirizzi della musicologia anglosassone è in E. Pozzi, *Ermeneutica, analisi, narrativa. Tracce di un dibattito storiografico nella musicologia anglosassone*, in *La musica e la tradizione ermeneutica*, a cura di M. Baroni, *Bollettino del G.A.T.M.*, 1997, anno IV, n. 1, pp. 29-52.

definendola come dispiegamento lineare di un intervallo consonante - nella sua teoria della musica tonale, attribuendole un ruolo fondamentale. Utilizzando alcuni degli studi da lui prodotti in quel periodo, unitamente a lavori posteriori di altri studiosi, possiamo cercare di chiarire più puntualmente le caratteristiche principali di questo concetto, distinguendone cinque aspetti essenziali.

1) Una successione lineare - sempre unidirezionale, cioè ascendente o discendente - è costituita da un movimento diatonico per grado congiunto, che può coinvolgere una o più voci sviluppandosi in diversi registri. Se la successione lineare appartiene al primo livello medio determina, prolungando direttamente le note dell'*Urlinie*, una prima fase di elaborazione della struttura fondamentale; se invece appartiene alla superficie della musica contribuisce alla formazione del disegno motivico-tematico. Alcuni studiosi tendono a definire come successioni lineari tutte le figurazioni unidirezionali e per grado congiunto: sia quelle che appartengono ad un livello profondo e sono identificabili solo attraverso l'analisi, sia quelle che, trovandosi sulla superficie della musica, sono riconoscibili immediatamente dall'ascoltatore. È invece utile cercare di distinguere tra il concetto teorico (cioè l'individuazione analitica di una certa linea appartenente a un livello profondo) e il passaggio melodico, cioè il motivo o la frase tematica costituita da gradi congiunti unidirezionali che troviamo in partitura.²

2) Nella gran parte dei casi la successione lineare è la linearizzazione di un intervallo che appartiene, in un livello strutturale più profondo, ad uno stesso aggregato verticale.³ In altri casi la successione lineare è sostenuta da due armonie, ma il prolungamento interessa solo una delle due armonie estreme. Nell'esempio n. 1, relativo ad un livello medio delle bb. 6-10 del *Corale St. Antoni* attribuito ad Haydn, sono presentati entrambi i casi. Mentre la prima successione lineare di terza prolunga, in questo livello, una sola armonia (la tonica Sib maggiore), la seconda - particolarmente importante perché introduce la sensibile - sebbene inizi sull'armonia di sottodominante, è da considerarsi solo un prolungamento di una delle armonie estreme, quella di dominante.

Esempio 1



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Above the staff, three intervals are marked with 'A' and numbers: 'A 3' above G-A, 'A 2' above A-Bb, and 'A 1' above Bb-A. Below the staff, four harmonic positions are marked: 'I' under G, '(IV)' under A, 'V' under Bb, and 'I' under A. A horizontal line connects the notes G, A, and Bb, and another line connects A, Bb, and A.

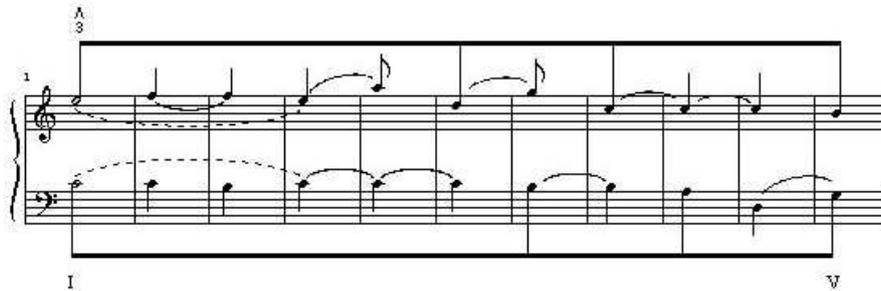
Se la successione lineare è invece posta al basso la situazione è più complessa:

² Schenker distingue le successioni lineari appartenenti ai livelli medi, che rappresentano una prima forma d'elaborazione compositiva, dalle successioni lineari dei livelli esterni, che contribuiscono alla creazione della sostanza melodico-tematica. (H. Schenker, *Free Composition (Der freie Satz)*, New York and London, Longman, 1979, vol. I, §.203).

³ "Le successioni lineari presentano uno sviluppo orizzontale degli intervalli originariamente verticali della struttura fondamentale" (H. Schenker, *op. cit.*, p. 44). Oswald Jonas, allievo di Schenker a Vienna (prima di trasferirsi a Berlino dove pubblicò nel 1934 un testo introduttivo alle teorie schenkeriane), specifica che: "per successione lineare (*Auskomponierungszug*) Schenker indica il dispiegamento compositivo di un particolare intervallo, uno degli intervalli dell'accordo naturale: la quinta e la terza, così come delle rispettive inversioni, la quarta e la sesta" (O. Jonas, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, Wien, Universal Edition, 1934; trad. ingl.: *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker. The Nature of the Musical Work of Art*, New York, Longman Inc. 1982, p. 62).

«nei casi in cui le successioni lineari compaiono nella voce inferiore [...] le note estreme [...] spesso generano e sostengono accordi che non sono verticalizzabili. Prendiamo in esame, a titolo esemplificativo, la successione di quarta discendente che compare nella linea del basso alle misure 1-11 del *Preludio* in Do maggiore [dal *Clavicembalo ben temperato*] di Bach. In questo caso le note collocate agli estremi della successione lineare, Do₃ e Sol₂, sostengono due armonie differenti e non verticalizzabili, vale a dire l'accordo di tonica e quello di dominante».⁴

Esempio 2



La differenza che in questi due casi occorre evidenziare è una differenza di funzione: se le voci superiori esprimono il contenuto motivico-tematico del pezzo, il basso sostiene armonicamente le voci superiori, partecipando alla trama contrappuntistica del pezzo e inserendo di volta in volta armonie diverse. In tal senso la funzione di una successione lineare al basso può essere quella di collegare due armonie diverse, proponendo o agevolando uno spostamento del discorso musicale complessivo.⁵

3) Le successioni lineari possono presentarsi in ogni livello della struttura musicale e sono una delle tecniche di prolungamento più importanti: infatti ognuna delle note appartenenti ad una successione lineare può dar origine, man mano che si procede verso i livelli più esterni, ad altre successioni d'ordine inferiore. Un esempio di questo processo generativo si ha nel tema tratto dal primo movimento della *Sonata* in La maggiore K. 331 di Mozart, la cui analisi è riportata nell'esempio n. 3. Le prime otto battute di questo tema non solo individuano due successioni lineari di quinta, la prima delle quali interrotta,⁶ ma il motivo delle prime tre battute è costituito da un'altra coppia di successioni lineari discendenti di terza, una nella voce superiore e una al basso. Inoltre la ripresa dello stesso tema a b. 13, proponendone un ampliamento da 4 a 6 battute, evidenzia un'ulteriore successione lineare discendente di terza, tra b. 15 e b. 17.⁷

