

Stefano Pantaleoni

“TEORIA, ANALISI E COMPOSIZIONE”

Per i Licei musicali

Lezioni di Analisi musicale





Liceo Attilio Bertolucci Editore

ISBN 9788898952038

Volume pubblicato da Liceo Attilio Bertolucci, Via Toscana 10/a - 43122 Parma - Italy

prps05000e@istruzione.it - 0521 798459

ISBN 9788898952038

Copyright: Stefano Pantaleoni

PREFAZIONE

Il presente quaderno tratta lo studio e la pratica dell'analisi musicale in forma di "Unità di apprendimento", in linea con le nuove "Indicazioni nazionali" e il "Profilo" dei nuovi licei musicali.

Particolare caratteristica del contributo è quella di orientare la riflessione, gli interessi e gli scopi della ricerca su procedimenti e diversificati approcci metodologici che muovono l'azione analitica – attraverso l'indagine e lo studio delle principali organizzazioni formali – spaziando fra opere della letteratura musicale in un arco tempo che spazia dal 700 al 900 che comprende anche l'ambito elettroacustico.

Non mancano infine, al termine di ogni trattazione, mirate esemplificazioni analitiche, spunti e suggerimenti per "espansioni disciplinari" e proposte di "esercitazioni", riferite sia alle specificità trattate nelle singole U.A. che a problematiche più generali proprie dell'analisi musicale.

Stefano Pantaleoni

ELEMENTI DEL PERIODO MUSICALE

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza e individua gli elementi costitutivi del periodo musicale
- Compone strutture melodiche articolando e concatenando periodi musicali (periodo composto)

1.1 INCISO

- PER UNA DEFINIZIONE

E' la componente più piccola del discorso musicale e, tendenzialmente, coincide con l'entità spaziale della **battuta**, manifestandosi anche a cavallo di questa. Infatti esso si articola in un **levare** e in un **battere**, ovvero **arsi** e **tesi**, o viceversa. Spesso l'inciso viene fatto coincidere con il **motivo**, anch'esso ritenuto come "più piccola entità musicale" (*Fremdwörter-Duden*), la più piccola unità di **moto melodico**, autonoma e caratteristica, anche se su ciò non sono tutti d'accordo.

- DALLA TRATTATISTICA

J.J. De Momigny, *Cours complet d'harmonie ed de composition*: ritiene che le unità musicali procedano dal levare al battere (*levè* e *frappè*) e mai viceversa. L'unità minima di senso compiuto, costituita da una nota in levare e una nota in battere che si susseguono come antecedente e conseguente, è detta *cadence melodique e proposition musicale*.

A. B. Marx, *Manuale di composizione* (1858): una tale figura sonora (un gruppo di due, tre o più note) sul cui modello si può costruire una serie di note più ampia, che per così dire è il *germe* o *l'impulso* da cui germoglia la serie più ampia, noi lo chiameremo **motivo**.

H. Riemann, *La teoria della struttura fraseologica*: il modulo metrico "debole/forte" rappresenta "il solo fondamento di qualsiasi costruzione musicale". Questa unità-base è da *Riemann* definita **motivo**, ovvero una singola unità di energia che si evolve da una fase di espansione a una fase di estinzione passando per un punto intermedio di massima intensità.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



Il celebre attacco della quinta sinfonia di *Beethoven* nell'esempio suesposto, stando a quanto appena affermato (Per una definizione), si presta ad essere considerato più un **motivo** che un inciso.

