

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Musicologia e Beni musicali

Ciclo XX

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-ART/07

Alcuni aspetti compositivi
de *L'organiste* e dei *Trois chorals*
di César Franck

Presentata da:

FRANCESCO SCOGNAMIGLIO

Coordinatore Dottorato

Prof. MARCO BEGHELLI

Relatori

Prof. LORIS AZZARONI

Prof. CLAUDIO TOSCANI

Esame finale anno 2010

INDICE

INTRODUZIONE.....	p.	v
CAPITOLO I.....	p.	1
I.1 <i>Franck e l'ultimo periodo della sua vita</i>	p.	1
I.2 <i>L'organo di Franck</i>	p.	5
I.3 <i>L'harmonium</i>	p.	9
CAPITOLO II.....	p.	13
II.1 <i>Introduzione</i>	p.	13
II.1.1. <i>L'organiste</i>	p.	13
II.1.2. <i>I Trois chorals</i>	p.	15
II.2 <i>Affinità di terza</i>	p.	22
II.3 <i>Accordi alterati</i>	p.	52
II.3.1 <i>Interpretazione enarmonica dell'accordo di dominante come settima dimi-</i> <i>nuita con quinta abbassata cromaticamente</i>	p.	53
II.3.2 <i>Altri accordi alterati</i>	p.	60
II.4 <i>Collegamento di accordi a distanza</i>	p.	63
II.5 <i>Condotta cromatica delle parti</i>	p.	77
II.6 <i>Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica</i>	p.	90
II.7 <i>Considerazioni finali</i>	p.	97
CAPITOLO III.....	p.	101
BIBLIOGRAFIA.....	p.	139

INTRODUZIONE

La letteratura musicologica annovera molteplici contributi incentrati sulla vita di César Franck e sul periodo storico in cui è vissuto e ha operato; molto meno ricca, invece, è la produzione di contributi dedicati al suo linguaggio musicale. Monografie e articoli in riviste scientifiche offrono al lettore un quadro molto preciso dei rapporti tra Franck e i suoi contemporanei. In particolare, si conosce il sentimento di profonda stima e affetto che intercorreva tra lui e Franz Liszt, ma sono ancora scarsi gli studi che mettano bene in luce l'influenza che il linguaggio armonico di Liszt ha esercitato su quello di Franck.

Il presente lavoro si pone un duplice obiettivo: da un lato, vuole indicare alcuni aspetti caratteristici del linguaggio musicale di Franck; dall'altro, esso intende mostrare i punti di contatto che lo stile di Franck ha nei confronti non soltanto di quello lisztiano, ma anche di quello di altri importanti musicisti quali Beethoven e Schubert, che hanno rappresentato un costante punto di riferimento per il musicista francese.

Gli aspetti caratteristici del linguaggio musicale di Franck saranno desunti dall'analisi delle ultime opere da lui composte, i *Trois chorals* per organo e *L'organiste* per harmonium, opere che mostrano il più alto livello di maturazione raggiunto dal suo stile musicale, opere cui è affidata l'estrema manifestazione della sua sensibilità artistica.

La tesi si articola in tre capitoli. Il primo contiene cenni biografici sull'ultimo periodo della vita di Franck e informazioni sugli strumenti musicali destinatari delle opere oggetto del presente lavoro, l'organo e l'harmonium. L'analisi dei *Trois chorals* e di *L'organiste* è materia del secondo capitolo, dove sono affrontati i seguenti argomenti:

- analisi formale dei brani (paragrafo II.1);
- collegamento di accordi e di sezioni in affinità di terza (paragrafo II.2);
- uso di accordi alterati e loro interpretazione enarmonica (paragrafo II.3);
- collegamento di accordi a distanza (paragrafo II.4);
- movimento cromatico delle parti (paragrafo II.5);
- collegamento diretto tra l'accordo pre-dominantico e la tonica (paragrafo II.6).

Qui vengono messi in evidenza quegli aspetti compositivi caratteristici del linguaggio musicale dell'ultimo Franck. Questi aspetti sono poi discussi in maniera approfondita nel terzo capitolo, dove si realizza la sintesi del discorso condotto in precedenza: i vari aspetti del linguaggio musicale, esaminati separatamente nei diversi paragrafi che compongono il secondo capitolo, vengono nel terzo ripresi e collocati in un quadro complessivo che vuole "ritrarre" lo stile compositivo di Franck per metterlo in relazione a quello dei compositori che sono stati i suoi punti di riferimento, Liszt *in primis*, ma anche Schubert e Beethoven. Si comincia quindi col discutere del collegamento di accordi e sezioni in affinità di terza tra loro, collegamento in cui si manifestano i tratti distintivi di ogni compositore e di ogni situazione compositiva, poiché ogni collegamento di questo tipo non viene semplicemente impiegato, come accade per quello di quinta, ma "inventato" di volta in volta; viene allora messo in evidenza il modo in cui Franck adopera questo tipo di collegamento e questo modo è confrontato con quello di Schubert. Il discorso poi ritorna alla condotta cromatica delle parti e all'uso degli accordi cromaticamente alterati, che nel secondo capitolo sono materia di due paragrafi distinti e che sono qui ripresi e trattati insieme per mostrare la duplice natura del cromatismo: effetto delle alterazioni degli accordi da un lato, causa delle stesse dall'altro. Infine, il cromatismo viene messo in relazione a un altro aspetto trattato nel corso del secondo capitolo, il collegamento diretto tra l'accordo predominantico e la tonica, ripreso nel terzo e discusso in rapporto a quanto fatto anche da Schubert e da Beethoven.

Come termine di confronto con la musica di Franck, in questa prima parte del terzo capitolo, sono analizzati e discussi un passaggio tratto dalla Seconda sinfonia di Beethoven e un frammento tratto dal primo movimento della sinfonia "Haffner" in Re maggiore K 385 di Mozart, mentre di Schubert si analizzano alcuni passaggi tratti dal Quintetto per archi in Do maggiore op. 163 D 956, dalla Sonata per pianoforte in Re maggiore D 850, dalla Sinfonia in Do maggiore "La Grande" D 944, e si fa cenno brevemente anche al Quintetto per archi in Sol maggiore D 887, al Quartetto per archi in Re minore D 810, al Trio con pianoforte in Mi \flat maggiore D 929, alla Sonata per pianoforte a 4 mani in Si \flat maggiore D 617, alle Sonate per pianoforte in La minore D 845, in Si maggiore D 575, in Si \flat maggiore D 960, in Sol maggiore D 894, ai

Lieder *Die Allmacht* D 852 e *Aufenthal* D 957/5, alla Sinfonia n. 6 D 589; infine non manca un breve cenno alla *Symphonie* in Re minore e al *Prélude, Aria et Final* dello stesso Franck.

Liszt occupa, invece, la seconda parte del terzo capitolo e chiude la presente dissertazione con alcuni passi tratti dai brani della raccolta *Harmonies poétiques et religieuses*, per pianoforte (2^a versione, 1848-1853), e dal *Sonetto 47 del Petrarca*, quarto brano delle *Années de pèlerinage. Deuxième année. Italie* (1838-1861), passi che sono analizzati per mostrare il modo in cui Liszt adopera l'affinità di terza, la condotta cromatica delle voci, il collegamento diretto tra l'accordo pre-dominantico e la tonica, l'enarmonia, in relazione a quanto fatto da Franck nei *Trois chorals* e ne *L'organiste*.

Alla fine del presente lavoro si dimostrerà che l'armonia di Franck si colloca nel mezzo tra Schubert, da un lato, che col suo linguaggio musicale amplia l'orizzonte tonale senza però mettere in discussione la centralità della tonica, e Liszt, dall'altro, che col suo linguaggio armonico allarga così tanto la tonalità fino a sospenderla, lasciandone solo il ricordo: Franck con il suo stile compositivo allarga la tonalità più di quanto faccia Schubert e ne mostra le molte possibilità insite nel linguaggio a lui contemporaneo, ma, diversamente da Liszt, senza arrivare a sospenderla.

CAPITOLO I

I.1. *Franck e l'ultimo periodo della sua vita*

L'editore Georges Enoch (1867-1939) aveva avuto modo di ascoltare le improvvisazioni sui versetti pari del *Magnificat* che Franck (1822-1890) eseguiva all'organo durante l'ufficio domenicale del Vespro, in alternanza con il coro. La bellezza di quelle musiche lo aveva spinto a chiedergli di annotarle per una pubblicazione. Nasce, così, *L'organiste*, una raccolta di pezzi per harmonium. Franck si dedica a quest'opera durante le sue ultime vacanze estive e riesce a comporre 63 brani, ma la prematura scomparsa arresta il suo lavoro. Nei primi giorni di maggio del 1890, infatti, subisce un incidente che, aggravatosi nelle conseguenze, lo conduce alla morte pochi mesi dopo, la mattina dell'8 novembre. La data riportata in calce ai manoscritti mette in evidenza che questi brani sono stati scritti nello stesso periodo in cui Franck si dedicava alla composizione dei *Trois chorals*: tra il 16 agosto e il 26 settembre 1890 egli completa i 63 brani della sua raccolta mentre porta a compimento i Corali rispettivamente il 7 agosto, il 17 settembre e il 30 settembre.

Franck è stato un rispettabile organista di chiesa per più di quarant'anni, un famoso esecutore e compositore, e un professore d'organo al *Conservatoire Royal* di Parigi stimato dai suoi allievi e da un'ampia schiera di musicisti importanti. In particolare da Franz Liszt, il quale ha esercitato su di lui un'enorme influenza: si conoscono molti particolari delle diverse occasioni di incontro tra i due musicisti, e sono note la stima e l'affetto che intercorrevano tra i due. Franck aveva avuto modo di ascoltare e mettere in pratica i consigli di natura tecnico-compositiva che Liszt gli aveva impartito durante i vari incontri; ma più dei consigli, sono stati essenziali per la carriera del nostro musicista il sostegno affettivo, la stima, la fiducia riposta nelle sue capacità e l'appoggio fornito presso personaggi importanti dell'epoca. Inoltre, Liszt si era impegnato a diffondere la musica di Franck sia attraverso concerti sia appoggiandone la pubblicazione.

Alcuni avvenimenti di rilievo accadono nel corso degli ultimi anni della vita di Franck: la fondazione della *Société Nationale de Musique* (25 febbraio 1871), al fianco di

Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Romain Bussine (1830-1899), e la nomina a Professore d'Organo al Conservatorio di Parigi (31 gennaio 1872), al posto del suo maestro François Benoist (1794-1878), che reggeva la cattedra fin dal 1819.¹ La classe andava sotto la sezione *Harmonie, Orgue et Composition*, siccome l'improvvisazione era una parte molto importante del corso, essendo richiesto al professore l'insegnamento dei principii di composizione. Franck adempìe più che bene a questo aspetto del suo lavoro, creando un'autentica classe di composizione. Tra i musicisti che gravitano attorno alla sua carismatica figura ci sono Vincent d'Indy (1851-1931), Augusta Mary-Anne Holmes (1847-1903), Amédée-Ernest Chausson (1855-1899), Charles-Arnould Tournemire (1870-1939), Louis Vierne (1870-1937), Albert Mahaut (1867-1943), il violinista belga Auguste-Eugène Ysaÿe (1858-1931), il compositore celtico Guy Ropartz (1864-1955), ed ancora Gabriel Pierné (1863-1937), Pierre-Eugène Onfroy de Bréville (1861-1949) e Camille Benoit (1851-1923).

«Ars gallica» era il motto della *Société Nationale de Musique*, a testimoniare la volontà dei suoi fondatori di porre l'accento sulla musica strumentale francese, sia orchestrale sia da camera, che a Parigi aveva una posizione di secondo piano rispetto all'opera. Gli anni '50 e '60 dell'Ottocento avevano visto la nascita di diverse iniziative a favorire il diffondersi della musica strumentale: nel 1851 la *Société des Derniers Quatuors de Beethoven* e la *Séances Populaires de Musique de Chambre*, nel 1861 i *Concerts Populaires de Musique Classique*. E prima ancora, nel 1826, la nascita della *Société des Concerts du Conservatoire*, fondata da François-Antoine Habeneck (1781-1849), aveva contribuito in maniera determinante alla diffusione delle sinfonie di Beethoven, che tanta importanza avranno per la formazione della personalità musicale di Franck. Ma in tutti questi casi la musica strumentale proposta era stabilmente associata al concetto

¹ Professore d'organo al Conservatorio di Parigi per 53 anni, Benoist annoverava tra i suoi allievi importanti compositori quali Adolphe Adam (1803-1856), Hector Berlioz (1803-1869), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Georges Bizet (1838-1875), Léo Delibes (1836-1891), Félicien David (1810-1876) e Charles-François Gounod (1818-1893); eminenti organisti quali Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817-1870), Antoine-Édouard Batiste (1820-1876), Alexis Chauvet (1837-1871), Renaud de Vilback (1829-1884), Théodore-César Salomé (1834-1896) e Théodore Dubois (1837-1924); ed importanti pianisti come Charles-Henri-Valentin Alkan (1813-1888), Henri-Louis-Charles Duvernoy (1820-1906) e Stéphane-Raoul Pugno (1852-1914). Cfr. G. BOURLIGUEUX, *Autour de Franck, Benoist et Scheyermann. (Notes historiques)*, «Revue belge de musicologie», XLVII, 1993, pp. 213-228.

di 'Classicismo viennese'. La *Société Nationale de Musique*, invece, manifestava il desiderio di porre l'accento sulla musica strumentale moderna – francese e di qualità –, ponendola accanto alle opere classiche, nel solco di una continuità storica ininterrotta, in una condizione di non inferiorità rispetto all'opera.

Ma i membri della *Société Nationale* mostravano interesse anche verso l'opera. Anzi, tra gli anni '70 e '80 l'influsso wagneriano era arrivato prepotente a influenzare anche costoro: nel 1876 Camille Saint-Saëns e Vincent d'Indy, nel 1879 Alexis-Emmanuel Chabrier e Henri Duparc, nel 1883 Gabriel Fauré, tutti si erano recati in pellegrinaggio a Bayreuth per attingere alla fonte della sua arte e impossessarsi della tecnica del *Leitmotiv*, dell'armonia basata sulle alterazioni e del trattamento dell'orchestra, pur senza sacrificare il loro orgoglio culturale francese. Sotto l'influsso di Wagner nascevano *Gwendoline* (1886) di Chabrier, *Le Roi d'Ys* (1888) di Édouard Lalo, *Fervaal* (1897) e *L'étranger* (1903) di d'Indy.

Camille Saint-Saëns, organista, celebre pianista e compositore, ammiratore e amico di Liszt ma anche seguace di Wagner, lascia un'abbondante produzione musicale, soprattutto strumentale, in cui prevale l'influenza lisztiana nel virtuosismo e in certa libertà improvvisatoria nella costruzione formale; virtuosismo e libertà improvvisatoria che però non mascherano il grande impegno nell'elaborazione di forme dal respiro ampio, come la *Terza sinfonia* in Do minore, con organo (1886), dove i temi scaturiscono l'uno dall'altro secondo un procedimento di trasformazione tematica già usato da Liszt nella *Bergsymphonie*.² Gabriel Fauré, allievo di Saint-Saëns e come questi organista, pianista e compositore, si muove ai margini delle istituzioni musicali dell'epoca. Compose soprattutto brani da camera (liriche per voce e pianoforte, piccoli brani per pianoforte, quartetti e quintetti), tra i quali si segnalano i *Quartetti* per archi e pianoforte in Do minore (op. 15, 1879) e in Sol minore (op. 45, 1886), e la *Sonata* per violino in La maggiore (op. 13, 1876). Lascia anche alcune opere per il teatro, una *Sinfonia* in Re minore, eseguita nel 1884 ma rimasta inedita, e il *Requiem* (1888). Vincent d'Indy, allievo di Franck e autore di una bella monografia sulla vita del maestro,³ all'inizio della carriera subisce l'influenza di Liszt: gli fa visita a Weimar all'età di

² Si tratta del poema sinfonico *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847-56), trascritto anche per due pianoforti (1854-56), per pianoforte a quattro mani (1874) e per organo (1861-62).

³ *César Franck*, Paris, Alcan, 1906.

22 anni e ne riceve utili consigli sulle sue prime opere composte sotto la direzione di Franck; e come era già successo per Franck, Liszt aiuta d'Indy a far pubblicare le sue composizioni, tra le quali si segnalano i poemi sinfonici *Wallenstein* (1873-81), *La forêt enchantée* (1878) e *Saugefleurie* (1884). Ma nel corso della sua maturazione artistica più profondamente agirà l'influsso wagneriano; le sue opere teatrali, quasi tutte su libretto scritto da lui medesimo, rappresentano un tentativo di adattare i metodi wagneriani all'arte francese.

Anche Franck subisce l'influsso di Wagner. Quando, nel 1861, tutta la Parigi musicale e artistica è scossa dal *Tannhäuser* e dalla prima conoscenza di Wagner, egli non sembra averne notizia, trincerato dietro la consolle del grande Cavaillé-Coll a Sainte-Clotilde. Sarà solo nel 1874 che, ascoltando il Preludio del primo atto del *Tristan und Isolde* (1856-59), ne rimarrà assai impressionato: da quel momento nasce in lui un enorme amore per la musica di Richard Wagner, tanto da usarne alcune partiture durante le lezioni al Conservatorio. In questo modo, egli contribuirà alla diffusione della conoscenza di quella musica, allora poco compresa in Francia, e spronerà i suoi allievi a studiarla. La sua influenza, però, riguarda solo in parte la produzione operistica; la lezione wagneriana, insieme ai frutti di una già lunga frequentazione della musica tedesca – Bach e Beethoven *in primis* –, si manifesta piuttosto nella produzione strumentale dell'ultimo decennio: i poemi sinfonici *Le Chasseur maudit* (1882) e *Les Djinns* (1884); il *Prélude, Choral et Fugue* (1884) e il *Prélude, Aria et Final* (1886-87) per pianoforte; la *Sonate* in La maggiore, per violino e pianoforte (1886); la *Symphonie* in Re minore (1886-88), il *Quatuor* in Re maggiore (1889) ed i *Trois chorals* per organo (1890).

Ormai Franck ha assimilato la lezione lisztiana e wagneriana elaborando un proprio linguaggio armonico: ha raggiunto un elevato livello di complessità, che però non sacrifica la cantabilità della linea melodica; ha saputo trovare il giusto equilibrio tra la chiarezza di forme di derivazione classica, come la forma sonata, o ancora più antiche, come la fuga, e la complicazione tardo-ottocentesca dell'armonia; è riuscito a coniugare la semplicità del disegno tonale di base con il gusto per le armonie vaganti.

I.2. *L'organo di Franck*

César Franck è stato organista titolare nella basilica di Sainte-Clotilde dal 1859 alla morte. Egli aveva avuto modo di suonare molti organi importanti nella capitale francese, ma quando componeva la sua musica aveva in mente proprio quell'organo a tre tastiere, 46 registri e 2796 canne, costruito da Aristide Cavaillé-Coll:⁴ lo dimostrano diverse testimonianze dei contemporanei e, soprattutto, le indicazioni riportate nei suoi manoscritti.

Tra gli organi di Parigi degli anni '60 dell'Ottocento quello di Sainte-Clotilde non era né modesto né unico. Era piccolo se confrontato con quelli, sempre costruiti da Cavaillé-Coll a Parigi, di Saint-Sulpice e di Notre-Dame-de-Paris: entrambi a 5 tastiere, il primo con 100 registri, il secondo con 86. Vi erano altri grandi organi,⁵ ma si trattava di eccezioni. La maggior parte degli organi a tre tastiere aveva più o meno la stessa grandezza dell'organo di Sainte-Clotilde. L'ordine delle tastiere, dalla più bassa alla più alta, era invariabilmente *Grand-Orgue* (I), *Positif* (II) e *Récit* (III). Nelle consolle a quattro tastiere la *Bombarde* era collocata tra il *Grand-Orgue* ed il *Positif*; laddove presente, la quinta tastiera, il *Grand-Choeur*, era collocata al di sotto del *Grand-Orgue*.

Da un lato all'altro della consolle, immediatamente al di sopra della pedaliera, vi erano pedali metallici che comandavano certi congegni meccanici progettati per assistere l'esecutore nella manipolazione dei registri e degli accoppiamenti. Una volta inseriti, questi pedali venivano tenuti premuti mediante un movimento verso sinistra o

⁴ Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), organaro francese, nel corso della sua carriera costruisce quasi 500 organi, la maggior parte dei quali in Francia, ma anche nel resto dell'Europa occidentale (ad eccezione della Germania) ed in Sud-America. Egli crea l'autentico organo sinfonico grazie all'introduzione di sonorità brillanti e di registri ad imitazione di flauti, di strumenti ad ancia e di altri strumenti presenti in orchestra, da usare come assolo. Inoltre, racchiude i registri di una tastiera all'interno di casse dotate di imposte ad apertura graduale che permettono di creare morbidi effetti di *crescendo* e *diminuendo* fino allora sconosciuti all'organo. Lascia numerosi scritti teorici sull'applicazione di principi di fisica, di matematica e di acustica nella costruzione degli organi. Cfr. R. SMITH, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, New York, Pendragon Press, 1983, pp. 47-48; H. KLOTZ - K. LUEDERS, "voce" *Cavaillé-Coll, Aristide*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2^a ed., V, Londra, Macmillan, 2001, pp. 295-297.

⁵ Saint-Denis: 5 tastiere, 70 registri; Saint-Eustache: 4 tastiere, 67 registri; Trocadéro: 4 tastiere, 66 registri.

destra sotto un incavo. L'uso sapiente di questi *pédales de combinaison* dava la possibilità di controllare le risorse sonore dell'organo e di creare rapidi *crescendo* dalle voci dolci del *Récit* chiuso nella cassa espressiva alla piena potenza dell'organo soltanto con pochi movimenti. Essi erano organizzati in gruppi, e l'ordine all'interno di ciascun gruppo era determinato dall'ordine delle tastiere, dalla più bassa alla più alta:

- *tirasses*: unioni che accoppiano ogni tastiera alla pedaliera; se inserita, l'unione meccanicamente e visibilmente tira giù il tasto della tastiera corrispondente al pedale premuto alla pedaliera;
- *octaves graves*: unioni di ottave inferiori, riferite alla medesima tastiera, che fanno suonare la nota un'ottava sotto la nota suonata;
- *anches*: questo termine, sebbene letteralmente traducibile con 'ance', include anche quei registri che hanno note al di sopra dei quattro piedi così come *mixtures* ed *ances*; l'*Hautbois* (oboe) e la *Voix humaine* (voce umana) erano sempre escluse da questa categoria; i tiranti per questo gruppo di registri erano scritti in rosso, ed un pedale controllava la fornitura d'aria alle canne; qualsiasi combinazione di queste ance poteva essere preparata in anticipo e, anche se il registro di questa famiglia era inserito, le canne non suonavano finché non veniva premuto il rispettivo *pédale de combinaison*;
- *accomplements*: unioni che permettono di suonare una tastiera su un'altra; realizzata per mezzo di un legame meccanico diretto, questa unione visibilmente agisce sui tasti della tastiera coinvolta: se, ad esempio, il *Récit* veniva accoppiato al *Positif* e l'organista suonava su quest'ultima tastiera, i medesimi tasti del *Récit* si abbassavano insieme a quelli del *Positif*; se il *Positif* veniva accoppiato al *Grand-Orgue* e l'organista suonava su questa tastiera, sia i tasti del *Positif* che quelli del *Récit* (se accoppiato al *Positif*) si sarebbero abbassati; se la *Tirasse Grand-Orgue* era inserita ed una nota al pedale veniva suonata, il tasto corrispondente su tutte e tre le tastiere si sarebbe abbassato;
- *expression de Récit*: il pedale all'estrema destra che controllava le imposte verticali della cassa nella quale venivano racchiuse le canne del *Récit*.

Poiché tutte le sfumature venivano controllate dai piedi, le mani non avevano mai la necessità di lasciare i tasti per toccare alcun registro o accessorio meccanico durante l'esecuzione.

Nelle chiese francesi, l'organo era collocato nella galleria all'estremità ovest dell'edificio. La consolle degli organi Cavaillé-Coll era posta al di sotto del livello delle canne, generalmente di fronte all'impalcatura delle canne e distaccata da essa in posizione rovesciata così che l'organista sedeva voltando le spalle all'organo e guardando oltre la consolle, giù in chiesa, per seguire i movimenti del prete sull'altare. Dalla seconda metà del secolo XIX questa consolle ed il suo equipaggiamento raggiunge una uniformità di progetto fino allora sconosciuto al mondo organistico. Per un organista diventa così assai facile passare da un Cavaillé-Coll ad un altro.

A differenza di molte chiese dell'Europa continentale, Sainte-Clotilde è costruita su un asse nord-sud anziché est-ovest. Invece che nella tradizionale estremità ovest, la galleria dell'organo di Sainte-Clotilde è collocata nell'estremità nord. La consolle originale di Franck è stata sostituita nel 1933. Aveva tre tastiere da 54 tasti ed una pedaliera con 27 pedali. Non esistevano i pistoncini per i pollici tra una tastiera e l'altra negli organi francesi del secolo XIX e i cambiamenti di registrazione venivano effettuati con i piedi; quindi, le tastiere erano più vicine tra loro di quanto non lo siano su un organo moderno.

Molti cambiamenti sono stati effettuati all'organo di Sainte-Clotilde nell'arco di 70 anni, dalla sua inaugurazione nel 1859 fino alla drastica modifica del 1933, quando è stata procurata una nuova consolle, il *Récit* considerevolmente allargato, alcuni registri trasferiti da una tastiera ad un'altra (dieci registri aggiunti, comprendendo circa 17 file di canne), e la pressione dell'aria del *Positif* ridotta. In precedenza, il *Grand-Orgue* ed il *Positif*, oltre ad avere quasi gli stessi registri, avevano all'incirca lo stesso livello di sonorità. La funzione del *Positif* come una specie di *Grand-Orgue* secondario spiega, in parte, la scelta di alcune registrazioni operata da Franck. Tutto ciò ha inevitabilmente alterato l'originalità del suono voluto da Cavaillé-Coll e che Franck aveva pensato per le proprie composizioni. Ciò che ci resta del suono originario che César Franck aveva ascoltato è rappresentato dalle incisioni su 78 giri fatte nel 1930 da Charles Tournemire (1870-1939), organista a Sainte-Clotilde dal 1898 alla morte.

Diverse fonti riportano l'elenco dei registri presenti sull'organo di Sainte-Clotilde, ma non tutte concordano.⁶ La terza relazione del lavoro completo, redatta da Cavallé-Coll e datata 12 luglio 1858, elenca 40 registri, 10 *pédales de combinaison* e 2484 canne. Un avviso pubblicato su «La France musicale» del 25 dicembre 1859, la settimana dopo l'inaugurazione dell'organo, parla di 46 registri, 14 *pédales de combinaison* e 2796 canne (6 registri, 4 *pédales de combinaison* e 312 canne in più rispetto allo schema di un anno e mezzo prima). Ma non si possiede alcuna copia dell'elenco dei registri dell'organo contemporaneo alla permanenza di Franck, ed ogni resoconto delle riparazioni e delle alterazioni fatte, fino alla morte di Franck, è andato perduto. Collazionando le diverse fonti risulta il seguente elenco di registri:

- *Pédale*: *Sousbasse* 32' (o *Quintaton* 32'); *Contrebasse* 16'; *Basse* 8' (o *Flûte* 8'); *Octave* 4'; *Bombarde* 16'; *Basson* 16'; *Trompette* 8'; *Clairon* 4';
- *Grand-Orgue*: *Montre* 16'; *Bourdon* 16'; *Montre* 8'; *Flûte harmonique* 8'; *Viole de Gambe* 8'; *Bourdon* 8'; *Prestant* 4'; *Octave* 4'; *Quinte* 3'; *Doublette* 2'; *Plein Jeu harmonique* (6 o 7 file); *Bombarde* 16'; *Trompette* 8'; *Clairon* 4';
- *Positif*: *Bourdon* 16'; *Montre* 8'; *Flûte harmonique* 8'; *Unda Maris* 8' (o *Salicional* 8'); *Gambe* 8'; *Bourdon* 8'; *Prestant* 4'; *Flûte Octaviant* 4'; *Quinte* 3'; *Doublette* 2'; *Plein Jeu*; *Trompette* 8'; *Clarinette* 8' (o *Cromorne* 8'); *Clairon* 4';
- *Récit*: *Flûte harmonique* 8'; *Bourdon* 8'; *Viole de Gambe* 8'; *Voix Céleste* 8'; *Flûte Octaviant* 4'; *Octavin* 2'; *Trompette* 8'; *Basson-Hautbois* 8'; *Voix humaine* 8'; *Clairon* 4'.

Analoga “incertezza” tocca ai *pédales de combinaison*. Di seguito si dà l'elenco di quelli che probabilmente erano a disposizione di Franck al tempo dei suoi *Trois chorals*:⁷

Tirasse Grand-Orgue, *Tirasse Positif*, *Tirasse Récit*, *Anches Pédale*, *Octaves graves Grand-Orgue*, *Octaves graves Positif*, *Octaves graves Récit*, *Anches Grand-Orgue*, *Anches Positif*, *Anches Récit*, *Accouplement Positif au Grand-Orgue*, *Accouplement Récit au Positif*, *Trémolo*, *Expression de Récit*.

⁶ Cfr. SMITH, *op. cit.*, pp. 58-68.

⁷ *Ivi*, pp. 68-73.

La fama dell'organo di Sainte-Clotilde era dovuta sia alla potenza e alla chiarezza delle sue sonorità d'insieme sia al fascino dei suoi registri individuali. Secondo numerose fonti,⁸ il *Récit* era la tastiera più sorprendente. Conteneva soltanto 10 registri e mancava di registri di 16 piedi, di *principali* e di *mixture* (*ripieni*). Ma le dimensioni della cassa espressiva che conteneva le canne, la prontezza nella risposta delle sue imposte, la sua collocazione al fondo della intelaiatura dell'organo, l'ampio spazio sonoro tutt'intorno ad essa, l'acustica della chiesa, e, soprattutto, il genio del costruttore le conferiva una straordinaria risonanza. Quando la cassa espressiva era totalmente aperta il *Récit* mostrava le ampie risorse e la grande potenza di cui era capace, tanto da influire sull'intero insieme dell'organo; quando era chiusa, invece, le ance tendevano a sparire dietro i registri di fondo delle altre tastiere. Questo fenomeno era ben noto a Franck, il quale frequentemente richiedeva il *tutti* del *Récit* accoppiato ai registri di fondo da 16 e 8 piedi del *Grand-Ogue* e del *Positif*: in questo modo il *Récit* con la cassa espressiva aperta si poneva in primo piano col suo insieme di registri che, chiudendo all'occorrenza la cassa espressiva, sparivano dietro ai registri di fondo di 16 e 8 piedi delle altre due tastiere. Il timbro dei due registri ad ancia di assolo del *Récit*, il *Basson-Hautbois* e la *Trompette*, era unico se paragonato a quello di altri registri simili costruiti da Cavaillé-Coll. La *Trompette*, in particolare, è stato usato da Franck nel *Choral I* e nel *Choral III*.

I.3. *L'harmonium*

Il nome dello strumento si deve ad Alexandre-François Debain (1809-1877), che ne brevettò l'invenzione nel 1842. Nel corso della sua storia lo strumento conosce

⁸ Cfr. M. DURUFLÉ, *Mes souvenirs sur Tournemire et Vierne*, «L'Orgue», CLXII/2, 1977, pp. 1-7: 4; W. GOODRICH, *The organ in France*, Boston, The Boston Music Company, 1917, p. 22; A. MARCHAL, *André Marchal talks to Rodney Baldwyn on the occasion of César Franck's 150th birthday*, «Organist's Review», LVIII, 1973, pp. 11-13: 13; N. DUFOURCQ, *César Franck*, Parigi, La Colombe, 1949, p. 19; A. CELLIER, *L'orgue moderne*, Parigi, Delagrave, 1913, pp. 61 e 74. Tutti questi riferimenti sono tratti da SMITH, *op. cit.*, 1983, pp. 73-75.

una notevole evoluzione, passando da una sola tastiera da tre ottave, una unica fila di registri ad ancia e l'alimentazione con un solo pedale per insufflare l'aria nei mantici, fino ad arrivare ad avere tre tastiere (di rado) da cinque ottave, svariate file di registri dal timbro differente e due pedali per insufflare l'aria nei mantici, o addirittura un motore elettrico. Generalmente i registri sono "spezzati", di solito all'altezza del Do centrale, e questo permette di ottenere due timbri differenti sulla stessa tastiera, uno per la metà grave, l'altro per quella acuta, così da permettere la stessa possibilità data all'organista quando suona su due tastiere diverse, con un timbro per la voce principale e un altro per l'accompagnamento. Diversi "accessori", poi, sono stati via via aggiunti nel corso del tempo al fine di ottenere molteplici effetti sonori: l'*Expression*, introdotto dallo stesso Debain nel 1843, che permette di escludere il serbatoio dell'aria, che stabilizza la pressione, e di collegare direttamente le ance ai mantici, in modo tale che l'esecutore possa agire sull'intensità del suono variando la pressione sui pedali;⁹ la *Percussion* e il *Prolongement*, introdotti nel 1841 da Louis-Pierre-Alexandre Marlin, che permettono rispettivamente di conferire maggiore precisione all'attacco del suono grazie a una serie di martelletti che percuotono le ance, e di prolungare i suoni delle ottave gravi tenendo la nota in modo automatico finché non si suona la nota successiva; il *Double touch*, inventato nel 1855 da Augustus L. Tamplin, che permette all'esecutore di ottenere due diversi gradi di intensità per ogni nota variando la pressione sul rispettivo tasto; il *Melody attachment* e il *Pedal substitute*, inventati nel 1864 da William Dawes per rafforzare la nota superiore e quella più bassa; il *Métaphone* e l'*Anche euphonique*, inventati rispettivamente nel 1878 e nel 1880 da Charles Mustel, che permettono, il primo, di addolcire i suoni tramite una saracinesca scorrevole e, la seconda, di togliere il suono nasale alle ance; altri dispositivi, comuni anche all'organo, sono il *Grand Jeu* (Tutti), che coinvolge tutti i registri, ad eccezione di quelli dal suono oscillante,¹⁰ e il *tremolo*.

Pur diversificandosi nelle dimensioni, gli harmonium costruiti in Francia nell'Ottocento avevano raggiunto un buon livello di uniformità, tanto nel nome dei

⁹ Questo dispositivo è stato poi perfezionato da Victor Mustel (1815-1890) con la *Double expression*, che dà all'esecutore la possibilità di differenziare l'intensità tra le note acute e quelle gravi.

