

Giorgio Sanguinetti

LE “FINZIONI” DI CONE

Schubert's promissory note è un saggio (o meglio un “esercizio”, come lo chiama l'autore) di analisi applicata all'ermeneutica musicale; la sua intenzione è mostrare come l'analisi della struttura di un pezzo possa suggerire un'interpretazione di quel pezzo che vada oltre il suo contenuto puramente musicale. Il lavoro di Cone percorre – seppure in maniera particolarmente esplicita – una strada già molto frequentata da altri teorici, e non solo da quelli che così apertamente dichiarano il loro intento ermeneutico. Come ha dimostrato Marion Guck in un suo articolo del 1994, anche il linguaggio analitico di teorici notoriamente alieni da tentazioni ermeneutiche opera in realtà attraverso finzioni narrative. Rispondendo alla critica di Kerman, che lamenta il disinteresse degli analisti alle relazioni “esterne”, contestuali, dell'opera d'arte, e la loro ottusa concentrazione solo sulle strutture interne, («estrapolando la nuda partitura dal suo contesto allo scopo di esaminarla come un organismo autonomo, l'analista rimuove quell'organismo dall'ecosistema che lo sostiene» [Kerman 1985, 73]) Guck osserva che «Kerman sbaglia quando crede che gli analisti abbiano isolato le opere, perché un linguaggio che rivela il personale coinvolgimento con l'opera pervade, e perfino modella, anche la prosa più tecnica; [...] l'analisi tipicamente (necessariamente) racconta la storia del coinvolgimento dell'analista con l'opera» [Guck 1994, 218] modellando così per l'opera studiata una nuova rete di relazioni ambientali.

Guck, che nel suo saggio analizza anche l'articolo di Cone di cui ci occupiamo oggi, mostra come le “finzioni” utilizzate dagli analisti siano inseparabili dal contenuto propriamente “tecnico”: per esempio, Cone nel suo articolo utilizza i verbi per animare di significato narrativo i sostantivi che sono invece riservati alla parte tecnica dell'analisi. In questo mio breve intervento vorrei utilizzare l'approccio di Guck mostrando come, a mio giudizio, in questo articolo la finzione narrativa, anziché derivare dalla parte analitica, da questa autonoma, inizi a prendere il sopravvento sull'analisi fino a trasformarla.

La *promissory note* di cui parla Cone è un Mi bequadro che compare improvvisamente nel *Momento musicale* op. 94 n. 6 di Schubert, un breve pezzo in forma ternaria nella tonalità di La bemolle maggiore. Questa nota disturba l'equilibrio del pezzo, che non riesce a metabolizzarlo nella propria tonalità. Il Mi bequadro prende sempre più il sopravvento sulla tonalità di La bemolle, fino a dominare completamente la sezione centrale.

Con la ripresa la tonalità di La bemolle si riafferma, ma nuovamente il Mi bequadro riappare in modo inatteso e drammatico, sconvolgendo l'equilibrio della ripresa. In termini narrativi il Mi bequadro è interpretato da Cone come l'irrompere in un'esistenza tranquilla di un elemento alieno; questo elemento ha tuttavia un'apparenza piacevole e suscita desiderio. In termini biografici, il Mi bequadro rappresenterebbe il vizio che si insinua in una vita regolata, e che alla fine ne prende il dominio: una vicenda che si riflette nel dato biografico dell'infezione sifilitica contratta presumibilmente da Schubert intorno al 1822.

I punti sui quali Cone basa la propria argomentazione sono dunque due: l'estraneità del Mi bequadro (da cui consegue il suo effetto drammaticamente invasivo) e la sua tendenza a comportarsi come una sensibile, salendo al Fa. La tendenza ascendente del Mi è tacitamente interpretata da Cone come una metafora del desiderio: un collegamento già suggerito da altri analisti anche di diverso approccio. Questa metafora è cruciale per i collegamenti successivi: senza di essa non potremmo arrivare a identificare l'elemento estraneo altrimenti che come tale (e potrebbe trattarsi di qualunque cosa) senza poterlo identificare con i connotati del vizio (che è sempre collegato al desiderio) e successivamente con il dato biografico. Ed è proprio questo collegamento che, a una rilettura attenta della parte analitica, rischia di saltare. Vediamo perché.