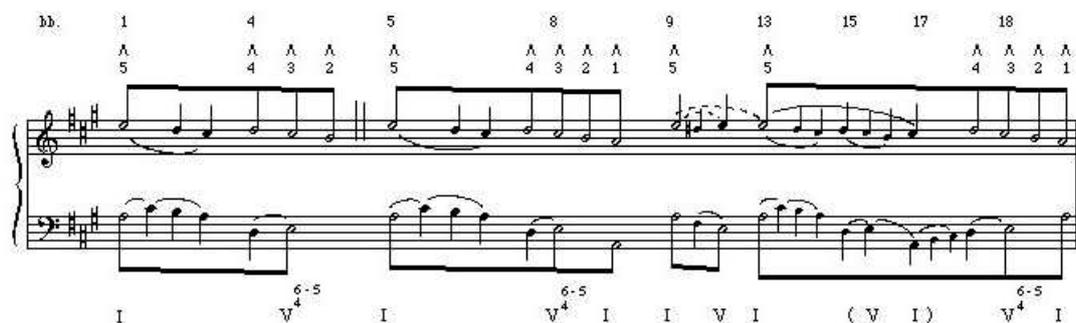
⁴ W. Drabkin, S. Pasticci. E. Pozzi, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, in *Quaderni di Musica/Realtà* 32, LIM, Lucca, 1995, p. 90.

⁵ Questo concetto non sembra sia stato compreso da Leonard B. Meyer quando, in una critica ai procedimenti analitici di Schenker e dei suoi "seguaci", afferma: "proprio il concetto di "prolungamento armonico", a loro avviso tanto importante nel considerare la crescita musicale, è, nonostante abbiano sostenuto il contrario, fondamentalmente sentito come statico. Se ciò che segue una determinata armonia, la 'estende', se ne deve dedurre che la musica la si ascolta facendo riferimento più a quella già udita che non a quella che deve ancora venire." (L. B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 85).

⁶ Nell'esempio le due successioni sono indicate dai numeri 5[^]-4[^]-3[^]-2[^] // 5[^]-4[^]-3[^]-2[^]-1[^].

⁷ Un'analisi dettagliata di questo tema si trova in W. Drabkin, S. Pasticci. E. Pozzi, *op. cit.*, Cap. 5, pp. 57-71.

Esempio 3



4) Le successioni lineari, in quanto originate da un intervallo appartenente ad un livello più profondo, devono coprire almeno un intervallo di terza; movimenti diatonici che si svolgono entro un ambito di seconda, settima o nona costituiscono solo delle successioni lineari "apparenti". Tra queste, un'importanza particolare è assunta dalle successioni lineari di settima che prolungano l'accordo di settima di dominante. Le bb. 25-29 della *Bagatella* in Mib di Beethoven (op. 119, n. 1), riprese nell'esempio n. 4a, presentano un caso di prolungamento di una dominante attraverso il dispiegamento orizzontale dei suoi intervalli, opportunamente collegati con note di passaggio (esempio n. 4b).

Esempio 4



L'esempio è particolarmente significativo, in quanto illustra un caso abbastanza comune:

nella mano sinistra è evidente che l'accordo di settima di dominante è sostenuto per quattro battute e che la sua settima (il La bem.) risolve sulla terza dell'armonia di tonica della quinta battuta. Poiché la voce superiore è l'espressione orizzontale dello stesso accordo, il La bem. acuto funziona nello stesso modo: non risolve all'interno della battuta, ma sul Sol acuto che interviene con il cambio d'accordo. In altre parole, la risoluzione della settima nella voce superiore è *ritardata* (per mezzo di note intermedie) fino a quando il V⁷ non risolve sul I.⁸

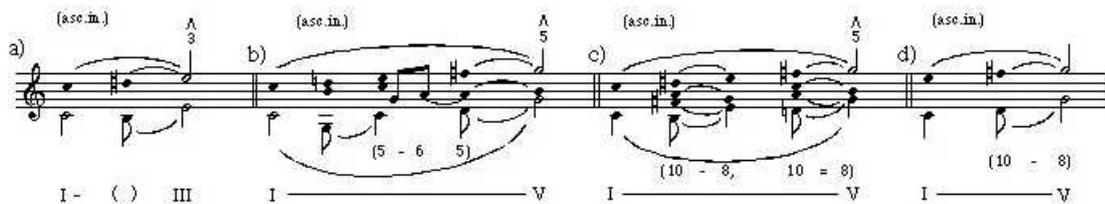
Il prolungamento dell'accordo di settima viene realizzato, in questo caso, attraverso due linee melodiche discendenti che funzionano come delle vere e proprie successioni lineari. Oltre ad assolvere tale funzione, le due linee s'incaricano anche di "mantenere" la presenza del La bem. acuto fino alla sua risoluzione, alla b. 29.

5) Una successione lineare può costituire il prolungamento del suono iniziale o di quello finale. Per distinguere quale nota viene prolungata occorre analizzare il contesto armonico-

⁸[8] A. Cadwallader, D. Gagné, *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 85-86.

contrappuntistico che sta "dietro" alla superficie della musica.⁹ Nell'Esempio n. 1, relativo alle bb. 6-10 del *Corale St. Antoni*, abbiamo due esempi di successione lineare di terza che prolungano il loro primo suono; diversamente le successioni lineari dell'esempio n. 5, tratto dal testo del 1935 di Schenker, sono un prolungamento del suono d'arrivo.¹⁰ In quest'esempio possiamo osservare alcune successioni lineari che conducono al primo suono dell'*Uralinie* e che assolvono anche la funzione di enfatizzare la nota finale, facendola precedere da una dominante secondaria.¹¹

Esempio 5



Negli scritti di Schenker il concetto di successione lineare come prolungamento di uno dei due suoni estremi è direttamente collegato con il *Gesetz des Kopftones* (la "legge della nota principale"),¹² secondo cui una volta stabilito quale suono è quello prolungato, esso deve concettualmente essere mantenuto nella nostra memoria fino a quando le sue conseguenze (ovvero il suo prolungamento) non siano terminate. Nello spiegare una successione lineare che parte dal primo suono dell'*Uralinie* (*Kopftone*), Schenker pone l'accento sul fatto che:

«l'unità concettuale di una successione lineare denota una tensione concettuale tra l'inizio e la fine della successione: la nota principale deve essere ritenuta fino a quando compare la nota conclusiva. Solo questa tensione genera coerenza musicale. In altre parole, *la successione lineare è l'unico strumento di coerenza, di sintesi* [in corsivo nell'originale]. La tensione in una successione lineare è analoga a quella presente in un'ordinata sequenza di un'entità linguistica, il cui significato è parimenti garantito solo da una tensione concettuale.»¹³

Tale principio sarà più comprensibile, nonché pienamente giustificato, una volta inserito nella teoria completa, cioè nel momento in cui il concetto dei livelli strutturali diventa un elemento caratterizzante e fondamentale. Infatti solo una concezione della struttura musicale gerarchicamente stratificata - in livelli strutturali collocati "dietro" la superficie della musica - permette di affermare che il suono strutturalmente più importante è quello da ritenere. Tale visione della struttura musicale - intuita da Schenker probabilmente già nei suoi primi lavori, ma formalizzata solo dagli anni Venti in poi - rappresenterà il necessario contesto teorico alla nozione di successione lineare e di prolungamento; ciò aprirà la strada a un tipo di interpretazione analitica in grado di evidenziare relazioni tra note poste anche a grande

⁹ "Spesso non è facile stabilire una priorità fra la prima e l'ultima nota: in questi casi è necessario interpretare il significato della successione lineare nel quadro dell'intero contesto in esame, tentando di prevedere le sue implicazioni anche rispetto ai livelli più profondi della struttura musicale." (W. Drabkin, S. Pasticci, E. Pozzi, *op. cit.*, p. 90).