¹⁰ Si tratta dei registri *Harpe éolienne* e *Voix celeste*, costituiti ciascuno da due file di ance, accordate una leggermente più acuta, l'altra leggermente calante, in maniera tale da produrre un suono oscillante.

registri quanto nella loro disposizione al di sopra della tastiera. Ciò ha reso possibile l'elaborazione di un codice unico per compositori ed editori, adattabile alla maggior parte dei modelli prodotti. L'importanza di questa uniformità si giustificava nel fatto che a quel tempo l'harmonium aveva raggiunto un notevole livello di diffusione: non era uno strumento prevalentemente di chiesa, ma era presente spesso anche nei salotti; molti musicisti, inoltre, ne possedevano uno nel proprio studio, musicisti come Franck, Saint-Saëns e lo stesso Liszt. I registri allora disponibili su un harmonium erano i seguenti:

Basso	Acuto
① = Cor anglais 8'	① = Flûte 8'
② = Bourdon 16'	② = Clarinette 16'
③ = Clairon 4'	③ = Fifre 4'
④ = Basson 8'	④ = Hautbois 8'
⑤ = Harpe éolienne 2'	⑤ = Musette 16'
	⑥ = Voix celeste 16'
	⑦ = Baryton 32'

CAPITOLO II

II.1. *Introduzione*

In questo capitolo sarà affrontato lo studio analitico approfondito de *L'organiste* e dei *Trois chorals*. Dopo una breve descrizione della forma generale dei pezzi oggetto di questa tesi, l'attenzione sarà focalizzata sull'esame delle relazioni di terza che in svariati casi occorrono sia tra due sezioni contigue sia tra accordi consecutivi, sull'impiego di accordi alterati e sull'interpretazione enarmonica che spesso ne consegue, sulla relazione armonica che lega accordi collocati a distanza l'uno dall'altro, sulla condotta cromatica delle voci, sul collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica saltando l'accordo di dominante intermedio.

II.1.1. *L'organiste*

Secondo le intenzioni di Franck, il numero totale di pezzi che doveva comporre la raccolta de *L'organiste* era 91, organizzati secondo la successione cromatica delle tonalità, da Do a Do, in maniera analoga a quanto già fatto da Bach col suo *Wohltemperierte Klavier*. Franck compone 6 pezzi per ogni grado della scala cromatica – tre nel modo maggiore e tre nel minore –, più un settimo brano che sintetizza i sei precedenti riprendendone a piene mani il materiale compositivo, ma si arresta al tono di La \flat maggiore / Sol \sharp minore lasciando un “vuoto” da La a Do.

Questi brani sono stati scritti quando ormai egli ha raggiunto l'acme della carriera. Pertanto affiancano degnamente i *Trois chorals* e offrono diversi punti di grande interesse. Non è facile indicare i procedimenti compositivi impiegati senza incappare in noiose elencazioni a causa della varietà delle forme impiegate: si tratta in genere di brani a quattro voci, talvolta scritti in stile omofonico, talvolta concepiti come melodia accompagnata o, più di rado, come composizioni in stile polifonico contrappuntistico. Talvolta si tratta di brani monotematici, talaltra di brani con due temi scritti nella forma del lied a tre frasi con ripresa ABA. Tra i brani concepiti come melodia

accompagnata se ne trovano alcuni che traggono la propria linea da melodie popolari, come la *pièce* n. 2 in Re minore (*Chant de la Creuse*), la *pièce* n. 1 in Fa # minore (*Air Béarnais*) o la *pièce* n. 2 in Sol b maggiore (*Chant Béarnais*). Tra i brani concepiti in stile polifonico vanno menzionati la *pièce* n. 2 in Re b maggiore e la *pièce* n. 6 in Mi maggiore, entrambe scritte in forma di canone. Non mancano brani in cui Franck mescola insieme diversi stili compositivi, come la *pièce* n. 5 in Re maggiore che alterna sezioni omofoniche e sezioni contrappuntistiche.

Un caso a parte è rappresentato dai brani che concludono ogni tono, i quali sono composti da frammenti che riprendono i sei brani precedenti scritti nel medesimo tono. Tutti questi brani hanno una lunghezza nettamente superiore rispetto agli altri e obbediscono alla forma tripartita con ripresa ABA, con la prima parte che espone due temi e la seconda che ne riporta uno solo. Fa eccezione la *pièce* n. 7 in Mi maggiore che ha forma di Rondò, con il *refrain* che, però, ritorna ogni volta variato.

Grazie al codice elaborato per indicare i registri dell'harmonium, di cui si è detto più sopra,¹¹ Franck ha potuto fornire precise indicazioni per la registrazione da usare per i pezzi de *L'organiste* attraverso il seguente codice numerico:

Basso (da do ¹ a mi ³)	Acuto (da fa ³ a do ⁶)
① = Cor anglais 8'	① = Flûte 8'
② = Bourdon 16'	② = Clarinette 16'
③ = Clairon 4'	③ = Fifre 4' (o Flageolet 4')
④ = Basson 8'	④ = Hautbois 8'
⑤ = Harpe éolienne 2'	⑤ = Musette 16'
⑥ = Forte	⑥ = Forte

A questi simboli vanno aggiunte le lettere E, che indica l'introduzione dell'*Expression*, e G, che indica il *Grand Jeu*. Per ogni brano, infatti, Franck indica i registri da usare e i dispositivi da inserire all'inizio, sopra il rigo musicale della mano destra per i registri della parte acuta della tastiera, sotto il rigo della mano sinistra per quelli della parte

¹¹ Cfr. il paragrafo I.3, "L'harmonium", a pp. 9 sgg.

grave.¹² Se nel corso del brano è necessario aggiungere un registro, Franck indica il numero corrispondente nel punto esatto in cui il registro va inserito; viceversa, se si rende necessario toglierlo, Franck indica il numero corrispondente tagliato con una barra obliqua (ad es., ①).

Dall'esame dei registri sopra riportati si evince che i brani de *L'organiste* richiedono un harmonium francese di tipo classico. Si tratta di un modello commercializzato a partire dagli anni '50. Franck, cioè, non richiede alcun registro o accessorio "inventato" successivamente e già disponibile al tempo della stesura dei brani de *L'organiste*.¹³ I motivi di questa scelta possono essere ravvisati o nel tipo di harmonium che egli forse aveva a disposizione nell'estate del 1890 a Nemours, dove trascorre le sue ultime vacanze estive a casa della cognata e dove conclude la stesura dei brani, oppure nella richiesta dell'editore di poter avere accesso al più ampio mercato possibile.

II.1.2. I *Trois chorals*

A proposito del *Choral I* in Mi maggiore, Vincent d'Indy racconta un episodio nel quale Franck descrive il brano ai suoi allievi usando queste parole «incompréhensibles» per loro che ancora non l'avevano ascoltato: «Vous verrez, le *vrai* choral, ce n'est pas le choral; il *se fait* au courant du morceau».¹⁴ Queste parole indicano il fatto che la melodia del corale non si dà immediatamente, all'inizio del brano, ma si svela nel cuore del pezzo come conseguenza di un lungo processo di elaborazione-variazione, e questa caratteristica è comune anche agli altri due corali.

¹² Si dà, quindi, anche la possibilità in cui alla mano destra sia richiesto un registro grave da 16', mentre alla sinistra uno da 8' o da 4', in modo tale che la parte suonata con la destra sia più grave di quella suonata con la sinistra.

¹³ Mancano all'appello registri come *Voix celeste* 16' e *Baryton* 32' alla parte acuta della tastiera.

¹⁴ Cfr. V. D'INDY, *César Franck*, 3ª ed., Paris, Alcan, 1907, pp. 179-183: 182. Lo stesso episodio è raccontato anche da François Sabatier, il quale cita una lettera che Franck indirizza all'editore Enoch dove il musicista fa menzione di un «choral avec beaucoup de fantaisie». Cfr. F. SABATIER, *César Franck et l'orgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 87.

Il *Choral I*, in Mi maggiore, comincia con una prima sezione di 64 battute, in forma di Lied, suddivisibile in 7 frasi che, partendo dalla tonalità d'impianto, toccano quelle di Sol maggiore/minore e di Sol # minore, prima di ritornare a Mi maggiore:

1. batt. 1-8: Mi magg. (I) → Si magg. (D);
2. batt. 9-15: Si magg. (D) → Mi magg. (I);
3. batt. 16-23 (ripresa variata della prima frase): Sol magg. (tP);
4. batt. 24-30 (ripresa variata della seconda frase): Sol magg. (tP) → Sol min. (tp);
5. batt. 31-36: Sol min. (tp) → Si magg. (D);
6. batt. 37-46: Si magg. (D) → Mi magg. (I);
7. batt. 47-64: Mi magg. (I) → Sol # min. (Tg/Dp) → Mi magg. (I).

La successione delle frasi è caratterizzata dal cambio di sonorità, ottenuto mediante l'alternanza del *Grand-Orgue* e del *Récit* nell'esecuzione delle prime sei frasi;¹⁵ l'ultima viene invece suonata sul *Récit*, la medesima tastiera sulla quale è stata appena suonata la sesta frase, ma la sonorità viene differenziata modificando i registri.¹⁶ Qui compare per la prima volta la melodia del corale, di libera invenzione, affidata alla voce più acuta.

Alla prima segue una seconda sezione di 41 battute (batt. 65-105), variazione delle frasi prima, terza, quinta e settima della prima sezione. In questa sezione le sonorità si arricchiscono: vengono aggiunti dei registri alle tastiere,¹⁷ la mano destra e la sinistra suonano su due tastiere diverse, *Récit* e *Positif*, scambiandosi spesso le parti, ed ora

¹⁵ I registri da inserire all'inizio, così come prevede Franck, sono quelli di fondo da 8^o per il *Grand-Orgue* e per il *Positif*, quelli di fondo da 8^o insieme all'*Hautbois* per il *Récit*, e quelli di fondo da 8^o a da 16^o per il *Pédale*. Le tastiere devono essere accoppiate tra loro. Per il particolare meccanismo implicato in questa unione di tastiere, quando si suonano sul *Grand-Orgue* le frasi prima terza e quinta, la sonorità ottenuta è quella risultante dalla fusione dei registri di tutte e tre le tastiere dell'organo. Quando, invece, si suonano sul *Récit* le frasi seconda, quarta e sesta, si sentono solo i registri selezionati su questa tastiera.

¹⁶ Le prescrizioni di Franck a questo punto prevedono di togliere *Violo de Gambe* 8^o e *Hautbois* 8^o, selezionati all'inizio, e di inserire al loro posto *Voix humaine* 8^o e *Tremblant*. La cesura tra la settima e l'ottava frase è assicurata dal punto coronato.

¹⁷ È qui che viene aggiunta al *Récit* la *Trompette*, dal bel suono chiaro.

suona anche il *Pédale*. Le tonalità toccate sono le stesse delle corrispondenti frasi della prima sezione (Mi maggiore, Sol maggiore/minore, Sol # minore).

Dopo un breve interludio di 20 battute (batt. 106-125), dove la tonalità viene portata da Mi maggiore a Mi minore passando per Sol minore, Si minore, La ♭ minore, Mi ♭ minore, Sol minore, fermandosi sulla D⁷ di Mi minore, comincia una terza sezione di 45 battute (batt. 126-170), variazione delle frasi seconda, quarta e sesta della prima sezione. Le sonorità di questa sezione sono simili a quelle della sezione precedente. E come nel caso della sezione precedente, anche in questo caso le tonalità toccate sono le stesse delle corrispondenti frasi della prima sezione, ma ora il percorso armonico si arricchisce di nuovi riferimenti, solo accennati nella prima sezione: nel passaggio da Mi minore a Sol minore, vengono messe in evidenza anche le tonalità di La minore, Si ♭ minore e Mi ♭ minore. Questa sezione si conclude con quattro battute che riprendono quasi alla lettera la melodia della prima frase, obbedendo al principio della forma ciclica.

La quarta sezione occupa 62 battute (batt. 171-232). Il materiale tematico deriva direttamente dalle sezioni seconda e terza, a loro volta elaborazione/variazione dei temi presentati nella prima sezione, in particolare dalla seconda e quarta frase e dalla melodia del corale (settima frase). L'elemento caratteristico di questa sezione è rappresentato dal fatto che i due temi vengono ora esposti simultaneamente, sovrapposti l'uno all'altro, una prima volta con la melodia del corale alla mano sinistra e il secondo tema alla mano destra – e con la tonalità che da Sol minore viene portata a Si ♭ maggiore –, una seconda volta con le parti invertite – e con la tonalità che da Si ♭ (addesso minore) viene portata a Re ♭ / Do # maggiore. La sezione procede poi con un passaggio modulante che tocca le tonalità di Fa # minore e Si minore, per ritornare infine alla tonalità d'impianto dopo aver attraversato una zona caratterizzata dal moto cromatico delle voci. Tutto questo passaggio modulante si basa in parte sulla sovrapposizione dei due temi, in parte sulla ripresa del tema della prima frase della prima sezione.

La quinta sezione occupa le ultime ventisette battute del brano (batt. 233-259). Le prime 22 battute rappresentano un'ultima esposizione variata della melodia del corale (settima frase), per la prima metà esposta in canone tra la mano destra e la pedaliera;

le ultime cinque battute sono invece la ripresa dell'incipit del tema di batt. 65 sgg., variazione del tema della prima frase della prima sezione, esposto in canone tra la mano destra e la mano sinistra. La sezione resta sostanzialmente stabile nella tonalità d'impianto, ad eccezione di un breve accenno alla tonalità di Sol # minore, peraltro presente anche nella melodia originaria del corale.

Anche il *Choral II*, in Si minore, si basa sul principio della variazione, ma in questo caso il principio applicato è quello della variazione su basso ostinato. Infatti, la frase iniziale, di sedici battute (8+8), è trattata come tema di passacaglia. Questo tema è esposto quattro volte nell'introduzione (batt. 1-64): la prima volta è esposto alla pedaliera (batt. 1-16), e la seconda volta passa alla voce più acuta della mano destra (batt. 17-32); la terza e la quarta volta, invece, il tema viene esposto alla pedaliera per la prima metà (batt. 33-40 e 49-56) e alla mano destra per la seconda (batt. 41-48 e 57-64). Le prime tre volte il tema inizia in Si minore e finisce in Fa # minore; l'ultima volta, invece, inizia in Mi minore e finisce in Si minore. Ad ogni riproposizione, l'accompagnamento del tema è via via più elaborato e le sonorità sempre più piene.¹⁸ Ma il tema finora ascoltato non è quello del corale. Questo compare solo a batt. 65 e dura fino a batt. 126. Il tema del corale però non viene esposto, dall'inizio alla fine, per tutta la sezione, ma si compone di tre parti – rispettivamente batt. 65-80, 90-105 e 115-126 – intervallate da due episodi decorativi (batt. 80-89 e 105-114). In questa sezione il percorso tonale va da Si minore a Fa # minore (batt. 65-80), poi a La maggiore e a Re maggiore (batt. 80-97), poi a Fa # maggiore (batt. 98-105), per riprendere infine il tono di Si, questa volta maggiore (batt. 105-114 e 115-126), e le sonorità ven-

¹⁸ Da batt. 1 a batt. 40 – ovvero per le prime due occorrenze del tema e per metà della terza – si suona sul *Positif*, con i registri di fondo da 8' (cui si uniscono i registri di fondo da 8' e l'*Hautbois* del *Récit*), e sul *Pédale* con i registri di fondo da 8' e da 16' (cui è unito anche il *Positif* con i suoi registri insieme a quelli del *Récit*, e il *Grand-Orgue* con i registri di fondo da 8' e da 16'); da batt. 41 a batt. 48 – ossia per la seconda metà della terza occorrenza del tema – la mano destra suona sul *Grand-Orgue*, cui vengono aggiunti i registri ad ancia del *Récit* (unito a quest'ultima tastiera per il tramite del *Positif*), mentre la mano sinistra continua a suonare sul *Positif* (al quale è sempre unito il *Récit* con i suoi registri); da batt. 49 a batt. 56 – cioè per prima metà della quarta occorrenza del tema – anche la mano sinistra si porta sul *Grand-Orgue*, mentre al *Positif* vengono aggiunti i registri ad ancia (che quindi vanno ad unirsi ai registri del *Grand-Orgue* e del *Pédale*); da batt. 57 a batt. 64 – per la seconda metà della quarta occorrenza del tema – la mano sinistra ritorna a suonare sul *Positif* mentre la destra resta sul *Grand-Orgue*, cui sono stati aggiunti i propri registri ad ancia (che così “finiscono” anche al *Pédale*).

gono addolcite rispetto a quelle della sezione di esposizione mediante il disinserimento progressivo dei registri più “rumorosi”, che erano stati gradualmente aggiunti in precedenza, e mediante l’aggiunta di alcuni registri particolarmente dolci come la *Voix humaine*.

Dopo un interludio di 21 battute (batt. 127-147), che alterna sonorità molto squillanti e sonorità più dolci e che sposta la tonalità da Si maggiore a Sol minore, passando per Re maggiore, inizia una sezione in stile fugato (batt. 148-194), con il soggetto derivato direttamente dalla prima metà del tema d’esordio (batt. 1-8). La sonorità si fa più dolce, con i registri di fondo da 8’ alle tastiere; il percorso tonale va da Sol minore a Mi ♭, prima maggiore poi minore.

A questo punto seguono due frasi di 16 battute, la prima delle quali inizia in Mi ♭ minore e finisce in Si ♭ minore, la seconda inizia in Fa # minore e finisce in Do # minore. Esse sono costituite dalla sovrapposizione del tema d’esordio, alla pedaliera, e della prima delle tre parti del tema del corale, alle tastiere, come già accaduto nel *Choral I*.

Segue una sezione di transizione, in cui viene elaborata la melodia del controsoggetto del fugato e in cui la tonalità viene portata da Do # minore a Fa # minore e poi a Si minore (batt. 226-245). Questa sezione si caratterizza nella prima metà per un crescendo, ottenuto mediante l’aggiunta progressiva dei registri ad ancia alle tastiere, seguito nella seconda metà da un decrescendo ottenuto sottraendo i registri ad ancia in precedenza aggiunti. Da qui segue la riproposizione della seconda delle tre parti del tema del corale (batt. 246-257) e poi la ripresa del tema d’esordio accompagnato dal controsoggetto del fugato (batt. 258-273; per la prima metà il tema è alla mano destra e il controsoggetto alla pedaliera, per la seconda metà il tema è alla pedaliera e il controsoggetto alla mano sinistra), il tutto segnato nuovamente da un crescendo ottenuto con l’aggiunta progressiva dei registri ad ancia alle tastiere e al *Pédale*. Solo nelle ultime quattro battute si ha un rapido decrescendo, ottenuto togliendo i registri ad ancia, che introduce l’ultima frase del brano (batt. 274-285), riproposizione – anche “sonora” – della terza parte del tema del corale, seguita da una coda di quattro battute (batt. 285-288).

Infine il *Choral III*, in La minore, come i due precedenti ha il tema del corale non esposto all’inizio del brano, ma al suo interno; inoltre vede a un certo punto il tema

del corale che si combina con quello d'esordio sovrapponendosi ad esso. Il brano è suddivisibile in tre sezioni. Nella prima (batt. 1-96), si alternano in contrapposizione tra loro il tema d'esordio, costituito da accordi spezzati in stile toccatistico che ricordano molto da vicino l'inizio del Preludio e fuga per organo BWV 543 di Bach, e il tema del corale, dal carattere più raccolto:

- il tema d'esordio viene inizialmente esposto sul *Grand-Orgue*, con sonorità molto squillanti,¹⁹ e si compone di tre frasi, con la prima che porta la tonalità da La minore a Re minore (batt. 1-7), la seconda che da Re minore sembra andare a Sol minore ma che invece, dopo un passaggio modulante, riporta la tonalità verso La minore (batt. 8-19), e la terza che conferma la tonalità d'impianto (batt. 20-30);
- segue il tema del corale, suonato sul *Récit* con sonorità decisamente più dolci,²⁰ composto da tre frasi, con la prima stabilmente in La minore (batt. 30-35), la seconda che porta la tonalità a Do minore (batt. 35-40), e la terza che porta la tonalità a Mi minore (batt. 40-47);
- a questo punto torna il tema d'esordio, in Mi minore (batt. 48-56), suonato sul *Positif* con sonorità dolci;²¹
- segue di nuovo il tema del corale, suonato sul *Récit*, con la prima frase che ripete in Mi minore la corrispondente frase di batt. 30-35 (batt. 56-61), la seconda che rappresenta una variazione della corrispondente frase di batt. 35-40 e che termina sulla D di Mi minore (batt. 61-66), e la terza – elemento nuovo rispetto alla corrispondente frase di batt. 40-47, suddivisibile in tre sezioni (batt. 66-70, 70-74, 74-79) – che riporta la tonalità da Mi minore a La minore;
- infine ritorna il tema d'esordio in La minore, suonato sul *Positif*, con una deviazione interna a Re minore e con una coda modulante che termina sulla D di La (batt. 80-96), sulla quale termina la prima sezione del corale.

¹⁹ Franck prescrive l'uso dei registri di fondo e di quelli ad ancia da 8' per tutte le tastiere, i registri di fondo e quelli ad ancia da 8' e da 16' al *Pédale*, le tastiere unite tra loro e il *Grand-Orgue* unito al *Pédale* (la qual cosa, con le tastiere unite, comporta che anche il *Positif* e il *Récit* siano uniti al *Pédale*).

²⁰ Vengono tolti i registri di fondo da 16' e il *Récit* suona con i soli registri di fondo da 8' e quelli ad ancia da 8'.

²¹ Sono stati nel frattempo tolti i registri ad ancia dal *Grand-Orgue* e dal *Positif*, e quest'ultima tastiera suona con i registri di fondo da 8' propri, insieme a quelli del *Récit* ad essa unito (registri di fondo da 8' e ad ancia da 8').

Anche la seconda sezione (batt. 97-173) è suddivisibile in diverse parti:

- a batt. 97 viene esposto con sonorità ancora più addolcite²² un tema nuovo, in quattro frasi che portano la tonalità prima da La maggiore a Fa # minore (batt. 97-99), poi a Re maggiore e a Si minore (batt. 100-102), poi attraverso un breve percorso modulante che riconduce a La minore (batt. 103-105), infine a La maggiore attraverso Fa # minore e Re maggiore (batt. 106-117);
- a batt. 117 ritorna la prima e la terza frase del tema del corale (rispettivamente batt. 117-119 e 124-127), giustapposto al tema nuovo introdotto in precedenza (batt. 119-122 e 127-130), con la tonalità che viene portata da La maggiore a Do # maggiore e a Sol # / La ♭ minore;
- a batt. 131 comincia un processo di elaborazione che coinvolge dapprima il nuovo tema, sottoposto a procedimento di imitazione e di progressione (batt. 131-140), poi la prima frase del tema del corale (batt. 140-146), infine il tema d'esordio che viene ripreso prima da solo (batt. 147-156) e poi viene posto al di sotto della prima frase del tema del corale (batt. 157-161 e 164-168);²³ il percorso tonale vede il discorso musicale in transito per le tonalità di Re ♭ / Do # minore, Do maggiore, Re maggiore, Mi maggiore/minore, Do maggiore, Re ♭ maggiore, Re maggiore, Do # minore, Do minore, prima di ritornare a La minore.

La terza sezione, infine, vede il ritorno di tutte e tre le frasi del tema del corale – sia nella sua versione “originale” di batt. 30-47 sia in quella “elaborata” di batt. 74-78 –, sovrapposte al tema d'esordio, il tutto suonato sul *Grand-Orgue* e sul *Pédale* con sonorità piene e squillanti (batt. 173-194), seguiti da una breve coda di sei battute (batt. 194-199).

²² Il tema è alla mano destra, la quale suona sul *Récit* con registri di fondo da 8' insieme all'*Hautbois* e alla *Trompette*; l'accompagnamento è affidato alla mano sinistra, che ora suona sul *Positif* con *Flûte* e *Bourdon* 8', e al *Pédale*, con registri di fondo dolci e senza più l'unione con le tastiere.

²³ Per tutta la parte elaborativa che va da batt. 131 a batt. 146 le sonorità si arricchiscono sempre di più grazie all'aggiunta progressiva dei registri ad ancia alle tastiere, che tornano ad essere unite tra di loro e col *Pédale*. Per batt. 131-146 Franck prescrive di suonare sia la mano destra sia la sinistra sul *Grand-Orgue*, mentre per batt. 147-161 egli indica di suonare sul *Positif* e di togliere i registri ad ancia alle tastiere e al *Pédale*, ad eccezione di quelli del *Récit*, che è unito al *Positif* (solo per batt. 162-163 e 169-171 è previsto che la mano sinistra suoni sul *Grand-Orgue*).

II.2. *Affinità di terza*

Una caratteristica assai ricorrente nei brani de *L'organiste* e nei *Trois chorals* è l'accostamento di sezioni in relazione di terza tra loro. La relazione che viene messa in evidenza non è solo quella di terza minore esistente tra una data tonalità e la sua relativa minore o maggiore, ma è soprattutto quella di terza maggiore che lega una data tonalità con quella del contraccordo. Di seguito vengono forniti alcuni esempi tratti da *L'organiste*.

La prima frase della *pièce* n. 1 in Do maggiore (batt. 1-8), nella tonalità d'impianto, è seguita dalla seconda che riproduce la prima una terza sopra, in tonalità di Mi minore:

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 1-5, is marked 'Poco allegretto' and 'p'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system, measures 6-10, includes dynamic markings 'dim.', 'pp', and 'poco forte', and tempo markings 'poco rall.' and 'a tempo'. The key signature changes from one sharp (F#) to no sharps or flats between measures 8 and 9.

Pièce n. 1 in Do magg., batt. 1-10

Come mostra l'esempio, il passaggio dalla tonalità di Do maggiore della prima frase a quella di Mi minore della seconda è immediato, essendo le due frasi semplicemente giustapposte. Nel passaggio da una tonalità all'altra, l'accordo di T sulla seconda metà di batt. 8, evidenziato dal punto coronato, viene re-interpretato come sP di Mi minore, oppure t⁶. Poi, a batt. 21, ritorna la tonalità di Do maggiore nello stesso modo repentino con cui era stata soppiantata da quella di Mi minore.²⁴ Ora, però, la frase

²⁴ Cfr. l'es. mus. di batt. 19-22 a p. 54.

termina con l'armonia di D di Mi minore, sul punto coronato alla seconda metà di batt. 20, e la frase che segue inizia a batt. 21 con l'armonia di D di Do maggiore. Questa specie di cadenza "evitata" può essere interpretata in maniera diversa se ci si sofferma sul movimento delle voci.²⁵

L'esempio seguente mostra la terza frase della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore. In questa frase, di otto battute, ritorna il tema d'esordio, ma a metà (batt. 19) si ha un'improvvisa deviazione a Do minore/maggiore, così che la T della tonalità d'impianto diventa sP/tG di Do:

La ♭ magg.: D T D⁷ T
 Do magg.: sP D t D t D t S D⁷ t D⁷ T

***Pièce* n. 1 in La ♭ magg., batt. 17-24**

Come nell'esempio appena esaminato, anche in questo caso le voci vengono trasposte una terza sopra ma, a differenza di prima, ora la trasposizione avviene all'interno della stessa frase e riguarda le due metà in cui si suddivide l'antecedente della frase stessa.

Nella frase di batt. 17-24 della *pièce* n. 4 in Fa minore viene ripreso il tema d'esordio. Nel passaggio di batt. 20-21 alla D segue la cadenza d'inganno del modo minore, tG, attraverso la quale si apre una parentesi inaspettata nella tonalità di Re ♭ maggiore:

²⁵ Per la discussione relativa al passo di batt. 19-22 si rimanda a ciò che viene detto a p. 54.

Fa min.: t D⁷ t⁶ = (s⁶) D⁷ tG

Re ♭ magg.: T₃ (D^v) [Tp] T₃ D₃
 \cong D^v₇

Pièce n. 4 in Fa min., batt. 17-24

Come nel caso appena visto di batt. 17-24 della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore, anche in questo caso il passaggio da una tonalità all'altra avviene all'interno della stessa frase e riguarda le due metà in cui si suddivide l'antecedente della frase stessa (in questa *pièce* le frasi sono di 16 battute ciascuna), ma questa volta, pur se in affinità di terza, la nuova tonalità non viene introdotta, come nei casi precedenti, accostando le due parti mediante una trasposizione ma per mezzo di una cadenza d'inganno del modo minore.

La tonalità d'impianto viene ristabilita poco più avanti, in corrispondenza di batt. 28-29, dove gli accordi di D e di Tp di Re ♭ maggiore – ancora una cadenza di'inganno, questa volta del modo maggiore, e ancora una deviazione all'interno della stessa frase, senza accostamento di parti mediante trasposizione – vengono reinterpretati rispettivamente come tP e s di Fa minore:

La ♭ magg.: T D₃ T D₃ Tp

Fa min.: tP₃ s t₃

Pièce n. 4 in Fa min., batt. 25-30

La frase conclusiva della *pièce* n. 3 in Fa # minore presenta un'interessante particolarità:

Fa # min.: $t^{\underline{5-6-5}} s^{\underline{6}} t^{\underline{5-6-5}} s^{\underline{6}} t (D^{\underline{7}}) sP \leftarrow (D^{\underline{7}}) t (D^{\underline{7}}) sP \leftarrow (D^{\underline{6}}) tG (D^{\underline{6}}) tGD^{\underline{7}} tG (D^{\underline{6}}) tGD^{\underline{7}} t$

$\begin{array}{cccccccc} = & = & = & \cong & = & \cong & = \\ sP_3 & sP_3 & tG & D^6 & tG & D^6 & sP \end{array}$

Pièce n. 3 in Fa # min., batt. 20-26

L'alternanza t-s di batt. 20-21 è sostituita da quella t-sP di batt. 22-23 (ora intervallata dalla dominante secondaria), con l'accordo parallelo maggiore della s (preannunciato già sul secondo tempo di batt. 20 e 21) al posto della funzione principale della s stessa; la triade aumentata sull'ultimo tempo di batt. 22 e 23, D della sP precedente, è enarmonicamente uguale anche alla D della t, la quale è data sul primo tempo di batt. 23 ma non sul primo di batt. 24, dove c'è quello di tG, con cadenza d'inganno del modo minore. Ciò che va messo in evidenza nell'intero passaggio è il fatto che si tratta sempre dell'accordo di Re maggiore che, ora sul secondo tempo di batt. 20 e 21, ora sul terzo di batt. 22 e 23, ora sul primo di batt. 24 e 25, proprio per il gioco di richiami di cui si è appena detto, assume via via funzione di sP e di tG (così come evidenziato dal rigo sottostante le indicazioni delle funzioni armoniche).

La *pièce* n. 6 comincia con una frase di otto battute in Sol minore, seguita da una seconda frase che comincia nella tonalità d'impianto per poi deviare all'improvviso a Mi \flat maggiore (sP):

Allegretto vivo

Sol min.: t s t s⁵ t s t D⁷ t D⁷

Sol min.: t D⁷ t s t t s t s⁵ t s

Sol min.: s
 Mi ♭ magg.: T_p T D⁷ T D⁷ T D⁷ T S T

Pièce n. 6 in Sol min., batt. 1-16

Il brano procede, poi, con una terza frase, di otto battute, sempre in Mi ♭ maggiore, seguita da una quarta frase che ripropone il primo tema nella tonalità di Mi ♭ minore, per poi far ritorno alla tonalità d'impianto per mezzo dell'interpretazione della S di batt. 29 come napoletana di Sol minore:

Mi b min.: t s t s⁶ t s

Sol min.: s^N D_{3>}⁵ 6 4 6< 3 5

≅ DD₃^{t v}

≅ sp₅ = Dp

Pièce n. 6 in Sol min., batt. 25-31

In questo modo il brano intero è costruito sul confronto di due sole tonalità, Sol minore e Mi b maggiore/minore, che si “fronteggiano” su una distanza di terza maggiore. In entrambi i casi, il passaggio dalla prima alla seconda tonalità in affinità di terza avviene per mezzo dell’accordo di sottodominante della prima tonalità: a batt. 12 c’è l’accordo di Do minore, s di Sol minore; a batt. 29 c’è l’accordo di La b maggiore, S di Mi b minore. Nel primo caso, la s di Sol minore introduce *ex abrupto* la nuova tonalità di Mi b maggiore “incarnandone” la Tp;²⁶ nel secondo caso, invece, la S di Mi b maggiore guadagna una sesta alterata cromaticamente in senso ascendente a batt. 30 e diventa settima diminuita di Sol minore, con terza alterata cromaticamente in senso discendente.

Nella *pièce* n. 2 in Re b maggiore, nella quale la linea melodica alla m.s. è ripresa in canone all’ottava dalla m.d., a batt. 9-14 vengono messe in evidenza le tonalità della Tp, terza minore sotto la T (Si b minore; cfr. batt. 9-11), e della Dp, terza maggiore sopra, ovvero d della Tp (Fa minore; cfr. batt. 12-14):

²⁶ Anche in questo passaggio si ritrova un rapporto di terza, questa volta minore: quello tra la s di Sol minore e la nuova tonalità di Mi b maggiore.



Pièce n. 2 in Re \flat magg., batt. 9-14

Una cosa simile avviene nella *pièce* n. 5 in Re maggiore. Dopo la cadenza sulla T a batt. 12, c'è la terza frase (batt. 13-18) in Si minore, Tp della tonalità d'impianto, giustapposta alla frase precedente in Re maggiore; questa frase conduce alla tonalità di Fa # minore, d della tonalità di Si minore e Dp di quella d'impianto:



Pièce n. 5 in Re magg., batt. 13-18

Nella *pièce* n. 1 in Fa # minore, dopo una prima frase musicale di otto battute nella tonalità d'impianto, la seconda frase, sotto riportata, comincia nella tonalità della relativa maggiore e alterna l'accordo di La maggiore in levare a quello di Re maggiore in battere nelle prime battute, così da far pensare tanto all'alternanza T-S di La maggiore (una terza sopra rispetto alla tonalità d'impianto) quanto a quella D-T di Re maggiore (una terza sotto rispetto alla tonalità d'impianto):

Fa # min.: t tP
 La magg.: T S7-----6 T S7-----6 (D5<) S₈⁷-----₃⁶ T Tp
 opp. Re magg.: D T⁷-----6 D T⁷-----6 D5< T₈⁷-----₃⁶ D

Fa # min.: S7-----6 D₅⁷ t S7-----6 D₅⁷ t s⁷-----₆-----₅ DD₃⁷ D t

Pièce n. 1 in Fa # min., batt. 8-16

Il dubbio viene chiarito con la seconda metà della frase (batt. 13-16), dove invece si alternano l'accordo di Fa # minore e quello di Si maggiore/minore: è ritornata la tonalità d'impianto e l'alternanza di funzioni armoniche riguarda la t e la S/s.

Nelle prime sedici battute della *pièce* n. 5 in Mi b maggiore vengono sottolineate diverse tonalità, l'una in relazione di terza con la successiva: Mi b maggiore (I), Sol minore (Dp), Si b maggiore-minore (D-d), Sol b maggiore (tP), Mi b maggiore (I). Queste tonalità sono accostate l'una all'altra:

Mi b magg.: D T D⁷ T Tg
 Sol min.: sP t

Pièce n. 5 in Mi b magg., batt. 1-16 (continua)

Sol min.: D⁷ t tP
 Si b magg.: T D⁹

Si b magg.: T D⁹ t D^{Sv}
 Sol b magg.: Dp/Tg t DD^v D⁷

Sol b magg.: T
 Mi b magg.: dP t DD^v D⁷ T D⁷

Pièce n. 5 in Mi b magg., batt. 1-16 (fine)

In questo modo il tradizionale spostamento della tonalità dalla tonica alla dominante viene spezzato nella successione terza maggiore + terza minore, prima in senso ascendente e poi, specularmente, in senso discendente (così introducendo la tonalità di Sol b maggiore).

Seguono qui altri esempi, tratti dai *Trois chorals*. Nel *Choral I* in Mi maggiore, dopo la cadenza in Sol minore di batt. 30, la frase musicale di batt. 30-36 porta ad una cadenza sospesa alla D di Mi maggiore attraverso un passaggio armonico ricco di cromatismi:

R.