Qua sotto osserviamo due tipologie di **incisi**, il primo con attacco in **battere** ed il secondo in **levare**:



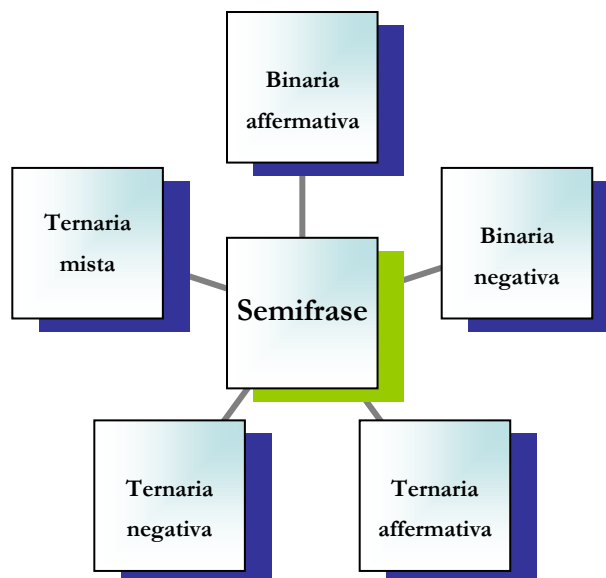
L.V. *Beethoven*, Sonata op. 10 n. 3 (II tempo)



R. *Schumann*, Album per la gioventù (La povera orfanella)

1.2 SEMIFRASE (e sua organizzazione morfologica)

- PER UNA DEFINIZIONE



Come si evince dalla tabella possiamo considerare cinque tipologie di semifrasi. Queste sono formate da più incisi secondo i principi **binario** e **ternario**. Nell'economia della **semifrase** gli incisi che la costituiscono si configurano, generalmente, il primo come una **proposta** ed il seguente (o i seguenti) come **risposta**, ovvero **antecedente** e **conseguente**. Quando quest'ultimo appare ritmicamente simile al primo diciamo che la risposta è **affermativa**, viceversa, ovvero quando è contrastante, allora la risposta è **negativa**.

Con tre incisi la **semifrase** è da considerarsi **ternaria**. Anch'essa può essere **affermativa** – strutturata da tre incisi di cui uno di proposta, **a**, e gli altri due simili nella risposta, **a'** e **a''** (oppure due di proposta e uno di risposta) – o, se viceversa, **negativa**. In tal caso gli incisi saranno considerati come **a**, **b** e **c**.

L'ultima tipologia, quella mista, solitamente di tre battute, è quella che appare musicalmente più articolata ed interessante; possiamo schematizzarla come nella tabella sottostante:

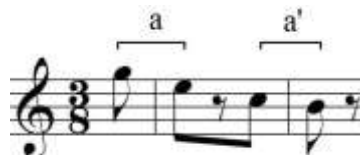
Inciso a	Inciso a	Inciso b
Inciso a	Inciso b	Inciso b'
Inciso a	Inciso b	Inciso a'

L'ultima configurazione – a, b, a' – lascia intravedere un embrione di ciò che con aggregazioni più ampie diventerà un modello morfologico fondamentale, *dreiteiliges*¹ della *Liedform* (forma canzone).

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



Esempio di semifrase binaria negativa: *F. Chopin*, Ballata in sol m. op. 23



Esempio di semifrase binaria affermativa: *F. J. Haydn*, finale della Sonata per pianoforte n.15



Esempio di semifrase ternaria negativa: *L. V. Beethoven*, Sonata per pianoforte op.2 n.1

1.3 FRASE

- PER UNA DEFINIZIONE

Anche per la frase vale quanto esposto per la semifrase. Potremo avere così la **frase regolare binaria** di **quattro battute**, formata cioè da **due semifrase** di due battute e la **frase ternaria** di **sei battute**, formata da **tre semifrase** di due battute. Entrambe possono essere affermative o negative; nel caso della frase ternaria è sufficiente che una delle due semifrase di risposta sia negativa perché l'intera frase sia considerata tale.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



Esempio di frase binaria affermativa: *R. Schumann*, Siciliana dall'Album per la gioventù