¹⁰ H. Schenker, *op. cit.*, vol. II, fig. 38.

¹¹ "Questo movimento ascendente, definito da Schenker "ascesa iniziale" [ted.: *Anstieg*; ingl.: *initial ascent*; abbrev. asc. in.] ha una funzione prettamente introduttiva e prepara, precedendola, la discesa della linea fondamentale. In questo senso l'ascesa iniziale costituisce una tecnica di prolungamento volta ad enfatizzare, ritardandolo, quello che nella struttura del livello profondo costituisce il vero inizio del pezzo." (W. Drabkin, S. Pasticci, E. Pozzi, *op. cit.*, p. 77).

¹² H. Schenker, *op. cit.*, vol. I, §. 93, p. 38.

¹³ H. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Drei Masken Verlag, Munich, 1926, p. 11; trad. ingl. *The Masterwork in Musik. A Yearbook, volume II (1926)*, edited by W. Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 1.

distanza tra loro, permettendo così di concretizzare quel concetto di unità organica fondamentale nel pensiero estetico occidentale.

3. Il significato analitico di successione lineare

Abbiamo visto come la successione lineare possa essere definita come il prolungamento di un suono o come il dispiegamento di un intervallo consonante: tuttavia non sono solo queste le caratteristiche che Schenker attribuisce a tale concetto. Leggendo i suoi scritti, e in particolare alcuni lavori analitici che hanno preceduto i grandi saggi degli anni Venti e Trenta, possiamo tentare di ricostruire il modo in cui egli arrivò a formulare l'idea di successione lineare, rintracciando anche altre caratteristiche oltre a quelle già menzionate.¹⁴

William Pastille studiando, in un articolo del 1990, l'origine e lo sviluppo dei concetti di *Ursatz* e di *Urlinie* negli scritti di Schenker, individua nella nozione contrappuntistica di *fließender Gesang* (letteralmente "melodia che scorre, fluente") uno dei principi che potrebbe essere stato all'origine del concetto di *Urlinie*.¹⁵ Tale nozione - inserita nel primo volume di *Kontrapunkt* tra le regole riguardanti la formazione di un *cantus firmus* - è correlata a quei principi contrappuntistici che consigliano di evitare intervalli ampi nella stessa direzione e di bilanciare un salto con un movimento in direzione contraria. Descrivendo i procedimenti costruttivi di un corretto *cantus firmus*, Schenker infatti sottolinea che:

tali procedimenti producono un tipo di linee melodiche a forma d'onda che rappresenta complessivamente un'entità dotata di movimento e che, con le sue curve ascendenti e discendenti, appare equilibrata in tutte le singole parti costitutive. Questo tipo di linea manifesta ciò che si chiama "fluenza melodica" e si può sicuramente affermare che l'intervallo di seconda - come intervallo più piccolo e "zattera di salvataggio" per i casi d'emergenza - è l'ingrediente principale della "fluenza melodica".¹⁶

Da scrupoloso insegnante di contrappunto, Schenker descrive le particolari qualità che una linea melodica deve possedere quando è inserita in una costruzione polifonica. Varietà e movimento interno, uniti a sobrietà e ad un certo equilibrio interno nella direzionalità della melodia, sono qualità essenziali nell'arte contrappuntistica, anche se difficili da schematizzare in una o più regole. Che l'idea di *fließender Gesang* sia stata determinante nella formazione della sua teoria è lo stesso Schenker a suggerirlo riferendosi ad essa quando, in *Der Tonwille* e in *Das Meisterwerk in der Musik*, introduce il concetto di *Urlinie* e di *Ursatz*.¹⁷ William Rothstein individua una descrizione ancor più antica, ricordando che già nel 1904 Schenker sembrava riferirsi ad una successione lineare discendente analizzando il soggetto di fuga usato da Bach nella sua *Fantasia cromatica e fuga*.¹⁸

Con riferimento alle prime otto battute della fuga, Schenker sostiene che:

¹⁴ L'edizione critica dell'op. 101 di Beethoven, pubblicata da Schenker nel 1920, rappresenta un vero "punto di svolta" all'interno della sua produzione teorica. A partire dal 1920, infatti, i problemi connessi alla definizione di un mezzo analitico potente ed efficace assumeranno una centralità pressoché assoluta, mentre la forma espositiva diventerà più puntuale e sistematica" (W. Drabkin, S. Pasticcini, E. Pozzi, *op. cit.*, pp. 16-17). Sembra ragionevole pensare, quindi, che alcune delle basi analitiche della sua produzione teorica dovrebbero essere trovate nei lavori che precedettero la fase teorica dei quegli anni.

¹⁵ W. Pastille, *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works*, in *Trends in Schenkerian Research*, a cura di A. Cadwallader, Schirmer Books, New York, 1990, p. 72.

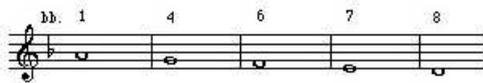
¹⁶ H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien II. Kontrapunkt I*, Cotta, Stuttgart, 1910, pp. 133-134; trad. ingl.: *Counterpoint. A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker...*, a cura di John Rothgeb, Schirmer Books, New York, 1987, I, p. 94.

¹⁷ Occorre però anche rilevare che l'idea di sintetizzare il profilo complessivo di una delle linee melodiche della struttura tonale attraverso una linea diatonica unidirezionale è un concetto più specifico e particolare rispetto a quello generico di *fließender Gesang*.

¹⁸ W. Pastille, *op. cit.*, p. 83, nota 2.

se aggiungiamo al suono La, posto sul primo quarto di b. 1, i rispettivi primi quarti delle bb. 4, 6, 7 e 8, otteniamo in sintesi la sequenza di suoni:

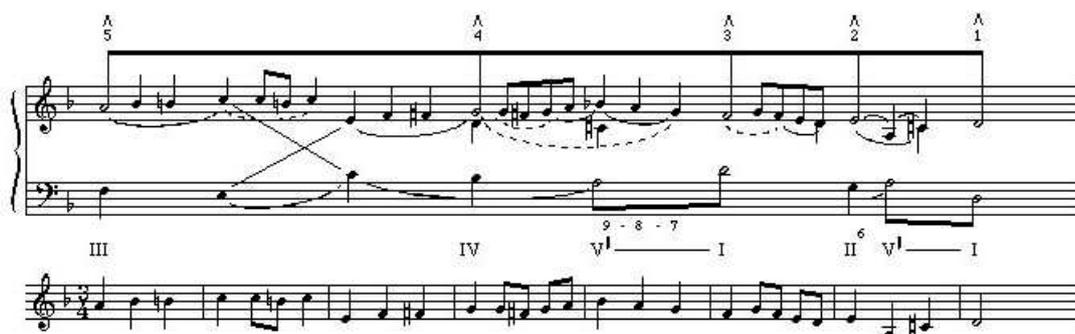
Esempio 6



«Con ciò il meraviglioso e determinante mistero è rivelato: tutto il cromatismo del soggetto, il quale sembra così confuso e disparato, viene fortunatamente trattenuto dall'effetto fondamentale dell'elaborazione compositiva dell'armonia di Re minore, cosicché noi possiamo afferrare nel complesso solo la sensazione di quest'ultima! Che costruzione illuminata!!»¹⁹