Sol min.: $\frac{9}{4} \frac{8}{3}$ $tP_7 = (D_5^7) sp^{5-6-7}$ (D_3^{Sv}) $[dP]$ Dg^{5-6-7}
 (D_3^7)
 Mi magg.: Sp^{5-6-7}

Mi magg.: (D_3^{Sv}) $[Dp]$ tG_3 $DD_5^7>$ D^7
 $\cong DD_7^{Sv}$ D_3^{Sv}

Choral I, batt. 30-36

Le tonalità di Sol minore e Mi maggiore sono meno lontane di quanto possa apparire. Le loro toniche distano una terza minore l'una dall'altra. Sono quindi in relazione di terza, come due tonalità relative: Mi maggiore è la TP di Sol minore. Ma qui importa notare il modo in cui si passa dalla prima alla seconda tonalità. Batt. 33-34 sono in progressione rispetto a batt. 31-32: a batt. 32, sul primo e secondo tempo, ci si ferma sulla settima diminuita della dP di Sol; a batt. 34, sul primo e secondo tempo, ci si ferma sulla settima diminuita della Dp di Mi (enarmonicamente scritta con i bemolli). In entrambi i casi la cadenza sospesa non risolve sull'accordo atteso. Ma è proprio attraverso questi due accordi di settima diminuita, enarmonicamente equivalenti tra loro ed enarmonicamente uguali alla settima diminuita della D di Mi, che si passa da Sol minore a Mi maggiore.

La frase di batt. 47-55 devia dalla tonalità d'impianto a quella di Sol # minore (Dp della tonalità d'impianto). Essa è divisibile in tre parti di tre battute l'una. Il cambio di

tonalità avviene in corrispondenza della cadenza della terza parte (batt. 54 sg.). Dopo di ciò, la frase seguente, ancora di nove battute (batt. 56-64), divisibile in tre parti di tre battute l'una, riporta la tonalità a Mi maggiore:

46

R.

pp

Mi magg.: T_9^{4-3} T_3^{5-6} Sp^7 T_3 (D^7) $[Sg]$ (s_3^6) D^7 D_5^7 tG_5^{Sv} $[S]$
 $\uparrow \cong D_5^{\text{Sv}}$
 $\downarrow (D_7^{\text{Sv}})$

52

Mi magg.: T $t(=Sp)$ D^7 dP (s_5^5) D^7 $[Sp]$
 $\cong S_5^{6<}$ DD^{v} D^7 t_4^{9-8} T

56

cresc.

dim.

Sol # min.: S_5 (D_5^7) D^7 (D_7^{Sv}) $[dP]$
 $\cong DD_3^{\text{v}}$
 Mi magg.: $\cong D_7^{\text{Sv}}$ S_5 (D_5^7)
 $= (DD^{\text{v}}) [D]$

Choral I, batt. 46-64 (continua)

Mi magg.: D^7 $(D^{\text{S}_3^{\text{V}}})$ [dP]
 $\cong DD_3^{\text{tV}}$ $(DD^7 D^7) Si \flat (DD^7 D^7)$ [dP]
 $= (S^{\text{N}} D^7) S^{\text{S}_3^{\text{tV}}} DD^{\text{tV}} D_9^{\text{tV}} \dots_8 T$
 $= (D_{3>}^{\text{S}_3^{\text{V}}}) \text{-----} \uparrow$

Choral I, batt. 46-64 (fine)

Per quanto riguarda il passaggio da Mi maggiore a Sol # minore, se si presta attenzione a batt. 53 sg. si noterà che gli accordi si collegano a due a due grazie a una progressione. In particolare, la voce più grave alla m.s. sul primo e secondo tempo di batt. 53 compie un salto di quarta giusta ascendente, armonizzato con un accordo di D^7 di Re che risolve proprio sull'accordo di Re (dP); sempre la stessa voce più grave alla m.s. compie ancora un salto di quarta giusta ascendente a cavallo di batt. 53-54, questa volta armonizzato con $s_6^5 - D^7$ di Fa #; i quattro accordi sembrano così poter essere riferiti alla tonalità di Fa # minore, Sp di Mi, con l'accordo di Re maggiore inteso come la rispettiva sP; ma la D^7 di Fa # è seguita da $DD^{\text{tV}} - D^7 - t$ di Sol # minore; per questo motivo, l'accordo di D^7 di Fa # sul primo tempo di batt. 54 fa da perno tra le tonalità di Mi maggiore e Sol # minore, ed è perciò da intendersi come $S_5^{\text{6}<}$ di quest'ultima tonalità.

Il percorso inverso, da Sol # minore a Mi maggiore, viene avviato "attorno" al perno costituito dall'accordo di settima diminuita di batt. 58: grazie proprio all'estrema versatilità di questo tipo di accordo, con le sue diverse possibilità interpretative, si lascia la tonalità di Sol # minore e ci si dirige verso quella d'impianto. Dopo batt. 56-58 e 59-61, in progressione tra loro, a batt. 62 sg. ritorna la progressione già incontrata a batt. 53 sg.; pur se con alcune differenze (l'accordo di DD^7 invece di quello di s_6^5 sul terzo tempo di batt. 62), i quattro accordi sembrano potersi riferire alla stessa tonalità, ora Re maggiore, dP di Mi, ma di nuovo l'accordo di D^7 secondaria sul primo tempo di batt. 63 va interpretato come $S_5^{\text{6}<}$ di Mi maggiore.

Il passo di batt. 106-125 porta la tonalità da Mi maggiore a Mi minore attraverso una progressione che tocca diverse tonalità distanziate da una terza maggiore ascendente l'una dall'altra:

106 **Largo**

Mi magg.: (D⁷) [s^N] (D⁷) [S] (D⁷) [Re b ≅ Tp]
 (=S^{6<}) tp (=S^{6<}) d La b min.: (=S^{6<}) D⁷_____

112 **Poco animato**

La b min.: _____⁶_{S⁵} dp2-----1 (t2-----1 sP2--1 D⁷----3 (D⁷) [Fa b ≅ Mi]

115 **Largo**

La b min.: T^{7>}
 Mi min.: Dp^{7>}=(D⁷) [Re b ≅ Tp] (D⁷) [s^N] (D⁷) [S]
 (=S^{6<}) Dg (=S^{6<}) tp (=S^{6<}) D⁷_____

Choral I, batt. 106-125 (continua)

121 **Poco animato**

Mi min.: s_5^6 dP2-----1 t²-----1 sP2-----1 D⁴-----3 (D₅⁷) [sP] ($\cong DD_3^t V_3^s D_{3-3}^s$)

123

Mi min.: D^7 s_6^5 D⁷ s_6^5 D⁶⁻⁻⁵ s_6^5 D⁶⁻⁻⁵

Choral I, batt. 106-125 (fine)

La progressione inizia con un accordo di D⁷ di Fa, inteso come S^{6<} di Sol. La progressione è divisibile in due metà: nella prima (batt. 106-114) vengono messe in evidenza le tonalità di Sol minore (batt. 107) e Si minore (batt. 109), fermandosi a batt. 111 su Mi ♭ (\cong Re #), D⁷ di La ♭, con punto coronato (invece del Mi ♭ minore), da cui parte una breve progressione per terze discendenti, su pedale di Mi ♭, che termina sulla D⁷ di La ♭ a batt. 114; nella seconda (batt. 115-123), simile alla prima, viene ripreso il percorso interrotto della prima parte e vengono messe in evidenza le tonalità di Mi ♭ minore (batt. 116) e Sol minore, fermandosi a batt. 120 su Si, D⁷ della tonalità d'impianto, con punto coronato (invece del Si minore), da cui parte una breve progressione per terze discendenti, su pedale di Si, che termina sulla D⁷ di Mi minore a batt. 123. Segue una breve coda che conferma la cadenza sospesa alla D⁷ di Mi minore (batt. 124 sg.).

Il passo seguente riporta un frammento della parte conclusiva, dove la melodia del corale è enfatizzata dalla sonorità degli accordi pieni alle tastiere e dai registri

squillanti dell'organo:

G.O.

232

tutta forza

Mi magg.: $DD_3^v > \dots 7$ D^7 T Tp Sp $^{4-3}$ T (D^7) D_5^7 T $_5$ Tp Sp T $_{5-3}$ D_3^7

237

Mi magg.: S_5 D^9 t (D^7) [Tp] Sp D_5^7 T $^{7>}$
 $\cong D_{5>}^{S_5} (D_5^7)$ [dP] ($=DD^7 D_5^7$) [dP]
 $\cong S_5^< T$ Sol # min.: $\cong DD_3^v > D_5^7 < D$ t $DD^v D^{6-5}$
 $\cong (DD_3^v >) [Tp]$

243

P. G.O.

G.O.

Sol # min.: t^2-1 t^3 \dots 7 $3<$
 Mi magg.: Tg^3 \dots 7 $3<$ ($=DDD^7 DD^7 s^6 D_7$) $D(D S^{2<-3} T D_7^{6-5})$ D^{7-1} ($D_3^9 >$)
 ovvero D^6 \dots 5

Choral I, batt. 232-247

In particolare, a batt. 241-243 si devia a Sol # minore, in affinità di terza con la tonalità d'impianto (Dp). Secondo un primo livello di analisi, i primi due accordi di batt. 241 sembrano riferirsi alla tonalità di Re, dP di Mi, essendo rispettivamente DD⁷ e settima di sensibile; essi invece sono seguiti dalla D di Sol # minore sul terzo tempo della battuta, e vengono perciò enarmonicamente interpretati rispettivamente come sesta tedesca e settima diminuita della tonica; in particolare, quest'ultimo accordo, in terzo rivolto, presenta un'insolita alterazione cromatica della terza in senso ascendente (Mi - Sol ♭ - Si - Do # \cong Mi - Fa * - La * - Do #).

Batt. 25 sg. e 27 sg. dell'esempio seguente, tratto dal *Choral II*, sono in progressione fra loro; attraverso esse si passa dalla tonalità di Si minore a quella di Fa # minore, d della tonalità d'impianto, passando per l'armonia di Re maggiore, tP di Si minore e sP di Fa # minore, quindi con doppio salto di terza:

Si min.: t⁷ D⁷

Fa # min.: s⁷ D₅^{S_V} tG⁴-----₃⁵ sP⁷ DD₅⁷ t⁶-----₃⁵ (DD⁷ D⁷) [Do] t S^{7>} D_{7>}⁸ t T^{7>}

= (S₆^S D₃^{S_V}) [(D)→sP] (s₆^S D₅^S) [D] \cong D₃^{S_V} D⁷

sP⁶-----₃⁵ t⁶-----₃⁵

***Choral II*, batt. 25-32**

Infatti, dall'accordo di Si minore con settima sul primo e secondo tempo di batt. 25 si passa a quello di settima diminuita di Fa # sul terzo tempo, enarmonicamente interpretato come settima diminuita della D di Re (Mi # \cong Fa ♭); quest'ultimo, infatti, risolve direttamente sul Re nella battuta successiva. Una cosa analoga avviene a batt. 27 sg.: all'accordo di Re maggiore con settima sul primo e secondo tempo di batt. 27 segue la sesta francese di Fa # sul terzo tempo, e quest'ultima risolve diretta-

mente sul Fa # nella battuta successiva.²⁷

La frase di batt. 80-89 è divisibile in tre segmenti di 3+3+3 battute. La relazione tonale tra il primo e il secondo segmento è di affinità di terza minore superiore: dal Fa # minore di batt. 80-83 si passa al La maggiore di batt. 83-87 per mezzo della successione D⁷ di Fa # minore - T di La maggiore. Da un altro punto di vista, l'affinità è di terza maggiore inferiore in quanto i due accordi sono costruiti su fondamentali distanti una terza maggiore l'una dall'altra (Do # - La):

Fa # min.: t $\emptyset D_3^7$ $D_7^>$ t₃ ($\emptyset D_3^7$ D_5^S) sP₃ s₅ D₃ (D_5^S) s₃[<]-----₃

Fa # min.: D_4^7 -----^(s₃)-----₃ tP₅
 La magg.: T₅ $\emptyset D_3^7$ $D_7^>$ T₃ DD_7^t T_{p3} S₅ D₃ (D_5^S) S₃[<]-----₃
 $\cong (\emptyset D_3^7$ $D_5^S)$

Choral II, batt. 80-89 (continua)

²⁷ Cfr. il paragrafo II.6, “Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica”, a pp. 90 sgg.

La magg.: $D_4^{9>} (S_3^6)_{-3}$ T_3
 Re magg.: $D_3 (D_3^{SV})$ $S_3^{6>-5}$ DD_3^v D_4^6 DD_3^7 T_3

Choral II, batt. 80-89 (fine)

In particolare, l'accordo di D^7 di Fa # sul primo e secondo tempo di batt. 83 può essere enarmonicamente interpretato come settima diminuita di La maggiore, con il Mi # inteso come Fa b e con il Do # inteso come Re b, quinta alterata cromaticamente in senso discendente.²⁸ La frase si conclude nella tonalità di Re maggiore, introdotta per mezzo dell'interpretazione dell'accordo di La maggiore di batt. 87 come D di Re; rispetto alla tonalità di partenza, Fa # minore, anche il Re maggiore è in affinità di terza, questa volta maggiore inferiore.

Il passo seguente contiene due frasi quasi identiche, in progressione tra loro. La prima inizia con la D^7 di Si e termina in Re maggiore (batt. 90-97), la seconda inizia con la D^7 di Re e termina in Fa # maggiore (batt. 98-105), in affinità di terza col Re:

²⁸ Cfr. il paragrafo II.3.1, "Interpretazione enarmonica dell'accordo di dominante come settima diminuita con quinta abbassata cromaticamente", a pp. 53 sgg.

90

G.O.

Re magg.: $(D^7) [Tp]$ $(D^7) [Dg]$
 $\cong (D_{3>}^{Sv})$ $D^7 [tP]$ $\cong (D_{3>}^{Sv})$ $D^7 [S]$
 $\cong (D_{3>}^{Sv}) [Tp]$ $\cong (DD_{3>}^t)$ $D^6 [Dp]$
 $\cong (D_{3>}^{Sv}) [Dg]$ $= Dp_5 (DD^7)$

96

Re magg.: $D_{3>}^{Sv}$ D^7 $T^2 \text{---} \overset{4}{\text{---}} \overset{3}{\text{---}} \overset{1}{\text{---}}$ D^7

Fa # magg.: $(D^7) [sP]$ $(D^7) [dP]$
 $\cong (D_{3>}^{Sv})$ $D^7 [Sp]$ $\cong (D_{3>}^{Sv})$
 $\cong (D_{3>}^{Sv}) [sP]$

101

Fa # magg.: $D^7 [Dp] (D^{Sv})$ $[s^N]$
 $\cong (D_{3>}^{Sv}) [dP]$ (DD^7) $[dP]$
 $\cong (DD_{3>}^t)$ $D^6 [Dp]$
 $= Dp_5 (DD^7 D_{3>}^{Sv})$ D^7 $T^2 \text{---} \overset{4}{\text{---}} \overset{3}{\text{---}} \overset{1}{\text{---}} = (D) \rightarrow$ Si magg.

Choral II, batt. 90-105

Di seguito vengono svolte alcune considerazioni:

- batt. 90 sg. sono strettamente collegate fra loro in quanto contengono due accor-

- di che, grazie all'interpretazione enarmonica, fanno riferimento entrambi sia all'armonia della [Tp] sia a quella della [tP] di Re; lo stesso avviene per batt. 98 sg., ora con riferimento all'armonia di sP e Sp di Fa # maggiore;
- batt. 92 sg. sono in progressione rispetto a batt. 90 sg. e, come queste ultime, contengono due accordi che, grazie all'interpretazione enarmonica, possono riferirsi tanto all'armonia di S quanto a quella di Dg di Re; lo stesso accade per batt. 100 sg., ora con riferimento all'armonia di Dp e di dP di Fa # maggiore;
 - batt. 101, però, introduce un cambiamento rispetto a batt. 93, tale per cui la frase di batt. 98-105 termina sull'accordo di Fa # maggiore e non su quello di Fa maggiore; in particolare, i due accordi di batt. 101 possono essere enarmonicamente intesi rispettivamente come $\overset{S}{D}_{3>}^v$ e $\overset{S}{D}_3^v$ di Mi, dP di Fa # (col $Mi \flat \cong Re \#$), e l'accordo di batt. 102 è scritto come la rispettiva DD^7 della stessa dP;
 - il passaggio da batt. 91 a batt. 92, cioè dal primo al secondo elemento della progressione, avviene per mezzo dell'interpretazione enarmonica dell'accordo di batt. 91 come $\overset{S}{D}_{5>}^v$ di quello successivo, di batt. 92, costruito sul Sol # (Do - Mi - Sol - Si $\flat \cong$ Do - Mi - Fa * - La #); analogamente accade nella corrispondente batt. 99 (Mi \flat - Sol - Si \flat - Re $\flat \cong$ La # - Do # - Mi \flat - Sol).²⁹

Questo passo inizia e finisce con un accordo costruito sul Fa #; esso si presenta, quindi, come un'entità chiusa in sé stessa, con diversi accordi che si richiamano a distanza l'uno con l'altro.³⁰ l'accordo di batt. 90 è uguale a quello di batt. 102; l'accordo di batt. 92, D^7 costruita sul Sol #, è quasi identico a quello sul primo e secondo tempo di batt. 104, $\overset{S}{D}_{3>}^v$ costruita sul Si #, e quest'ultimo è enarmonicamente uguale a quello di batt. 93 sg., D^7 costruita sul Re;³¹ l'accordo sul terzo tempo di batt. 95 è identico a quello di batt. 100; l'accordo sul terzo tempo di batt. 96, D^7 costruita sul La, è uguale a quello di batt. 98; l'accordo di batt. 99, D^7 costruita sul Mi \flat , è enarmonicamente

²⁹ Per quanto riguarda l'interpretazione dell'accordo di D^7 come $\overset{S}{D}_{5>}^v$, cfr. il paragrafo dedicato a questo argomento a pp. 53 sgg.

³⁰ Per quanto riguarda il collegamento a distanza degli accordi, cfr. il paragrafo dedicato a questo argomento a pp. 63 sgg.

³¹ A proposito di quest'ultimo caso si noti come l'accordo di sesta tedesca di batt. 93 sg. (scritto come D^7 costruita sul Re), seguito da quello di Fa # minore in secondo rivolto di batt. 95, trattato però non come D^{\flat} di Fa # minore, "ritorni" sul primo e secondo tempo di batt. 104 e sia seguito ora dalla $D^{\textcircled{3}}$ di Fa #, quasi a voler concludere ciò che a batt. 95 era rimasto in sospeso.

uguale a quello sul terzo tempo di batt. 103, costruito sul Re #; l'accordo sul secondo tempo di batt. 104, se interpretato enarmonicamente come D⁷ di Sol (Si # ≅ Do ♭), fa riferimento alla stessa triade cui sembra puntare l'accordo di settima diminuita sul terzo tempo di batt. 101. A parte le somiglianze, si possono trovare alcuni rapporti di tipo dominantico a distanza: l'accordo di batt. 90 è la D⁷ di quello di batt. 100; l'accordo di batt. 91 è la D⁷ di quello sul primo e secondo tempo di batt. 101; l'accordo di batt. 99 è la D⁷ di quello di batt. 92.

Nel passo seguente la tonalità si porta da Si maggiore a Sol minore attraverso salti di terza: Si maggiore - Re minore - Si ♭ maggiore - Sol minore:

Largamente con fantasia

127

G.O. *ff*

Si magg.: T sP₃ (D) sP ←(DD^{5>} D)D^{5>} T (D^{5>}) sP₃ DD_{3>}^{t v} t sP⁷ (D^{5>})
 opp. sP⁸ -----5-----3-----1

130

R. *p*

Si magg.: [Mi #]
 DD_{3>}^{t v} (D₅⁷) [s^N]
 L----- (≅) ----- J (DD₅^{t v}) tp₃
 L----- (3>← ≅ →3) ----- J Re min.: t₃⁵-----6<=(D^{5<}) s₅^{5-6>}

Choral II, batt. 127-147 (continua)

Re min.: D_3^{Sv} DD_3^{tV} T_3 sg_3 $D_7^{9>-8}$ T sP₃ (D) sP ←(DD^{5>}D) D^{5>} T (D^{5>})
 $\cong(D_3^{\text{Sv}}) \rightarrow \uparrow$ opp. sP⁸-----5-----3-----

Re min.: -1

Si b magg.: T_3 (D_3^{Sv} 3>) TP₃=DDD₃ DD_3^{tV} $D_3^{9>}$ -----1< S₃
 \uparrow ←=(D^{Sv}) = (D₃) [dP (=sG di Sol)]

Si b magg.: D_7^{Sv} -----1< tP
 \uparrow Sol min.: $\cong D^{\text{Sv}}$ t (s_8^{Sv} D_3^{Sv}) D_4^{Sv} = t₅
 $\leftarrow \cong (D_7^{\text{Sv}}) \cong (D_7) [sG]$

Choral II, batt. 127-147 (continua)

Sol min.: (D^{5<}) sG₃ D^{S<} D^{t<} DD^{V<} D^{4<} sg₃ 9>-----8
 ≅ (D₃) → ↑

Choral II, batt. 127-147 (fine)

Il passo è composto da due frasi, la prima di nove battute (batt. 127-135), la seconda di dodici (batt. 136-147). Con la prima frase la tonalità viene portata da Si maggiore a Re minore. Il collegamento delle due metà della frase di batt. 127-135 avviene per mezzo dell'equivalenza enarmonica degli accordi di batt. 130 sg. Nella seconda frase si toccano le tonalità di Re minore/maggiore, Si ♭ maggiore e Sol minore. Nell'intero passo prevale il moto cromatico delle parti, grazie al quale a batt. 134 c'è una specie di chiasmo, con gli accordi che si scavalcano l'un l'altro: la settima diminuita di Re sul primo tempo risolve sulla T sul terzo tempo dopo aver "scavalcato" la sesta tedesca sul secondo;³² inoltre, lo stesso accordo di sesta tedesca sul secondo tempo, enarmonicamente inteso come D⁷ di Mi ♭, risolve proprio su quest'ultimo accordo, sul quarto tempo, dopo aver "scavalcato" quello di Re sul terzo.³³ Infine, a batt. 129 (secondo e terzo tempo), 131 sg., c'è il collegamento diretto dell'accordo di settima diminuita della D con quello della rispettiva tonica, senza passare per la D.³⁴

Il percorso tonale del passo di batt. 195-226 va dalla tonalità di Mi ♭ minore a Si ♭ minore (batt. 195-210) e da quella di Fa # minore a Do # minore (batt. 211-226); tra la tonalità di Si ♭ minore della fine della prima delle due frasi e quella di Fa # minore

³² È necessario, in questo caso, interpretare l'accordo enarmonicamente, col Mi # inteso come Fa ♯.

³³ Una cosa simile avviene anche a batt. 146; qui, però, sul terzo tempo della battuta l'accordo di T è in secondo rivolto (non in primo) e svolge la chiara funzione di D⁶.

³⁴ Per quanto riguarda il collegamento a distanza degli accordi, cfr. il paragrafo dedicato a questo argomento a pp. 63 sgg; per il collegamento diretto degli accordi pre-dominantici con le rispettive toniche, cfr. il paragrafo a pp. 90 sgg.

dell'inizio della seconda esiste una relazione di terza maggiore discendente (Si \flat \cong La \sharp):

Si \flat min.: s7 D₅^{9>--8} t₈-----7
 Fa \sharp min.: \cong D₅^{6--5>} t

Choral II, batt. 209-211

L'accordo di Si \flat minore sul primo tempo di batt. 210, d della tonalità della frase, si trasforma enarmonicamente nella D di Fa \sharp minore sul secondo e terzo tempo, con la quinta che da "giusta" viene abbassata cromaticamente (La \flat - Sol \natural \cong Sol \sharp - Sol \natural) e con il Si \flat \cong La \sharp .

Il passo sotto riportato, tratto dal *Choral III*, è composto da tre frasi, le prime due di 5 battute, la terza di 7. Nella seconda frase (batt. 36-40) si passa dalla tonalità d'impianto, La minore, a Do minore, in affinità di terza con il La minore; nella terza frase (batt. 41-47) la tonalità viene portata dal Do minore al Mi minore, ancora in affinità di terza:

La min.: t dp₃ \cong sG⁶ t₈-----7> S₃⁷⁻⁻⁶ DD₃^{7>} t s t^{7>} s t₈...8>=dG₅<
 = (S₅⁶ D₃⁷) [dP]

Choral III, batt. 30-47 (continua)

La min.: tP_5 s_5^{\flat} t_5
 Do min.: Tp_5 DD_3^{\vee} DD^7 D_7^{4-3} t s $t^{7>}$ s t DD_3^{\vee} $dG_3^{5<}=D^{5<}DD_3^{\vee}$
 $= (S_5^{6<})$ $tP_5^{5<}$

Do min.: DD_3^7 s_3 D_9^{\flat} $Tg_3/T_5^{7<}$
 Mi min.: $s_5^{6<}$ $\leftarrow (D_4^{\vee} \dots 3)$ t_3 $D_5^{8-9>}$ tG_3 s_6^{\flat} t s $t^{7>}$ sP $t^{7>}$ s t
 $\cong ((D_3^{\vee})$ $DD_3^{\vee} \dots 5) \dots \uparrow$ $opp. t^6 \dots 3$

Choral III, batt. 30-47 (fine)

Il passaggio da La minore a Do minore avviene in maniera molto morbida ed è sottolineato dal movimento prevalentemente cromatico della voce più grave della m.s. di batt. 35-38. L'affinità di terza minore esistente tra la prima e la seconda tonalità è la stessa che c'è tra una tonalità minore e la sua relativa maggiore. Infatti, Do minore non è altro che la variante minore della relativa di La minore. Per questo motivo, il punto di svolta per passare dalla prima alla seconda si trova sulla prima metà di batt. 37 ed è rappresentato dall'accordo di La minore, comune a entrambe le tonalità (t di La e Tp di Do).

Più "duro", invece, è il passaggio da Do minore a Mi minore, in affinità di terza maggiore. Anche in questo caso la voce più grave alla m.s. di batt. 40-44 si muove di moto prevalentemente cromatico. La progressione di batt. 40 sg. e 42 sg. termina sull'accordo di settima e nona di dominante di Do minore sulla seconda metà di

batt. 42. La tonalità sembra quindi restare quella di Do minore. A cavallo di batt. 40 sg. c'è anzi un vago accenno all'accordo di Mi ♭ maggiore, in affinità di terza minore col Do minore, con la cadenza plagale evidenziata dal secondo rigo della cifratura funzionale; ma a batt 43 viene introdotto quasi all'improvviso l'accordo di Mi minore in secondo rivolto. A ben guardare, però, l'enaarmonia aiuta a trovare riferimenti alla tonalità di Mi minore a batt. 42 sg.: l'accordo sulla seconda metà di batt. 42 è uguale alla $s^{\flat 6}$ di Mi minore e l'accordo di batt. 43 è enarmonicamente uguale alla sua settima diminuita; inoltre, gli accordi di batt. 42 sg. possono essere riferiti anche alla D di Mi minore che si trova sulla seconda metà di batt. 44.

Anche nel passo seguente, che si richiama a batt. 30-38 qui sopra, si trova il passaggio di tonalità da La minore a Do minore:

La min.: $t_{3-3<}$
 $=(D) [s]$
 $sG=(D)[Mi \flat]$
 $DD \underline{t} \dots \dots \dots dp_3=sG^6 \dots \dots \dots t_8 \dots \dots \dots 7>$
 $=(S_3^6)$

La min.: $Sp_5^7 \dots \dots \dots 1$ $DD_5^7 >$ $\underline{t} \dots \dots \dots s \dots \dots \dots t^{7>} \dots \dots \dots s \dots \dots \dots t_8 \dots \dots \dots 8>=D_{5<}$
 $D_3^7 [dP]$

Choral III, batt. 173-181 (continua)

La min.: tP_5 s_5^N t_5
 Do min.: Tp_5 $DD_5^7 >$ $\frac{7}{8}$ D^4 $\frac{4}{3}$

Choral III, batt. 173-181 (fine)

Nel passo seguente la tonalità viene spostata da La maggiore a Si minore attraverso un movimento di terze discendenti: La maggiore (batt. 97) - Fa # minore (batt. 99) - Re maggiore (batt. 100) - Si minore (batt. 102):

La magg.: T_1^{4-3} $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{5}$
 Fa # min.: $t_7 >$ s_3^6 D^4 $\frac{6}{3}$ $\frac{7}{3}$ t^4 $\frac{4}{3}$ T
 = (D) [S]
 sG
 = (D) [Do]
 DD₇dG₅
 Re magg.: D_5^7

Choral III, batt. 97-102 (continua)

Re magg.: T S₅⁵ T₁.....₃ (D^{9>}) T_{p5} (D^S) D_p T S (D⁷ (s₅) D⁷) T_p⁴⁺³
 Si min.: D^{9>} t₅ (D^S) d tP sP D⁷ (s₅) D⁷ t⁴⁺³

Choral III, batt. 97-102 (fine)

Il passaggio da La maggiore a Fa # minore così come quello da Re maggiore a Si minore avviene in maniera morbida, trattandosi di tonalità relative; il passaggio da Fa # minore a Re maggiore, in affinità di terza maggiore, invece avviene grazie al moto cromatico ascendente alla m.s. nella seconda metà di batt. 99, il quale fa percepire una serie di D e cadenze d'inganno del modo minore incatenate l'una all'altra.

A batt. 106 viene riconquistato il tono di La, questa volta minore. Da qui ricomincia il giro delle tonalità in affinità di terza come a batt. 97-102, escluso il Si minore: Fa # minore (batt. 107) - Re maggiore (batt. 109); poi ancora La maggiore (batt. 112) - Fa # minore (batt. 114) - Re maggiore (batt. 115):

La min.: t³---₆ D⁸⁻⁷ t³--₆ D⁸---₇ T^{7>}≡(DD₃^V D₂^S) D^S T_p^{3 6} (D⁸⁻⁷ t³--₆ D⁸⁻⁷) TP^{7>}
 sP₃ sP₃ Re magg.: (DDD₇ DD^V D₇) D^S

Choral III, batt. 106-117 (continua)

Re magg.: $\text{---T}_5 (\text{D}_3^{\text{S}_7}) \text{D}^{8-7} \text{T} (\text{D}_3^{\text{S}_7}) \text{D} (\text{D}_7^{\text{S}_7}) \text{Dp}_5 \text{DD}_7^{\text{t}} \text{D}_5^{\text{t}}$ $\text{T}_1 \text{-----5-----6-----6}<$

La magg.: $\text{S}_1 \text{-----5-----6-----6}<$

La magg.: $\text{T}_3 \text{Tp} \text{T}_1 \text{-----2--3-----4--5} = \text{D}_8^{\text{6}} \text{-----5} = (\text{s}_3^{\text{6}}) \text{D}_4^{\text{6}} \text{-----5} \text{tG}_3) \text{Tp}^{2>-1} (\text{D}_3^{\text{7}})$

Fa # min.: $\text{t}^{6>} \text{-----5}$

Re magg.: D_5^{7}

La magg.: $\text{S}^{4+3} \text{t s}^{7>} \text{D}_5^{\text{S}_7} \text{t}^{5>} \text{-----3} < = (\text{D}_7) \text{s}^{4+3} \text{t} (\text{D}_7) \text{s}^{4+3} \text{---T} (\text{D}_7) \text{D}_7$

Re Magg.: T^{4+3}

Choral III, batt. 106-117 (fine)

Il passaggio da La maggiore a Fa # minore e poi a Re maggiore avviene per mezzo del movimento cromatico discendente alla m.d. e alla m.s. di batt. 107 sg., armonizzato con una serie di accordi di tipo dominatico, l'uno che risolve su quello successivo, in una progressione di quinte discendenti. A batt. 112 si ritorna in La maggiore. Questa volta il passaggio per Fa # minore e per Re maggiore avviene in maniera meno marcata, riferendo le due aree tonali alla tonalità di La (rispettivamente Tp e S).

Ancora, qualche battuta dopo c'è un altro frammento nel quale vengono accostate due tonalità in affinità di terza l'una rispetto all'altra:

La magg.: $\dots \underset{5}{5} = D \overset{9}{9} \overset{7}{7} \overset{7}{7}$ $T^8 \dots \overset{7}{7} = (D^7)[S]$
 $(D^7) [Sp]$
 $s^N D^6 [D^5]$
 Do # magg.: $sP_{6>5} s^5_{7>6} DD^7 D^{4\frac{3}{7}} T^{4\cdot 3} T^{4\cdot 3}$

Choral III, batt. 120-122

Il passaggio dalla tonalità di La maggiore a quella di Do # maggiore (affinità di terza maggiore superiore) avviene per mezzo di batt. 121 sg. In particolare, il moto cromatico alla m.s. di batt. 121, armonizzato in prevalenza con accordi di dominante secondaria che non risolvono sulle rispettive toniche, fa perdere lentamente il riferimento alla tonalità di partenza e introduce la nuova tonalità in maniera graduale, come mostrano i diversi livelli della cifratura funzionale.

Dopo la modulazione alla tonalità di Sol # minore (batt. 124-126), comincia un passo che va da batt. 127 a batt. 130 e che si richiama direttamente a batt. 106-109, riproponendone il doppio salto tonale di terze discendenti (ora Sol # minore - Fa minore - Re b maggiore):³⁵

³⁵ Cfr. Pes. mus. a p. 49.

Do # magg.: D⁷ (D^{Sv} tG₅ s^{6>}) d
 Sol # min.: t³⁻⁻⁻⁻⁻⁶ D⁸⁻⁷ t³⁻⁻⁶ D⁸⁻⁷ T^{7>} ≡ ((DD₇D₇)D_{3<})D_{3<} T_p³
 sP₃ sP₃ Fa min.: t³⁻⁻⁻⁻⁻⁶ D⁸⁻⁷

Fa min.: t³⁻⁻⁻⁻⁻⁶ D⁸⁻⁻⁻⁻⁻⁷ T^{7>}
 Re b magg.: =((DD^{Sv}7D^{Sv}) D^{Sv} D^{Sv} D⁶-----t⁸ DD^v_{3>}-----⁷-----⁶-----t⁸ DD^v_{3>}-----⁷----->T

Choral III, batt. 126-130

II.3. *Accordi alterati*

Tipico dell'armonia cromatica franckiana è l'impiego di accordi alterati. Nelle composizioni qui analizzate ne abbiamo riscontrati diversi tipi assai frequenti:

1. accordi cromaticamente alterati e già investigati dalla teoria musicale (accordi di sesta tedesca, francese, italiana);³⁶
2. accordi non alterati che, interpretati enarmonicamente, diventano accordi alterati;

³⁶ A questo proposito si vedano, ad es.: D. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Azzaroni, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 31-33, 199-205; W. PISTON, *Armonia*, Torino, EDT, 1989, pp. 407-421; L. AZZARONI, *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, 2^a ed., Bologna, CLUEB, 2001, pp. 451-454.

3. accordi alterati in maniera “insolita” rispetto a quelli già classificati dalla teoria musicale.

Escludendo il primo tipo, di seguito si forniscono diversi esempi che si possono ascrivere agli altri due tipi sopra enumerati.