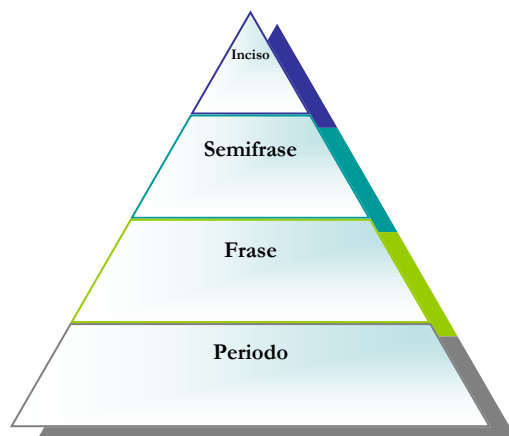
Esempio di frase binaria negativa: *E. Grieg*, Pezzi lirici n.19

¹ Termine utilizzato per la prima volta da Adolf Bernhard Marx



Esempio di frase ternaria affermativa: *L.V. Beethoven*, Sonata per pianoforte n.5

1.4 PERIODO



- PER UNA DEFINIZIONE

La figura suesposta esprime chiaramente la strutturazione del periodo musicale, che nella sua compiutezza rappresenta una forma minima di discorso musicale. Per amore di sintesi potremmo affermare che esso è l'insieme di due (o più) frasi e rappresenta l'espressione di un pensiero musicale completo. Può essere **regolare** (binario) o **irregolare** (ternario), con risposte **affermative** e **negative** e con svariate eccezioni come dimostrato dalle opere dei grandi maestri.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



Esempio di periodo binario affermativo: *W.A. Mozart*, Allegretto dalla Sonata in Fa M



Esempio di periodo binari negativo (A, B) con frasi negative (a, b, c, b'): *F. Mendelssohn*, Romanze senza parole, n.15



Esempio di periodo ternario composto da tre frasi di quattro battute: *L.V. Beethoven*, Sonata per pianoforte n. 6

1.5 PERIODO COMPOSTO

Per periodo composto si intende la somma di più periodi; possiamo considerare questo stato di cose come la strutturazione di una breve composizione di maggiore ampiezza rispetto ad un semplice periodo, con conseguenti implicazioni prospettiche di definizione formale.

• ESERCITAZIONI

1. Scegliere un brano a propria scelta (anche fra quelli studiati con lo strumento) e isolare un periodo analizzandolo secondo i criteri suesposti.
2. Comporre più periodi musicali spaziando fra le varie tipologie di periodi analizzati.
3. Scrivere una melodia in tempo di $\frac{3}{4}$, di otto battute, con anacrusi e una chiusa a semiminime nell'ultima battuta. Abbiamo cioè ventitrè semiminime, nove delle quali debbono toccare una sola nota, cioè più di un terzo del totale. Ecco per es. la soluzione di *Haydn*, nell'op.20 n. 4:



4. Analizzare le seguenti melodie dal punto di vista della forma, della frase, del ritmo, della struttura motivica e dell'armonia interna. Formulate una traccia analitica su ogni melodia in brevi paragrafi, accompagnandole eventualmente da esempi e diagrammi:

Allegro
p

(Mozart)

Ruhig
p mf

(Bruckner)

Andante con moto
p dolce f P

(Beethoven)

Andantino
pp

(Schubert)

Molto vivace
p f

(Haydn)

Allegro agitato ed appassionato
(Liszt)

5. Comporre melodie basandosi sui ritmi indicati e usando solo note che siano componenti delle triadi indicate:

Presto
Fa: I IV V I II V I

Moderato
sol: I V VI V IV III V del III III

Menuetto
Re: I V I V VI II V

Mazurka
do: I V I V IV I IV I V I

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Ricerca e pone in relazione fra loro gli elementi costitutivi – linguistici, morfologici e sintattico-strutturali - delle principali organizzazioni formali
- Applica adeguate strategie critico- interattive per classificare, correlare e contestualizzare le forme musicali oggetto di studio

2.1 CONSIDERAZIONI GENERALI

Con il termine **Forma Musicale** intendiamo una articolazione ordinata degli elementi musicali secondo **modelli concettuali** (schemi) che utilizzano codificate regole compositive. La forma musicale viene dunque determinata dal tipo di **organizzazione** di tre parametri principali: **melodia, armonia, tempo e ritmo**.