Nel suo tipico linguaggio enfatico e un po' oscuro, lontano dal nostro stile moderno di presentare una ricerca, Schenker suggerisce qui che l'elaborazione bachiana sia stata realizzata "modellando" alcune idee motiviche fortemente particolari in quanto cromatiche, su un'emanazione della triade di Re minore costituita da una linea discendente che ne tocca i punti essenziali, cioè la quinta, la terza e la tonica. In tal modo la funzione "eversiva" del cromatismo presente nel motivo iniziale (La-Si bem.-Si beq.-Do) verrebbe bilanciata da una struttura interna - la linea discendente proposta nell'Esempio n. 6 - capace di modellare e controllare i motivi cromatici di superficie. La pertinenza e la proprietà delle considerazioni di Schenker possono essere verificate confrontando le sue osservazioni con la partitura bachiana; per dar conto di tali osservazioni abbiamo preparato un'analisi che ne esplicita i contenuti essenziali. Nei due pentagrammi superiori dell'esempio n. 7, vengono, di fatto, esplicitati i criteri adottati per la scelta delle prime due note della linea discendente ipotizzata da Schenker nell'esempio n. 6.²⁰

Esempio 7



¹⁹ H. Schenker, *Chromatische Phantasie und Fuge. Kritische Ausgabe mit Anhang*, Universal Edition, Wien, 1910; trad. ingl.: *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary by Heinrich Schenker*, a cura di Hedi Siegel, Schirmer, New York, 1984, pp. 44-45.

²⁰ L'analisi del soggetto di fuga proposta nell'esempio n. 16 riprende il grafico pubblicato da Schenker nel 1935 (*Free Composition. Der freie Satz...*, vol. II, fig. 20.2) e tiene conto del tipo di armonizzazioni cui vengono sottoposte le diverse ripercussioni del soggetto, in particolare quella delle bb. 19-26. In tutte le undici ripercussioni del soggetto le ultime cinque battute hanno un'armonizzazione costante e utilizzano rispettivamente i seguenti gradi: IV o II grado; V grado con il ritardo dell'ottava e la successiva discesa sulla settima minore; I grado, spesso in primo rivolto; V grado in diversi rivolti, spesso con la settima minore e, nell'ultima ripercussione, preceduto da un II grado; I grado. Anche la seconda battuta e la parte iniziale della terza sono molto costanti, in quanto Bach utilizza prevalentemente lo stesso accordo (il V o il VII grado). La prima battuta è invece quella più variabile dal punto di vista armonico: chiaramente l'utilizzazione di un'ampia varietà di soluzioni diverse (I, III, IV e V grado) assolve all'esigenza di attivare un collegamento con ciò che precede le entrate del soggetto di fuga.

Il motivo di terza minore delle prime due battute, riempito con note di passaggio cromatiche, viene immediatamente ripetuto - trasposto di una quarta - nelle due battute successive; tale ripetizione conduce alla nota che determina la prima discesa strutturale, il Sol della quarta battuta. Delle quattro note che delimitano il motivo cromatico e la sua ripetizione (rispettivamente La-Do e Mi-Sol) due - quelle contigue - assolvono così il compito di controllare che la "eversione cromatica" del motivo iniziale non prenda il sopravvento sulle leggi della tonalità. Esse quindi possono essere considerate strutturalmente importanti perché rappresentano il particolare modo scelto da Bach per utilizzare un motivo cromatico nella costruzione di un soggetto di fuga in una determinata tonalità.

Ritornando all'Esempio n. 7, mentre l'analisi delle ultime tre battute sembra essere pienamente condivisibile,²¹ qualche dubbio potrebbe sussistere per la quinta battuta. Ad un primo approccio verrebbe infatti da chiedersi come mai il Si bem. collocato sul tempo forte della battuta non sia considerato una nota strutturale; ma, come spesso succede, uno sguardo più approfondito alla musica ci fornisce le risposte che cerchiamo. Nella Tabella sottostante, ripresa dal citato studio di Schenker, vengono indicate tutte le riproposizioni del soggetto di fuga.²² Un rapido confronto con la partitura consente di verificare che in tutte le ripetizioni del soggetto la quinta battuta contiene la dominante e che il Si bem. (o le sue trasposizioni) forma un intervallo di nona con la fondamentale dell'accordo. Si tratta di un ritardo della fondamentale ottenuto con un'appoggiatura:²³ infatti nella stessa battuta la dissonanza scende prima verso l'ottava (la fondamentale dell'accordo di dominante) e poi verso la settima minore.

Tabella

	prima sezione			seconda sezione				terza sezione			
bb	1-8	9-16	19-26	42-49	60-65	76-83	90-95	107-12	131-6	140-5	154-9
voci											
soprano	Rem						Mim				Rem
contralto		Lam		Lam	Rem			Rem	Solm		
basso			Rem			Sim				Rem	

Gli esempi nn. 8a e 8b mostrano due casi significativi: la terza riproposizione del soggetto (b. 19 in Re minore) che chiude l'Esposizione e la quinta riproposizione (b. 60, ancora in Re minore). Nel primo caso (esempio n. 8a) il soggetto è al basso e la discesa 9-8-7 si conclude sulla tonica in primo rivolto della battuta successiva; nel secondo caso (esempio n. 8b) il soggetto è nella voce intermedia e la stessa discesa (Sib-La-Sol) viene "diminuita" con note di passaggio e anticipazioni, senza per questo alterare le sue funzioni armonico-contrappuntistiche.²⁴

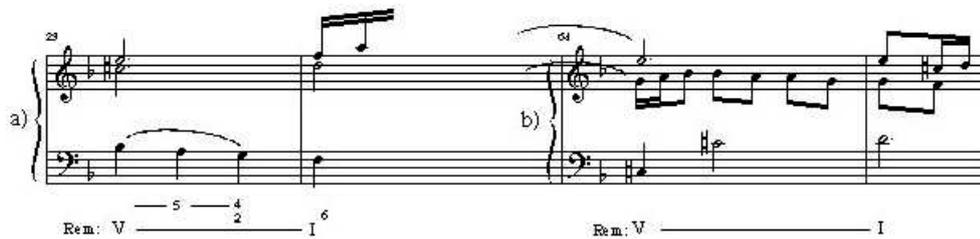
²¹ Nelle ultime tre battute le note strutturali sono sul tempo forte, sono note reali dell'accordo e da esse partono delle figurazioni basate su note di volta, salti consonanti e note di passaggio.