II.3.1. *Interpretazione enarmonica dell'accordo di dominante come settima diminuita con quinta abbassata cromaticamente*

Un espediente adoperato da Franck è l'interpretazione enarmonica dell'accordo di D come settima diminuita con la quinta alterata cromaticamente in senso discendente e privo della terza. Con un'interpretazione di questo genere la quinta dell'accordo di dominante “diventa” fondamentale dell'accordo di settima diminuita, la terza viene interpretata come settima e la fondamentale come quinta alterata cromaticamente in senso discendente. Ad esempio: Sol - Si - Re \cong Re - La \flat - Do \flat . Anche la quadriade di settima di prima specie può essere interpretata come un accordo di settima diminuita con quinta alterata; in questo caso, il comportamento della fondamentale, della terza e della quinta è come quello della triade maggiore appena descritto, mentre la settima “diventa” terza dell'accordo di settima diminuita. Grazie a questa interpretazione, Franck può collegare una triade o una quadriade di settima di prima specie con un'altra triade o quadriade la cui fondamentale si trova ad essere in relazione di terza maggiore con la precedente;³⁷ ma così facendo egli “assimila” questa relazione di terza ad una relazione di quinta del tipo dominante-tonica: infatti la triade o la quadriade di prima specie costruita sul Sol, risolvendo su un accordo costruito sul Mi \flat si comporterebbe come se fosse un accordo di settima diminuita, con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, costruito sul Re, sensibile di Mi \flat . Ad esemplificazione di quanto detto, si osservi ciò che accade nel frammento tratto da *L'organiste* qui riportato. A batt. 21 della *pièce* n. 1 in Do maggiore, si ritorna alla tonalità d'impianto dopo una improvvisa deviazione a quella di Mi minore, in relazione di terza con Do:

³⁷ La questione dei rapporti tra accordi costruiti su fondamentali che distano una terza l'una dall'altra è stata affrontata anche da un altro punto di vista nel paragrafo II.2, “Affinità di terza”, a pp. 22 sgg.

Mi min.: D₅⁷ t₃.....1 D₃

Do magg.: $\cong \overset{t}{DD} \overset{7}{\underset{3}{D}} >$ D₅ Tg D₅ T

Pièce n. 1 in Do magg., batt. 19-22

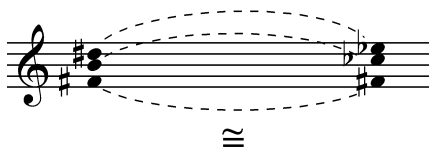
La cifratura funzionale mette in evidenza il fatto che l'accordo sulla seconda metà di batt. 20, D₃ di Mi minore, viene re-interpretato enarmonicamente come settima diminuita della D di Do maggiore, privo della terza e con la quinta alterata cromaticamente in senso discendente, scritta enarmonicamente come Si invece che Do ♭. Questa interpretazione enarmonica viene “suggerita” dal moto delle parti: il Re # alla voce più grave della m.s., terza dell'accordo di D di Mi minore sulla seconda metà di batt. 20, si sposta sul Re ♯, quinta dell'accordo di D di Do maggiore sulla prima metà della battuta successiva; il Fa # croma alla m.d. di batt. 20 è seguito dal Si semiminima sull'ultimo tempo della battuta, rispettivamente quinta e fondamentale dell'accordo di D di Mi minore; poi, dopo la pausa di un quarto sul primo tempo di batt. 21, si succedono il Sol e il Si croma, rispettivamente fondamentale e terza dell'accordo di D di Do maggiore. Poiché ognuna delle due coppie di note, Fa # - Si e Sol-Si, appartiene ad un accordo, si può rappresentare la successione 'D di Mi minore - D di Do maggiore' con uno schema armonico che mostri il collegamento diretto Fa # - Sol, mentre il Si resta tenuto:



Mi min.: D₃
Do magg.: D₅

Pièce n. 1 in Do magg., batt. 20-21 (schema armonico)

Lo schema sopra riportato mette bene in evidenza il movimento del Re # che risolve sul Re ♭ comportandosi come fosse Mi ♭, settima diminuita sopra il Fa # che risolve sul Sol. Nell'esempio l'intervallo si presenta rivoltato (seconda eccedente), ma ritroviamo comunque perfettamente rispettata la “regola” della corretta condotta delle parti nella risoluzione dell'accordo di settima diminuita; in questo caso il movimento di risoluzione avviene attorno alla nota-perno Si ≅ Do ♭, mobile e immobile allo stesso tempo (si tratta sempre dello stesso suono ma, dal punto di vista armonico, il Do ♭ risolve sul Si). Ecco allora mostrato il modo in cui la quinta dell'accordo di dominante “diventa” fondamentale dell'accordo di settima diminuita, mentre la terza “diventa” set-
tima:



Pièce n. 1 in Do magg., batt. 20 (schema armonico)

Anche nei *Trois chorals* vi sono dei casi. Si prenda in considerazione, ad esempio, la frase musicale di batt. 8-15 del *Choral I*:

Mi magg.: $DD_{3>}^t$ $D (\cong DD_{3>}^t)$ D_3^{9-8-7} [sP] $S (\cong DD_{3>}^t)$ D_3^{9-8-7}
 $T^{7>}=(D^7)$

Mi magg.: [Si b] [tP] t tP₅ DD^t D^S $t_4^{9-8/5-8}$
 $(D_5^{9-8}) \cong D_{3>}^S$

Choral I, batt. 8-15

A un primo livello di analisi armonica si pone in evidenza l'interpretazione dell'accordo di D di Mi maggiore sul secondo e terzo tempo di batt. 8 come settima diminuita, con quinta alterata cromaticamente in senso discendente e terza omessa, della D di Do maggiore, tG della tonalità d'impianto. Come nell'esempio esaminato in precedenza, anche in questo caso una triade maggiore costruita sul Si risolve su un accordo costruito sul Sol per mezzo dell'interpretazione enarmonica del Si come Do ♭ e del Re # come Mi ♭. Una cosa analoga avviene anche con l'accordo di S sul terzo tempo di batt. 10, questa volta con riferimento alla tonalità di Si ♭ maggiore. Questa volta l'interpretazione enarmonica interessa il La e il Do #, rispettivamente intesi come Si ♭ e Re ♭. In entrambi i casi le tonalità non vengono raggiunte, poiché al posto

della cadenza sulla tonica si trovano accordi di D: D della S a batt. 10; D della tP a batt. 12. Proprio a batt. 12 l'accordo di $D_5^{9>}$ della tP viene enarmonicamente interpretato come settima diminuita della tonalità di Mi minore e la frase si avvia così alla sua cadenza nella tonalità d'impianto a batt. 15; questa volta, però, il movimento cromatico delle parti sul secondo e terzo tempo di batt. 12 produce l'alterazione non soltanto della quinta ma anche della terza.

In questo modo, l'intero passo di batt. 8 (levare) - 12 (battere) si lascia dividere in due metà, ognuna delle quali mette in evidenza una successione di accordi costruiti su fondamentali che sono in relazione di terza tra loro, Si-Sol-Mi e La-Fa-Re; la seconda delle due parti si collega alla prima per mezzo di una cadenza perfetta sulla S della tonalità d'impianto (batt. 10). In particolare, in ognuna delle due metà si osserva come il primo accordo si collega al secondo per mezzo dell'interpretazione enarmonica, e il secondo non risolve sulla propria tonica di riferimento ma sulla D della propria Tp, in una sorta di cadenza "evitata" prodotta da quella che, secondo le teorie classiche dell'armonia, si definisce "risoluzione eccezionale" della settima di dominante.

A un livello più profondo, invece, si evidenziano delle relazioni a distanza tra gli accordi:³⁸

- la D della tonalità d'impianto a batt. 8 si collega alla D della S di batt. 10 in quanto ne rappresenta anche la sua (D) secondaria, essendo anche DD della S;
- in maniera analoga la S della tonalità d'impianto di batt. 10 si collega alla D della tP di batt. 12 in quanto ne rappresenta anche la sua (D) secondaria;
- anche la D^7 di Si \flat di batt. 11 si collega alla (D^7) della S di batt. 10 in quanto è enarmonicamente uguale alla sesta tedesca della stessa S della tonalità d'impianto, e per questo si richiama anche alla D della tonalità d'impianto sul secondo e terzo tempo di batt. 8;
- sempre la D della tP di batt. 12 è anche D della (D) della sP di batt. 9.

Secondo questo punto di vista, allora, si può osservare come l'accordo sul secondo e terzo tempo di batt. 8, quello sul primo e secondo tempo di batt. 10, quello sul terzo nella stessa battuta e quello sul primo e secondo tempo di batt. 12 si colleghino l'uno con l'altro in una successione di quinte discendenti (Si-Mi-La-Re).

³⁸ Cfr. il paragrafo II.4, "Collegamento di accordi a distanza", a pp. 63 sgg.

Infine, la D della tonalità d'impianto sul secondo e terzo tempo di batt. 8 ritorna sotto forma di settima diminuita con terza e quinta alterata cromaticamente in senso discendente sul secondo e terzo tempo di batt. 12, punto che segna il ritorno dell'intero passaggio alla tonalità di Mi. In questo modo la semifrase di batt. 8 (levare) - 12 inizia e finisce con due accordi che fanno riferimento alla tonalità d'impianto, rispettivamente D e $\overset{Sv}{D}$, i quali "incorniciano" la complicazione armonica in essa contenuta.

Anche nel passo di batt. 19-23 alcuni accordi di D vengono interpretati enarmonicamente come settime diminuite con quinta alterata cromaticamente in senso discendente e terza omessa:

Sol magg.: $T_4^9 - \frac{10}{3} \cong (D_5^{Sv})$ sP₃.....1 $\cong (D_5^{Sv})$ DP₃.....8 $\cong D_5^{Sv}$ T₃ (D_5^{Sv}) D⁷ T

Choral I, batt. 19-23

In questo modo si collegano tra di loro triadi costruite su fondamentali che distano una terza maggiore l'una dall'altra: Sol maggiore si collega a Mi b maggiore per mezzo dell'interpretazione enarmonica del Sol come La b e del Si come Do b; Mi b maggiore si collega a Si maggiore (\cong Do b maggiore) per mezzo dell'interpretazione enarmonica del Si b come La #; Si maggiore si collega a Sol maggiore per mezzo dell'interpretazione enarmonica del Si come Do b e del Re # come Mi b. Diversamente dal passo esaminato più sopra, qui gli accordi in relazione di terza discendente si succedono l'uno accanto all'altro, senza accordi "estranei" intermedi. In questo modo bastano tre salti di terza maggiore discendente per tornare al punto di partenza (Sol - Mi b - Si - Sol).

Come per il frammento appena esaminato, anche il passo seguente contiene una progressione di terze discendenti. Ora la tonalità viene portata da La minore prima a Fa maggiore (batt. 152), poi a Re b maggiore (batt. 154), infine a Si b minore

(batt. 156), per mezzo dell'interpretazione enarmonica degli accordi di D^7 sul terzo tempo di batt. 151 e 153 come settime diminuite con quinta alterata cromaticamente in senso discendente:³⁹

La min.: t

Mi min.: s^3 ----- $^7_3 <$ = (D^7) [dP]

Mi min.: $\cong (D^S_{5>}) sG^{\sharp}_3$ ----- 3

$(D^{9>})$ [dP]

$\cong (D^S_{5>}) sG^{\sharp}_3$ ----- $^7 >$ = (D^7)

Mi min.: $\cong (D^S_{5>})$

Mi min.: [Si b]

$(D^{9>})$ [Si b]

Mi min.: TP^{\sharp}_3 ----- 3

$\cong (D^S_{5>})$ TP

Si b min.: tP D^S_5

t----- (D^7) [dP]

Si b min.: = $S^7_{5>} D^7$

Choral I, batt. 151-156

In questo caso, il La dell'accordo sul terzo tempo di batt. 151 viene interpretato enarmonicamente come Si b e il Do # come Re b, mentre il Fa dell'accordo sul terzo

³⁹ Poco dopo, questo passo viene ripetuto quasi identico, trasposto una quarta eccedente sotto. Ora le tonalità coinvolte sono Mi b minore (\cong Re # minore), Si maggiore (batt. 161), Sol maggiore (batt. 163), ma non già Mi minore, come avrebbe dovuto essere, sulla falsariga di ciò che è avvenuto nella prima parte; si resta invece nel tono di Sol e la tonalità va verso il minore con la cadenza a batt. 170.

tempo di batt. 153 viene interpretato enarmonicamente come Sol \flat e il La come Si \flat .

II.3.2. Altri accordi alterati

II.3.2.1. Settima di sensibile con terza alterata cromaticamente in senso discendente

Negli esempi sotto riportati si trovano accordi dall'alterazione cromatica "insolita". Gli accordi di settima di sensibile della D sul secondo tempo di batt. 180 e 206 del *Choral I* hanno la terza alterata cromaticamente in senso discendente:

Si \flat magg.: s^8 ----- $\frac{6}{5}$ D^7 s^3 ----- 7 $(D^7_{3>})$ D

Choral I, batt. 179-180

Fa \sharp min.: $T^7>$
 Si min.: $=D^7 tG^5 (s^5 sP) D^7 t (D^7) [dP] t (D^7_3) [dP] t DD^7_5 (D^7_{3>}) D^7 t DD^7_5 (D^7_3) t (D^7_3)$
 $= S^5_3 D^7 = t^5_3 D^7_3 \uparrow \leftarrow \cong (D^7_3)$

Choral I, batt. 203-207

In particolare, l'accordo sul secondo tempo di batt. 206 si forma a causa del movimento cromatico della voce più grave alla m.d. e di quella più acuta alla m.s. In particolare, il movimento Re - Re # alla m.s. aumenta di un semitono l'intervallo di settima diminuita che il Re forma con la fondamentale dell'accordo sul primo tempo della battuta, mentre il movimento Sol # - Sol b alla m.d. abbassa di un semitono la terza minore che il Sol # forma con la fondamentale dello stesso accordo. In questo modo, l'accordo di settima diminuita della D sul primo tempo di batt. 206 si ritrova trasformato sul secondo tempo della battuta in accordo di settima di sensibile con la terza alterata cromaticamente in senso discendente.

II.3.2.2. *Settima diminuita della tonica con terza alterata cromaticamente in senso ascendente*⁴⁰

Nell'esempio seguente sul terzo tempo di batt. 225 c'è l'accordo di settima diminuita della tonica con la terza alterata cromaticamente in senso ascendente:⁴¹

⁴⁰ Questo tipo di accordo può essere interpretato enarmonicamente in diversi modi:

- come settima diminuita con quinta alterata cromaticamente in senso ascendente: ad es. Si - Re # - Fa - La b \cong Sol # - Si - Re # - Fa;
- come settima di sensibile: ad es. Si - Re # - Fa - La b \cong Fa - La b - Do b - Mi b;
- come sottodominante minore con sesta aggiunta: ad es. Si - Re # - Fa - La b \cong La b - Do b - Mi b - Fa.

⁴¹ Cfr. anche *Choral I*, batt. 232-247: 238, 241 (p. 36); *Choral III*, batt. 74-77: 75 sg. (p. 87), batt. 106-117: 109 (p. 49).

Mi magg.: T_5 dP_6^5 $D_{3<}^V$ T_5 dP_6^5 $D_7^{9>}$ T_5 $(D_{1-5})^7$ $[sG]$ $(D_{1-5})^7$ $[sG]$
 $\cong DD_{3>}^7$ $T_5 \cong DD_{3>}^7$

Choral I, batt. 225-227

Anche in questo caso, come il precedente, l'accordo si forma per movimento cromatico di alcune voci: Re - Re # alla voce più grave della m.d., Fa # - Fa * alla voce più grave della m.s.

II.3.2.3. *Impieghi particolari degli accordi di settima*

In molti casi in Franck si può trovare l'uso di accordi di settima diminuita, o di settima di sensibile, con la quinta al basso che salta direttamente sulla fondamentale della tonica invece di scendere di grado. Ad esempio, sull'ultimo ottavo di batt. 115 del *Choral III* la quinta dell'accordo di settima diminuita della t è al basso e risolve sulla t della battuta successiva allo stato fondamentale con un salto del basso di quinta ascendente proprio come risolverebbe la s sulla t nella cadenza plagale:

La magg.: S^{4-3} t $s^{7>}$ D_5^V $t^{5/3} \dots 7/3 < = (D^7) s^{4-3}$ t (D^7) $s^{4-3} \rightarrow \Gamma$
 ovvero D_S^V
 $\cong s^{6/5>}$

Choral III, batt. 115-116

La quinta della D^V rappresenta sia la settima nell'accordo di dominante sia la fondamentale in quello della s ; il salto di tipo plagale del basso rafforza la componente sottodominantica dell'accordo, cosa che spinge a suggerire per questa occorrenza una cifratura capovolta: D^V . A sua volta, questa cifratura, dove la fondamentale della funzione è al basso, consente di reinterpretare l'accordo enarmonicamente come una s con sesta aggiunta e quinta alterata cromaticamente in senso discendente (Sol# \cong La \flat).⁴²

II.4. *Collegamento di accordi a distanza*

Tra le caratteristiche da mettere in evidenza nel linguaggio armonico di Franck c'è anche quella che vede l'uso di accordi che si collegano tra loro in maniera non diretta ma a distanza. A batt. 23 della *pièce* n. 5 in Do minore si hanno gli accordi di tG e di s di Do minore, seguiti a batt. 24 da quello di $D^{6/4-5/3}$ inframmezzato dalla DD^V , e da quello di t^{9-8} a batt. 25-26:

⁴² Cfr. anche *Choral I*, batt. 46-64: 51 sg., 56 sg., 59 sg. (p. 32 sg.).

Do min.: $D_5^S t_3 D_5^S t_3 tG_3 s_{3--1} D_4 DD_3^7 t_{9--8}$

Pièce n. 5 in Do min., batt. 21-26

A batt. 30 della *pièce* n. 5 in Sol minore, invece, c'è la DD^7 intercalata nella D in cadenza:

Sol magg.: $S_3^6 D_4 DD_4^7 \frac{7}{3} T$

Pièce n. 5 in Sol min., batt. 29-32

Un caso un po' più complesso è rappresentato dalla frase di batt. 25-32 della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore:

Do magg.: $T_3 t_5 D_{8-9}^7$
 La ♭ magg.: $\cong DD_5^t DDD_{9>8} D_{9>----8} DD_3^9 D^7 T$

Pièce n. 1 in La ♭ magg., batt. 25-32

Questa frase, di otto battute, riporta la tonalità da Do maggiore/minore a quella d'impianto, per mezzo dell'interpretazione enarmonica dell'accordo di settima dimi-

nuita di batt. 28. In questo modo, si crea un incrocio a mo' di chiasmo, secondo il quale l'accordo sul secondo e terzo tempo di batt. 28 si collega a quello di batt. 30, e quello di batt. 29 a quello sul primo tempo di batt. 31. Il moto cromatico alla voce più grave della m.s. di batt. 28-30 maschera quella che in realtà è una successione di accordi di $D^{\flat 7}$ costruiti su fondamentali che distano un tono l'una dall'altra: Sol - Fa - Mi \flat .

In altri casi, invece, l'uso di accordi in relazione a distanza tra loro mette in evidenza l'esistenza di molteplici piani armonici sovrapposti. Batt. 17-20 della *pièce* n. 2 in Re minore (Chant de la Creuse) deviano alla tonalità di Sol minore attraverso una successione armonica che offre spunti di riflessione:

Re min.: $T^7>=(D^7)$ [s] tP $\leftarrow (D^7)=(S^7> D^5_s)$ s
 $\cong (D^5_s>)$ $sP_3=(S_3)$
 $=(D^7)$ -----↑

***Pièce* n. 2 in Re min., batt. 17-20**

Dopo la cadenza sulla t a batt. 16, l'accordo di Re minore “diventa” maggiore e “guadagna” una settima minore. Nella successione degli accordi, solo quelli di batt. 20 hanno una relazione diretta, mentre per il resto sembra trattarsi di una successione armonica sconclusionata. In realtà le funzioni armoniche sono all'interno di una rete più complessa di relazioni: l'accordo a batt. 17, la cui funzione armonica viene “ripresa” dall'accordo sulla prima metà di batt. 20 – relazionandosi così all'ultimo accordo del passo qui esaminato –, è anche la $(D^5_s>)$ del successivo accordo di sP_3 ;⁴³ quest'ultimo accordo, sulla prima metà di batt. 18, è anche la (S_3) del successivo accordo di tP, sul quale risolve con cadenza plagale; l'accordo di batt. 19 è sia la (D^7)

⁴³ Sull'interpretazione della triade maggiore, con o senza settima minore, come settima diminuita con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, cfr. il paragrafo dedicato a pp. 53 sgg.

dell'accordo precedente, sia la (S⁷) della s, e in quest'ultimo caso forma una cadenza composta con i due accordi successivi: (S^{7>} - $\overset{S}{D}_3^y$) - s.

Nel passo seguente è il moto cromatico delle parti che produce un secondo livello armonico con accordi che si collegano a distanza gli uni con gli altri:



Sol # min.:	sP (D ⁷) [Re] D ₃ ^{9>-8}	(sP (D ⁷) [DP] D ₃ ^{9>-8}) → dP	
	\cong s ₅	\cong s ₅	
	$\overset{S}{D}_3^y$	$\overset{S}{D}_3^y$ s ₅	D ₃ ^{9>-8} → dP
	= s ₆ ^{4<-5}	= (s ₆ ^{4<-5})	D ₃ ^{9>-8} → dP
	L _____ (variante maggiore) _____ ↑		

Pièce n. 5 in Sol # min., batt. 9-12

Il passaggio è divisibile in due metà in progressione tra loro: la prima metà è riferibile alla tonalità d'impianto e termina sulla D; la seconda, invece, fa riferimento alla tonalità di Fa # maggiore e termina sulla rispettiva (D). L'accordo di batt. 10 (D di Sol #) e il primo accordo della battuta successiva distano un semitono l'uno dall'altro. L'accordo sul secondo tempo di batt. 9, enarmonicamente interpretato come $\overset{S}{D}_3^y$ della tonalità d'impianto, è scritto come D⁷ di Re, e l'accordo di Re si trova due battute dopo, sul primo tempo di batt. 11, come sP di Fa #. L'accordo sul primo tempo di batt. 9 è anche DD di Re e l'accordo di batt. 12 è anche la S della tonalità d'impianto.

Quando si avvia a conclusione, la *pièce* n. 1 in Mi minore presenta questo passaggio, notevole dal punto di vista armonico, appena dopo la cadenza composta sulla t di batt. 28:

Mi min.: (sⁿ D⁷) dP ((sⁿ D⁷) D⁷) [s^N] (D₃^{S_V}) dp₃ D₃^{S_V} t₃ s₁⁶-₃ t⁴-₃ s₁⁶-₃ t⁴-₃-₅-₄-₃

↑——(variante minore)——↑

=

((DD sⁿ D⁷) D⁷) [s^N]

≅ ≅ ≅ ≅

(D D₃^{S_V}) D₃^{t_V}—D₇ dp₃ D₃^{S_V}-t₃

Pièce n. 1 in Mi min., batt. 29-34

Al di sotto del primo livello di analisi armonica, le prime tre battute del passo presentano altri livelli che mettono in evidenza relazioni a distanza tra gli accordi: l'accordo sulla seconda metà di batt. 29 è anche (D) di quello sul secondo tempo di batt. 30 e ritorna come variante minore sul secondo tempo di batt. 31; gli accordi di batt. 30 sg. sono integralmente riferibili alla tonalità d'impianto, collegandosi così direttamente all'accordo di t sull'ultimo quarto di batt. 31.

Anche nei *Trois chorals* vi sono diversi esempi degni di nota. Si è già detto della frase di batt. 8-15 del *Choral I*.⁴⁴ Da notare anche ciò che accade nel passo di batt. 46-64:⁴⁵ per mezzo dell'interpretazione enarmonica dell'accordo di batt. 59 si lascia la tonalità di Sol # minore e ci si dirige verso quella d'impianto. L'enaarmonia permette di rintracciare ulteriori collegamenti tra i diversi accordi, anche a distanza, non visibili immediatamente:

1. l'accordo di settima diminuita a batt. 58 è enarmonicamente uguale anche alla $\overset{t}{DD}_3^V$ di Sol # minore;
2. l'accordo di settima diminuita sui primi due tempi di batt. 61 è enarmonicamente uguale anche alla $\overset{t}{DD}_3^V$ di Mi maggiore;
3. l'accordo di settima diminuita di batt. 58 è enarmonicamente uguale anche alla $\overset{S_V}{D}_7$ della D di Re; a batt. 61 c'è la settima diminuita di Re al posto della D; e come già detto al punto precedente, l'accordo di settima diminuita di Re è enarmonicamen-

⁴⁴ Cfr. l'es. mus. a p. 56 e il relativo commento.

⁴⁵ Cfr. l'es. mus. a p. 32 sg.

te uguale alla $\overset{t}{DD}^V$ della tonalità d'impianto; in questo modo vengono avvicinate le diverse parti della frase musicale;

4. l'accordo di D^7 di Mi di batt. 60 è enarmonicamente uguale alla settima diminuita con terza alterata dell'accordo di $Si\flat$ maggiore sul secondo tempo di batt. 62.

Anche nel passo di batt. 106-125 in questo caso è possibile individuare alcune relazioni armoniche a distanza:⁴⁶

1. l'accordo di batt. 110, D^7 di $Re\flat$ intesa come $S^{6<}$ di $Mi\flat$, è enarmonicamente uguale alla $\overset{S}{D}_{3>}^V$ di Sol, accordo comparso a batt. 107;
2. l'accordo di batt. 119, D^7 di La intesa come $S^{6<}$ di Si, è enarmonicamente uguale alla $\overset{S}{D}_{3>}^V$ di $Mi\flat$, accordo comparso a batt. 116.

Nel passo seguente di batt. 138-141, l'accordo di $tG^{7>}$ sul secondo tempo di batt. 138 e sul primo di batt. 139, enarmonicamente uguale alla sesta tedesca di Mi, alternandosi con la D offre all'udito anche la sensazione di cadenza d'inganno del modo minore. Lo stesso accade per l'accordo di $tG^{7>}$ sul terzo tempo di batt. 139 e sul secondo di batt. 140 (ora scritta con la sesta alterata in senso ascendente: $Sol\flat \cong Fa\sharp$), questa volta riferito alla tonalità di Do. Si noti che la sesta tedesca sul primo tempo di batt. 139 trova risoluzione sulla D solo sul terzo tempo di batt. 140:

Mi min.: D^7 $tG^{7>} D^7$ $tG^{7>-} (D^7)$ $tG^{7>} D^7$ $tG^{6<} D^7_{>}$ t s D^7_5
 $\cong \overset{t}{DD}_{3>}^V$ $\cong \overset{t}{DD}_{3>}^V$ $(\cong \overset{t}{DD}_{3>}^V) [tG]$ $(\cong \overset{t}{DD}_{5>}^V) [tG]$

Choral I, batt. 138-141

⁴⁶ Cfr. l'es. mus. a p. 34 sg.

Nel passo di batt. 232-247,⁴⁷ si trovano due punti in cui gli accordi si collegano tra loro a distanza:

1. a batt. 238 sg. la settima diminuita della T, con la quinta alterata, deve “scavalcare” la (D⁷) della dP prima di poter risolvere sulla T;
2. a batt. 244 la DD della D deve “scavalcare” una s prima di raggiungere la propria meta.

Nel passo seguente, tratto dal *Choral II*, l'accordo di sesta tedesca di batt. 18 e quello di D di batt. 19 non sono direttamente collegati fra loro ma sono inframmezzati da quello di t sul primo e secondo tempo di batt. 19; così la sesta tedesca deve “scavalcare” l'accordo di t per poter risolvere su quello di D:

Si min.: t_6 (D_5^7) s_3 $DD_{3>}^t$ $t_5^{\leq-1}$ D_5^7 t D_3 tP_5 D_7^{\leq} t_5 DD_3^{\leq} D_5^{\leq} $D_6^{\leq-7}$ $\frac{7}{5}$
 $= tG$ $\cong (D_5^{\leq}) tP_5$
 opp. $tP_5^{\leq-7}$

Choral II, batt. 17-24

In questo modo si percepisce anche la risoluzione diretta dell'accordo pre-dominantico di sesta tedesca su quelli di t.⁴⁸

⁴⁷ Cfr. l'es. mus. a p. 36.

⁴⁸ Cfr. il paragrafo II.6, “Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica”, a pp. 90 sgg.

La stessa cosa accade a batt. 41 sg. e 43 sg.:

39

GO.

[P.]

44

cresc.

Si min.: tG₃ d(^{S_v}t^{S_v})d
 = (sⁿ D⁷) Fa # min.: t D^{S_v}₇ tG DD^t₅ t
 ≅ (DD^t₅ T D⁷) sP

Fa # min.: D⁷ t D⁹ s_{4<-5} D^{S_v}_{2<-3} t₅ s⁷ DD^t_{3>} D⁷ t
 Mi min.: s₆ D⁷₄₋₃

Choral II, batt. 39-48

Nell'esempio seguente, l'accordo di DD sul primo tempo di batt. 165 risolve su quello di D della battuta successiva solo dopo aver "scavalcato" la S e la sP sul secondo e terzo tempo:

Sol min.: (D₅ t s₃ D₅) [s] D⁷ t DD³-----4>5 S₅⁶ sP₅
sG₃

Sol min.: D tP₅ (D⁷) [sP] D^{8/5} t^{6,3} d ←(s₃) = t₃...1
s = (s^{6,5} D⁶-----5)

Choral II, batt. 160-171

Grazie al moto prevalentemente cromatico delle parti, gli accordi del passo successivo si richiamano l'un l'altro, anche a distanza:

Si min.: D⁷ (D⁷) [Fa] [Sp]
S₃^v D_{3>} (D₇) (D₃) [sP]
= (D₇) S₅^v D_{5>} [Sp]
≅ (DD_{3>}^v)^t → D

Choral II, batt. 246-257 (continua)

Si min.: d $\overset{s}{(D_5^v)}$ [s]
 $\overset{t}{=}(DD_5^v)$ dp

Si min.: (D^7) [Fa] $D_7^{9>}$ tG_3 s^N $DD_7^{5>} \rightarrow t$
 $\cong \overset{s}{D_{3>}^v}$ s_3
 $\cong \overset{t}{(DD_{3>}^v) \rightarrow s}$

Choral II, batt. 246-257 (fine)

Questo passo è costituito da una serie di progressioni armoniche, di due battute ciascuna, in cui, grazie all’enaarmonia, è possibile rintracciare dei legami a distanza: l’accordo di batt. 247 è uguale a quello di batt. 254, ed entrambi sono “enaarmonicamente vicini” a quelli, uguali, di batt. 246 e 256 (Si $\flat \cong$ La \sharp); enarmonicamente vicini sono pure gli accordi di batt. 246 e 247, 248 e 249-250, 249-250 e 252.

Inoltre, a batt. 249-255 è possibile vedere la risoluzione degli accordi secondari di settima diminuita della D direttamente sulle rispettive toniche:⁴⁹ l’accordo di batt. 249 sg. è scritto come D^7 di Sol (sP di Si minore) ma viene enarmonicamente inteso come sesta tedesca di Fa \sharp ($Do \flat \cong$ Si \sharp) ed è seguito a batt. 251 proprio dall’accordo di Fa \sharp minore (d); l’accordo di batt. 252 è la settima diminuita di Mi (s di Si minore) ma risolve a batt. 253 sull’accordo di La minore (dp), ovvero da un accor-

⁴⁹ Cfr. il paragrafo II.6, “Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica”, a pp. 90 sgg.

do una quinta discendente “oltre” l’accordo di Mi, comportandosi quindi come settima diminuita della D di La minore; l’accordo di batt. 254 è scritto come D^7 di Fa ed è enarmonicamente uguale alla settima diminuita con terza alterata cromaticamente in senso discendente di Si minore ($Si \flat \cong La \sharp$), ma è seguito dall’accordo di Mi minore (s), ovvero da un accordo una quinta discendente “oltre” l’accordo di Si, comportandosi quindi come settima diminuita con terza alterata della D di Si minore, cioè come sesta tedesca di Mi.

Anche il *Choral III* offre diversi casi in cui gli accordi si richiamano l’un l’altro e si collegano tra loro a distanza, come ad esempio a batt. 11-19:

Re min.: $D_9^7 >$ 8.. 9>
 $\cong (D_9^7 > \dots \dots \dots 8)$ [tP]
 $(D_9^7 > \dots \dots \dots 8.. 9>)$ [dP]
 $\cong (D_9^7 > \dots \dots \dots 8)$ [s^N/Mi \flat]
 \uparrow $= (D_7^s)$ (D_7^s)
 \uparrow $\cong (D_7^s) \cong (D_5^9 >)$

Re min.: [s]
 $\dots \dots \dots 8$ [Sp]
 $\cong (D_7^s)$ D^7 [Si \flat]
 $\cong (D_{3>}^s)$ [Sp]
 $\cong (DD_{5>}^t)$

Choral III, batt. 11-19 (continua)

Re min.: D_7^{\flat} [Dp]

$\cong (D_7^{\flat})^{\flat}$

D_7

[dP]

$\cong (D_7^{\flat})^{\flat}$ [Dp]

$\cong (DD_7^{\flat})^{\flat}$

D_7^{\flat} [La \flat]

La min.: $\cong (D_7^{\flat})^{\flat}$ [s]

Choral III, batt. 11-19 (fine)

Ad un esame attento, infatti, i diversi livelli dell'analisi armonica mostrano i richiami e i collegamenti tra gli accordi che, altrimenti, sembrerebbero irrelati:

- le note più gravi delle quartine di semicrome alla m.d. di batt. 11-13 disegnano una linea cromatica discendente armonizzata come una serie di $D_7^{9>-8}$ defunzionalizzate; queste ultime, infatti, si succedono l'una con l'altra senza risolvere sulle funzioni armoniche che ci si attenderebbe: l'accordo di $D_7^{9>-8}$ della tP di Re minore (batt. 11) è seguita da un'altra $D_7^{9>-8}$, quella della s^N (batt. 12), a sua volta seguita dalla settima diminuita della s (batt. 13); in realtà, un ulteriore livello di analisi che voglia considerare separatamente gli accordi su ciascuna metà delle battute mostra che gli accordi di settima diminuita sulla prima metà di batt. 12 e a batt. 13 si collegano “a ritroso” rispettivamente agli accordi di D sulla seconda metà di batt. 11 sg. che li precedono: Si - Re - Fa - La \flat sulla prima metà di batt. 12 è la settima diminuita della D_7 di Fa sulla seconda metà della battuta precedente; Fa \sharp - La - Do - Mi \flat a batt. 13 è enarmonicamente uguale alla settima diminuita della D_7 di Mi \flat sulla seconda metà della battuta precedente (Fa $\sharp \cong$ Sol \flat);
- l'accordo di settima diminuita di batt. 13 sg. è costruito sulla sensibile di Sol minore, s di Re minore, ma può essere interpretato enarmonicamente come settima diminuita costruita su Re \sharp (\cong Mi \flat), sensibile di Mi, ed essere così “avvicinato”

- alla D^7 di Mi della successiva batt. 15;
- l'accordo di D^7 di Mi di batt. 15 può essere enarmonicamente interpretato come settima diminuita, con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, costruita sul La,⁵⁰ ed essere così riferibile a $Si \flat$ così come la D^7 della battuta successiva; per lo stesso motivo, l'accordo di D^7 di $Si \flat$ di batt. 16, interpretato come settima diminuita, con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, costruita sul $Mi \flat \cong Re \sharp$, fa riferimento al Mi così come l'accordo che lo precede a batt. 15;
 - analogamente a quanto appena detto per gli accordi di batt. 15 sg., quelli di batt. 17 sg. sono enarmonicamente riferibili tanto al tono di Do quanto a quello di $Sol \flat \cong Fa \sharp$;⁵¹
 - l'accordo di batt. 19, D^7 di $La \flat$, è anche enarmonicamente uguale alla settima diminuita di Re, con la quinta alterata cromaticamente in senso discendente ($Re \flat \cong Do \sharp$), e quindi si richiama alla $D^7_{9>.8}$ di Re sulla prima metà di batt. 11 con cui il passo qui esaminato ha avuto inizio.