Le varie sezioni di una composizione si caratterizzano e rapportano in diversi modi: con la **ripetizione**, il **contrasto**, la **variazione**, lo **sviluppo**. Queste relazioni, le prime di tipo **statico**, le seconde di tipo **dinamico**, forniscono la base delle forme musicali che si trovano diffuse all'interno di diverse culture in differenti periodi storici.

Analizzando un brano con i criteri suesposti, possiamo già individuare alcune tipologie di forme musicali:

- Le **forme monopartite**, costituite da un'unica sezione che si ripete uguale o variata
- Le **forme bipartite**, basate sul contrasto tra due parti diverse tra loro
- Le **forme tripartite**, che presentano una struttura simmetrica basata sui criteri del contrasto e della ripetizione
- Le **forme polifoniche**, basate sulla sovrapposizione e intreccio di più linee melodiche, vocali, strumentali o miste
- Le forme **basate sull'organico**, che assumono nomi diversi rispetto al numero di esecutori che le interpretano. Per es. trio, quartetto, sinfonia, ecc.
- Le **forme libere**, in cui il compositore non utilizza schemi predefiniti ma articola liberamente l'evoluzione strutturale dell'opera
- Le **forme narrative**, in cui la musica si prefigge di raccontare o illustrare qualcosa (un testo, una poesia, un quadro, ecc.)
- Le **forme miste**, riferite ad opere vocali e strumentali con lo stesso significato estetico/formale tanto nella letteratura vocale quanto in quella strumentale

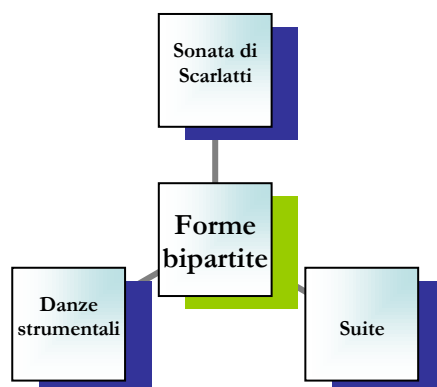
2.2 LE FORME PRINCIPALI

Analizzeremo ora in modo più dettagliato quanto suesposto.

Forma monopartita. È fra le più semplici strutture musicali e prevede un solo tema che si ripete diverse volte. Un esempio classico di questa forma è la **ballata**, già presente nel **XV secolo**, nella quale ad una struttura musicale sempre uguale corrispondono strofe di testo diverso.

Altro esempio di forma monopartita è il **tema con variazioni**, nel quale la stessa linea melodica viene cambiata modificando, di volta in volta, il tempo, il ritmo o il timbro.

2.2.1 Forme bipartite. La forma musicale bipartita presenta una struttura divisibile in due parti, normalmente con un carattere contrastante tra loro (**A – B**).



2.2.2 Danze strumentali. In una breve danza antica è presente la successione delle due parti A e B suddivise ciascuna in due frasi come mostrato in tabella:

A	B
a a'	b b

In altre ancora si possono riconoscere le due parti principali e notare come siano presenti sia la **ripetizione** che il **contrasto**. Lo schema costruttivo del motivo può essere anche:

A	B
a a	b b

2.2.3 Suite. E' da considerarsi un insieme di **brani in sequenza**. Fino al **sec. XVI** essa era una raccolta di musiche da danzare mentre dal **XVII** e per tutto il **XVIII** secolo, subendo un processo di **stilizzazione**, diventò appunto una successione di brani non più finalizzati alla danza ma anche solo da ascoltare. Questi contrastano fra loro per ritmo e carattere e la loro struttura consta generalmente di due parti distinte, rispondendo dunque al **modello bipartito**.

I Parte (espositiva)	II Parte (di ripresa)
Dal tono X... al tono vicino Y	Dal tono Y... al tono X

La prima parte, partendo da un tono scelto, conclude con una decisa formula cadenzante ad un **tono vicino**, generalmente alla **dominante** se il modo è **maggiore** e al **relativo maggiore** se il modo è **minore**. La seconda parte riprende gli elementi tematici della prima invertendo il percorso tonale, ovvero dal tono raggiunto a quello d'impianto. La parte di **ripresa**, nella quale venivano spesso aggiunti **nuovi periodi** (ognuno in un proprio tono e con cadenza finale in tonica o dominante) in sostituzione di quelli precedenti, costituiva una **controparte importante** e a volte in prospettiva di **autonomia** rispetto alla I parte.