²² H. Schenker, *Chromatische Phantasie und Fuge...*; trad. ingl.: *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue...* p. 43.

²³ Nella musica del Settecento, secondo Diether De La Motte, tali formazioni verticali erano soprattutto legate alla dominante e la loro risoluzione avveniva sullo stesso accordo e non su quello successivo. (*Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1976; trad. ital.: *Manuale di armonia*, a cura di L. Azzaroni, La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1988, pp. 235-236). A tal proposito si veda anche Walter Piston che riporta, fra gli altri, passi tratti dal *Clavicembalo ben temperato*. (*Harmony*, W. W. Norton & C., New York, 1987; trad. ital.: *Armonia*, a cura di G. Bosco, G. Gioanola e G. Vinay, EDT, Torino 1987, p. 366).

²⁴ "Nell'ambito della teoria schenkeriana, il termine "diminuzione" non viene utilizzato nell'accezione corrente di derivazione fiamminga, ovvero come 'procedimento inverso dell'aumentazione', ma sta a indicare una particolare

Esempio 8



Sebbene il Si bem. abbia solo il valore di un'appoggiatura, la sua funzione appare chiara. L'esempio n. 9 si riferisce alla quarta e alla quinta battuta del soggetto e intende mostrare tale funzione con riferimento a quella del Sol, la nota dalla quale il Si bem. proviene e alla quale di lì a poco verrà ricondotto. Il Si bem., risolvendo sulla fondamentale, dà inizio ad un movimento discendente che non si limita a scendere al La, ma prosegue verso il Sol; ma quando, alla fine di questo movimento, la voce superiore ritorna al Sol il contesto armonico è totalmente diverso da quello della quarta battuta. Mentre in precedenza questa nota era fondamentale o terza di un accordo costruito sul IV o sul II grado (si vedano rispettivamente gli esempi nn. 9a e 9b), ora il Sol è, in entrambi i casi, la settima di un accordo di dominante ed acquista, quindi, un'ulteriore spinta verso il basso. In altre parole il Sol, presentato nella quarta battuta in forma consonante, subisce nella quinta battuta - proprio grazie alla complicità della "nona" Si bem. - un mutamento sostanziale della sua funzione, trasformandosi in settima. L'intero passaggio, in definitiva, può essere considerato come la "storia" di questo Sol: una storia che vede prima la sua introduzione in termini consonanti e poi la sua trasformazione in dissonanza che necessita di una risoluzione. Dal punto di vista contrappuntistico questa "storia" viene elaborata con due frammenti melodici, uno ascendente (Sol-La-Si bem.) e l'altro discendente (Si bem.-La-Sol): tramite essi il Sol viene prolungato fino alla sua risoluzione sul Fa della sesta battuta. Quindi, nonostante la mobilità della superficie musicale, il Sol è sempre il protagonista, ed è per questo motivo che il Si bem., indipendentemente dalla sua importanza nel corso del pezzo, non è stato considerato da Schenker una nota strutturale.²⁵

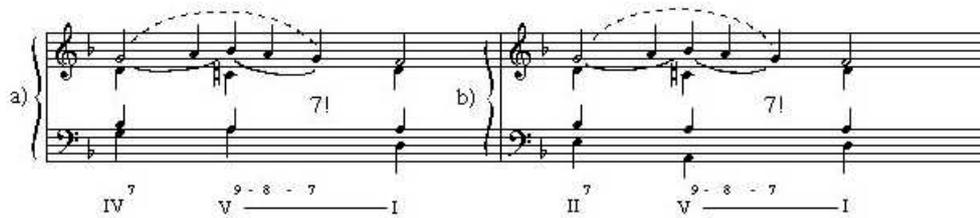
tecnica compositiva che, codificata nel Rinascimento, consentiva ad un musicista di fiorire liberamente la struttura base di un pezzo durante l'esecuzione. Questa fioritura poteva consistere sia nell'abbellimento di una singola nota (attraverso, per esempio, trilli e mordenti) sia nella sostituzione di una nota di una certa durata con altre di durata inferiore..." (W. Drabkin, S. Pasticci, E. Pozzi, *op. cit.*, pp. 24-25).

²⁵ Ci si rende conto dell'importanza formale di quest'appoggiatura osservando che essa è utilizzata, raddoppiata alla terza inferiore, in due momenti cruciali della composizione: nell'ultima ripetizione del soggetto (b. 154), nella voce più acuta, quattro battute prima della cadenza conclusiva e, soprattutto, tra b. 135 e b. 140, prima del ritorno del soggetto nella tonalità principale, un punto nel quale la dominante viene introdotta ripetendo tre volte la successione 9-8-7 (quella appunto contenente l'appoggiatura), rispettivamente in Sol minore, Re minore e La maggiore:

Esempio 10



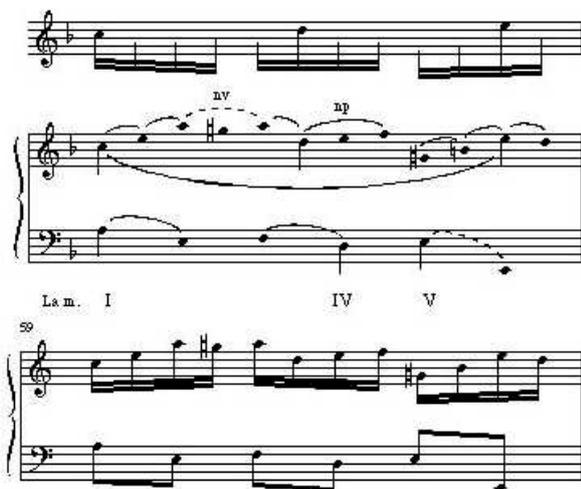
Esempio 9



Anche in altri passi dell'edizione critica della *Fantasia e fuga* bachiana Schenker sembra essere pienamente consapevole della presenza di una linea diatonica unidirezionale che dall'interno "modella" le figure della superficie. Un passo nel quale sembra essere adombrata la presenza di una successione lineare - anche in questo caso, probabilmente, mutuata dal concetto di *fließender Gesang* - è quello relativo alla b. 59. Con riferimento a questa battuta, che precede immediatamente la quinta entrata del soggetto, Schenker propone una riduzione ritmica della linea melodica, riportata nel rigo superiore del nostro esempio n. 11.

I suoni che conducono la linea melodica si susseguono di un sedicesimo in ciascun gruppo (si vedano il primo, il secondo e il terzo sedicesimo della prima, seconda e terza quartina). Se fossero state collocate altrove, queste stesse note avrebbero suonato male - chi può imitare un tale maestro?²⁶

Esempio 11



Cercando una possibile origine del concetto di successione lineare nei primi lavori analitici di Schenker abbiamo potuto individuarne il particolare significato "formante", essenziale nel modellare il profilo di una linea melodica. Un profilo che, nei casi più interessanti, non significherà semplicemente una certa direzione ascendente o discendente, bensì un percorso, una direttrice dalla quale il compositore mutua e organizza le proprie idee motivico-tematiche.