Anche a batt. 91-96 si notano relazioni armoniche a distanza:

91

La min.: (D^7_5) 9>) [dP]
 $= (D^7_3 \overset{9>}{8} \dots 4 \dots 4 < \dots 5 \dots \overset{9>}{)})$
 $\cong \overset{t}{D} \overset{v}{D}_3 \overset{v}{>}$ $= (\overset{t}{D} \overset{v}{D}_3 \overset{v}{)}) (D) [tG]$

Choral III, batt. 91-96 (continua)

⁵⁰ $Si \cong Do \flat$, $Re \sharp \cong Mi \flat$, $Fa \sharp \cong Sol \flat$.

⁵¹ $Re \flat - Fa - La \flat - Do \flat \cong Re \flat - Fa - La \flat - Si \sharp$; $Sol - Si - Re - Fa \cong Sol - Si - Re - Mi \sharp$.

La min.: [s^N]

(D⁷)

[tG]

(D₃⁷)

-----^{9>} [s]

= (DD₅^V)

D⁶⁻⁷

Choral III, batt. 91-96 (fine)

Il cromatismo del passo sopra riportato fa sì che tra gli accordi di D⁷ defunzionalizzati vengano a crearsi le seguenti relazioni armoniche a distanza: l'accordo di settima diminuita sull'ultimo quarto di batt. 95 può essere messo in relazione dominantica con gli accordi di batt. 91 e 92 sg.: se si interpreta enarmonicamente il La # come Si b, l'accordo di settima diminuita così ottenuto risulta costruito sul Do #, sensibile di Re, e quindi fa riferimento all'accordo di D⁷ di Sol, dP di La minore, di batt. 91; se oltre a questo si interpreta enarmonicamente anche il Do # come Re b, allora l'accordo di settima diminuita risulta costruito sul Mi, sensibile di Fa, e quindi fa riferimento alla D⁷ di Si b, s^N di La minore, di batt. 92 sg.; l'accordo di batt. 95 è D anche di quello di batt. 91; l'accordo sull'ultimo quarto di batt. 93 è uguale a quello sul primo quarto di batt. 92. Si noti, infine, che gli accordi di settima diminuita sull'ultimo quarto di batt. 93 e 95 risolvono sugli accordi di D⁷ delle successive batt. 94 e 96 "saltando" una quinta: nel primo caso, l'accordo di settima diminuita avrebbe dovuto risolvere su un accordo costruito sul Sol, e invece risolve sulla D⁷ costruita sul Do di batt. 94; nel secondo caso, l'accordo di settima diminuita avrebbe dovuto risolvere su un accordo costruito sul Si, ma invece risolve direttamente sulla D⁷ costruita sul Mi di batt. 96.⁵²

⁵² Cfr. il paragrafo II.6, "Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica", a pp. 90 sgg.

L'ultimo esempio sotto riportato mette in evidenza due battute in progressione tra loro:

Re magg.: $T_3 = (tP_3 \quad \overset{t}{DD^V} \quad \overset{S}{D}_4 \dots \dots \dots 3 >)$ $TP_5 = (tP_5 \quad \overset{t}{DD^V} \quad \overset{S}{D}_4 \dots \dots \dots 3 >) [\text{Sol } \#]$
 $\cong \overset{t}{DD^V}_\flat$ $\cong \overset{S}{D^V}$ $= (D_5)$ $[\text{Sp}]$ $\cong \overset{9 >}{D^7}$ $\overset{8}{}$
 Do # magg.: $\overset{t}{DD^V}_{3 >}$

Choral III, batt. 153-154

Attraverso questo passaggio ci si sposta dalla tonalità di Re maggiore a quella di Do # maggiore; se però si presta attenzione alla seconda interpretazione proposta si noterà che la settima diminuita della T nella seconda metà di batt. 153 si ricollega alla D^7 nella seconda metà di batt. 154, entrambe riferite al Re maggiore ($La \# \cong Si \flat$ nel primo caso, $Fa * \cong Sol \flat$ nel secondo).

II.5. *Condotta cromatica delle parti*

Spesso Franck conduce le voci per moto cromatico. In questo modo vengono a generarsi accordi che non sempre hanno una funzione armonica propria; spesso infatti si tratta di accordi di passaggio che offuscano la corretta percezione degli accordi principali. Ne *L'organiste*, ad esempio, a batt. 10 della *pièce* n. 4 in Sol # minore, il moto cromatico della linea al basso arricchisce la D in cadenza con delle armonie intermedie:

Sol # min.: $D^4 \text{-----} 2 \text{-----} 3^{\text{>}} \text{-----} 7$

= =
 (D^{v}) d
 = =
 $((D^7))$ D^{6-7} [tP]

Pièce n. 4 in Sol # min., batt. 10

Nella *pièce* n. 3 in Do maggiore, a batt. 18 sg., su un pedale di Sol si muovono cromaticamente due linee melodiche che, partendo dalla posizione di unisono + terza sopra il Sol, arrivano in posizione di terza + quinta. L'accordo, quindi, non muta, ma nel moto cromatico si percepiscono armonie diverse e cadenze di inganno del modo minore:

Do magg.: $D^{3^{\text{>}} \text{-----} 3} \quad tG^{3^{\text{>}} \text{---} 3}$

Re ♭ magg.: $D \quad tG^{3^{\text{>}} \text{---} 3}$

Re magg.: $D^{3^{\text{>}} \text{---} 3} \quad tG^{3^{\text{>}} \text{---} 3}$

Sol min.: $t_1^3 \quad 3^{\text{<}} \quad 2^{\text{>}} \quad 4 \quad 2 \quad 4^{\text{<}} \quad 3 \quad 5$

Pièce n. 3 in Do magg., batt. 18-19

Sul secondo tempo di batt. 18 c'è la variante maggiore dell'accordo di Sol minore, che potrebbe avere funzione di D di Do, cui segue il bicordo La ♭ - Do, sull'ultimo accento della battuta, che suona come armonia di tG di Do; a sua volta, questo bicordo potrebbe avere anche funzione di D di Re ♭, ma sulla prima metà di batt. 19 segue il bicordo La - Do # che suona enarmonicamente come la tG di Re ♭; infine, quest'ultimo bicordo suona anche come D di Re, ma sulla seconda metà della battuta

segue il bicondo Si \flat - Re, tG di Re ma anche terza e quinta dell'armonia di Sol minore. Il passaggio si configura, dunque, come una progressione costruita sul modulo armonico D-tG, ripetuto tre volte.

Il passaggio cromatico di batt. 170 del *Choral I* vede la successione di triadi maggiori nei primi due terzi della battuta, facendo percepire delle cadenze d'inganno del modo minore (La \flat - La \natural , La \natural - Si \flat). Come per l'esempio precedente, il bicondo La \flat - Do sul primo tempo della battuta potrebbe avere funzione di D di Re \flat , ma è seguito dal bicondo La - Do \sharp che suona enarmonicamente come la tG di Re \flat ; quest'ultimo bicondo suona anche come D di Re, ma è seguito dal bicondo Si \flat - Re, tG di Re ma anche terza e quinta dell'armonia di Sol minore:

G.O.

Sol min.: t sG DD dG D⁹-----8/7 t s⁵-----6 t s⁵

***Choral I*, batt. 170-172**

Cadenze d'inganno del modo minore si ritrovano anche a batt. 190 sg. del *Choral II*, associate anch'esse al moto prevalentemente cromatico delle parti:

La \flat magg.: s^6 T $D_3^{S^V}$ $T^2 \dots 1 \dots 3$ (S^7) $D(D^7)[Sg](D^7)[Dg]$ T_3 D_5 T^6
 $=S^6(D^S)[Tg]$ S D
T

Mi \flat magg.: S^6 Dp_3 D_7 T_3 S D^7

Choral II, batt. 189-194

Tra l'accordo sul secondo tempo di batt. 190 (S^6 di La \flat maggiore) e quello sul terzo tempo (T) si trova l'accordo di settima diminuita costruito sul Si \flat , il quale si forma grazie al moto cromatico della linea melodica piú grave alla m.d. e alla m.s. Questo accordo dovrebbe risolvere su una triade costruita sul Do e invece cadenza sulla triade di La \flat maggiore, tG di Do e T di La \flat . Nella battuta successiva il moto cromatico riguarda le parti alla m.s. sul secondo e terzo tempo della battuta: sul secondo tempo c'è l'accordo di D^7 di Fa, Tp/Sg di La \flat maggiore, seguito dall'accordo di Re \flat , tG di Fa e S di La \flat ; sul terzo tempo c'è l'accordo di D^7 di Sol, Dg di La \flat , seguito dall'accordo di Mi \flat , tG di Sol e D di La \flat .

Ed anche il *Choral III* presenta situazioni analoghe, come nel passo di batt. 171-173 dove il moto cromatico ascendente di batt. 171 e della prima metà di batt. 173 fa percepire delle cadenze d'inganno del modo minore nella successione di triadi maggiori a distanza di semitono l'una dall'altra, al di sotto dei bicordi Re-Fa, Re-Mi e Do-Mi alla m.d.:

La min.: D^{9>} ----- 8 ----- t³-----3< [s]

tG (D^{6>=5<}) [Sp] D₃⁷ t (D₃⁷) Sp⁴=D₃⁷ = (D) [s]

dP^{7>} sG=(D)[Mi b]

(D⁷) [tP] DD t

Choral III, batt. 171-173

La D di La minore sul primo tempo di batt. 171 è seguita dal bicordo Fa-La sul secondo tempo, tG di La ma anche D di Si b, seguito sul terzo tempo dal bicordo Fa # - La #, enarmonicamente uguale al tG di Si b ma anche D di Si, a sua volta seguito sul quarto tempo dal bicordo Sol-Si, tG di Si ma anche D di Do, seguito sul primo tempo di batt. 172 dal bicordo Sol # - Si. Questa ultimo bicordo è una terza minore e rappresenta la terza e la quinta dell'accordo di D⁷ di La minore, seguito dall'accordo di t sul secondo tempo: qui si interrompe la serie di cadenze d'inganno del modo minore, che però riprende nella prima metà di batt. 173 con la successione di bicordi alla m.s. La - Do # (t^{3<} ma anche D di Re), Si b - Re (tG di Re ma anche D di Mi b), Si - Re # (tG di Mi b ma anche DD), cui segue direttamente la t senza passare per la D.⁵³

Ma aldilà di questi esempi relativamente semplici, se ne trovano altri dalla complessità maggiore, come quello seguente:

⁵³ Cfr. il paragrafo II.6, "Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica", a pp. 90 sgg.

Pièce n. 4 in Sol # min., batt. 17-18

Nella *pièce* n. 4 (in Sol # minore) si apre una breve parentesi in Mi maggiore, poi intesa come sP/tG della tonalità d'impianto, Sol # minore. In particolare, c'è un cromatismo latente tra l'accordo sulla seconda metà di batt. 17 e quello sulla seconda di batt. 18, cromatismo che si pone in evidenza se si toglie l'accordo sulla prima metà di batt. 18, identico a quello sulla prima di batt. 17, come mostra lo schema seguente:

Pièce n. 4 in Sol # min., batt. 17-18 (schema del cromatismo latente)

Nel passo di batt. 9-12 della *pièce* n. 3 (in Do maggiore), dopo una modulazione a Do minore, la tonalità viene portata da Do minore a Sol minore, passando per l'accordo di Mi ♭ maggiore, punto mediano in affinità di terza con entrambe le tonalità (tP di Do e tG di Sol), attraverso un doppio passo di terza ascendente:⁵⁴

⁵⁴ Per quanto riguarda l'affinità di terza, cfr. il paragrafo dedicato a questo argomento a pp. 22 sgg.

Do min.: t (D⁷) [s] [DD] tP
 (D⁵) (D⁵) (D⁵) (D⁵)

Sol min.: tG (D⁷) [dP] [sP]
 (D_{5<}) ≈ D_{3<}^{5<} t

Pièce n. 3 in Do magg., batt. 9-12

Tutto il passaggio è caratterizzato dal moto cromatico ascendente alla m.s. Non sempre esiste una relazione diretta tra accordi consecutivi. Bisogna trovarla su distanze più ampie.⁵⁵ L'accordo sul terzo tempo di batt. 9, D⁷ della s di Do minore, "ritorna" sotto forma di triade diminuita sul secondo tempo di batt. 11. Ora esso non ha più una vera e propria funzione armonica – la sua funzione potrebbe essere quella di s⁶ della D di Sol –, ma semmai serve a riprendere la strada per la nuova tonalità, dopo l'accordo "di disturbo" di Mi^b maggiore. Per questo motivo l'accordo sul terzo tempo di batt. 9 può essere re-interpretato come preannuncio della tonalità di Sol minore, ovvero, l'accordo di Do minore e il successivo accordo di D⁷ di Fa potrebbero già rappresentare la nuova tonalità sotto forma, rispettivamente, di s e di S⁷. Infine, l'accordo di (D⁷) di batt. 10, che introduce quello successivo di Mi^b, è a sua volta introdotto dall'accordo sull'ultimo tempo di batt. 9 attraverso quella che somiglia molto ad una cadenza d'inganno del modo minore: infatti, l'accordo di settima diminuita sull'ultimo tempo di batt. 9 fa riferimento al tono di Re ed è seguito da un accordo sul Si^b, tG di Re, che l'"aggiunta" della settima minore trasforma in settima di dominante di Mi^b.

Nel passo della *pièce* n. 5 in Sol # minore sotto riportato, il moto prevalentemente cromatico delle parti di batt. 21-22 rende problematica l'identificazione univoca delle funzioni armoniche e impone un'analisi su più livelli:

⁵⁵ Sul collegamento degli accordi a distanza, cfr. il paragrafo II.4, "Collegamento di accordi a distanza", a pp. 63 sgg.

$$\begin{aligned}
 \text{Sol } \# \text{ min.:} \quad & t \quad (D_7^{5<}) \quad s_3 \quad (D_7^6) \quad s_3^N \text{-----} 5< \\
 & = \\
 & (S_3^{5\text{-----}5<} \quad D_7^V) \quad [sP] \\
 & = \\
 & (DDD_3^{5-5<} \quad DD_7^7) \quad DP_3^{5\text{--}5<} \\
 & = \quad \cong \\
 & (S_3^{5\text{-----}5<} \quad D_7^V) \quad [DG] \\
 & = \\
 & (DDD_3^{5-5<} \quad DD_7^7) \quad D_7^7
 \end{aligned}$$

Pièce n. 5 in Sol # min., batt. 19-23

Sul primo tempo di batt. 21, infatti, c'è la triade di La maggiore in primo rivolto. Sul secondo tempo la triade diventa aumentata ed è seguita sul terzo tempo da un accordo di settima costruito sul Re ♭, che si sposta poi sul Re #. Il movimento cromatico ascendente Re ♭ - Re # sul terzo tempo della battuta di fatto genera due accordi di settima differenti, che non possono essere compresi in un unico livello di analisi. Come mostra la cifratura funzionale, infatti, il Re # è la fondamentale dell'accordo di settima diminuita di Mi; secondo questa interpretazione, evidenziata nel secondo livello di analisi, la triade in primo rivolto costruita sul La, sui primi due tempi della battuta, diventa allora S di Mi. Invece il terzo livello dell'analisi si sofferma sull'accordo di settima costruito sul Re ♭, D⁷ di Sol; in questo caso, allora, la triade in primo rivolto costruita sul La, sui primi due tempi della battuta, diventa la DD.⁵⁶

Batt. 22 è la trasposizione di batt. 21 una terza minore sopra. A batt. 22 accade, quindi, la stessa cosa che accadeva nella battuta precedente. Si noti, inoltre, che la successione di accordi a cavallo di batt. 21-22 e 22-23 produce la sensazione di cadenza d'inganno del modo minore, così come evidenziato dal secondo e quarto livello nella

⁵⁶ In realtà, a seguire sul primo tempo di batt. 22 non è la triade di Sol, ma quella di Do maggiore, in primo rivolto, di cui il Sol è D. Quindi la D⁷ di Sol sarebbe DD⁷ di Do. Per questo motivo, a cavallo di batt. 21-22 ci sarebbe un collegamento diretto DD-T del tipo discusso nel paragrafo II.6 a pp. 90 sgg.

cifatura funzionale: l'accordo di settima diminuita costruito sul Re # sull'ultimo ottavo di batt. 21 non è seguito dalla triade di Mi ma da quella di Do maggiore, tG di Mi; meno evidente è ciò che accade sull'ultimo ottavo di batt. 22, dove lo stesso accordo di settima diminuita, ora in primo rivolto, può essere interpretato enarmonicamente come settima diminuita costruita sul Fa #,⁵⁷ cui non segue la triade di Sol, ma la quadriade costruita sul Re # \cong Mi b – grado su cui si costruisce la tG di Sol – intesa come D⁷ di Sol # minore.

Il moto cromatico discendente è talvolta associato al movimento di risoluzione della terza dell'accordo di D (o fondamentale della settima diminuita) non già sulla fondamentale dell'accordo successivo ma sulla settima di un altro accordo di D (o quinta di settima diminuita), all'interno di una progressione di quinte discendenti, come si vede a batt. 104 (Sol # - Sol b, Do # - Do b, La - La b, Fa # - Fa b) e 107 sg. (Sol b - Fa #, Si # - Si b, Mi # - Mi b, La # - La b, Re # - Re b, Sol # - Sol b) dell'esempio sotto riportato, tratto dal *Choral III*:⁵⁸

Re magg.: (D⁵⁻⁷) [s]

sG₃ D₅⁷ (D_{5>}^{S_V}) [Dp]

↑ ——— \cong (D₅) T₃ (DD₇^{t_V} D₅^{9>}) D₇^{S_V} [S]

⏟ (≡)

La min.: \cong DD_{5>}^{t_V} D₅^{S_V} t₃₋₅⁵ s₇⁷ D₄^{6>} \cdots $\frac{7}{3}$

Choral III, batt. 103-108 (continua)

⁵⁷ L'interpretazione enarmonica viene suggerita dal fatto che batt. 22 è in progressione ascendente rispetto a batt. 21; per questo motivo l'accordo sull'ultimo quarto di batt. 22 ha la stessa disposizione di quello sull'ultimo quarto di batt. 21, trasposto una terza minore \cong seconda eccedente sopra.

⁵⁸ Cfr. anche gli ess. mus. di batt. 106-117 a p. 49 sg. e 126-130 a p. 52 del *Choral III*.

La min.: $t^3 \text{---} 6 \quad D^{8-7} \quad t^3 \text{---} 6 \quad D^{8 \text{---} 7} \quad T^7 \text{---} \approx (DD_3^V \text{---} D_2^V) D^V \text{---} TP^{3-6} \quad (D^{8-7} \quad t^3 \text{---} 6 \quad D^{8-7}) \quad TP^7 \text{---}$
 $sP_3 \quad sP_3 \quad \text{Re magg.: } (DDD_7 \quad DD^V \quad \emptyset_7) D^V$

Choral III, batt. 103-108 (fine)

In altri casi, invece, il moto cromatico discendente delle parti rimanda ad una maggiore complessità armonica. Ancora il *Choral III* in La minore, nell'*incipit*, contiene un passaggio cromatico discendente che, come nei casi più sopra esaminati, rende problematica l'identificazione univoca della funzione degli accordi:

La min.: $t \quad s \quad D^7 \quad t \quad (s^{6< \text{---} 6}) \quad d=(s^{6< \text{---} 6}) \quad S \quad D^V \quad tP_5=(S_5 \quad D^V) \quad [dP]$
 $= (tP) \rightarrow [Re] \quad \approx (D_7^V) \quad \uparrow \quad \approx DD_3^V$
 $= (DD^V) \rightarrow [Re]$

La min.: $D_7^> \text{---} 8-9 \text{---} 8-9 \text{---} 8-9 \text{---}$ $D_7^V \quad (D_5^V) \quad [Mi \flat]$
 Re min.: $DD_7^> \text{---} 8-9 \text{---} 8-9 \text{---} 8-9 \text{---}$ $DD_7^V \quad DD_7^V \quad D^7 \text{---}$

Choral III, batt. 1-7

Il moto cromatico discendente a batt. 2 sg. produce degli accordi che alludono alla

tonalità di Re minore, tonalità che sarà della seconda frase (batt. 8 sgg.), trasposizione quasi letterale della prima.

Anche a batt. 74-77, sempre nel *Choral III*, il moto cromatico discendente di due voci alla m.s. produce molteplici possibilità di interpretazione funzionale degli accordi:

La min.: t_5 $(D_7^{3\text{-----}3>})[sG]$ (s_3^6) $D_{9>-8-9>-8}^{7-8}$ $[sP]$
 $\cong (D_3^5<)[s] \cong (D_{3-3>-3-3>}^5) \overset{t}{D} \overset{v}{D}_{7-4-5-7}$ D^{4-3}
 $(s_7^5-6--7--6) [tP] \cong$
 $\cong D_{5^5}^5 [t] \cong D_{5^5}^5$

Choral III, batt. 74-77

In particolare, si notino gli accordi di batt. 75 sg. Il moto cromatico discendente alla m.s. fa sì che essi si presentino con un'insolita alterazione cromatica: l'accordo sulla prima metà di batt. 75 può essere inteso enarmonicamente come una settima diminuita della *t* (La ♭ \cong Sol #), con terza alterata in senso ascendente (Do \cong Si # invece di Si ♯); l'accordo sull'ultimo quarto di batt. 76, settima di sensibile della *t*, ha la quinta alterata in senso ascendente (Re # invece di Re ♯).⁵⁹

Nella *piève* n. 3 in La ♭ maggiore, dopo la cadenza perfetta sulla T a batt. 4, con la D sul tempo forte e la T sul debole, la tonalità è subito messa in discussione dalla comparsa del Sol ♭ aggiunto alla triade maggiore di T:

⁵⁹ Per questo aspetto cfr. il paragrafo II.3, "Accordi alterati", a pp. 52 sgg.

Andantino

La b magg.: $D^7 \quad T^{5 \rightarrow 7} = (D_8^7 \dots 7 >) [S] \quad [Sp]$
 $(D_{2 > \dots 1}^7) \quad dP_{8 \dots 7 >} = (D_7) [tP]$
 $\cong \quad D_{2 > - 1}^7 \quad T_{6 > - 5}$
 $\cong \quad (D^S) [tP]$
 $(D^S) [S] \quad (DD_{3 >}^t) [Sp]$

Pièce n. 3 in La b magg., batt. 4-7

La comparsa del Sol b aggiunto alla triade maggiore di T trasforma quest'ultima nella D⁷ della S. Però a questa D⁷ non segue la S, ma un'altra D⁷, quella della Sp (seconda metà di batt. 5). A batt. 6, però, non c'è la Sp ma la dP, che segue la D⁷ della Sp come una cadenza d'inganno del modo minore (tG di Si b, Sp di La b, tonalità d'impianto del brano). Anche questa dP, però, diventa una D⁷: quella della tP; ma ancora una volta non abbiamo poi la tP, ma un'altra D⁷, ora della tonalità d'impianto (seconda metà di batt. 6). E a batt. 7 abbiamo finalmente la T. È proprio grazie alla trasformazione cromatica degli accordi che vengono generati gli accordi di D⁷ defunzionalizzati. Inoltre, durante questi passaggi cromatici, vengono generati degli accordi di settima diminuita: sul terzo tempo di batt. 5 c'è quello della S; sul terzo tempo di batt. 6 c'è quello della tP; infine, sul secondo tempo di batt. 6 c'è quello della D della Sp. In questo modo, il passaggio da una D secondaria all'altra avviene in modo graduale, poiché la D successiva si forma gradualmente dal moto delle parti della D precedente, e nel passaggio si genera un accordo di settima diminuita che fa ancora allusione alla tonalità cui si riferiva la D secondaria precedente.

Nel passo seguente, tratto dalla *pièce* n. 5 in Re maggiore, a batt. 21 avviene la deviazione da Si maggiore a Fa # minore attraverso un passaggio cromatico discendente alla m.s.:

Si magg.: T₈.....₅ D₈.....₇ T₃ triade
 Fa # min.: S₃ aum. t₅.....₁ s₅⁶ D⁷ t

Pièce n. 5 in Re magg., batt. 19-24

L'accordo sulla seconda metà di batt. 21 è una triade aumentata, di passaggio tra l'accordo sul primo tempo della battuta (T di Si e S di Fa #) e quello sul primo tempo di batt. 22 (t di Fa #), e potrebbe rappresentare sia l'accordo di D_{5<} di Si sia l'accordo di T^{5<} di Fa # (Si ♭ ≅ La # e Re ♯ ≅ Do *).

Anche nel passo di batt. 40-43 del *Choral I* troviamo triadi aumentate formatesi dal moto cromatico delle parti:

Mi magg.: TP₃⁹.....₈ 5< ≅ DD₃^{5<} D⁵....._{6>} tG T₅
 Si ♭ magg.: ≅ (D₃^{5<}) T⁵....._{5<} ≅ (D₃^{5<}) sP

Choral I, batt. 40-43

Nelle battute immediatamente precedenti, per mezzo dell'interpretazione enarmonica delle triadi aumentate si è arrivati a toccare la tonalità di Do # maggiore; a cavallo di batt. 40-41 si tocca la tonalità di Si ♭ maggiore. Dopo di ciò, sempre grazie all'interpretazione enarmonica di triadi aumentate (quelle sul terzo tempo di batt. 41 e

42), si “risale la china” di semitono in semitono attraverso Si maggiore e Do maggiore. La progressione si ferma proprio su quest’ultimo accordo, a batt. 43, inteso come tG/sP della tonalità d’impianto, introdotto dall’accordo che lo precede sul terzo tempo di batt. 42. Proprio quest’accordo può essere inteso sia come $D^{5<}$ di Do, sulla falsariga di quanto è avvenuto in precedenza, sia come $D^{6>}$ di Mi. Lo stesso discorso vale anche per l’accordo sul terzo tempo di batt. 41, che può essere inteso enarmonicamente come $DD^{5<}$ di Mi ($Si \flat \cong La \sharp$ e $Re \sharp \cong Do *$) oppure come $D^{5<}$ di Mi \flat ; per questo motivo la successione degli accordi a cavallo di batt. 41 sg. e 42 sg. può essere interpretata sia come cadenza perfetta ($Fa \sharp \rightarrow Si$ e $Sol \rightarrow Do$) sia come cadenza d’inganno del modo minore ($Si \flat \rightarrow Si \natural \cong Do \flat$ e $Si \rightarrow Do$).⁶⁰

Molti altri esempi di condotta cromatica delle voci all’interno del tessuto polifonico dei *Trois chorals* sono già stati esaminati negli altri paragrafi.⁶¹

II.6. Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica

In diversi casi, Franck collega direttamente l’accordo di tipo pre-dominantico (dominante della dominante o settima diminuita della dominante) a quello di tonica, senza passare per la D “intermedia”. In questo modo l’accordo pre-dominantico sembra quasi perdere la propria funzione, assumendo quella di ritardo-appoggiatura di quello di tonica, oppure quella di accordo di passaggio o, ancora, di accordo “di volta”. Ad esempio, a cavallo di batt. 15-16 della *pièce* n. 1 in Fa maggiore l’accordo di sesta tedesca di Re risolve direttamente su quello di T, senza passare per quello di D, quasi fosse un ritardo-appoggiatura ($T_{2<}^{4\leq} = \frac{5}{3}$):

⁶⁰ È proprio col frammento a cavallo di batt. 42 sg. che si interrompe la progressione e si riprende la strada per la cadenza nella tonalità d’impianto, Mi maggiore.

⁶¹ Cfr. *Choral I*, batt. 30-36 (p. 31 sg.); *Choral II*, batt. 80-89 (p. 38 sg.); *Choral III*, batt. 106-117: 107 sg. (p. 49), batt. 120-122: 121 (p. 51), batt. 126-130 (p. 52), batt. 153 sg. (p. 77).

Fa magg.: $T_{8\text{---}5} \quad S_3\text{--}5^{\text{6}<}$ TP_3
 $=$
 Re magg.: $DD_3^{\text{tV}} >$ $T_3 \quad S \quad T_3 \quad D_3^{\text{7}}$

Pièce n. 1 in Fa magg., batt. 15-16

È opportuno osservare che in questo caso l'accordo di sesta tedesca di Re maggiore sull'ultimo quarto di batt. 15 può essere inteso anche come $sP_3^{\text{6}<}$ dello stesso Re, e quindi il passaggio può essere interpretato come un collegamento di tipo sottodominantico.

Anche a batt. 19-20 della *pièce* n. 6 in Fa minore c'è l'accordo di sesta tedesca che risolve direttamente sulla t, senza passare per la D:

Pièce n. 6 in Fa min., batt. 17-20

In questo caso, però, la sensazione di ritardo-appoggiatura viene ad essere smorzata e l'interpretazione della sesta tedesca come sP con quinta e sesta alterata cromaticamente in senso ascendente assume maggior forza; inoltre, come mostra il secondo livello dell'analisi, lo scheletro armonico è costituito dal bicordo di tonica Fa - La \flat , cui si sovrappone la linea Re \flat - Do - Si \flat - Do.

Nell'esempio tratto dalla *pièce* n. 2 in Sol \flat maggiore riportato di seguito, l'accordo di T sul primo tempo di batt. 24 è preceduto da quello di DD sul secondo e terzo tempo della battuta precedente, e questo è a sua volta preceduto ancora da un

accordo di T sul primo tempo della stessa battuta, facendo così percepire la DD come accordo di volta della T:

Sol ♭ magg.: T₈.....₃ D⁷ T S₅ T DD₇₋₈⁶=T_{4<}₅⁵ T S T

= (D⁷) ↑

Pièce n. 2 in Sol ♭ magg., batt. 21-24

La *pièce* n. 5 in Fa # minore, dopo le prime due frasi modula in La maggiore, tP, e vi resta per le successive tre frasi. A batt. 21 ritorna nella tonalità d'impianto riprendendo il tema d'esordio. Questa volta, però, dopo la prima frase, identica a quella iniziale, la frase successiva viene modificata in modo tale da non modulare più alla tP ma da restare in Fa # minore:

Fa # min.: t s₃ t s t tP s

t_{5>} = DD_{3>}

t⁵ s₃ D₄⁶-----₃⁷-----₄⁶-----₃⁷ t

Pièce n. 5 in Fa # min., batt. 21-28

La modifica riguarda batt. 25: l'accordo di t, mediante l'abbassamento della quinta e l'aggiunta della sesta, viene trasformato in accordo di sesta tedesca (Si # - Re - Fa # -

La, con $\text{Si} \# \cong \text{Do}$) che risolve direttamente sulla t della battuta successiva.⁶²

Anche nei *Trois chorals* troviamo esempi di collegamento diretto tra gli accordi pre-dominantici e la T. Gli accordi di batt. 9 e 11 del *Choral II*, così come quello a cavallo di batt. 13 sg., seste tedesche di Fa # minore, risolvono direttamente sull'accordo di Fa #:

Fa # min.: $\text{DD}_3^{\text{t}}>$ t_3 $\text{DD}_3^{\text{t}}>$ t_5 sP_5^6 $\text{DD}_3^{\text{t}}>$ t_{5-3} $\text{DD}_7^{\text{t}}>$ D^{S} $t_{\frac{3}{8}}^6$ ----- $\frac{5}{7}^3$ <
 = sP_5^6 ----- 6 <----- Si min.: = D_7

Choral II, batt. 9-16

Quello che qui sopra suona al Ped. è la seconda frase del tema principale del Corale. Esso ritorna più volte nel corso del brano, in diverse tonalità, armonizzato però nella stessa maniera.⁶³ Nel frammento seguente di batt. 57-64 la seconda frase del tema si trova alla m.d., raddoppiata all'ottava; in quello successivo di batt. 266-272, invece, essa è al Ped., sempre raddoppiata all'ottava.⁶⁴

⁶² In questo caso l'interpretazione dell'accordo di sesta tedesca come $sP_5^{6<}$ sarebbe poco credibile poiché a batt. 27 c'è la D in cadenza sulla quale l'accordo di sesta tedesca risolverebbe dopo aver "scavalcato" gli accordi di t e s di batt. 26. Per il collegamento di accordi a distanza cfr. il paragrafo II.4 a pp. 63 sgg.

⁶³ Simili a questo sono anche i passi di batt. 25-32 a p. 37 e di batt. 39-48 a p. 70, tratti sempre dal *Choral II*. In questo caso, però, è possibile interpretare i tre accordi di sesta tedesca anche come $sP_5^{6<}$ della tonalità d'impianto. Così la successione $sP_5^{6<} - t$ sarebbe riconducibile ad un collegamento di tipo sottodominantico.

⁶⁴ Anche in queste occorrenze, l'accordo di sesta tedesca può essere interpretato anche come $sP_5^{6<}$.

57

Si min.: $\overset{t}{DD}_3^v$ t $\overset{t}{DD}_3^v$ t

61

Si min.: s_1^7 $\overset{t}{DD}_3^v$ t_5 DD_{3-5}^7 D^7 t_5 3

Choral II, batt. 57-64

266

molto rall.

G.O.

Si min.: (D^7) $[s^N]$ (D^v) $[s^N]$ $sP^5 \dots 6^< = \overset{t}{DD}_3^v$ t $DD^7 D^7$
 $\cong \overset{t}{DD}_3^v$ t_3 $\cong \overset{t}{DD}_5^v$ t_5

Choral II, batt. 266-272

Nel passo di seguito riportato le parti interne si muovono per moto prevalentemente cromatico:

Si magg.: $T_8 \dots 7 > [S] \quad DD_5^7 \quad (DD_{3>}^t \overset{v}{D}_3) \quad Tp \quad (D_5^7) [S]$
 Si magg.: $= (D_7) DDD^7 \quad \cong ((DD_{3>}^t \overset{v}{D}_3) D^{7-3}) [Tp]$
 Si magg.: $\cong (DD_{5>}^t \overset{v}{D}_3) [S]$
 Si magg.: $\cong (D_{3>}^s \overset{v}{D}_3) \quad sP_5 \quad s_8^5 \quad (sp^{7<} \cong D_{3>}^{5<-8})$

Si magg.: $S^5 \dots 6 \quad (DD_{3>}^t \overset{v}{D}_3) \quad Tp_8 \dots 8 > \cong D_{5<} \quad T_3^3 \dots 3 > = (s_5 D_4^9 \overset{v}{D}_3 \dots 8 \dots 5 >) \quad D^7 \quad T$
 \uparrow
 $\leftarrow \dots (D_3^{5<})$
 $= T_6 \dots 6 > \dots 5$

Choral II, batt. 115-126

In questo frammento si parte dalla tonalità di Si maggiore a batt. 115 e si finisce nella stessa tonalità a batt. 126, sfiorando durante il percorso le tonalità di Sol# minore (batt. 117 sg.),⁶⁵ Mi maggiore (batt. 120 sg.) e di nuovo Sol# minore (batt. 122), secondo un percorso che procede per salti di terza, prima discendenti poi ascendenti.⁶⁶

⁶⁵ Si guardi in particolare il secondo livello della cifratura funzionale, dove viene messa in evidenza la cadenza sospesa sulla D⁷ di Sol# minore.