La suite porta anche i nomi di **Sonata, Ordre, Partita**, ecc. La differenza fra sonata e suite consiste nel fatto che i tempi della prima portano i titoli di **Adagio, Allegro**, ecc. mentre nella seconda sono conservati i nomi delle relative danze come **Sarabanda, Giga, Corrente, Allemanda**, ecc. Il **Preludio**, che apriva la suite, poteva essere invece caratterizzato da un costrutto polifonico a sé stante e indipendente, quanto a forma, dalle danze che lo seguono.

I quattro tipi di danza più importanti che appaiono di norma in una suite del periodo barocco sono l'**allemanda**, la **corrente**, la **sarabanda** e la **giga**.

Allemanda	Danza di origine tedesca, in movimento moderato e in misura a quattro tempi. La sua caratteristica ritmica è l'inizio in levare (da tempo debole a forte).
Corrente	Vi sono due generi di corrente: italiana e francese. L'italiana è una danza in misura di tre tempi (3/4) e, come suggerisce il nome, di carattere vivace. La corrente francese è in misura di tre tempi (3/4 o 6/4), con un tipo di scrittura più contrappuntistico. La sua caratteristica è che i due metri vengono spesso avvicinati o anche mescolati, in particolar modo in sede di cadenza. La posizione degli accenti viene in tal modo variata e di conseguenza il ritmo risulta talvolta ambiguo. Il procedimento, nel suo insieme può essere definito poliritmico.
Sarabanda	La sarabanda è di origine spagnola. ma si suppone che, in realtà, provenga a sua volta dalla civiltà araba o persiana. Il suo andamento è lento, in 3/4 o 3/2 , con un accento sul secondo tempo della battuta. Il suo carattere divenne col tempo nobile e solenne, ma in origine era una voluttuosa danza d'amore.
Giga	La giga, di origine inglese o irlandese, si colloca alla fine della suite ed è una danza rapida e vivace. Di solito è in 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 e viene trattata prevalentemente con scrittura imitativa, spesso con spunti fuggiti.

Alle quattro danze costituenti la base fondamentale della suite, se ne potevano aggiungere (spesso, ma non sempre) altre, quali il **minuetto** (tempo moderato e ritmo ternario), la **gavotta** (tempo moderato e ritmo binario) il **passepied** (movimento veloce con tempi **3/8, 6/8**, occasionalmente $\frac{3}{4}$), la **bourrée** (in tempo pari, misura **2/2** o altra analoga e con inizio in anacrusi e movimento vivace), la **musette** (una danza pastorale, con un basso prolungato a guisa di cornamusa, generalmente a ritmo ternario) e la **passacaglia** (variazione continua su di un basso a valori larghi e in $\frac{3}{4}$).

Nelle suites si usava talvolta il **Double**, variazione ornamentale di una danza, che seguiva immediatamente la danza stessa.