²⁶ H. Schenker, *Chromatische Phantasie und Fuge...*; trad. ingl.: *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue...*, p. 51. Ulteriori esempi di questo tipo compaiono anche nel commento all'edizione critica della *Sonata* in La bem. op. 110 di Beethoven, in relazione al primo e al secondo movimento. (Si veda anche W. Pastille, *op. cit.*, pp. 74-75).

Tale caratteristica è un aspetto fondamentale dell'indagine analitica e può essere evidenziato utilizzando un procedimento d'indagine come quello mostrato nei precedenti esempi.

A questo punto appare chiaro un passo di Schenker tratto dal testo del 1935 che, seppur collocato nelle prime pagine, non sembra, a prima vista, di particolare utilità analitica:

«una persona tende in avanti la sua mano e indica una direzione con il suo dito. Un'altra persona comprende subito questo segno. Lo stesso linguaggio gestuale esiste in musica: ogni successione lineare è paragonabile al puntare il dito - la sua direzione e il suo obiettivo vengono distintamente segnalati all'orecchio.»²⁷

Nel ricorrere alla metafora del gesto indicatore, Schenker rileva l'importanza di una caratteristica decisamente essenziale in ogni composizione tonale, una caratteristica che i suoi allievi sicuramente conoscevano e sapevano individuare, ma che, per un lettore superficiale, potrebbe rimanere nascosta e oscura.

4. Il Largo della Ciacona op. II n. 12 di Corelli

Il *Largo* introduttivo della *Ciacona* di Arcangelo Corelli che chiude l'op. II del 1685 (esempio n. 12) costituisce un esempio particolarmente significativo di un prolungamento ottenuto tramite una successione lineare.²⁸ Su questo pezzo, negli ultimi anni, sono stati realizzati numerosi studi che ne hanno messo in luce i tratti salienti: in uno di questi Frits Noske ha proposto una segmentazione della linea del basso che evidenzia una presenza variamente elaborata del tetracordo discendente Sol-Fa diesis-Mi-Re.²⁹ Anche se, in questa sede, non sarà possibile soffermarsi sugli aspetti problematici che tale analisi solleva, vorrei subito chiarire che, diversamente da Noske, non ritengo opportuno limitare l'indagine alla sola voce del basso, in quanto mi sembra difficilmente sostenibile che solo questa voce vada considerata strutturalmente determinante.³⁰ Tale ipotesi trova sostegno anche nella possibile origine di ciaccone e passacaglie. Thomas Walker, in un saggio del 1968, ha chiarito che la ricerca dei possibili antenati di questi generi musicali dovrebbe necessariamente rivolgersi al repertorio di intavolature spagnole per chitarra, nel quale tali pezzi erano costituiti da ben determinate formule armoniche. Tra il 1620 e il 1630 ciaccone e passacaglie si trasformano in forme di variazione ad opera di compositori come Frescobaldi, Pesenti, Sances e Monteverdi; la loro trasposizione dal repertorio chitarristico al basso continuo trasforma l'originaria formula

²⁷ H. Schenker, *Free Composition. Der freie Satz...*, p. 5.

²⁸ Come affermato da Michael Talbot, Corelli ha un posto speciale nella storia della musica perché è stato il primo compositore ad associare il proprio successo alla sola produzione strumentale. (voce "Corelli, Arcangelo", in *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*, a cura di S. Sadie, vol. 4, pp. 769) Secondo Manfred Bukofzer "la musica dell'ultima fase del Barocco differisce in effetti da quella delle fasi anteriori per un aspetto molto importante: è scritta nell'idioma della tonalità pienamente affermatasi. Dopo gli esperimenti pretonali del primo stadio e l'uso di una tonalità rudimentale nel periodo centrale del Barocco, la realizzazione definitiva della tonalità in Italia, intorno al 1680, segna la svolta decisiva della storia dell'armonia, che coincide con il principio dell'ultima fase del Barocco". (M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & C., New York, 1947; trad. ital.: *La musica barocca*, a cura di P. Isotta, Rusconi, Milano, 1982, p. 311) In tal senso Corelli è stato uno dei primi a far uso nella costruzione formale delle tensioni della gerarchia tonale, integrando le relazioni tonali nella struttura complessiva delle proprie opere. (W. Drabkin, *Corelli's Trio Sonatas and the Viennese String Quartet: Some Points of Contact*, in *Studi Corelliani V*. Atti del quinto Congresso Internazionale, Fusignano 9-11 settembre 1994, a cura di S. La Via, p. 133).

²⁹ L'analisi di Noske individua complessivamente ventisei sezioni e quattro tipi di formule armoniche. All'interno di queste sezioni sono individuati quindici diversi tipi di variazione. Il *Largo* è suddiviso in tre sezioni (I: bb. 1-4; II: bb. 5-8; III: bb. 9-16); nella prima e nella seconda viene riconosciuto il tetracordo discendente, mentre la terza è genericamente definita come un suo prolungamento, senza peraltro chiarirne le modalità. (F. Noske, *Corelli's "Ciacona": Some Analytical Remarks*, in *Nuovissimi Studi Corelliani*, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, pp. 15-26).

³⁰ Tale critica fu formulata anche da Wintle nella discussione che seguì la presentazione dell'analisi di Noske (*Nuovissimi Studi Corelliani*, ... p. 27).

armonica in una linea melodica collocata nella voce del basso, che diventa in tal modo il soggetto della variazione. Quindi la formula armonica peculiare al genere della passacaglia o della ciaccona (nella fattispecie I-V-VI-V) non è completamente annullata dal compositore, bensì trasformata: da una parte riferendola ad un diverso organico strumentale, dall'altra adattandola ad un emblema sonoro - il tetracordo discendente - tipico di un genere della musica vocale del tempo: l'aria di lamento. La rilevazione analitica, dunque, non può limitarsi alla sola voce del basso, se non si vuole ignorare l'aspetto verticale tipico di questi generi.³¹

Esempio 12



L'analisi presentata nelle pagine seguenti cercherà di ampliare ed approfondire quella fatta da Noske e tenterà di chiarire le particolarità della costruzione delle singole sezioni, individuando quei prolungamenti che, anche all'interno di estese variazioni, possono essere ricondotti alla forma base del tetracordo.

³¹ T. Walker, *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History*, in *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXI, 1968, pp. 300-320.