Fin dall'inizio dell'analisi Cone cerca di convincere il lettore che esiste nel pezzo una tendenza latente verso la tonalità di Fa minore. Tale tendenza, suggerita già dall'accordo della prima battuta, si concretizza con l'apparizione a b. 12 di un Mi bequadro che, armonizzato con una triade di Do maggiore, è fortemente evidenziato dalla scrittura strumentale (raddoppi, registro, dinamica). Questo Mi bequadro, che dovrebbe funzionare come sensibile di Fa minore, salendovi, inganna l'attesa risoluzione ascendente discendendo sul Mi bemolle a b. 13. Il Mi bequadro però, dice Cone, non è soddisfatto da questa discesa forzata, ma resta in attesa di soddisfare la sua tendenza ascendente, soddisfazione che può giungere solo da una tonicizzazione di Fa minore, o comunque da una comparsa di questa sonorità in una veste sufficientemente vistosa. Questa comparsa avviene, secondo Cone, a b. 47, subito dopo il ritorno della tonica (cui non corrisponde però la ripresa formale). Cone evidenzia il collegamento ad ampia gittata tra la *promissory note* e il suo soddisfacimento mediante una "ricomposizione" che giustappone tre frammenti di musica: bb. 7 (3° mov.) - 9 (2° mov.); bb. 10 (3° mov.) - 12 (2° mov.); bb. 47 (3° mov.) - 53 (2° mov.). Il risultato è quello che riporto nel mio Esempio 1a:

b)

(con basso implicito)

Esempio 1a: ricomposizione di Cone

Esempio 1b: la stessa ricomposizione con basso implicito

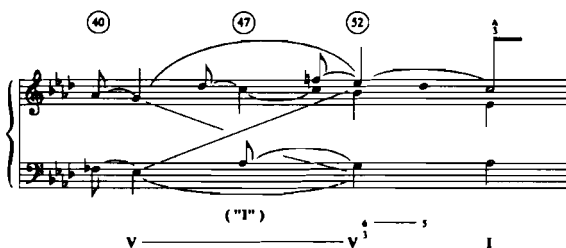
Questa ricomposizione, al mio orecchio almeno, suona a dire il vero assai poco convincente. La ragione principale del suo mancato effetto persuasivo risiede, a mio parere, nella mancanza di logica nella condotta del basso. Al Mi bemolle Cone fa artificialmente seguire una terza discendente che lo porta sul Do; a questo punto, la linea viene interrotta con un salto di altezza come di registro che lascia il Do ancora latente nella nostra percezione. L'effetto che ne risulta è l'opposto di quello che Cone intende dimostrare. Sopra l'implicita persistenza del Do, l'accordo di terza e sesta di Fa minore suona come una quarta e sesta di volta di Do maggiore, come un accordo dunque di abbellimento che per di più è destinato per sua natura al ritorno su quello di partenza. L'effetto implicito della ricomposizione è dunque, a mio giudizio, quello dell'Esempio 1b; effetto che smentisce che il Fa minore di b. 47 possa essere in qualsiasi modo il soddisfacimento della promessa fatta dal Mi bequadro. Anzi, la ricomposizione, ironicamente, non è altro che una variante della frase originale, alle bb. 8- 16: quella cioè dove il Mi naturale non mantiene la promessa.

Più avanti, Cone osserva che tale soddisfacimento è tanto più prezioso, quanto più ha corso il rischio di non concretizzarsi. Una nuova "ricomposizione" (cfr. Esempio 2) che salda il 2° mov. di b. 47 con il 3° mov. di b. 53 intende dimostrare che l'accordo di La bemolle maggiore di b. 47 possa funzionare plausibilmente come una tonica che apre la ripresa: in tale contesto, appare più convincente l'idea che il Fa minore sia opera di una volontà precisa.