2.2.4 Sonata di Domenico Scarlatti

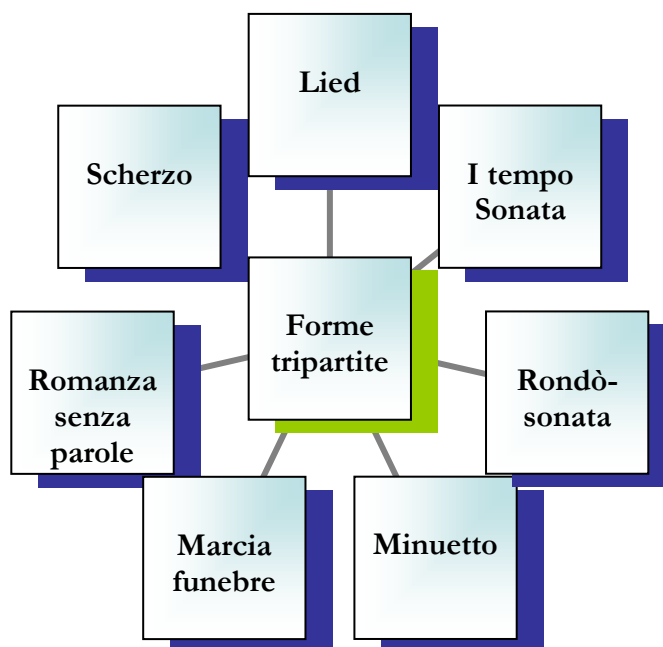
Questo tipo di sonata rappresenta un importantissimo riferimento nella letteratura sonatistica, in quanto è considerata l'anello di congiunzione tra la Suite, quindi anche la Sonata antica, e la sonata moderna. La forma è **bipartita**, ma in più di un caso si possono rilevare più temi all'interno di una stessa sonata. La novità formale della sonata scarlattiana è forse il percorso armonico che viene compiuto all'interno dello svolgimento: un tema iniziale esposto all'inizio della prima parte veniva condotto ad un tono vicino (nel tono della dominante), in conclusione della prima sezione, per poi ritornare (nella seconda parte) alla tonica di partenza. Quando, nelle

sonate più tardive, iniziò a comparire anche un secondo motivo tematico, solo accennato, ecco che la stretta parentela con la più matura forma-sonata si delineò chiaramente.
Tra le varietà dei modelli quello proposto qua sotto è il più notevole (con due temi):

I Parte		II Parte	
1° tema Tono A	2° tema Tono vicino	Sviluppo: 1° tema Tono A	2° tema Tono A

Le parti sono ritornellate come per la Suite.

2.3 FORME TRIPARTITE



Possono essere ricondotte a questa dimensione formale tutte quelle opere involupate dalla formula A,B,A, dalle più semplici alle più complesse.

Su tutto, elevata a livello paradigmatico, abbiamo sicuramente la **sonata classica**, della quale ci riferiamo al primo tempo, definita **come bitematica-tripartita**, così come i primi movimenti di **trii, quartetti, sinfonie, concerti per strumento solista**, ecc. Oltre a questi dobbiamo citare:

- **Romanza senza parole**, breve composizione (caratteristica del periodo romantico) di carattere salottiero che si presenta spesso come una melodia accompagnata quasi vocale. Generalmente non ha una forma prestabilita ma molto spesso lo schema corrisponde a quello di Canzone ternaria:

Prima parte A	Seconda parte B (intermezzo o sviluppo)	Terza parte Ripresa di A
------------------	---	-----------------------------

Assai affini allo spirito e alla forma delle romanze senza parole corrisponde una folta letteratura pianistica il cui sviluppo formale è di piccole dimensioni, citiamo ad es. **Barcarola, Notturmo, Pagina d'album, Momento musicale, Berceuse**, ecc.

- **Lied**, originariamente forma vocale antica popolare tedesca. La sua evoluzione e i suoi perfezionamenti formali lo elevano a forma cameristica per canto e pianoforte (periodo romantico) nella letteratura schubertiana e schumanniana; l'ulteriore sviluppo di questo genere prosegue con *Brahms, Liszt, Wolf e Strauss*

2.3.1 Forma sonata bitematica-tripartita

Questa è la vera e propria "forma sonata" così come si trova in moltissime opere classiche (anche se nella prassi compositiva del '700 il termine si è affermato gradualmente). Caratteristiche principali di questa forma (applicata generalmente solo al primo tempo) sono:

- l'utilizzo di due temi, di carattere contrastante (di solito ben caratterizzato ritmicamente il primo, più melodico e cantabile il secondo); nell'**esposizione, A**, essi sono presentati in due tonalità diverse: **1° tema a tonica** e **2° tema alla dominante** se la tonalità d'impianto è di modo **maggiore**; **2° tema al relativo maggiore** se la tonalità d'impianto è di modo **minore**. Nella ripresa, **A'**, vengono riproposti entrambi nella tonalità di impianto
- la presenza di una sezione intermedia di **sviluppo, B**, in cui vengono ripresi e rielaborati elementi dei due tempi principali; a volte vengono anche presentati elementi nuovi
- un periodo di conclusione più o meno ampio, seguito da una **coda** che conclude definitivamente il pezzo. Queste parti finali possono essere molto ridimensionate o addirittura eliminate, a seconda delle dimensioni del brano

Osserviamo in tabella uno schema riassuntivo di un primo tempo di sonata:

Introduzione	Non è sempre presente. Ha un carattere modulante e di "ricerca".			
Esposizione (A)	1° tema Tono principale.	Ponte modulante Questa sezione deve portarci alla seconda idea, ovvero al 2° tema.	2° tema Alla dominante se il modo è maggiore o relativo maggiore se il modo è minore.	Codette Nello stesso tono del 2° tema, più o meno derivate dai temi ed elementi precedenti.
Sviluppo (B)	E' di libera fantasia ed è basato sugli artifici armonico-contrappuntistici per elaborare gli elementi ritenuti più idonei ed interessanti, estrapolati generalmente dai temi principali.			
Ripresa (A')	1° tema Tono principale.	Ponte cadenzante Questa sezione non deve più modulare al 2° tema (V°) quindi, pur mantenendo sia il carattere che la funzione di transizione, ci porta si al 2° tema, ma ora nel tono principale.	2° tema Tono principale.	Codette Tono principale.

Coda	A seconda delle dimensioni dell'intero pezzo, può ridursi a pochi accordi conclusivi o essere più vasta.
-------------	--

Nei restanti tempi, nella sua forma più evoluta sono generalmente quattro, l'articolazione è la seguente:

I tempo	In forma sonata (vedi tabella precedente).
II tempo	Movimento andante o adagio: è spesso organizzato in forma di canzone (di solito ternaria); in più autori troviamo anche l'applicazione di forme quali rondò, tema con variazioni, marcia funebre . Anche se molto meno frequentemente, questo movimento può essere in forma sonata.
III tempo	Movimento allegretto o mosso: generalmente in forma di scherzo o minuetto , ma anche semplicemente un allegretto senza precisa denominazione (anche se di fatto avente la stessa forma).
IV tempo	Movimento allegro: può essere di nuovo un rondò o in forma sonata per concludere riprendendo lo schema iniziale. A volte si trova anche un rondò-sonata , forma più complessa che sintetizza le dimensioni architettoniche di entrambi.

2.3.2 Rondò

Trattasi di un'altra architettura formale tipica del periodo classico. Il suo schema è dato da una serie di riprese dell'idea principale (ritornello), intervallato da episodi sempre diversi e completate di solito da una coda:

A (ritornello)	B (episodio)	A (ritornello)	C (episodio)	A (ritornello)	CODA
-----------------------	---------------------	-----------------------	---------------------	-----------------------	-------------

A seconda dell'ampiezza del brano varia naturalmente il numero dei ritornelli e degli episodi. Il ritornello riappare solitamente sempre nello stesso tono ad ogni ripresa. Gli episodi, invece, hanno tonalità e tematiche proprie e tendono ad aumentare gradualmente in lunghezza, man mano che le sempre nuove riprese del ritornello tendono a comparire sempre più abbreviate.

2.3.3 Rondò-sonata

I Parte A Esposizione	Ritornello (1° tema)	Ponte	2° tema	Codette	Ritornello
II Parte B	Sviluppo o intermezzo				
III Parte A'	Ripresa della prima parte A				

2.3.4 Marcia funebre

Anche questo schema si presenta articolato in tre parti:

Marcia funebre	Trio	Marcia funebre
Tonalità minore	Al relativo maggiore	Ripresa (tonalità minore)

A completamento possiamo trovare una **coda**.