⁶⁶ Per quanto riguarda l'affinità di terza tra le tonalità, cfr. il paragrafo II.2 a pp. 22 sgg.

Il moto cromatico della parti interne “favorisce” la formazione di accordi predominantici che risolvono direttamente sulla tonica saltando una quinta, come accade qui sopra con l’accordo di sesta tedesca di Sol # minore che risolve sulla propria tonica, Tp di Si maggiore, a batt. 116 sg. e 121 sg.⁶⁷

Gli ultimi tre esempi di seguito riportati sono tratti dal *Choral III*. L’accordo di batt. 20 sg. e quelli sulla prima metà di batt. 169 e 170, interpretati enarmonicamente come settime diminuite della dominante della D di La, ossia La # - Do # - Mi - Sol (con La # \cong Si b), risolvono direttamente sulla D di La “saltando” una quinta, come fossero accordi-appoggiatura; lo stesso accade tra la seconda metà di batt. 27 e batt. 28 (questa volta con riferimento alla tonica).⁶⁸

Quasi allegro

La min.: \cong (DD₅)^t D⁷

***Choral III*, batt. 20-22**

⁶⁷ Nel caso di batt. 121 sg., più che in quello precedente, è possibile intendere l’accordo di sesta tedesca della Tp come sP^{6<} della stessa Tp in quanto in questo caso si percepisce chiaramente una semicadenza su Sol # minore.

⁶⁸ Cfr. anche *Choral II*, batt. 127-147: 129, 131 sg., 134, 143 sg. (pp. 42-44), batt. 246-257: 249-251, 252 sg., 254 sg., 257 (p. 71 sg.); *Choral III*, batt. 30-47: 33 sg. (p. 45), batt. 91-96: 95 sg. (p. 76), batt. 173-181: 173, 176 sg. (p. 47 sg.).

169

molto cresc.

rit.

La min.: $t \text{ (DD}_5^v)$ $D_7^{9>}$ $t \text{ (DD}_5^v)$ $D_7^{9>}$

Choral III, batt. 169-170

26

dim.

rit.

dim.

R. mf

La min.: t_1 DD^v D^s $DD^v = t_6^{4<---5}$ 3 2 1

Choral III, batt. 26-30

II.7. *Considerazioni finali*

Alla fine di questo capitolo è opportuno fare una riflessione su alcuni elementi del linguaggio armonico di César Franck emersi con chiarezza. Gli innumerevoli esempi di cui si sostanzia il capitolo, insieme ai relativi commenti, hanno avuto un duplice scopo: da un lato quello di mettere in luce diversi aspetti dello stile musicale di Franck; dall'altro quello di mostrare, proprio attraverso l'elevato numero di volte in cui essi ricorrono nella sua musica, che si tratta di elementi caratteristici del suo stile. Uno degli aspetti dell'armonia franckiana emersi con assoluta chiarezza è rappresentato dalla sua 'fluidità'. Con questo termine si vuole intendere il fatto che il moto delle parti, spesso cromatico, produce degli accordi che evocano aree tonali diverse e spesso lontane da quella della tonica, anche quando la frase musicale si mantiene nella tonalità d'impianto; talvolta, invece, il moto delle parti produce accordi che riman-

dano l'uno all'altro a distanza. Questa fluidità raggiunge anche livelli di elevata complessità, così come già risalta all'occhio ad uno sguardo veloce alla cifratura funzionale che accompagna quasi tutti gli esempi musicali commentati in questo capitolo. Da un lato, infatti, si trovano esempi come quello di batt. 8-16 della *pièce* n. 1 in Fa # minore,⁶⁹ dove a batt. 8-12 si uniscono tre righe di cifratura funzionale per indicare le diverse possibilità di interpretazione – il primo rigo per la tonalità principale, il secondo e il terzo per evidenziare una parentesi armonica oscillante tra La maggiore e Re maggiore –, o come quello di batt. 232-247 del *Choral I*,⁷⁰ dove per indicare ciò che succede nel movimento cromatico di batt. 238-239 sono necessari addirittura quattro righe di cifratura funzionale che mostrano come nel moto cromatico delle parti che porta dall'accordo di t sul primo tempo di batt. 238 a quello di T sul primo di batt. 239 si generano degli accordi che evocano ora l'area della Tp ora quella della dP, e che solo con una re-interpretazione enarmonica possono essere tutti riferiti alla tonalità d'impianto, anche se in una insolita successione che vede l'accordo di settima diminuita della t, con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, precedere quello di S con sesta aggiunta alterata cromaticamente in senso ascendente.⁷¹ Dall'altro lato abbondano esempi la cui complessità armonica è evidenziata solo in parte dal numero di righe necessari per la cifratura funzionale; in questi casi, infatti, è spesso indispensabile diffondersi in commenti ampi e articolati per rappresentare le molteplici possibilità di interpretazione e i molteplici livelli di lettura. Ad esempio, si è visto come il cromatismo ascendente che caratterizza il moto di due delle tre voci di batt. 18-19 della *pièce* n. 3 in Do maggiore, al di sopra del Sol tenuto al basso,⁷² o quello che caratterizza il moto delle voci al di sotto dei bicordi Re-Fa e Re-Mi di batt. 171-173 del *Choral III*,⁷³ generi una successione di armonie che fanno percepire una serie di cadenze d'inganno del modo minore che accompagna, nel primo caso, il cambio di posizione dell'accordo di Sol minore da quella di terza a quella di quinta e,

⁶⁹ Cfr. l'es. mus. a p. 29.

⁷⁰ Cfr. l'es. mus. a p. 36.

⁷¹ In questo contesto non rientrano, ovviamente, i casi in cui la molteplicità dei righe con la cifratura funzionale serve a mettere in evidenza delle modulazioni, quando cioè i diversi righe sono dedicati ciascuno ad una tonalità diversa.

⁷² Cfr. l'es. mus. a p. 78.

⁷³ Cfr. l'es. mus. a p. 81.

nel secondo caso, la risoluzione dell'accordo di D su quello di t.

Se però si ritorna a ciò che è accaduto nel moto cromatico al basso di batt. 10 della *pièce* n. 4 in Sol # minore,⁷⁴ si nota già qualcosa di più sofisticato rispetto ai due casi precedenti: il movimento delle voci nella D in cadenza rappresentato dal primo livello di analisi produce, ad un secondo livello, un accordo di settima diminuita della d che risolve sulla d e, ad un terzo livello, un accordo di settima di sensibile della (D) della Tp, che risolve sulla (D) della Tp ma che alla fine non trova la Tp ma la D⁷ della tonalità d'impianto.

Esempi di estrema complessità si sono osservati a batt. 11-19 e 91-96 del *Choral III*.⁷⁵ In quei casi si è potuto osservare come il cromatismo e l'enaarmonia abbiano reso necessario non solo un elevato numero di righe di cifratura funzionale per schematizzare i diversi livelli di analisi e le diverse possibilità di lettura, ma come sia stato necessario aggiungere anche un ampio commento per mostrare le relazioni armoniche tra i diversi accordi, ora "a ritroso" (con gli accordi sulla prima metà di batt. 12 e 13 che fanno da D rispettivamente a quelli sulla seconda metà di batt. 11 e 12), ora a distanza (con l'accordo sull'ultimo quarto di batt. 95 che fa da settima diminuita a quelli di batt. 91 e 92 e con l'accordo sulla prima metà di batt. 95 che fa da D di quello di batt. 91).

In estrema sintesi è però possibile affermare che se, da un lato, la complessità dei passaggi cromatici che collegano le diverse parti del discorso musicale produce diversi livelli di lettura e diverse interpretazioni possibili, dall'altro questa complessità è controbilanciata da una chiarezza nel percorso armonico-tonale a livello di macrostruttura, dove si può osservare il discorso muoversi nell'ambito di una tonalità che si può ancora definire "classica", una tonalità che grazie a tutti questi espedienti risulta allargata ma non sospesa.

⁷⁴ Cfr. l'es. mus. a p. 78.

⁷⁵ Cfr. gli ess. mus. rispettivamente a p. 73 sg. e a p. 75 sg.

CAPITOLO III

L'analisi dei *Trois chorals* e dei brani de *L'organiste* condotta nel capitolo precedente ha consentito di mettere in evidenza alcuni elementi caratteristici dello stile musicale di César Franck. Essi hanno trovato posto nei diversi paragrafi in cui è stato suddiviso il capitolo, e si possono riassumere nei seguenti punti:

- accostamento di sezioni in relazione di terza fra loro;
- collegamento di accordi in affinità di terza;
- uso di accordi alterati;
- collegamento di accordi a distanza;
- condotta cromatica delle voci;
- collegamento diretto tra gli accordi pre-dominantici e la tonica.

Per quanto riguarda l'accostamento di sezioni in affinità di terza, si è visto come i diversi casi esaminati si possono raggruppare in due categorie:

1. le sezioni in affinità di terza vengono giustapposte le une alle altre, senza una vera e propria modulazione da una tonalità all'altra;
2. lo spostamento da una tonalità all'altra avviene, senza soluzione di continuità, attraverso una modulazione.

I casi di sezioni semplicemente giustapposte si trovano in prevalenza nella raccolta di brani de *L'organiste*,⁷⁶ a mostrare il carattere di “improvvisazione” di quelle musiche.⁷⁷ Quando, invece, lo spostamento da una tonalità a un'altra in affinità di terza avviene per mezzo di modulazione, allora Franck ricorre a passaggi ricchi di cromatismi, all'enanarmonia, a progressioni armoniche e ad accordi alterati cromaticamente.⁷⁸

A proposito dell'affinità di terza, Diether de la Motte fa un discorso molto interessante.⁷⁹ Dopo aver spiegato che il concetto di ‘mediante’ può accogliere in sé tanto

⁷⁶ Cfr. l'es. mus. di batt. 1-10 della *pièce* n. 1 in Do maggiore a p. 22, di batt. 17-24 della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore a p. 23, di batt. 1-16 della *pièce* n. 6 in Sol minore a p. 26, di batt. 8-16 della *pièce* n. 1 in Fa # minore a p. 29, di batt. 1-16 della *pièce* n. 5 in Mi ♭ maggiore a p. 29 sg.,

⁷⁷ Per quanto riguarda il carattere improvvisatorio e l'occasione della composizione dei brani de *L'organiste* cfr. il paragrafo I.1, “Franck e l'ultimo periodo della sua vita”, a pp. 1 sgg.: 3.

⁷⁸ Cfr. *Choral I*, batt. 30-36 (p. 31 sg.), batt. 46-64 (p. 32 sg.).

⁷⁹ Cfr. D. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Azzaroni, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 210-222.

gli accordi paralleli quanto, in generale, tutti gli accordi costruiti sulla fondamentale che sta nel mezzo a un intervallo di quinta (ad esempio, rispetto a Do maggiore, sia La minore che La maggiore, sia Mi minore che Mi maggiore, sia La ♭ maggiore che La ♭ minore, sia Mi ♭ maggiore che Mi ♭ minore), egli preferisce indicare con precisione il grado di affinità in modo da evitare possibili equivoci e imprecisioni. A tal proposito fa le seguenti distinzioni:

1. accordi paralleli, con due suoni in comune con l'accordo dato. Quindi, rispetto ad una T (ad es., Do maggiore) sono Tp e Tg (La minore e Mi minore); rispetto ad una t (ad es., Do minore) sono tP e tG (Mi ♭ maggiore e La ♭ maggiore);⁸⁰
2. accordi paralleli della variante,⁸¹ con un solo suono in comune con l'accordo dato. Quindi, rispetto ad una T sono gli accordi paralleli della t – tP e tG – (in Do maggiore, Mi ♭ maggiore e La ♭ maggiore), e rispetto ad una t sono gli accordi paralleli della T – Tp e Tg – (in Do minore, La minore e Mi minore);
3. varianti degli accordi paralleli, con un solo suono in comune con l'accordo dato. Quindi, rispetto ad una T sono le varianti della Tp e della Tg, ovvero TP e TG (in Do maggiore, La maggiore e Mi maggiore), e rispetto ad una t sono tp e tg (in Do minore, Mi ♭ minore e La ♭ minore);
4. varianti degli accordi paralleli della variante, senza alcun suono in comune. Quindi, rispetto ad una T sono le varianti degli accordi paralleli della t – tp e tg (in Do maggiore, Mi ♭ minore e La ♭ minore) –, e rispetto ad una t sono le varianti degli accordi paralleli della T – TP e TG (in Do minore, La maggiore e Mi maggiore).

In questo modo, e con questa cifratura funzionale proposta, si riesce ad indicare con esattezza il grado di affinità di volta in volta impiegato. Ma De la Motte fa una precisazione importante: egli afferma infatti che «le relazioni di terza, anche durante il Romanticismo, continuano ad essere molto più rare dei collegamenti di tipo dominante, cioè restano pur sempre qualcosa di particolare», e che quindi non si tratta

⁸⁰ De la Motte considera paralleli anche accordi quali Tg e tG e, in generale, tutti i contraccordi in quanto, richiamandosi alla terminologia adottata da Hermann Grabner nel suo *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, afferma che «la triade secondaria che rappresenta una delle funzioni principali senza esserne la parallela, si chiama accordo controparallelo o, brevemente, *contraccordo* (Gegenklang)». Cfr. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia* cit., pp. 140-145: 142.

⁸¹ Con il termine 'variante' si indica qui «l'accordo dal modo opposto rispetto a quello di riferimento e costruito sulla stessa fondamentale». L'uso del termine deriva direttamente da Riemann. *Ivi*, p. 210.

«di puro e semplice materiale armonico costruttivo, sempre disponibile», ma che invece «nell'impiego di accordi aventi fra loro affinità di terza prevalgono i tratti specifici dei singoli compositori e delle diverse situazioni compositive» poiché, «mentre una successione con affinità di quinta – come D-T – si “impiega”, un collegamento con affinità di terza si “inventa” volta per volta», in quanto «l'armonia ... a poco a poco – e col tempo sempre di più – entra nella sfera dell'ispirazione, diventa oggetto dell'invenzione».⁸²

Dopo queste affermazioni, De la Motte fornisce diversi esempi. Uno di questi, tratto dalla sinfonia “Haffner” in Re maggiore K 385 di Mozart, mostra ciò che accade durante il primo movimento, nelle prime battute dello Sviluppo, dove alla fermata sull'accordo di La maggiore, D sospesa della tonalità d'impianto, in *p*, segue il Tutti in *f* con un accordo di Fa # maggiore (tonalità su cui si incentrerà gran parte dello Sviluppo, prima di riprendere la tonalità d'impianto con una serie di salti di quinta discendente):



MOZART, Sinfonia n. 35 in Re maggiore K 385, batt. 103-105

In questo caso, dice De la Motte, non si tratta dell'affinità di terza La - Fa #, ma «il nuovo accordo di Fa diesis maggiore, agganciato al *fa* # atteso come 3^a della tonica, costituisce una sorpresa, un allontanamento, una deviazione».⁸³ La relazione, quindi, è da ricercarsi tra il Fa # maggiore e il Re maggiore, tonalità d'impianto invocata dalla propria D. Paragonabile a questa situazione è quella che si presenta a batt. 20 sg. della *pièce* n. 1 in Do maggiore di Franck, di cui si è parlato nel capitolo precedente:⁸⁴ in quel caso si è visto come alla cadenza sospesa sull'accordo di D di Mi minore (triade di Si maggiore) non seguisse la rispettiva t ma la D di Do maggiore (triade di Sol maggiore), così riconquistando in maniera repentina la tonalità d'impianto del brano che era stata lasciata altrettanto repentinamente; anche in questo caso la relazione di

⁸² *Ivi*, p. 211.

⁸³ *Ivi*, p. 212.

⁸⁴ Cfr. *Pes. mus.* di batt. 19-22 della *pièce* n. 1 in Do maggiore a p. 54.

terza da mettere in evidenza non è tanto quella Si-Sol bensì quella Mi-Do.⁸⁵

Un altro esempio fatto da De la Motte è tratto dal primo movimento del Quintetto per archi in Do maggiore op. 163 di Schubert (D 956). Dopo il passaggio al secondo tema, le batt. 58-81 vedono la presenza quasi costante del suono Sol alla melodia, sotto il quale è l'armonia che cambia in maniera tale che «a batt. 58 il *sol* è ottava dell'accordo di Sol maggiore e a batt. 60 diventa terza di Mi bemolle maggiore; a batt. 65 il *sol* è di nuovo ottava dell'accordo di Sol maggiore, preso questa volta, dopo l'inserimento dell'accordo di fa minore, come cadenza sospesa alla dominante di do minore, ossia della tonalità parallela Tp di Mi bemolle maggiore; da batt. 66 a batt. 70 il *sol* è ancora una volta terza di Mi bemolle maggiore e a batt. 71 diventa quinta di Do maggiore; indi modulazione alla dominante di questa tonalità: a batt. 79 viene raggiunto il Sol maggiore; e a batt. 81 si ripresenta la stessa situazione dell'inizio, con il *sol* che diventa terza di Mi bemolle maggiore».⁸⁶ Quindi, egli fornisce lo schema armonico del passo:

Do magg.: D_{8-7< 7} tP sP s₃ D tP T D_{8...7<- 7} tP
 Mi b magg.: T S⁵-----⁶ T T
 Sol magg.: S⁵-----⁶ D^{4-5/3} T

SCHUBERT, Quintetto per archi in Do maggiore op. 163, batt. 58-81 (schema armonico)

De la Motte osserva che «tutte le trasformazioni accordali che avvengono sotto il *sol* tenuto sono trasformazioni di terza» e che «il *sol* come centro melodico viene illuminato di luce sempre nuova», tanto da parlare di «una sorta di movimento melodico privo di qualsiasi spostamento».⁸⁷ Al fine di tracciare una parallelismo con il linguag-

⁸⁵ La discussione dell'esempio citato di p. 54 è più complessa e coinvolge la questione dell'interpretazione dell'accordo di dominante come settima diminuita con quinta abbassata cromaticamente. Cfr. il paragrafo II.3.1 a pp. 53 sgg.

⁸⁶ DE LA MOTTE, *Manuale di armonia* cit., p. 214.

⁸⁷ *Ibid.*

gio musicale di Franck, importa qui osservare non tanto il rapporto di terza che c'è tra i diversi piani tonali toccati nel passaggio, pure importante, quanto piuttosto l'inizio e la fine del passaggio, dove si vede che dall'accordo di D di Do maggiore si cadenza su un accordo di Mi ♭ maggiore dopo un movimento cromatico discendente ($D_{8-7<-7} - tP$). Questa cadenza ricorre identica anche nella *pièce* n. 2 in Do maggiore ne *L'organiste*.

Do magg.: $D_{3-1...7<-7} \quad tP$

Mi ♭ magg.: $T \quad Sp^7 \quad D_{7^{9-8}} \quad T_3 \quad D_7^{5\text{-----}5<} \quad T_{5-8}$

***Pièce* n. 2 in Do magg., batt. 5-8**

Qui non si insiste sul Sol come in Schubert, ma c'è il movimento cromatico discendente; però in Schubert viene dato l'accordo di D completo, con settima di passaggio, e questo permette di interpretare enarmonicamente quell'accordo come settima diminuita, costruita sul Re, con quinta abbassata cromaticamente (Re - Fa - La ♭ - Do ♭), mentre in Franck il Re, quinta della D di Do maggiore e fondamentale della settima diminuita, non si dà. Nonostante queste differenze, il modo con cui si passa da Do maggiore a Mi ♭ maggiore permette di accostare le due situazioni.

Sull'affinità di terza nell'armonia di Schubert, in rapporto a quella di quinta – prevalente in epoca classica –, si sofferma Hellmut Federhofer nel saggio *Terzterwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts*.⁸⁸ Egli affronta diversi casi in cui l'affinità di terza si rapporta a quella di quinta, come nel «salto di terza come divisore del salto di quinta del basso», che «può servire all'impianto di sezioni di diversa lunghezza e importanza, quindi anche alla sintesi formale complessiva». A tal proposito

⁸⁸ Il saggio è stato pubblicato in *Schubert-Kongreß, Wien 1978*, a cura di O. Brusatti, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1979, pp. 61-70. Qui sarà utilizzata la traduzione fatta da Loris Azzaroni, dal titolo *Accordi ad affinità di terza e loro funzione nell'armonia di Franz Schubert*, pubblicata nel volume collettaneo *La teoria funzionale dell'armonia* da lui curato (Bologna, CLUEB, 1991, pp. 265-276).

egli fornisce diversi esempi di salti di quinta ascendente:

- Quintetto per archi in Sol maggiore D 887, ultimo tempo, batt. 44 sgg., dove «la quinta *sol-re* nel basso viene suddivisa tramite il III grado modificato in minore sul Si ♭», con l'accordo di Si ♭ minore di batt. 49 che segue direttamente quello di Sol minore;
- Sinfonia in Do maggiore D 944, “La Grande”, ultimo tempo, dove «l'articolazione armonica della seconda idea – impostata nella tonalità del V grado – si fonda sulla divisione di terza. Sul suono del basso *si* come divisore del percorso da *sol a re* appaiono alternativamente l'accordo di sesta di Sol maggiore (batt. 194, 250, 334), appartenente alla scala, e la triade di Si maggiore (batt. 202, 266, 302), ma in modo tale che il primo accordo mantiene il predominio».⁸⁹

Federhofer prende in esame anche i casi di salto di quinta ascendente in cui il collegamento accordale di tipo mediantico utilizza una dominante secondaria. Egli afferma che ciò non è insolito in epoca classica, ma che l'uso che ne fa Schubert in taluni casi «sarebbe atipico per il Classicismo». A tal proposito prende in esame il periodo iniziale del secondo tempo della Sonata per pianoforte in Re maggiore D 850, impostato in La maggiore, affermando che «la tonalizzazione dell'accordo di Do # minore come III grado di La maggiore e il culmine di intensità espressiva raggiunto in questo punto, gli conferiscono un risalto così significativo che un compositore del periodo classico verosimilmente si sarebbe visto costretto a certe conseguenze sul piano melodico e armonico. Non così Schubert. Senza spezzare l'articolazione periodica, egli passa dall'accordo di Do # minore al V grado, cosicché la deviazione alla mediantica si rivela a posteriori come arricchimento armonico del dettaglio, senza nuocere al rapporto di quinta fra *la* e *mi*, che definisce l'ambito. Il *do #* al basso (batt. 7) suddivide il percorso fra *la* e *mi*».⁹⁰

⁸⁹ *Ivi*, p. 266.

⁹⁰ *Ivi*, p. 266 sg.

Con moto
legato

La magg.: T S₅ (D₅^S) [Dp] T<sup>5-----5<=(D) [S] S_{1...2...3} D₇
 $=T_4^{2<...3}$ $Sp_3^{9...8}$</sup>

⁴ T₆^{4...3} S₅ (D₅^S) [Dp] (D₄^{6...5}) Dp/Tg D₄⁶⁻⁵ T

$=T_4^{2<...3}$

SCHUBERT, Sonata per pianoforte in Re maggiore D 850, II tempo, batt. 1-8

Dopo questo esempio egli cita anche l'Esposizione nel primo tempo della Sinfonia in Do maggiore "La Grande" (percorso Do-Sol suddiviso dalla tonicalizzazione del Mi come Mi minore), quella nel primo tempo del Quartetto per archi in Re minore D 810, «dove l'articolazione armonica è data da *re* (batt. 1) – *fa* (batt. 61) – *la* (batt. 102)», e quella nella Sonata per pianoforte a 4 mani in Si ♭ maggiore D 617, «il cui cammino da *si ♭* a *fa* viene suddiviso dall'accordo di Re ♭ magg. (batt. 33)».⁹¹

Federhofer continua la sua disamina prendendo in considerazione anche i casi in cui la terza divide il salto di quinta discendente I-IV, «dal che risulta un rapporto di mediante inferiore»,⁹² e quello I-V discendente, «ossia un ambito di quarta», sia nella

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Al riguardo Federhofer cita il Lied *Die Allmacht* D 852, «con la successione *do* (batt. 1) - *la* (batt. 7) - *fa* (batt. 9)», la prima frase del primo gruppo tematico nel primo tempo del Quartetto per archi in Sol maggiore D 887, con il doppio salto di terza Sol (batt. 15) - Mi ♭ (batt. 19) e Mi ♭ (batt. 19) - Do (batt. 20), l'Esposizione del primo tempo della Sonata per pianoforte in Si maggiore D 575, «la cui idea secondaria inizia sul IV grado (batt. 30) e solo successivamente vira verso il V grado» e in cui «il percorso dal *si*, fondamentale del I grado, al IV grado è suddiviso dalla triade tonicalizzata di Sol maggiore (batt. 15 sgg.)», e infine batt. 115 sgg. nel secondo tempo della Sinfonia n. 6 D 589, dove «si incontra anche il collegamento, frequente nel periodo classico, I-VI-IV con tonicalizzazione transitoria del VI e del IV, ma senza modificazione cromatica del VI». *Ivi*, p. 267 sg.

successione intervallo di terza - intervallo di seconda,⁹³ sia in quella intervallo di seconda - intervallo di terza.⁹⁴

Ma ancora più interessanti nell'armonia di Schubert sono i casi in cui «quinta e quarta come intervalli-cornice vengono elusi quando l'ottava viene suddivisa in terze maggiori e minori». A proposito delle terze maggiori Federhofer richiama il percorso armonico dell'inizio dello Sviluppo e della Coda nel I tempo del Quartetto per archi in Sol maggiore D 887, «determinato da catene di terze»,⁹⁵ e la Riconduzione alla Ripresa nel I tempo della Sinfonia in Do maggiore D 944 “La Grande”, con la successione La ♭ (batt. 316) - Mi (batt. 334) - Do (batt. 338) - La ♭ (batt. 340).⁹⁶ Per quanto riguarda le terze minori, egli fa riferimento a batt. 150-178 nel I tempo della Sonata per pianoforte in La minore D 845, con la successione Mi (batt. 150) - Sol

⁹³ Per questa casistica Federhofer cita il Lied in Mi minore *Anfenthal* D 957/5, dove alle batt. 123-129 si passa dalla triade di Mi minore a quella di Do minore, con il Mi ♭ che diventa anticipazione del Re ♯, «nel quale si trasforma anche dal punto di vista della notazione non appena il *do* del basso – proveniente dal *mi* – sfocia nel *sa*» fondamentale della D della tonalità d'impianto, l'ultimo tempo del Quartetto per archi in Sol maggiore D 887, dove il salto di quarta discendente Sol-Re nel I tema «viene suddiviso dalla medianta inferiore sul *mi* ♭, tonalizzata sul *mi* ♭ grazie alla trasformazione da Sol magg. a sol min. (batt. 8), medianta che era già stata raggiunta fin dalla battuta precedente come accordo di sesta», e infine il primo tema nel I tempo della Sonata per pianoforte in Si ♭ maggiore D 960, dove in un ambito più esteso si osserva il rapporto mediantico tra l'accordo di Si ♭ maggiore, elaborato a batt. 1-18, e quello di Sol ♭ maggiore, proposto a batt. 19-35, cui segue la discesa sul Fa fondamentale del V grado. *Ivi*, p. 268 sg.

⁹⁴ Per questa casistica Federhofer cita l'idea conclusiva dell'Esposizione nel I tempo del Trio con pianoforte in Mi ♭ maggiore D 929, dove a batt. 156 sgg. «l'ambito di quarta *si* ♭ - *fa* viene suddiviso dal *la*», il primo tema nel I tempo della Sonata per pianoforte in Sol maggiore D 894, dove nel passaggio da Sol a Re si indugia su un accordo di Fa ♯ maggiore, e infine la prima frase del I tempo della Sonata per pianoforte in Re maggiore D 850, «che presenta l'arpeggio del basso *re* (batt. 1) - *do* (batt. 8) - *do* ♯ (batt. 12) - *la* (batt. 14)». *Ivi*, p. 269 sg.

⁹⁵ «L'Esposizione termina sull'accordo di Re maggiore come V grado. A partire da questo vi sono, nell'ordine, le triadi maggiori su *si* ♭ (batt. 170), *fa* ♯ (batt. 172), *re* (batt. 174), *si* ♭ (batt. 176), collegate da una linea del basso discendente di grado, prima che il *si* ♭ prosegua verso il *mi* ♭, che in questo modo viene tonalizzato ... Lo stesso procedimento melo-armonico ritorna, trasposto un semitono più in alto, a partire da batt. 190, cosicché a batt. 201 viene raggiunto l'accordo di Mi maggiore ... Analogamente, nella Coda – a partire dal I grado su *sol* – vi sono le triadi maggiori su *mi* ♭, *si*, *sol*, *mi* ♭ (batt. 417-423), prima che il *mi* ♭ prosegua verso il *re* come fondamentale del V grado». *Ivi*, pp. 270-272.

⁹⁶ *Ibid.*

(batt. 156) - Si ♭ (batt. 170) - Do # (batt. 174) - Mi (batt. 178).⁹⁷

Federhofer termina il suo saggio osservando che in tutti questi casi – siano essi quelli in cui il rapporto di mediante interviene a suddividere un salto di quinta ascendente o discendente del basso o un salto di quarta discendente, oppure quelli in cui quinta e quarta vengono elusi in favore di una suddivisione dell’ottava in terze maggiori o minori – non viene mai messo in discussione il predominio dell’intervallo di quinta e della tensione che esso crea con la tonica nella costruzione complessiva della forma musicale del brano. Anche quando l’affinità di terza non riguarda semplicemente l’accostamento di due accordi ma la relazione esistente tra due più ampie parti formali, l’affinità di quinta è presente come «principio tonale di ordine superiore» a garanzia dell’unità tonale della forma complessiva, «cui gli svariati rapporti di terza si adattano come componente strutturale e coloristica».⁹⁸

Anche nel linguaggio musicale di Franck l’impiego di accordi o l’accostamento di tonalità in affinità di terza tra loro non altera il “principio tonale di ordine superiore” rappresentato dal rapporto di quinta. Si ritorni, ad esempio, alla *pièce* n. 5 in Mi ♭ maggiore de *L’organiste*. Il percorso armonico delineato dalle frasi musicali di batt. 1-16 rappresenta proprio il caso dello spostamento della tonalità dalla tonica alla dominante spezzato nella successione terza maggiore + terza minore, in senso prima ascendente poi discendente: Mi ♭ maggiore - Sol minore - Si ♭ maggiore/minore - Sol ♭ maggiore - Mi ♭ maggiore.⁹⁹ Come questo, si guardi anche la *pièce* n. 3 in Do maggiore, il cui percorso armonico di batt. 9-12 porta la tonalità a Sol minore (una quinta sopra), passando per un accordo di Mi ♭ maggiore tonalizzato dalla propria D,¹⁰⁰ nonché quello di batt. 30-47 del *Choral III*, con la tonalità che da La minore arriva a Mi minore passando per Do minore.¹⁰¹ Nel caso invece della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore, l’affinità di terza tra la tonalità d’impianto e quella di Do maggiore nella frase di batt. 17-24 può essere accostata a quella tra la tonalità di La maggiore e quella di Do # minore di batt. 1-8 nel secondo tempo della Sonata per pianoforte in Re maggiore

⁹⁷ *Ivi*, p. 272.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 272-274.

⁹⁹ Cfr. l’es. mus. di batt. 1-16 a p. 29 sg.

¹⁰⁰ Cfr. l’es. mus. a p. 83 ed il relativo commento.

¹⁰¹ Cfr. l’es. mus. a p. 45 sg. ed il relativo commento.

D 850 di Schubert esaminata poco più sopra.¹⁰² Si può subito osservare che in Schubert la deviazione a Do # minore all'interno della frase musicale non impedisce di cadenzare alla tonica alla fine della frase stessa, mentre in Franck la deviazione a Do maggiore – variante maggiore dell'accordo parallelo, per dirla con De la Motte –, conduce la frase a cadenzare in questa nuova tonalità. Però la successiva frase musicale di batt. 25-32, grazie all'interpretazione enarmonica dell'accordo di settima diminuita, e grazie ad una successione di dominanti che si richiamano a distanza – ovvero per mezzo dell'affinità di quinta –, riporta il brano nella tonalità d'impianto.¹⁰³ Anche in questo caso, quindi, l'affinità di terza arricchisce il percorso tonale T→D→T.

Diverso ancora è il caso della *pièce* n. 6 in Sol minore.¹⁰⁴ Qui lo spazio concesso alla tonalità di Mi ♭ maggiore/minore, in affinità di terza con quella d'impianto, è più ampio di quanto non sia quello dato alla tonalità di Do maggiore nell'esempio appena citato e occupa più di un terzo della lunghezza dell'intero brano.

Più interessanti sono i casi in cui la terza divide l'ottava eludendo, come in Schubert, l'intervallo di quinta. Si è già visto, ad esempio, il caso di batt. 19-23 del *Choral I*, dove nel giro di poche battute e senza lasciare la tonalità di Sol maggiore, si transita per Mi ♭ maggiore e Si maggiore, prima di approdare nuovamente nel tono di Sol.¹⁰⁵ Un altro esempio simile, che però conduce ad un'altra tonalità, è quello di batt. 151-156, sempre nel *Choral I*, dove da La minore si transita per Fa maggiore e Re ♭ maggiore, per arrivare alla fine a Si ♭ minore.¹⁰⁶ In questo caso, l'intervallo di quinta non viene eluso completamente, in quanto la relazione di quinta è presente tra Fa e Si ♭, ma questa relazione è indebolita dal modo in cui i diversi accordi vengono raggiunti, a favore invece di un diverso e più sfumato tipo di relazione dominantica: grazie al movimento in prevalenza cromatico delle parti gli accordi vengono interpretati enarmonicamente come settime diminuite con quinta alterata in senso discendente; questo permette, come anche nel caso di batt. 19-23 sopra citato, di intravedere attraverso le relazioni di terza anche delle relazioni di tipo dominantico. La relazione di

¹⁰² L'es. mus. di batt. 17-24 della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore di Franck è a p. 23.

¹⁰³ L'es. mus. di batt. 25-32 della *pièce* n. 1 in La ♭ maggiore di Franck è a p. 64.

¹⁰⁴ Cfr. gli ess. mus. di batt. 1-16 (p. 26) e 25-31 (p. 27) e i relativi commenti.

¹⁰⁵ Cfr. l'es. mus. a p. 58 ed il relativo commento.

¹⁰⁶ Cfr. l'es. mus. a p. 59 ed il relativo commento.

terza tra le fondamentali di questi accordi richiama alla mente quella tra la Dp e la tonica; ma adesso la Dp si presenta come variante maggiore (DP), può essere accompagnata o meno dalla propria settima minore aggiunta, e così la sua funzione diventa quella di settima diminuita, con o senza la terza (la settima minore della DP), e con la quinta alterata cromaticamente in senso discendente (la fondamentale della DP).