Esempio 2

Ma quanto suona convincente questa “tonica”? A mio parere, molto poco. Nel contesto originale, infatti, tra b. 42 e b. 53 ha luogo una grande espansione di un V grado che si sviluppa come uno scambio di voci Sol (b. 43) – Mi bemolle (b. 52) al soprano e Mi bemolle (b. 42) – Sol (b. 50) al basso (cfr. Esempio 3). L’accordo di b. 47, in tale contesto, appare più che come una tonica come un accordo prodotto dalla simultanea presenza dell’appoggiatura del Sol al basso e del Do nella voce superiore che riempie il salto di sesta con una nota consonante rispetto al basso. Dunque, la supposta tonica di b. 47 non è una tonica, e l’accordo di Fa minore che lo segue si trova in un contesto nel quale il Mi naturale, e a maggior ragione la triade di Do maggiore, non hanno alcun ruolo.



Esempio 3: lettura analitica delle bb. 40-53

Come dicevo all’inizio, Cone poggia il suo edificio di congetture su due argomenti. Il primo è che l’equilibrio del pezzo è progressivamente minacciato, dapprima impercettibilmente, poi in modo sempre più evidente fino a una conclusione devastante, da un elemento alieno; tale elemento viene identificato con l’altezza Mi bequadro/Fa bemolle. Il secondo argomento è che il Mi bequadro, agendo come sensibile ascendente di Fa, rappresenta il desiderio connesso all’esplorazione del piacere. A me sembra condivisibile il primo, non condivisibile il secondo, così come mi sembra

convincente, illuminante e suggestiva, anche sotto il profilo esecutivo, la parte dell'analisi riguardante la sezione della ripresa, quanto mi appare particolarmente forzata l'analisi della sezione centrale. Eppure questo secondo punto è essenziale per il collegamento ermeneutico: senza la "promessa" dell'edificio congetturale resterebbe in piedi soltanto il fatto che, a un certo punto, qualcosa di estraneo si insinua nel pezzo e gradualmente lo infiltra; ma nulla ci è dato sapere sulla natura di questo elemento, e dunque nessun significato specifico, tanto meno di natura biografica, è inferibile da questo. Sospetto anche che Cone a un certo punto si sia reso conto di questa difficoltà: infatti, dopo aver insistito fortemente in fase analitica sulla natura di sensibile del Mi bequadro, nella parte ermeneutica inspiegabilmente dimentica di esplicitare il collegamento tra la tendenza ascendente e la rappresentazione musicale del desiderio, presentando così *ex abrupto* l'interpretazione della nota estranea come simbolo del vizio.

In conclusione, vorrei aggiungere qualche parola sul metodo. Idealmente, la condizione necessaria perché un'operazione di questo tipo abbia senso è che il procedimento sia unidirezionale: che si parta cioè dall'analisi delle strutture e, basandosi sui risultati ottenuti, si passi a dare di questi un'interpretazione plausibile evitando, per quanto sia possibile, che la visione (o previsione) dell'obiettivo influenzi il metodo di ricerca e quindi alteri i risultati. Ma ho molti dubbi che questo metodo ideale possa essere applicato in tutto e per tutto. Per l'analista il punto di partenza è spesso un'intuizione che, come tale, è di natura sintetica: nell'attimo dell'intuizione può accadere che egli afferri il senso complessivo del discorso, e che ne intraveda entrambi i corni, quello strutturale e quello ermeneutico. Ciò che conta, dunque, è che il legittimo desiderio di arrivare al risultato interpretativo non porti l'analista ad una visione parziale delle strutture, alterandone o modificandone la lettura. A mio giudizio Cone, in questo suo "esercizio" di ermeneutica incorre in qualcosa di simile, mostrandoci quanto delicato e precario sia il compito che spetta all'analista.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

GUCK M.A. (1994), "Analytical Fictions", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 217-230.

KERMAN J. (1985), *Contemplating music: Challenges to musicology*, Harvard University Press, Cambridge.

PARTE II

**Approfondimenti metodologici, applicazioni analitiche
e problemi interpretativi**