Esempio 13



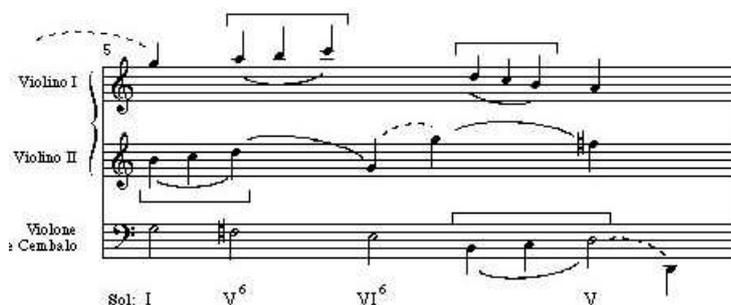
Sol I V° VI (I° - IV) V

Nella prima sezione (bb. 1-4, Esempio n. 13)³² il tetracordo discendente Sol-Fa diesis-Mi-Re viene presentato non nella sua forma elementare, ma come una variazione che è, al tempo stesso, una conferma del tetracordo e una prima forma d'interrelazione tra basso e voce superiore: infatti il prolungamento "anticipato" della dominante (il Re, quarto suono del tetracordo discendente) è ottenuto con lo stesso motivo che aveva dato inizio al pezzo, il Si-Do-Re del primo violino.³³ Questa interpretazione analitica, consistente nell'individuare nel motivo iniziale del primo violino anche il frammento melodico utilizzato per il prolungamento della dominante, è confermata nelle quattro battute successive. Nella seconda sezione (Esempio n. 14) il secondo violino imita rigorosamente il primo violino, che, a sua volta, si spinge in un registro superiore, utilizzando lo stesso motivo iniziale opportunamente trasposto. Un'ulteriore ripetizione del motivo iniziale è usata al basso ancora con la stessa funzione, vale a dire come prolungamento anticipato della dominante. Si osserverà che questo passaggio, rispetto al precedente, è leggermente posticipato; ciò determina uno spostamento rispetto alla collocazione metrica sul tempo forte che aveva caratterizzato la prima enunciazione del quarto suono del tetracordo discendente. Il Re, infatti, non è più all'inizio di battuta in quanto la figura usata per il prolungamento viene spostata più avanti per consentire la conclusione dell'imitazione del secondo violino, conclusione che prevede un salto d'ottava, prontamente ripreso anche dal basso a b. 8.

³² Nel grafico riportato nell'esempio n. 13, come in quelli degli esempi n. 14, 15 e 16, il tetracordo discendente è evidenziato usando le note bianche. Tale tetracordo, in un'analisi completa, verrebbe indicato come una successione lineare e, dal punto di vista della tecnica compositiva, rappresenta il particolare (e, in questo caso, ricorrente) modo scelto dal compositore per collegare la tonica con la dominante. Dal punto di vista della storia della composizione l'uso del tetracordo discendente nella musica strumentale seicentesca sembra provenire dalle arie di lamento. La forma di queste arie "è caratterizzata dalla presenza di un certo numero di elementi musicali destinati a diventare degli stereotipi... Tipico è il metro ternario d'impianto, il lento ritmo armonico, il modo minore, l'andamento declamatorio e fortemente espressivo del canto, il procedere circolare del basso nel quale ricorre in modo ostinato o quasi ostinato la formula, il tetracordo discendente destinato a divenire per metonimia emblema del genere" (C. Corsi, *Gli "affetti del patetico italiano" negli "squisiti gravi" corelliani: analisi del primo movimento della sonata opera III n. 9*, in *Studi Corelliani V*, ... pp. 211- 228.) Su quest'argomento si veda anche E. Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in *The Musical Quarterly*, 1979, LXV, pp. 346-359.

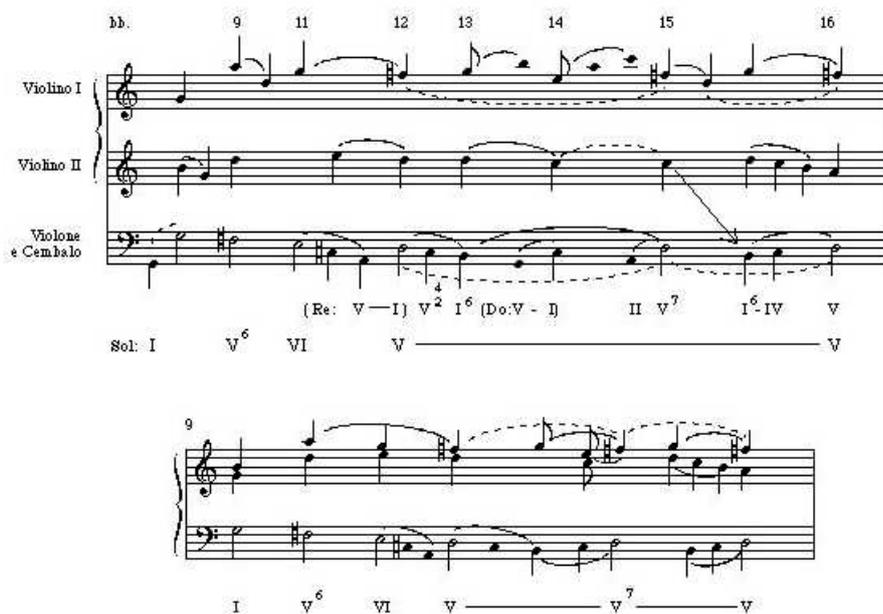
³³ La forte presenza del tetracordo discendente risulta dal fatto che ogni battuta di questa sezione ha una nota del tetracordo sul tempo forte. Ancora per quanto riguarda la notazione del grafico dell'esempio n. 13 si noterà che il motivo Si-Do-Re viene indicato con una graffa orizzontale; tale segno verrà utilizzato anche nei grafici successivi per indicare la ripetizione del motivo melodico iniziale.

Esempio 14



In queste due prime sezioni si ha l'impressione che Corelli fornisca all'ascoltatore una specie di chiave d'accesso alla comprensione del pezzo: il tetracordo discendente di quattro battute, opportunamente e costantemente variato, sarà la base sulla quale il compositore costruirà l'intero pezzo e, in particolare, il dialogo in imitazione tra i due violini. Il compito della terza sezione sarà leggermente diverso in quanto essa deve assolvere anche altre due funzioni: chiudere il *Largo* introduttivo e preparare l'entrata dell'*Allegro*, il movimento principale del pezzo. La soluzione di Corelli è molto raffinata, risponde a tutte le esigenze in gioco e specifica l'ampiezza e la qualità del suo criterio di variazione (vedi Esempio n. 15).

Esempio 15



Il prolungamento della dominante è realizzato in tre fasi: prima scendendo sul Si di b. 13, poi risalendo lentamente verso il Re, e infine ripercorrendo, per la terza volta, lo stesso percorso Si-Do-Re: in tutti e tre i prolungamenti viene adottato lo stesso motivo Si-Do-Re. Mentre nella prima e nella terza fase vengono utilizzate rispettivamente la forma retrograda e quella originale, nella seconda fase del prolungamento la ripresa della dominante avviene con un'ulteriore elaborazione del motivo iniziale. Tale elaborazione consiste in un ampliamento del motivo "dall'interno", con l'introduzione di una dominante secondaria (il Sol₁ alla fine di b. 13) e un accordo sul II grado (il La₁ a b. 14). Si comprende che la finalità di questo tipo

d'elaborazione non è quella di stravolgere completamente il motivo iniziale, ma di svilupparlo e ampliarlo; metterlo in secondo piano o, in altre parole, trasferirlo "dietro" la superficie della musica. Anche in questo caso possiamo riconoscere, nel motivo ascendente riposto sotto la superficie della musica, una vera e propria successione lineare ascendente di terza. In definitiva il motivo iniziale delle prime due sezioni - affermato all'inizio del pezzo dal primo violino e utilizzato dal basso, ripreso letteralmente nell'entrata del secondo violino e imitato dal primo violino, e, infine, riutilizzato in forma retrograda dal basso - si trasforma, nella terza sezione, in una successione lineare che appartiene ad un livello più profondo e che, da lì, modella gli eventi della superficie. Tale strategia compositiva costituisce un forte elemento di coesione strutturale perfettamente comprensibile e percepibile all'ascolto, nonché essenziale e determinante allo sviluppo motivico e formale dell'intero pezzo.