Proprio del cromatismo sono stati mostrati innumerevoli esempi nel paragrafo II.5. Si è visto come esso si manifesti in svariate forme e produca risultati differenti. Spesso si usano note di passaggio cromatiche per “arricchire” la D in cadenza con accordi di passaggio.¹⁰⁷ In questi casi, attraverso il cromatismo ascendente si muta la posizione dell’accordo principale e si generano degli accordi intermedi che sembrano avere funzione dominantica, grazie al movimento ascendente di semitono che ricorda quello della sensibile che risolve sulla propria tonica, ma che risolvono su altri accordi di passaggio dando l’effetto della cadenza d’inganno del modo minore. Ma attraverso il moto cromatico Franck caratterizza anche passaggi dal respiro più ampio, dove la formazione di accordi intermedi complica il percorso armonico-tonale e ne rende più ardua la comprensione: si è visto, ad esempio, come a batt. 121 del *Choral III* il movimento cromatico discendente alla m.s. viene armonizzato con accordi di dominante secondaria che non risolvono sulle rispettive toniche, facendo così perdere il riferimento tonale e introducendo la nuova tonalità in affinità di terza con la precedente.¹⁰⁸ In altri casi ancora, invece, il moto cromatico “avvicina” le parti estreme di una progressione, come accade a batt. 153-154 del *Choral III*:¹⁰⁹ qui le linee cromatiche discendenti sono armonizzate in maniera tale che si accompagna il passaggio dalla tonalità di Re maggiore a quella di Do # maggiore, ma nel contempo ogni membro della progressione termina sullo stesso accordo, enarmonicamente riferibile alla tonalità di partenza (Re maggiore).

Uno degli aspetti notevoli dell’armonia di Franck è quello che vede il cromatismo coinvolto nella formazione di accordi alterati. Un accordo particolarmente inte-

¹⁰⁷ Cfr. l’es. mus. di batt. 10 della *pièce* n. 4 in Sol # minore a p. 78, di batt. 18-19 della *pièce* n. 3 in Do maggiore a p. 78, di batt. 170-172 del *Choral I* a p. 79, di batt. 189-194 del *Choral II* a p. 80, di batt. 171-173 del *Choral III* a p. 81.

¹⁰⁸ Cfr. l’es. mus. di batt. 120-122 del *Choral III* a p. 51.

¹⁰⁹ Cfr. l’es. mus. a p. 77.

ressante è quello di settima diminuita con quinta alterata cromaticamente in senso discendente. Di questo accordo parla Walter Piston nel suo *Armonia*,¹¹⁰ lo chiama “sesta svizzera”, ma lo pensa costruito a partire dal secondo grado innalzato, ad esempio, in Do magg./min., Re # - Fa # - La b - Do. Secondo Piston la fondamentale di questo accordo, ovvero la sensibile che risolve sulla fondamentale dell’accordo successivo – generalmente la dominante in cadenza – è il Fa # e l’accordo si comporta come una sesta tedesca; il Re # viene “inventato” semplicemente per spiegare il movimento cromatico ascendente Mi b - Mi ḅ nella risoluzione sulla dominante in cadenza Sol - Do - Mi ḅ. Nel movimento di risoluzione delle parti da lui immaginato, infatti, il Fa # e il La b risolverebbero sul Sol, il Do resterebbe tenuto e poi scenderebbe a Si, mentre il Re # starebbe al posto del Mi b e salirebbe al Mi naturale prima di scendere a Re (D⁶⁻⁵/₄₋₃). Questo comportamento della sesta tedesca nella risoluzione sulla dominante in cadenza non è insolito, ed anche in Franck se ne trovano molteplici casi, alcuni dei quali contenuti in esempi già discussi in precedenza.¹¹¹ Abbiamo visto, invece, il diverso modo in cui Franck tratta quest’accordo:¹¹² egli lo ricava dall’interpretazione enarmonica della triade maggiore o della quadriade di settima di prima specie, ma secondo questa interpretazione enarmonica la nota che funge da sensibile, per usare ancora l’esempio tratto da Piston, è ora proprio il Re # che risolve salendo sul Mi inteso come fondamentale dell’accordo di risoluzione. Quindi, Re # - Fa # - La b - Do deriverebbe dall’interpretazione enarmonica della quadriade di prima specie costruita sul Sol # (Sol # ≅ La b e Si # ≅ Do), che invece di risolvere su un accordo costruito sul Do # risolve su uno costruito sul Mi, in relazione di terza maggiore con Sol #. Piston tratta invece questa relazione di terza in un altro paragrafo del suo *Armonia*, dedicato agli accordi di settima di dominante e intitolato “Possibili risoluzioni eccezionali”.¹¹³ Questo paragrafo si trova all’interno del capitolo XVII, “Risoluzioni eccezionali”, che comincia con questa affermazione: «La risoluzione naturale dell’accordo di settima di dominante è sulla triade di tonica; per definizione, quindi, tutte le altre risolu-

¹¹⁰ Cfr. W. PISTON, *Armonia*, Torino, EDT, 1989, pp. 408-414: 408 sg.

¹¹¹ Cfr. batt. 87-88 nell’es. mus. di batt. 80-89 del *Choral II* a p. 38 sg., nonché batt. 146 nell’es. mus. di batt. 127-147 a pp. 42-44.

¹¹² Cfr. il paragrafo II.3.1 a pp. 53 sgg.

¹¹³ Cfr. PISTON, *op. cit.*, pp. 267-270.

zioni sono eccezionali».¹¹⁴ Partendo da questo assunto, egli raccoglie in uno schema alcune delle possibili risoluzioni eccezionali dell'accordo di settima di dominante, tra le quali ci sono quelle sul terzo grado:¹¹⁵



Schema delle risoluzioni della D⁷ sul terzo grado

Piston parla in generale di questo tipo di risoluzione come poco soddisfacente in quanto l'accordo sul terzo grado tende ad essere assorbito in quello di dominante a causa dei suoni in comune. Egli afferma infatti che «il terzo grado maggiore (mi) sembra più una nota melodica estranea all'armonia che un'autentica fondamentale».¹¹⁶ Ma distingue dai primi due casi quello della risoluzione sulla triade maggiore del terzo grado minore, definito molto raro, e riporta un esempio tratto dal primo movimento dell'Ottava sinfonia di Schubert, “La Grande”:¹¹⁷



SCHUBERT, Ottava sinfonia (“La Grande”), I movimento, batt. 188 (levare) -

191

L'esempio non viene da Piston commentato ma mostra lo spostamento cromatico del Re verso il Mi_b e del Si naturale verso il Si_b nella risoluzione dell'accordo di set-

¹¹⁴ *Ivi*, p. 265.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 267.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 269.

¹¹⁷ *Ibid.*

tima di dominante di batt. 189 sulla triade di Mi \flat maggiore nella battuta successiva, analogamente a quanto osservato anche in Franck e che ha consentito di interpretare l'accordo di settima di dominante come settima diminuita con quinta alterata cromaticamente in senso discendente: Sol-Si-Re-Fa \cong La \flat - Do \flat - Re - Fa. Quindi in questo caso si riesce a "riconduurre" la cadenza evitata di batt. 189 sg. ad una successione del tipo 'accordo di settima diminuita della T' - T.

Alcuni esempi di quanto appena detto si trovano nei brani de *L'organiste*, come a batt. 20-21 della *pièce* n. 1 in Do maggiore.¹¹⁸ Esempi interessanti sono anche nei *Trois chorals*, come quello di batt. 19-23 del *Choral I*,¹¹⁹ dove grazie al moto cromatico discendente si collegano tra loro le seguenti triadi in affinità di terza maggiore l'una rispetto all'altra: Sol maggiore - Mi \flat maggiore - Si maggiore (\cong Do \flat maggiore) - Sol maggiore.

Ma il cromatismo è implicato anche nella formazione di altri tipi di accordi alterati, come quelli esaminati nel paragrafo II.3.2. Si tratta di accordi che presentano un'alterazione insolita, come l'accordo di settima di sensibile con terza alterata cromaticamente in senso discendente,¹²⁰ o l'accordo di settima diminuita con la terza alterata cromaticamente in senso ascendente.¹²¹ Proprio questo aspetto è importante per mostrare la doppia valenza del cromatismo: da un lato, infatti, esso è effetto delle alterazioni cromatiche degli accordi impiegati; dall'altro, invece, il cromatismo è causa delle alterazioni cromatiche degli accordi. Mostra molto bene quest'ultimo punto l'accordo di settima di sensibile della D, con terza alterata cromaticamente in senso discendente, sul secondo tempo di batt. 206 del *Choral I*.¹²² In questo caso, infatti, l'accordo e la sua "insolita" alterazione si formano grazie al moto cromatico di quasi tutte le voci, moto cromatico che è già iniziato in precedenza (Sol - Sol \sharp - Sol \flat - Fa \sharp ; Re - Re \sharp - Mi; La \sharp - Si - La \sharp - Si; Mi \sharp - Fa \sharp - Mi \sharp).

Altro aspetto esaminato nel corso del precedente capitolo è quello del collega-

¹¹⁸ Cfr. l'es. mus. di batt. 19-22 della *pièce* n. 1 in Do maggiore a p. 54, insieme al relativo schema armonico.

¹¹⁹ Cfr. l'es. mus. a p. 58.

¹²⁰ Cfr. *Choral I*, batt. 179-180: 180 (p. 60), batt. 203-207: 206 (p. 60).

¹²¹ Cfr. *Choral I*, batt. 225-227: 225 (p. 62).

¹²² Cfr. *Choral I*, batt. 203-207: 206 (p. 60).

mento di accordi a distanza.¹²³ In molti casi si tratta di accordi di D o di DD che per raggiungere la risoluzione sulla tonica o sulla D devono scavalcare accordi frapposti, come si è visto, ad esempio, a batt. 165 sg. del *Choral II*.¹²⁴ Sono stati trovati casi più complessi, dove è ancora il cromatismo a giocare un ruolo assai importante. Nel frammento di batt. 91-96 del *Choral III*, ad esempio,¹²⁵ il cromatismo permette di trasformare ogni accordo in quello successivo mediante movimenti molto morbidi. Così facendo vengono generati degli accordi di D⁷ e degli accordi di settima diminuita che sembrano accostati l'uno all'altro in maniera casuale. A un livello superficiale di analisi sembrano accordi defunzionalizzati, ma grazie all'interpretazione enarmonica si collegano a distanza l'uno con l'altro. In questo caso la forza propulsiva del passaggio non è quella della cadenza perfetta ma è proprio il moto cromatico ascendente.¹²⁶

L'ultimo aspetto preso in considerazione è quello del collegamento diretto dell'accordo di tipo pre-dominantico con quello di tonica.¹²⁷ Nei diversi casi esaminati viene ancora messo in evidenza il ruolo del cromatismo nel moto delle parti nella risoluzione degli accordi tale per cui l'accordo pre-dominantico sembra avere quasi funzione di accordo di passaggio-appoggiatura nei confronti di quello successivo di tonica, come mostra ad esempio la risoluzione dell'accordo di settima diminuita della D sulla seconda metà di batt. 27 del *Choral III* direttamente sulla t nella battuta successiva.¹²⁸ Questo aspetto si trova analizzato nel capitolo che Piston dedica agli accordi alterati basati sulla sopratonica e la sopradominante innalzate.¹²⁹ Egli introduce l'argomento già in precedenza, nel paragrafo che si occupa delle risoluzioni eccezionali dell'accordo di settima diminuita, dove li descrive come «due accordi di settima diminuita che non rientrano nella categoria delle dominanti», che «hanno funzione di accordi di appoggiatura rispettivamente per il I e per il V⁷», ma che non vanno confusi «con le risoluzioni eccezionali o con notazioni enarmoniche di altri accordi».¹³⁰ Per

¹²³ Cfr. il paragrafo II.4 a pp. 63 sgg.

¹²⁴ Cfr. l'es. mus. di batt. 160-171 del *Choral II* a p. 71.

¹²⁵ Cfr. l'es. mus. a p. 75 sg.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Cfr. il paragrafo II.6 a pp. 90 sgg.

¹²⁸ Cfr. l'es. mus. di batt. 26-30 del *Choral III* a p. 97.

¹²⁹ Cfr. PISTON, *op. cit.*, pp. 385-395.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 326-328: 327.

questo motivo egli adopera una cifratura che mette in evidenza il fatto che si tratta di accordi di settima di prima specie con la fondamentale innalzata cromaticamente, cosa che li trasforma in accordi di settima diminuita senza però dar loro la funzione dominante tipica degli accordi di settima diminuita: $+II^7$ e $+VI^7$.¹³¹ Per Piston è un problema di scrittura non corretta delle voci da parte dei compositori e fornisce diversi esempi, tra i quali uno tratto dal secondo movimento della Seconda sinfonia di Beethoven e un altro tratto dal primo movimento del Quintetto per archi op. 163 di Schubert:

La magg.: T_5 $\overset{t}{D}_7 \overset{v}{DD}_5 \overset{t}{D}_5$
 $\cong D_4^{\frac{6}{4}} \overset{7}{\lessdot} \frac{3}{5}$

BEETHOVEN, Seconda sinfonia, op. 36, II movimento, batt. 18 (levare) - 20

Do magg.: T $\overset{t}{DD}_5 \overset{v}$ $T^{\sharp 5} \text{-----} 6 \text{-----} 5$
 $\cong T_2^{\frac{6}{2}} \text{-----} \frac{5}{3}$

SCHUBERT, Quintetto per archi op. 163, I movimento, batt. 1-6

A proposito del primo dei due frammenti sopra riportati, Piston afferma che «senza dubbio nell'esempio di Beethoven i secondi violini danno al sol naturale il significato corretto di fa doppio diesis»,¹³² riferendosi nella trascrizione alla nota sull'ultimo ottavo della voce più grave alla m.d. di batt. 19, sopradominante innalzata, che finisce sul Sol # nella battuta successiva. Quindi l'accordo sull'ultimo ottavo di batt. 19 è forma-

¹³¹ Bisogna dire che Piston adopera la teoria dei gradi e quindi cifra tutti gli accordi riferendosi al grado della scala su cui essi sono costruiti.

¹³² Cfr. PISTON, *op. cit.*, p. 388.

to in sostanza da note cromatiche estranee all'armonia (Do # di passaggio, Sol ♯ di volta, La # di aggancio).

Per quanto riguarda invece il secondo esempio, «il problema è più complicato ... Qui il mi bemolle nella parte della viola dovrebbe chiaramente essere scritto re diesis. Ma il profilo melodico del primo violino sarebbe davvero strano se si sostituisse il re diesis al mi bemolle». Ora il riferimento è alla sopratonica innalzata, nella trascrizione alla voce più acuta della m.s. di batt. 3 sg., scritta come Mi ♭ invece che come Re #, che forma con le altre voci un accordo di settima diminuita della D che risolve direttamente sulla T successiva “saltando” una quinta. Diversamente dal caso precedente, il profilo melodico crea qualche problema in più (la voce del primo violino trascritta come voce più acuta alla m.d. di batt. 4), tanto che Piston conclude che «nell'esecuzione bisogna effettuare un compromesso tra ciò che è armonico e ciò che è contrappuntistico, un compromesso cui bisogna ricorrere continuamente nella musica fortemente cromatica, soprattutto in presenza di enarmonie».¹³³ Proprio quest'ultima affermazione pone un problema molto importante: i due esempi sopra riportati si iscrivono in un contesto che non si caratterizza ancora come “musica fortemente cromatica”, così come invece sarà la musica di Franck. Troviamo già in questi due esempi un elemento tipico del linguaggio musicale di Franck, ma è nella musica di quest'ultimo che questo si trova immerso in un contesto fortemente cromatico ed assume quindi un connotato diverso.

Ecco allora alcuni esempi tratti proprio da composizioni di Franck, che Piston stesso propone, come la *Symphonie* in Re minore e il *Prélude, Aria et Final* per pianoforte:

¹³³ *Ibid.*

Allegro non troppo

Si magg.: T (D7) [DD] D7 T (D7) [DD] D7

FRANCK, *Symphonie* in Re minore, III movimento, batt. 72-75

Lento

La b magg.: D7 T DD₃ (D₅) S₃.....1 T₃

FRANCK, *Prélude, Aria et Final*, Aria, batt. 16 (levare) - 20

In questo caso si tratta di accordi di settima di dominante, esaminati da Piston come casi di risoluzione eccezionale di dominanti secondarie.¹³⁴ Nella *Symphonie* in Re minore l'accordo di D della DD (o della Sp) non è seguito dalla DD ma direttamente dalla D, in questo modo saltando una quinta. L'alterazione del Si trasforma l'accordo sulla seconda metà di batt. 72 e 74 dell'esempio in un accordo maggiore, dandogli funzione dominantica, ma quest'accordo altro non è che la variante maggiore della Tp, e senza l'alterazione della terza sarebbe stato parte di una "normalissima" successione T-Tp-D⁷-T. Con la soluzione armonica adottata da Franck, invece, si arricchisce il passaggio con il movimento cromatico Si - Si# - Do# della voce interna. A commento di questo esempio Piston dice che «la dominante della sopratonica risolve abbastanza naturalmente sul V⁷, con la tonica alterata che segue la propria tendenza di sensibile del secondo grado».¹³⁵

Una cosa analoga accade nel passo tratto dal *Prélude, Aria et Final*. In questo caso l'accordo sulla prima metà di batt. 18 dell'Aria, DD⁷, non risolve sulla D ma salta una

¹³⁴ *Mi*, pp. 270-273: 271 sg.

¹³⁵ *Mi*, p. 271.

quinta e risolve sulla tonica con settima minore aggiunta, ovvero sulla (D⁷) della S. Ora, però, il movimento cromatico interessa due voci invece che una sola, Fa - Sol♭ alla m.d. e Re♮ - Mi♭ alla m.s., ma è di più breve respiro poiché due sole note invece che tre. Si noti che il Sol♭ alla m.d. non ritorna sul Fa, come prescriverebbe la corretta condotta delle parti nella risoluzione della settima dell'accordo di D, ma si muove in senso ascendente.

Anche Jacques Chailley, nel suo *Traité historique d'analyse harmonique*,¹³⁶ riporta un passo tratto dalla *Symphonie* in Re minore di Franck, a proposito degli accordi alterati:

Allegro non troppo

Re magg.: T (D⁷) [s^N] (D⁷) [s^N]

$\cong \overset{t}{D}D \underset{3}{\vee} T$ $\cong \overset{t}{D}D \underset{3}{\vee} T$
 $\cong T \overset{4}{\wedge} \overset{5}{\dots} \overset{5}{\delta}$ $\cong T \overset{4}{\wedge} \overset{5}{\dots} \overset{5}{\delta}$

FRANCK, *Symphonie* in Re minore, III movimento, batt. 1-4

Chailley inserisce questo esempio nel paragrafo dedicato alle “Notes étrangères simultanées”. Dopo avere definito le note estranee all’armonia nel paragrafo precedente, egli afferma che «très différent est le caractère de ces mêmes notes étrangères lorsque, au lieu d’être entendues entre les accords, elles le sont *en même temps* qu’eux. Elles donnent alors pour un temps l’illusion de faire partie de la sonorité de l’accord, et cette illusion ne se dissipe que lorsque l’esprit réalise leur attraction vers la note réelle», e conclude dicendo che si tratta di un «ensemble de sons formé en tout ou en partie de notes étrangères simultanées et donnant en conséquence l’impression d’un accord sans en avoir la fonction, et par conséquent sans en supporter l’analyse». Quindi egli fornisce alcuni esempi di questo tipo di accordi – accordi di note estranee, di note di passaggio, di note d’appoggiatura –, e a proposito dell’esempio sopra riportato parla di «accord de broderies» (accordo di note di volta) e conclude affermando che «il est indispensable de *distinguer soigneusement la sonorité et la fonction dans*

¹³⁶ Nouvelle édition entièrement refondue, Paris, Leduc, 1977.

l'analyse des accords».¹³⁷ Come mostra la trascrizione dell'esempio sopra riportato e l'analisi funzionale sottostante, infatti, l'accordo sul primo tempo di batt. 3 sg. è scritto come D⁷ di Mi ♭, s^N di Re maggiore/minore, ma può essere interpretato enarmonicamente come sesta tedesca di Re, con il Sol # scritto come La ♭, presentandosi così come un caso di risoluzione diretta dell'armonia pre-dominantica sull'accordo di T saltando una quinta; però secondo Chailley la sonorità dell'accordo ne rivela una funzione diversa, quella di accordo di volta/appoggiatura, con il La ♭ da intendere come Sol # che appoggia il La ♭, e con il Fa ♭ da intendere come Mi # che appoggia il Fa #: «Tel est le principe des “accords altérés”. Toute altération y possède une justification mélodique».¹³⁸ Va però qui osservato che i due accordi di batt. 3 sg. sono allo stato fondamentale e che quindi nella risoluzione del primo sul secondo la fondamentale dell'uno fa un salto di terza maggiore sulla fondamentale dell'altro. In questo modo l'aspetto della risoluzione diretta degli accordi pre-dominantici sull'accordo di tonica si intreccia con quello dell'affinità di terza.¹³⁹

Il linguaggio musicale di Franck presenta diversi punti di contatto con quello di Wagner, ma è soprattutto Liszt che vi ha lasciato impressa un'orma profonda. Si è già fatto cenno alle diverse occasioni di incontro e al fatto che Franck avesse avuto modo di ascoltare e mettere in pratica i consigli di natura tecnico-musicale impartiti da Liszt.¹⁴⁰ È ora opportuno, quindi, presentare alcuni esempi della produzione musicale lisztiana, utili a mostrare i punti di contatto con il linguaggio musicale di Franck. Per quanto riguarda l'affinità di terza, ad esempio, si prendano le batt. 42-47 del *Sonetto 47 del Petrarca* nella sua seconda versione:¹⁴¹

¹³⁷ *Ivi*, pp. 10-16: 10 sg., 16.

¹³⁸ *Ivi*, p. 16.

¹³⁹ Si è già osservato nel paragrafo II.6 sul “Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica” che l'accordo di sesta tedesca può essere inteso anche come accordo di sP^{6<}₅; di conseguenza, quello tra l'accordo di sesta tedesca e l'accordo di tonica può essere assimilato anche ad un collegamento di tipo sottodominantico.

¹⁴⁰ Cfr. p. 1.

¹⁴¹ Brano n. 4 delle *Années de pèlerinage. Deuxième année. Italie*, composte tra il 1838 e il 1861.

42

p *poco a poco* *cres*
Ped

Sol magg.: T Tp s

45

molto *f*
Ped

Sol magg.: sⁿ SS D
Re magg.: dG T

LISZT, *Sonetto 47 del Petrarca*, batt. 42-47

Nel passo sopra riportato la tonalità si sposta da Sol maggiore a Re maggiore (la nuova tonalità sarà confermata qualche battuta dopo), non però attraverso una modulazione ma per mezzo della successione di triadi in affinità di terza, accostate le une alle altre. E triadi accostate in affinità di terza si trovano anche alla penultima battuta del brano, dove la triade sul Fa nella prima metà della battuta precede l'accordo sul La^b, D della tonalità d'impianto, nella seconda metà:

86

più diminuendo *e - rallent.* *p*
Ped

Re b magg.: T Tp S⁶ TG D⁸⁻⁵ T
Dp_i³⁻³ D⁷

LISZT, *Sonetto 47 del Petrarca*, batt. 86-89

Ma è l'intero brano ad essere costruito in prevalenza sulla relazione di terza tra le to-

nalità: da Re ♭ maggiore, tonalità d’impianto, si va a Fa minore (batt. 22); da Mi ♭ minore (batt. 23-26) si va a Si maggiore (batt. 27-30) e poi a Sol maggiore (batt. 35); da Sol maggiore si va a Re maggiore attraverso la successione di accordi in affinità di terza esaminata poco più sopra (batt. 42-47), e poi a Do # minore (enarmonicamente uguale alla variante minore della tonalità d’impianto, batt. 54) e a Mi maggiore (batt. 62), per concludere nella tonalità d’impianto (Re ♭ maggiore, a batt. 84 sgg.) dopo un’incerta oscillazione tra La maggiore e Re ♭ maggiore (batt. 68-83).

Il passaggio che permette di spostare la tonalità da Mi ♭ minore a Si maggiore e poi a Sol maggiore (batt. 23-31) presenta inoltre molti cromatismi degni di nota:

Mi ♭ min.: t^3 ----- $3<$
 Si magg.: T_3^3 ----- $3<$ D_5^S T_3^6 ----- 5

Si magg.: D_5^S T_3^6 ----- 5
 Sol magg.: $\cong D_3^S$ $T_5 = D^6$
 Sol magg.: opp. $\cong DD_3^t$ T_5^8 ----- 7 ----- 3

LISZT, *Sonetto 47 del Petrarca*, batt. 26-31

L’accordo di Mi ♭ minore di batt. 26 “diventa” maggiore sull’ultimo ottavo della battuta tramite il movimento cromatico Sol ♭ - Sol ♮, e poi si trasforma in accordo di settima diminuita di Si maggiore a batt. 27 per mezzo dello scivolamento cromatico del Mi ♭ sul Mi ♮, dell’interpretazione enarmonica del Si ♭ come La # e dell’aggiunta del Do #. In realtà, se si “ascolta” solo batt. 26 sg. si nota che ciò che accade quando si

passa dalla prima alla seconda battuta si potrebbe spiegare in maniera piuttosto semplice: l'accordo perfetto minore costruito sul $Mi \flat$ potrebbe essere inteso come Sp della tonalità d'impianto e, quando diventa maggiore assumerebbe funzione di DD ; l'accordo di settima diminuita della battuta successiva altro non sarebbe allora che l'accordo di settima diminuita della D di $Re \flat$ maggiore ($DD^{\flat V}$), tonalità d'impianto, e sarebbe ottenuto grazie all'aggiunta della settima minore alla triade di DD ($Re \flat \cong Do \sharp$) e allo scivolamento cromatico della fondamentale ($Mi \flat - Mi \natural$); in altre parole, sia quest'ultimo accordo sia quello immediatamente precedente (DD e $DD^{\flat V}$ di $Re \flat$) puntano alla D della tonalità d'impianto; ciò che invece imprime una svolta a questo passaggio è il fatto che a batt. 28 non c'è l'accordo di D ma quello di Si maggiore, cosa che porta a considerare la battuta precedente in maniera diversa. Si osservi, poi, che al suo apparire l'accordo di Si maggiore si trova ad avere il $Fa \sharp$ appoggiato/ritardato dal $Sol \natural$ per quasi mezza battuta; durante questo tempo si ha a che fare con una triade aumentata, la quale è "vicina" a quella di Si maggiore tanto quanto lo è a quella di Sol maggiore, verso cui la musica sta dirigendosi, quanto anche a quella di $Mi \flat$ maggiore, da cui ci si sta allontanando ($\cong Mi \flat - Sol - Do \flat$). Anzi, batt. 29 segna proprio un passo indietro rispetto a batt. 28, essendo armonicamente uguale a batt. 27. A batt. 30 si ritrova nuovamente per mezza battuta la triade "aumentata" della prima metà di batt. 28, poggiata come quella su un basso che suona un $Re \sharp$ ($\cong Mi \flat$, quasi un altro passo indietro verso l'accordo di batt. 26), e quindi anch'essa dalla triplice possibilità di interpretazione (costruita vuoi sul Sol , vuoi sul Si , vuoi sul $Re \sharp / Mi \flat$). Questa volta, però, la triade aumentata, dopo esser diventata triade perfetta sul Si sugli ultimi due tempi della battuta, è seguita a batt. 31 dalla triade di Sol maggiore in secondo rivolto, T_5 ovvero $D^{\flat 4}$ della tonalità di arrivo del passo qui esaminato (la cadenza sarà confermata qualche battuta dopo).

A questo punto è possibile seguire due interpretazioni diverse: se si intende la triade aumentata della prima metà di batt. 30 come costruita sul Sol e con il $Re \sharp$ interpretato enarmonicamente come $Mi \flat$, allora si può pensare di essere già nell'area dell'accordo di Sol maggiore, con il $Re \sharp / Mi \flat$ che appoggia il $Re \natural$ e con il $Fa \sharp$ sull'ultimo terzo della battuta inteso come nota di sfuggita; in questo caso, allora, l'accordo nella battuta precedente può essere interpretato enarmonicamente come

settima diminuita della D di Sol maggiore ($La \# \cong Si \flat$), seguito direttamente dalla $T_{5<}$ in una successione che salta una quinta, come già più volte osservato anche in Franck.¹⁴² Se invece si intende la triade aumentata come costruita sul Si, e quindi con il Sol che ritarda il Fa #, allora si può interpretare enarmonicamente l'accordo di Si maggiore della seconda metà di batt. 30 come accordo di settima diminuita di Sol maggiore, con la quinta alterata cromaticamente in senso discendente e la terza omessa ($\cong Fa \# - Do \flat - Mi \flat$), come avviene anche in Franck.¹⁴³

In sintesi, il passo di batt. 26-31, ridotto allo scheletro armonico, vede le parti generare accordi per mezzo di movimenti cromatici minimi: alla voce più grave si ha $Mi \flat | Mi \natural | Re \# \cong Mi \flat | Mi \natural | Re \# \cong Mi \flat | Re \natural$; alla voce più acuta si ha $Sol \flat - Sol \natural | Sol \natural | Sol \natural - Fa \# - Sol \natural | Sol \natural | Sol \natural - Fa \#$; alla voce intermedia si ha $Si \flat | \cong La \# | Si \natural | La \# | Si$.

Un ultimo passo degno di nota è quello di batt. 67-88, dove la tonalità viene ricondotta da Mi maggiore (tP della tonalità d'impianto) a $Re \flat$ maggiore attraverso un incerto passaggio che allude alla tonalità di La maggiore. Qui di seguito si riportano le batt. 67-76:¹⁴⁴

in tempo ma sempre rubato *8^{va}*-----

	Ped	Ped	Ped
Mi magg.:	T	$(D_5^{\vee}) [sP]$	$sP_5^{\vee} = (D_5^{\vee}) [s^N]$
$Re \flat$ magg.:	tP	$\cong (D_3^{\vee}) [DD]$	$= D_7^{\flat} \dots \dots \dots 8$
		$= D_6^{2<} \dots \dots \dots \frac{5}{7}$	

LISZT, *Sonetto 47 del Petrarca*, batt. 67-76 (continua)

¹⁴² Cfr. il paragrafo II.6, “Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica”, a pp. 90 sgg.

¹⁴³ Cfr. il paragrafo II.3.1, “Interpretazione enarmonica dell'accordo di dominante come settima diminuita con quinta abbassata cromaticamente”, a pp. 53 sgg.

¹⁴⁴ Batt. 77-88 ripropongono quasi alla lettera le precedenti batt. 67-76.

Ped

Mi magg.: $(D^S_5) [sP]$

Re \flat magg.: $\cong (D^S_3) [DD]$
 $= D^4_2< \dots \dots \dots 5 >$

Ped

sP $^7_3>$ = $(D^7_3>) [s^N]$
 $= D^9_7 \dots \dots \dots 8$

Ped

$(D^S_5) [sP]$
 $\cong (D^S_3) [DD]$

crescendo

8va

La magg.: $\cong D^7_3 > \dots \dots \dots 6 \dots \dots \dots 5$

Ped

La magg.: $T^9 \dots \dots \dots 8$
 $\cong (D^7) [S]$

Ped

Re \flat magg.: $\cong DD^t_3 > D^6_4 D^t_3 V^7_3$

8va

LISZT, *Sonetto 47 del Petrarca*, batt. 67-76 (fine)

Anche in questo caso il cromatismo ha un ruolo determinante. Dopo l'accordo di Mi maggiore sulla prima metà di batt. 67 c'è il movimento cromatico Fa # - Fa * - La \flat (\cong Sol #) alla m.s. che introduce l'accordo di batt. 68. Quest'ultimo si presenta come accordo di settima diminuita in secondo rivolto, costruito sul Si \flat e riferibile a Do maggiore (sP di Mi maggiore, tonalità da cui si proviene), ma è accompagnato anche dal Si \flat alla m.d. (falsa relazione); questa circostanza permette di interpretare l'accordo stesso come D 7 di Mi \flat , DD della tonalità d'impianto verso cui il brano sta ritornando. Questa seconda interpretazione non contrasta affatto con la prima in quanto l'accordo di settima diminuita costruito sul Si \flat è enarmonicamente uguale ad un accordo di settima diminuita costruito sul Re (Si \flat \cong Do \flat), riferibile anch'esso al Mi \flat come la D 7 della seconda interpretazione.

Nella battuta successiva c'è l'accordo di D 7 di Re \flat maggiore, che quindi segue direttamente l'accordo di settima diminuita della DD "saltando" così una quinta, come si

è già visto anche con Franck.¹⁴⁵ A questo punto, allora, è opportuno prendere in considerazione anche una terza possibilità di interpretazione per l'accordo di batt. 68: quella di accordo-appoggiatura della D⁷ di Re ♭ maggiore successiva, con il Fa al basso che appoggia il Sol ♭, il Si ♯ alla m.d. che appoggia il Do e il Si ♭ che appoggia il Mi ♯. Anche l'accordo di batt. 69, però, presenta due note in falsa relazione tra loro, Sol ♯ alla m.d. e Sol ♭ al basso. Anzi, nella prima metà della battuta il Si ♭ alla m.s. suggerisce per questo accordo l'interpretazione di D⁷ di Fa maggiore, s^N di Mi maggiore, con la presenza contemporanea della quinta naturale (Sol ♯) e della quinta alterata cromaticamente in senso discendente (Sol ♭). In questo modo, l'accordo della battuta precedente sarebbe settima diminuita della D di Fa maggiore, ma lo spostamento nella seconda metà di batt. 69 del Si ♭ alla m.s. sul La ♭ pone all'attenzione l'interpretazione dell'accordo come D⁷ di Re ♭ maggiore.

Batt. 70 sg. ripropongono batt. 68 sg.; in particolare, l'accordo di D⁷ di Re ♭ maggiore di batt. 69 è enarmonicamente uguale all'accordo di sesta tedesca di Do maggiore (Sol ♭ ≅ Fa ♯), tonalità cui punta anche il successivo accordo di settima diminuita costruito sul Si ♯ di batt. 70 (uguale a quello di batt. 68). In questo modo l'armonia "ritorna indietro" su sé stessa, costringendo l'ascoltatore ad attendere ancora un po' prima di sentire scaricata su una tonica la tensione generata dagli accordi di settima diminuita e di settima di dominante. E l'attesa sembra dover essere ancora prolungata perché sulla prima metà di batt. 72 si ritrova di nuovo l'accordo di settima diminuita costruito sul Si ♯. Ora, però, questo è seguito sulla seconda metà dall'accordo di D⁷ di La maggiore, e quindi deve essere interpretato in maniera diversa dalle precedenti: questa volta è il La ♭ a dover subire l'interpretazione enarmonica, diventando Sol ♯, sensibile di La maggiore. A batt. 73 c'è finalmente l'accordo di La maggiore.

La nuova tonica appena raggiunta è solo temporanea. Infatti, sull'ultimo quarto della battuta successiva ad essa viene aggiunta una settima minore e l'accordo diventa D⁷ della S di La maggiore (scritto con il Re ♭ al posto del Do ♯), enarmonicamente interpretato come sesta tedesca di Re ♭ maggiore (La ≅ Si ♭ e Mi ≅ Fa ♭) e seguito dalla dominante in cadenza intercalata dalla $\overset{\dagger}{DD^{\vee}}$ proprio di Re ♭. Poi il giro ricomincia

¹⁴⁵ Cfr. il paragrafo II.6, "Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica", a pp. 90 sgg.

daccapo, in maniera quasi letterale, con l'accordo di settima diminuita costruito sul Si ♭, cui si collega il precedente accordo di D⁷ di Re ♭ maggiore interpretato enarmonicamente come sesta tedesca di Do maggiore così come già descritto poco sopra.

Anche in questo caso, ricavando lo schema armonico, si nota che il passo di batt. 67-76 vede le parti muoversi in prevalenza per moti cromatici minimi: alla voce più grave si ha Mi | Fa | Sol ♭ | Fa | Sol ♭ | Fa - Mi | La | La ♭; alla voce più grave della m.d. si ha Si - Re | Do - Mi ♭ | Si - Re | Do - Mi ♭ | Si - Re | Do # ≡ Re ♭; alla voce più acuta della m.d. si ha La ♭ - Si ♭ - Sol ♭ - Si ♭ - La ♭ ripetuto nove volte, finché il La ♭ non viene scritto enarmonicamente come Sol #, terza dell'accordo di D⁷ di La maggiore.

Anche nella seconda versione delle *Harmonies poétiques et religieuses* per pianoforte si ritrovano elementi comuni al linguaggio musicale di Franck.¹⁴⁶ Nel primo brano, *Invocation*, si ritrovano accordi accostati in affinità di terza, come nelle battute conclusive:

Mi magg.: T DP T DP T
 ≅ D₃^ᵛ ≅ D₃^ᵛ

LISZT, *Invocation*, batt. 198-203

L'accordo di batt. 199 è la variante maggiore della Dp della tonalità d'impianto, si trova allo stato fondamentale, e segue immediatamente ed è a sua volta seguito dall'accordo di T, pure allo stato fondamentale. La cosa si ripete con l'accordo di batt. 201. Si tratta quindi di una successione di accordi a distanza di terza maggiore. Ma ad uno sguardo più attento si nota il movimento cromatico Si # - Si ♭ nella risoluzione dell'accordo di DP su quello di T. Questo, insieme al movimento cromatico Re # - Mi, suggerisce una seconda interpretazione, già incontrata in Franck: gli accordi

¹⁴⁶ Si tratta di una raccolta di 10 brani composti tra il 1848 e il 1853.

di batt. 199 e 201 funzionerebbero anche come accordi di settima diminuita della T, privi della terza e con la quinta al basso alterata cromaticamente in senso discendente (Si # \cong Do \flat e Sol # \cong La \flat); il Re # sarebbe quindi la fondamentale dell'accordo di settima diminuita, sensibile di Mi maggiore, il Si # / Do \flat la settima diminuita, il Sol # / La \flat la quinta alterata cromaticamente in senso discendente.¹⁴⁷

Nello stesso brano si trovano anche altri momenti che presentano punti di contatto con il linguaggio musicale di Franck. Ad esempio a batt. 132-133 c'è un collegamento diretto tra l'accordo pre-dominantico e la T, come già visto diverse volte in Franck:¹⁴⁸

Mi magg.: $(D^7_{>})$
 $\cong (DD^V_{3>})$
 $\cong Tp^6_{<}$

[dP]
 $\cong Tp^5$

LISZT, *Invocation*, batt. 132-133

L'accordo di $D^7_{>}$ di Re maggiore di batt. 132 è enarmonicamente interpretato come sesta tedesca di Do # minore. Nella successiva batt. 133 c'è l'accordo di Do # minore in secondo rivolto. Esso sembra avere funzione di $D^6_{>}$ dello stesso Do #, ma da questo punto la musica riprende le battute iniziali del brano e, come accadeva anche all'inizio, l'accordo di batt. 133 è proprio quello di Do # minore in secondo rivolto, ovvero Tp^5 di Mi maggiore, tonalità di impianto del brano. Quindi, l'accordo di sesta tedesca della Tp risolve direttamente su quello di Do # minore e rappresenta una sorta di accordo-appoggiatura della Tp , con il Sol \flat , enarmonicamente inteso come Fa \natural , fondamentale del primo accordo, che appoggia il Sol #, quinta del secondo accordo, e

¹⁴⁷ Cfr. il paragrafo II.3.1, "Interpretazione enarmonica dell'accordo di dominante come settima diminuita con quinta abbassata cromaticamente", a pp. 53 sgg.

¹⁴⁸ Cfr. il paragrafo II.6, "Collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica", a pp. 90 sgg.

con il La \flat e il Si \flat , enarmonicamente inteso come La \sharp , terza naturale e alterata cromaticamente in senso discendente del primo accordo, che appoggiano anch'essi il Sol \sharp , quinta del secondo accordo: $\text{Tp}_{\flat}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6 \\ \text{---} \\ 5 \end{smallmatrix}$.

Il passo di batt. 155-163 vede le voci muoversi per moto cromatico, in un maniera già ritrovata anche in Franck:

155 *accelerando*

Mi magg.: $D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3 \cong D_5^7 >$ $\cong DD^6 D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3$

Si \flat magg.: $=DD^6 D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3 \cong D_5^7 >$ $=DD^6$

158 *cre - - - scen - - - do molto -*

Mi magg.: $\cong D_5^7 >$ $\cong DD^6 D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3 \cong D_5^7 >$ $\cong DD^6 D^7 DD_3^6 D_7 (D^7) [DDD]$

Si \flat magg.: $D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3 \cong D_5^7 >$ $=DD^6 D^7 s_3 (D_3^{\flat})dP \leftarrow (D_3^{\flat})s_3 \cong D_5^7 >$ $\cong (D_3^{\flat})tP DD^{5<}$

162 *ff* *Andante grandioso*

Mi magg.: $D^7 DD_3^6 D_7 (D^7) [DDD]$ $D^7 DD_3^6 D_7 (D^7) [DDD]$ D^7 Dp

$\cong (D_3^{\flat})tP DD^{5<}$ $\cong (D_3^{\flat})tP DD^{5<}$

LISZT, *Invocation*, batt. 155-164

La tonalità di riferimento è Mi maggiore. La successione degli accordi contenuti nelle batt. 155, 157 e 159 è $D^7 - s_3 - (D_3^{\flat}) - dP \leftarrow (D_3^{\flat}) - s_3$. La successione degli accordi contenuti nelle batt. 156, 158 e 160 è la stessa di quella di batt. 155, 157 e 159, ma ora

il riferimento è alla tonalità di Si ♭ maggiore. Le due tonalità si alternano una battuta dopo l'altra e sembra che siano semplicemente giustapposte. In realtà, l'accordo di s₃ di Mi maggiore sull'ultimo ottavo di batt. 155, 157 e 159 si collega al successivo accordo di D⁷ di Si ♭ maggiore delle batt. 156, 158 e 160 poiché svolge anche la funzione di DD⁶ di Si ♭;¹⁴⁹ inoltre, l'accordo di D⁷ di Si ♭ maggiore sul primo tempo di batt. 156, 158 e 160 si collega a quello precedente di s₃ di Mi maggiore sull'ultimo ottavo di batt. 155, 157 e 159 poiché svolge anche la funzione di D⁷_{5>} di Mi maggiore, con il Mi ♭ inteso enarmonicamente come Re ♯; infine, l'accordo di s₃ di Si ♭ maggiore sull'ultimo ottavo di batt. 156, 158 e 160 si collega al successivo accordo di D⁷ di Mi maggiore delle batt. 157, 159 e 161 poiché svolge anche la funzione di DD⁶ di Mi, con il Sol ♭, il Si ♭ e il Mi ♭ rispettivamente intesi come Fa ♯, La ♯ e Re ♯.¹⁵⁰

Batt. 161-163 vedono invertita la direzione del moto cromatico della voce alla m.s., non più ascendente ma discendente. Ora non si ha più il riferimento alla tonalità di Si ♭ maggiore e tutto resta nella tonalità di Mi maggiore.

A questo punto è opportuno evidenziare due punti di contatto con il linguaggio musicale di Franck:

1. il movimento cromatico delle voci mentre un suono resta fisso – il La settima nell'accordo di D di Mi maggiore e il Mi ♭ settima nell'accordo di D di Si ♭ maggiore – è stato già trovato ad esempio a batt. 18 sg. della *pièce* n. 3 in Do maggiore de *L'organiste*,¹⁵¹ a batt. 170 del *Choral I*,¹⁵² a batt. 171-173 del *Choral III*;¹⁵³ in quei casi, in particolare, è stata messa in evidenza la sensazione di cadenza d'inganno del modo minore che si percepiva nel movimento di risoluzione di un accordo su quello successivo; anche nel passo di Liszt appena esaminato è possibile ritrovare la stessa sensazione: a batt. 155, se si “elimina” il La settima dell'accordo di D di Mi maggiore in quanto suono fisso circondato dal movimento cromatico delle altre voci, allora si può con-

¹⁴⁹ Il salto discendente di quinta giusta al basso, Do-Fa, interviene a sostegno di questa ipotesi interpretativa.

¹⁵⁰ Anche in questo caso esiste un salto di quinta giusta discendente (o quarta giusta ascendente) al basso a sostegno di questa ipotesi interpretativa: Sol ♭ - Si enarmonicamente uguale a Fa ♯ - Si.

¹⁵¹ Cfr. *Pes. mus.* a p. 78 e la relativa discussione.

¹⁵² Cfr. *Pes. mus.* di batt. 170-172 del *Choral I* a p. 79 e la relativa discussione.

¹⁵³ Cfr. *Pes. mus.* a p. 81 e la relativa discussione.

siderare l'accordo di s_3 sul secondo quarto della battuta come tG di Mi (Si - Re # \rightarrow Do \flat - Mi); lo stesso si può fare con gli accordi sul terzo e sul quarto ottavo della battuta, considerando il primo accordo come DDD e il secondo come la rispettiva tG;¹⁵⁴

2. l'accostamento di accordi che fanno riferimento a tonalità distanti, come Mi maggiore e Si \flat maggiore, e che solo grazie all'interpretazione enarmonica vengono ricondotti al medesimo ambito tonale, ritorna anche in Franck, ad esempio a batt. 138 sg. del *Choral I*,¹⁵⁵ dove sono coinvolti gli accordi di D⁷ di Fa maggiore e quello di Mi minore; nel caso di Franck appena citato è stata messa in evidenza la sensazione di cadenza d'inganno del modo minore che viene a generarsi per il fatto che i due accordi sono accostati direttamente, mentre in Liszt vi sono altri accordi intermedi che, anzi, introducono il passaggio dall'accordo di D⁷ della prima tonalità a quello della seconda mediante un collegamento di tipo dominantico, di cui si è già detto poco sopra (DD⁶ - D⁷); nell'esempio di Franck, però, l'interpretazione enarmonica mette in rilievo l'esistenza di un rapporto armonico di tipo dominantico tra l'accordo di D⁷ di Mi minore e quello di D⁷ di Fa maggiore in quanto il secondo accordo è enarmonicamente uguale alla sesta tedesca di Mi minore che risolve sulla D⁷; nel caso dell'esempio di Liszt, invece, i due accordi di D⁷, grazie all'interpretazione enarmonica, fanno entrambi diretto riferimento alla tonica Mi maggiore.

Anche altri brani delle *Harmonies poétiques et religieuses* di Liszt mostrano caratteristiche musicali presenti nei brani di Franck qui analizzati. Per quel che riguarda il collegamento diretto tra gli accordi di tipo pre-dominantico e la tonica, ad esempio, si vedano le batt. 127-130 di *Bénédiction de Dieu dans la Solitude*, terzo brano della raccolta:

¹⁵⁴ Questo ragionamento si applica anche alle batt. 157 e 159, nonché a batt. 156, 158 e 160, con riferimento alla tonalità di Si \flat maggiore.

¹⁵⁵ Cfr. l'es. mus. di batt. 138-141 del *Choral I* a p. 68 e la relativa discussione.

127

Fa # magg.: D₇ (DD₃^V) D₇ (DD₃^V)

= D₇⁵ ————— 4< ————— 5 ————— 4< ————— 6

LISZT, *Bénédiction de Dieu dans la Solitude*, batt. 127-130

L'accordo di D⁷ di Fa # maggiore di batt. 127 e 129 è seguito dal rispettivo accordo di DD^V. Esso risolve direttamente sull'accordo di D, la sua tonica relativa, e non su quello di DD, come se l'accordo di settima diminuita fosse in realtà soltanto un accordo "di volta" e l'intero passaggio fosse quindi $D_{7}^{5} - \frac{4<}{6} - \frac{5}{3}$. In questo modo le parti dal basso verso l'alto effettuano i seguenti movimenti: Si - La # - Si - La #; Mi # - Mi ♯ ≅ Re * - Mi # - Mi ♯ ≅ Re *; Sol # - Fa * - Sol # - Fa *.

Lo stesso accade anche a batt. 56-59 di *Funérailles*, settimo brano della raccolta. Questa volta la tonalità è La b maggiore e gli accordi coinvolti sono quelli di T e di settima diminuita della D:

56 *lagrimoso*

dolce

pp una corda

La b magg.: T DD₃^V T⁶ T DD₃^V T⁶

= T₃ ————— 6 ————— 6 ————— 6 ————— 6 ————— 6 ————— 6 ————— 4< ————— 5 ————— 4< ————— 5

LISZT, *Funérailles*, batt. 56-59

Per quel che riguarda l'uso di accordi alterati in maniera insolita, si prenda in considerazione il passo finale di *Andante lagrimoso*, nono brano della raccolta:

Do min.: s_6^5 D_5^7
 Sol # min.: $\cong D_3^7$ D_5^7 t_6^5 5

LISZT, *Andante lagrimoso*, batt. 96-99

Dopo aver messo in evidenza in un'ampia sezione centrale la tonalità di Do maggiore/minore, in affinità di terza maggiore con quella di Sol # minore, tonalità d'impianto, il brano si conclude con la cadenza nella tonalità di Sol # minore non senza aver prima richiamato per un'ultima volta la tonalità di Do: a batt. 96 c'è la successione degli accordi di s_6^5 e di D_5^7 di Do minore; quest'ultimo accordo è seguito nella battuta successiva dalla D_5^7 di Sol # minore e quindi viene re-interpretato enarmonicamente come settima di sensibile dello stesso Sol # minore, con il Sol ♭ interpretato enarmonicamente come Fa *, fondamentale, il Si interpretato come La *, terza alterata cromaticamente in senso ascendente, il Re ♭ inteso come Do #, quinta, e il Fa ♭ interpretato come Mi #, settima. A ben guardare, anche il primo accordo di batt. 96 può essere riferito alla tonalità d'impianto, essendo enarmonicamente uguale all'accordo di settima di sensibile della D di Sol # minore (Re ♭ - Fa ♭ - La ♭ - Do ♭ \cong Do * - Mi # - Sol # - Si #), ma la battuta che precede contiene una cadenza in Do minore che, quindi, riporta alla mente la tonalità su cui il brano si è soffermato nella sezione centrale e così avvalora l'interpretazione enarmonica dell'accordo nella seconda metà di batt. 96 come settima di sensibile con terza alterata cromaticamente in senso ascendente. Per quanto riguarda, invece, l'interpretazione dell'accordo di D come settima diminuita con quinta alterata cromaticamente in senso discendente, è possibile trovare altri esempi in *Hymne de l'enfant à son réveil*, sesto brano della raccolta:

sempre dolce espressivo

La ♭ magg.: D
 Mi magg.: $\cong DD_{5>}^{\text{t} \text{v}}$ D⁷

LISZT, *Hymne de l'enfant à son réveil*, batt. 41-42

L'accordo di Mi ♭ maggiore a batt. 41, D di La ♭ maggiore, tonalità d'impianto del brano, cede il posto sull'ultimo ottavo della battuta alla sua sola quinta, Si ♭, che nella battuta successiva diventa Si naturale, fondamentale dell'accordo di D⁷ di Mi maggiore. Questo movimento cromatico suggerisce di interpretare enarmonicamente il Si ♭ come La # e l'accordo di Mi ♭ maggiore come settima diminuita della D di Mi maggiore, senza la terza e con la quinta al basso alterata cromaticamente in senso discendente (Mi ♭ - Sol - Si ♭ \cong Mi ♭ - Sol - La #).

Per quanto riguarda il cromatismo, invece, notevole è il passaggio di batt. 49 sg. di *Pensée des Morts*, quarto brano della raccolta lisztiana:

Si min.: s₃

Si min.:

s₅
 Do magg.: Dp₃
 = D₃⁶

LISZT, *Pensée des Morts*, batt. 49-50

L'intero brano è ricco di cromatismi, sia per quel che riguarda la condotta delle voci, sia per quanto concerne la relazione tra le tonalità delle diverse sezioni; infatti, nelle battute precedenti la tonalità viene spostata da Si \flat minore a Si maggiore, un semitono sopra, attraverso l'interpretazione enarmonica dell'accordo di s della prima tonalità come Dp o D⁶ della seconda; la stessa cosa avviene anche nel passo sopra riportato, dove la s di Si maggiore verrà interpretata come Dp o D⁶ di Do maggiore, tonalità un semitono sopra rispetto alla precedente.¹⁵⁶ Ciò che di batt. 49-50 colpisce maggiormente l'attenzione è il fatto che il cromatismo che informa l'intero brano viene proposto in maniera esasperata in queste due battute, le quali iniziano e finiscono con la stessa armonia, s di Si maggiore – all'inizio in primo rivolto, alla fine nel secondo –, mentre nel mezzo le parti percorrono una scala cromatica completa, prima ascendente per un'ottava, poi discendente per due. A questo proposito è opportuno notare come i diversi casi di movimento cromatico delle parti osservati nei brani di Franck oggetto di questa dissertazione non abbiano mai prodotto un simile risultato;¹⁵⁷ si è sempre trattato di movimenti di più breve respiro, in cui il movimento cromatico veniva il più delle volte impiegato ora per cambiare posizione o stato di un accordo, ora per produrre un breve effetto di cadenze d'inganno del modo minore concatenate l'una all'altra, ora per arricchire la dominante in cadenza,¹⁵⁸ oppure poteva essere spiegato con il moto di risoluzione delle sensibili – talvolta ascendenti, talaltra discendenti – all'interno di catene più o meno lunghe di progressioni di quinta discendente;¹⁵⁹ l'unico momento più “ardito” è rappresentato dalle battute iniziali del *Choral III*,¹⁶⁰ dove il movimento cromatico discendente produce accordi che alludono ad altre tonalità, poi raggiunte qualche battuta dopo. In generale è possibile affermare

¹⁵⁶ Nelle battute immediatamente successive uno stratagemma analogo e un analogo movimento cromatico delle parti servirà per portare la tonalità da Do maggiore a Re \flat maggiore e, ancora, da Re maggiore a Mi \flat maggiore.

¹⁵⁷ Cfr. il paragrafo II.5, “Condotta cromatica delle parti”, a pp. 77 sgg.

¹⁵⁸ Cfr. gli ess. mus. di batt. 18 sg. della *pièce* n. 3 in Do maggiore a p. 78, di batt. 170-172 del *Choral I* a p. 79, di batt. 171-173 del *Choral III* a p. 81, di batt. 19-23 della *pièce* n. 5 in Sol \sharp minore a p. 84 e di batt. 10 della *pièce* n. 4 in Sol \sharp minore a p. 78.

¹⁵⁹ Cfr. l'es. mus. di batt. 103-108 del *Choral III* a p. 85 sg.

¹⁶⁰ Cfr. l'es. mus. di batt. 1-7 del *Choral III* a p. 86.

che in Franck anche quei passi in cui il movimento cromatico delle parti genera allusioni a tonalità diverse possono essere ricondotti all'interno della tonalità principale, trattandosi di casi di tonalità allargata e non sospesa.

A conclusione di tutto il lavoro di analisi fin qui condotto è necessario mettere in evidenza la posizione di Franck e del suo linguaggio armonico nei confronti di Schubert, da un lato, e di Liszt, dall'altro. Su questi due musicisti ci si è soffermati lungamente nel corso del presente capitolo in quanto il loro linguaggio musicale presenta evidenti punti di contatto con quello di Franck. Si è potuto vedere come il cromatismo arricchisca il linguaggio armonico di tutti e tre questi autori e come nella loro musica la relazione di terza "affianchi" quella di quinta per ampliare l'orizzonte tonale. Ma seppur impiegati da tutti e tre, questi elementi del linguaggio armonico producono risultati differenti. Gli esempi di Schubert analizzati qui sopra, sia per quanto riguarda i collegamenti ad affinità di terza, sia per quanto riguarda l'uso del cromatismo, hanno trovato riscontro nel linguaggio musicale di Franck; sui collegamenti ad affinità di terza, inoltre, si è ampiamente diffuso Hellmut Federhofer, il quale, dopo aver affrontato i diversi casi di impiego della terza come elemento costitutivo dei rapporti tra le varie sezioni – intervallo di terza come divisore del salto di quinta ascendente e discendente, o come divisore dell'intervallo di ottava –, afferma che l'uso che ne fa Schubert rappresenta un passo in avanti rispetto a quanto poteva accadere in epoca "classica"; eppure – egli conclude – tutto questo non mette mai in discussione il ruolo determinante dell'intervallo di quinta e della tensione che esso crea con la tonica per la determinazione della forma complessiva del brano musicale. A questo proposito De la Motte afferma che si tratta soltanto dell'inizio di una rivoluzione che solo molto tempo dopo arriverà a mettere in dubbio il ruolo della tonica come centro dei rapporti funzionali.¹⁶¹ Per quanto riguarda la musica di Liszt, invece, è ancora De la Motte che ne mette in luce gli aspetti caratteristici. Soffermandosi su alcune opere tarde, egli mostra come la tonalità abbia perso la caratteristica più importante, ossia la propria forza e stabilità, tanto che egli afferma che si possa parlare di tonalità come ricordo;¹⁶² ma egli estende questo discorso anche all'indietro, verso opere precedenti,

¹⁶¹ Cfr. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia* cit., p. 220.

¹⁶² *Ivi*, pp. 307-310.

e parla del *Sonetto 47 del Petrarca* analizzato qui sopra, a proposito del quale afferma che è possibile trovare gli stessi campi atonali che si possono trovare anche nelle opere tarde.¹⁶³ In particolare, egli esamina batt. 68 sg.¹⁶⁴ e mette in risalto l'ambiguità dell'accordo di batt. 68, $\overset{S}{D}^V$ di Do minore ma anche T_3 con due note estranee, Si e Re, che troveranno soluzione nella D^7 della battuta successiva, tanto che egli afferma che «da una parte la T_3 , mascherata come si è appena visto, è meta e accordo di riposo dopo la battuta di dominante, ma nello stesso tempo essa è testimone anche dell'esatto contrario: dopo l'ambiguità creata da una tonica costituita da una sovrapposizione di terze minori priva di una fondamentale inequivocabilmente determinabile, la dominante assolutamente inequivocabile che si presenta alla battuta successiva si presenta come momento di ripristino di una univocità accordale e il suo effetto è quello di una meta ritrovata, quasi di una risoluzione di una precedente dissonanza».¹⁶⁵ E conclude affermando che «Liszt *inventa* accordi e collegamenti accordali capovolgendo completamente l'ordine gerarchico classico e si limita a *impiegare* il materiale melodico che gli fornisce la tradizione ... La *scienza dell'armonia* è ormai arrivata alla fine e occorre sostituirla con la *interpretazione dell'armonia*, intesa come valutazione critica di situazioni concrete».¹⁶⁶

Quindi, in estrema sintesi, si può concludere osservando che da un lato c'è Schubert, con il suo cromatismo e i suoi collegamenti in affinità di terza, che ampliano l'orizzonte tonale senza però mettere mai in discussione il ruolo ben definito della tonica come centro tonale; dall'altro c'è Liszt, a proposito del quale si può parlare di tonalità come ricordo e di fine della scienza dell'armonia in riferimento alle opere tarde, ma i cui presupposti sono già chiaramente rintracciabili nelle opere precedenti. E in mezzo c'è Franck, con la sua armonia cromatica, “fluida”, che amplia l'orizzonte tonale, più di quanto abbia fatto Schubert, creando zone di ambiguità tonale e relazioni armoniche a distanza, tanto da rendere spesso necessario utilizzare diversi livelli di lettura, ma che ciononostante è ancora “classica”, anche se in senso lato, tonalità allargata ma non sospesa, a differenza di Liszt che già nelle opere giovanili mostra i

¹⁶³ Il termine di paragone è rappresentato dai *Drei späte Klavierstücke* del 1879.

¹⁶⁴ Cfr. l'es. mus. di batt. 67-76 a p. 124 sg.

¹⁶⁵ Cfr. DE LA MOTTE, *op. cit.*, p. 312 sg.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 311.

segni di una tendenza alla sospensione della tonalità che diverrà più marcata nelle opere tarde. Franck si mantiene più sobrio, meno ardito nelle peregrinazioni armonico-tonali e più legato al rispetto dell'ambito tonale di riferimento. Egli trova un punto di equilibrio diverso tra la tradizione contrappuntistica bachiana e il moderno stile accordale tipico del gusto pianistico romantico. Attraverso il cromatismo egli allenta le maglie della tonalità di quel tanto che gli basta per mostrare le innumerevoli possibilità insite nel linguaggio armonico a lui contemporaneo, ma senza mai perdere di vista la tonalità di riferimento e senza mettere in discussione l'impianto tonale complessivo.

BIBLIOGRAFIA

- V. D'INDY, *César Franck*, Paris, Alcan, 1906 (3^a ed., Paris, Alcan, 1907);
- R. LOUIS - L. THUILLE, *Harmonielehre*, Stuttgart, Klett, 1907;
- A. CELLIER, *L'orgue moderne*, Parigi, Delagrave, 1913;
- W. GOODRICH, *The organ in France*, Boston, The Boston Music Company, 1917;
- J. TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française: 1870-1919*, 2^a ed., Paris, Alcan, 1924;
- C. KŒCHLIN, *Évolution de l'harmonie. Période contemporaine: depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, parte II: *Technique, esthétique, pédagogie*, vol. I: *Tendances de la musique*, Paris, Delagrave, 1925, pp. 591-760.
- ID., *Les tendances de la musique moderne française*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, parte II: *Technique, esthétique, pédagogie*, vol. I: *Tendances de la musique*, Paris, Delagrave, 1925, pp. 56-145.
- M. EMMANUEL, *César Franck: étude critique*, Paris, Laurens, 1930;
- C. TOURNEMIRE, *César Franck*, Paris, Delagrave, 1931;
- H. HAAG, *César Franck als Orgelkomponist*, Kassel, Bärenreiter, 1936;
- M. KUNEL, *La vie de César Franck: l'homme et l'œuvre*, Paris, Grasset, 1947;
- C. VAN DEN BORREN, *César Franck*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1949;
- N. DUFOURCQ, *César Franck*, Parigi, La Colombe, 1949;
- L. VALLAS, *La véritable histoire de César Franck (1822-1890)*, Paris, Flammarion, 1955;
- A. CORTOT, *La musica pianistica francese*, Milano, Curci, 1957;
- G. W. COOPER - L. B. MEYER, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1960;
- A. FORTE, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, New York, Holt-Rinehart-Winston, 1962;
- H. GRABNER, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Berlin, Hesse, 1962;

- A. COLLING, *Franck*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1963;
- A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963;
- E. TITTEL, *Harmonielehre*, 3 voll., Wien - München, Doblinger, 1965;
- E. BUENZOD, *César Franck*, Paris, Seghers, 1966;
- A. SCHÖNBERG, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1967;
- L. DAVIES, *César Franck and His Circle*, London, Barrie & Jenkins, 1970;
- F. PEETERS, *Cesar Franck's Organ Music*, «The Musical Times», CXIII/1550, 1972, pp. 395-397; CXIII/1551, 1972, p. 499 sg.
- A. DOMMEL-DIENY, *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy: César Franck*, XI, Paris, Dommel-Dieny, 1973;
- ID., *L'harmonie tonale. Regards sur l'évolution du langage harmonique*, Neuchatel, Delachaux & Niestlé, 1973 ;
- A. MARCHAL, *André Marchal talks to Rodney Baldwyn on the occasion of César Franck's 150th birthday*, «Organist's Review», LVIII, 1973, pp. 11-13;
- H. DISTLER, *Funktionelle Harmonielehre*, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1974;
- S. GUT, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Paris, Klincksieck, 1975;
- A. LANDGRAF, *Musica sacra zwischen Symphonie und Improvisation. César Franck und seine Musik für den Gottesdienst*, Tutzing, Schneider, 1975;
- B. WEGENER, *César Franck's Harmonik*, Regensburg, Bosse, 1976;
- J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique. Nouvelle édition entièrement refondue du "Traité historique d'analyse musicale"*, Paris, Leduc, 1977;
- M. DURUFLE, *Mes souvenirs sur Tournemire et Vierne*, «L'Orgue», CLXII/2, 1977, pp. 1-7;
- E. ALDWELL - C. SCHACHTER, *Harmony and Voice Leading*, 2 voll., New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978;
- M.-L. JAQUET, *L'oeuvre d'orgue de César Franck et notre temps*, «Orgue», CLXVII, 1978, pp. 5-41;
- H. FEDERHOFER, *Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts*, in *Schubert-Kongreß, Wien 1978*, a cura di O. Brusatti, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1979, pp. 61-70, tradotto come *Accordi ad*

- affinità di terza e loro funzione nell'armonia di Franz Schubert*, in *La teoria funzionale dell'armonia*, a cura di L. Azzaroni, Bologna, CLUEB, 1991, pp. 265-276;
- J. LESTER, *Simultaneity Structures and Harmonic Functions in Tonal Music*, «In Theory Only», V/1, 1981, pp. 3-28;
 - F. SABATIER, *César Franck et l'orgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982;
 - W. AUHAGEN, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. - Bern - New York, Lang, 1983;
 - R. SMITH, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, New York, Pendragon Press, 1983;
 - S. KOSTKA - D. PAYNE, *Tonal Harmony. With an Introduction to the Twentieth-Century Music*, New York, Knopf, 1984;
 - J. LESTER, *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986;
 - C. SMITH, *The Functional Extravagance of Chromatic Chords*, «Music Theory Spectrum», VIII, 1986, pp. 94-139;
 - A. FORTE, *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, «19th-Century Music», X/3, 1987, pp. 209-228;
 - A. BASSI, *César Franck*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988;
 - R. LARRY TODD, *The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad*, «19th-Century Music», XII/2, 1988, pp. 93-115;
 - P. PACCIONE, *Chromatic Completion: Its Significance in Tonal and Atonal Contexts*, «College Music Symposium», XXVIII, 1988, pp. 85-93;
 - D. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988;
 - W. PISTON, *Armonia*, Torino, EDT, 1989;
 - O. A. BARTH, *Zum Verständnis der "Trois chorals" von César Franck*, «Ars organi: Zeitschrift für das Orgelwesen», XXXVIII/3, 1990, pp. 128-133;
 - Z. GÁRDONYI - H. NORDHOFF, *Harmonik*, Wolfenbüttel, Mösel, 1990;
 - E. FANNING, *À propos des manuscrits des deuxième et troisième chorals*, «L'orgue: cahiers et mémoires», XLIV, 1990, pp. 65-72;

- K. J. HASTINGS, *Le premier choral: du manuscrit à l'édition princeps*, «L'orgue: cahiers et mémoires», XLIV, 1990, pp. 47-64;
- A. THOMSON, *César Franck: Mind, Flesh and Spirit*, «The Musical Times», CXXXI/1774, 1990, pp. 639-641;
- C. DAHLHAUS, *Teoria della tonalità armonica*, in *La teoria funzionale dell'armonia*, a cura di L. Azzaroni, Bologna, CLUEB, 1991, pp. 159-217;
- C. DELIEGE, *César Franck et le jugement de goût*, «Revue belge de musicologie», XLV, 1991, pp. 13-26;
- M. FISCHER, *Les trois chorals pour orgue: de la modification d'un genre à l'appropriation de l'inattendu*, «Revue européenne d'études musicales», I, 1991, pp. 123-148;
- P. P. MC CRELESS, *Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music*, «Music Theory Spectrum», XIII/2, 1991, pp. 147-178;
- G. PESTELLI, *Un centenario mancato*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di A. Ziino, Firenze, Olschki, 1991, pp. 375-378;
- D. W. BERNSTEIN, *Georg Capellen's Theory of Reduction: Radical Harmonic Theory at the Turn of the Twentieth Century*, «Journal of Music Theory», XXXVII/1, 1993, pp. 85-116;
- G. BOURLIGUEUX, *Autour de Franck, Benoist et Scheyermann. (Notes historiques)*, «Revue belge de musicologie», XLVII, 1993, pp. 213-228;
- L. ARCHBOLD, "We have no idea of the liberty with which Franck played his own pieces": *Early French Recordings of César Franck's A-minor Chorale and the Question of Authenticity*, in *The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders*, a cura di J. K. Snyder, Stuyvesant, Pendragon, 1994, pp. 83-116;
- D. HARRISON, *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1994;
- *Music Analysis in the Nineteenth Century*, a cura di I. Bent, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1994;
- D. HARRISON, *Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords*, «Music Theory Spectrum», XVII/2, 1995, pp. 170-195;

- K. HASTINGS-DEANS, *From Manuscripts to Publication: Franck's Chorale no. 1*, in *French Organ Music: From the Revolution to Franck and Widor*, a cura di L. Archbold e W. J. Peterson, Rochester, University of Rochester, 1995, pp. 119-139;
- A. MACINANTI, *I "Trois Chorals" di César Franck. Analisi ed interpretazione*, Como, Associazione musicale "Amici dell'organo", 1995;
- I. BENT, *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996;
- K. BUNGERT, *César Franck – die Musik und das Denken: Das Gesamtwerk, neubetrachtet für Hörer, Wissenschaftler und ausübende Musiker. Mit einer allgemeinen Erörterung zum Ineinandergreifen von Form und klingendem Satz*, Frankfurt a.M. - New York, Lang, 1996;
- L. G. RATNER, *Armonia. Struttura e stile*, Milano, Ricordi, 1996;
- K. MARKOVIĆ, *Cyclic Principle in the Works of César Franck*, «New Sound: International Magazine for Music», IX, 1997, pp. 95-111;
- R. SMITH, *Playing the Organ Works of César Franck*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997;
- L. AZZARONI, *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, 2^a ed., Bologna, CLUEB, 2001;
- R. GAULDIN, *Harmonic Practice in Tonal Music*, New York-London, Norton & Co., 1997;
- H. KLOTZ - K. LUEDERS, "voce" *Cavallé-Coll, Aristide*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2^a ed., V, London, Macmillan, 2001, pp. 295-297.
- R. GAULDIN, *The Theory and Practice of Chromatic Wedge Progressions in Romantic Music*, «Music Theory Spectrum», XXVI/1, 2004, pp. 1-22;
- J. VERDIN, *César Franck's "L'organiste"*, in *César Franck: Werk und Rezeption*, a cura di P. Jost, Stuttgart, Steiner, 2004, pp. 159-173;
- K. J. SWINDEN, *When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music*, «Music Theory Spectrum», XXVII/2, 2005, pp. 249-282;

- *Franz Liszt and His World*, a cura di C. H. Gibbs e D. Gooley, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006;
- R. BASS, *Enharmonic Position Finding and the Resolution of Seventh Chords in Chromatic Music*, «Music Theory Spectrum», XXIX/1, 2007, pp. 73-100;
- D. DAMSCHRODER, *Thinking about harmony: Historical perspectives on analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008;
- M.-L. LANGLAIS, *Découverte des mouvements métronomiques de César Franck dans ses œuvres pour orgue*, in *Pro organo pleno: Essays in honor of Ewald Kooiman for his 70th birthday*, a cura di H. Fidom, J. R. Luth e C. Wolff, Veenhuizen, Boeijenga Music Publications, 2008, pp. 72-85;
- P. P. MC CRELESS, *Analysis and performance: A counterexample?*, «Tijdschrift voor muziektheorie», XIV/1, 2009, pp. 1-16.