La triplice ripetizione della dominante ottiene lo scopo di completare la funzione introduttiva del *Largo* e, allo stesso tempo, di incrementare l'aspettativa per gli eventi seguenti: non solo l'arrivo del I grado della tonalità d'impianto e l'entrata del movimento principale del pezzo, ma anche la presentazione del "personaggio principale" non più travestito, il tetracordo discendente nella sua forma più semplice ed evidente. Una migliore esemplificazione analitica di questo progressivo ampliamento dell'iniziale tetracordo discendente può basarsi su una rappresentazione parametrica della linea del basso. Nell'esempio n. 16 la sovrapposizione delle tre elaborazioni del basso evidenzia non solo che l'ampliamento è realizzato gradualmente, ma che il materiale alla base di tale ampliamento è costituito dal motivo iniziale e, in un caso, dalla sua retrogradazione (indicata nell'esempio con la graffa tratteggiata).³⁴

Esempio 16



Il riconoscimento della successione lineare Si-Do-Re delle bb. 13-15 permette di interpretare il *Largo* della *Ciaccona* corelliana in modo più chiaro di quanto sia stato fatto in precedenza. Come sottolineava Rossana Dalmonte nella discussione che seguì la sessione analitica dedicata a questo pezzo al Convegno di Fusignano del 1986, la funzione di *exordium* del *Largo* deve essere intesa non solo come *captatio benevolentiae*, ma anche come presentazione dell'argomento e delle *dramatis personae*.³⁵ Gli argomenti presentati da Corelli non sono solo quelli relativi al soggetto della variazione, ma riguardano l'intero impianto compositivo del pezzo. Infatti il *Largo* presenta i materiali, le tecniche compositive e le idee formali che saranno sviluppate nell'*Allegro*: rispettivamente il tetracordo discendente e il motivo iniziale; la struttura imitativa delle voci superiori e l'idea dell'espansione dei suoni del tetracordo; l'accoppiamento delle sezioni e la loro funzione nella costruzione del processo formale

³⁴ Quest'esempio si basa su un articolo di Nicolas Ruwet che traccia le linee metodologiche per un'analisi paradigmatica di linee monodiche. Si noterà che nel caso all'esame le linee monodiche sono, di fatto, delle analisi, da cui consegue che l'esempio rappresenta una specie di "analisi dell'analisi". (N. Ruwet, *Metodi di analisi in musicologia*, in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 86-119).

³⁵ Rossana Dalmonte, discussione sulla relazione di Carlo Matteo Mossa (*Ostinati e variazioni nell'opera di Arcangelo Corelli*), in *Studi Corelliani IV*. Atti del quarto Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1986, a cura di P. Petrobelli e G. Staffieri, p. 42.

complessivo.³⁶ Il *Largo*, quindi, sembra descrivere le modalità compositive con le quali Corelli intende realizzare il suo pezzo. Il compositore ci prende per mano e ci introduce gradualmente alla sua idea di variazione, cioè al prolungamento del tetracordo discendente iniziale; un prolungamento che si concentra su alcuni suoni (nello specifico il Mi e, soprattutto il Re, la dominante conclusiva) e che sembra trascinare con sé anche le voci superiori. Questo prolungamento si basa su un progressivo inserimento di accordi che hanno la funzione non di modificare la direzione del discorso musicale - non avrebbe senso, proprio all'inizio del pezzo, smentire o rendere ambigua una formula armonico-melodica che, come soggetto della variazione, è un tratto peculiare e caratteristico del genere - ma, al contrario, di precisarne e rafforzarne i punti fondamentali.

5. Conclusioni

Come abbiamo visto negli esempi qui discussi il significato di una successione lineare non si limita all'immediato contesto armonico-contrappuntistico, ma può riguardare l'intero sviluppo di un processo formale. La rilevazione di una successione lineare può infatti consentire di individuare alcuni particolari modi dell'elaborazione compositiva: l'obiettivo di un certo passaggio (un suono o una funzione armonica), la direzione del discorso musicale (ascendente o discendente e quindi inerente ai diversi registri) e, soprattutto, il percorso che il compositore intende perseguire nell'esposizione e nello sviluppo delle proprie idee musicali. Per quanto riguarda il *Largo* di Corelli l'individuazione di una successione lineare, basata sul motivo iniziale del pezzo e funzionale all'ampliamento del tetracordo discendente posto alla base della *Ciaccona*, ha consentito di specificare meglio l'interpretazione analitica data da Noske, fornendo ulteriori e approfondite osservazioni inerenti lo stile corelliano delle Sonate.

Anche se nei suoi lavori teorici, e soprattutto in *Der freie Satz*, Schenker privilegerà l'aspetto normativo delle successioni lineari, cioè la loro definizione come dispiegamento di un intervallo consonante e il loro inserimento nel contesto complessivo della sua teoria, il significato analitico-formale delle successioni lineari sarà sempre presente nella sua produzione. Allo stesso modo, assieme alle considerazioni teoriche riportate nella prima parte del lavoro, la definizione analitica di successione lineare - esemplarmente sintetizzata da Schenker con la metafora del dito che punta in una direzione - dovrà essere sempre tenuta in conto dallo studioso e dal docente, quale premessa indispensabile ad ogni successiva spiegazione o descrizione metodologica. Se ben spiegata e ben compresa, essa costituisce infatti un suggerimento di grande importanza non solo per il musicologo che voglia capire fino in fondo il significato di un'analisi, ma anche per l'interprete che dovrà dare un corrispettivo sonoro alle direzionalità e ai percorsi della musica.

³⁶ L'accoppiamento delle sezioni, rilevato da Richard Hudson nel repertorio di ciaccone e passacaglie, non viene, stranamente, preso in considerazione da Noske. (R. Hudson, *Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, in *Journal of the American Musicological Society*, 1970, vol. XXIII, pp. 313) Tale elemento - insieme con altri dei quali non è possibile trattare adeguatamente per evidenti motivi di spazio - sarà invece determinante nello sviluppo formale del pezzo. In questa parte introduttiva del pezzo l'accoppiamento della prima e della seconda sezione è determinato dalla stretta imitazione condotta dal secondo violino (bb. 5-8). Il riferimento all'accoppiamento delle due sezioni iniziali e la sostanziale unità delle bb. 9-16 consente di chiarire quell'equilibrio interno che percepiamo all'ascolto. Dal punto di vista formale il *Largo* mostra, infatti, non solo un'articolazione tripartita (le due sezioni iniziali e la lunga terza sezione), ma anche quella, più equilibrata, bipartita, considerando, appunto, le due sezioni iniziali come un'unità.