Sia la marcia funebre che il trio possono avere queste due articolazioni:

1	A tono base	A' (o B) modulante	A (ripresa, tono base)
2	A (dal tono base ad un tono vicino)	A' (dal tono vicino al tono base)	

2.3.5 Minuetto

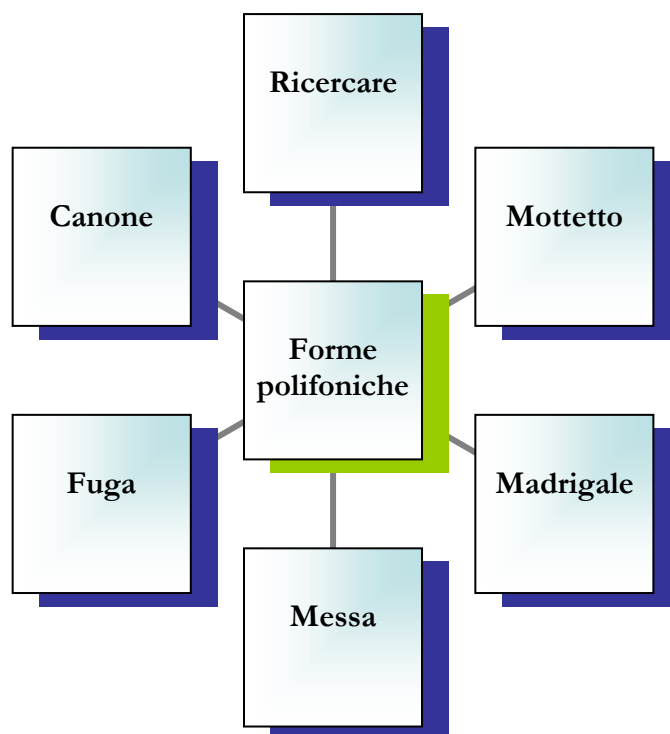
Nella sonata moderna questo schema rappresenta l'ultima evoluzione formale rispetto a quello della suite. Con Beethoven il movimento subisce un processo di accelerazione trasformandosi così nello **Scherzo**. Mentre quello della suite era bipartito, questo è tripartito e può essere schematizzato come segue:

Minuetto	Trio	Minuetto
Tono base.	Tono vicino.	Ripresa, tono base.

Nel passaggio da minuetto a scherzo forma e struttura sostanzialmente non mutano, salvo che il secondo comporta un triplo numero di battute rispetto al primo affinché le proporzioni di durata rimangano invariate (a causa dell'accelerazione).

2.4 FORME POLIFONICHE

Intendiamo comprendere in quest'ambito sia le opere vocali che quelle strumentali.



2.4.1 Ricercare

E' l'equivalente strumentale del **Mottetto**, opera da cui deriva. In questa forma si scorgono i prodromi della **fuga** in quanto il tema passa con successive entrate da parte in parte a modo di libero **canone**. Nel 600 trova il periodo di massima proliferazione. Vicini a questa struttura formale possono considerarsi la **Canzona** e il **Capriccio**. La prima, di carattere più brillante e di ampio respiro, è caratterizzata da episodi come variazioni ad un tema principale, esposti in ritmi e movimenti diversi (binari e ternari; lenti e veloci). Il Capriccio era caratterizzato da un maggior spirito di ricerca e ispirato a canti popolari e ad elementi quali una scala, il verso del cuculo, un andamento cromatico, ecc. Successivamente tende ad assumere un significato di Fantasia (*Bach*) e nel corso dell'ottocento con tale termine si indicava una composizione di tipo virtuosistico.

2.4.2 Mottetto

E' una composizione **vocale** assai importante in quanto tutte le composizioni polifoniche posteriori (brevi o lunghe) erano costruite secondo i canoni della tecnica mottettistica. Attraverso vari stadi evolutivi raggiunge il suo apice all'epoca di *Palestrina*. Generalmente a **cinque voci**, la sua architettura formale è strettamente legata all'interpretazione del **testo sacro** che la ispira. La caratteristica principale è l'**alternanza** fra **episodi polifonici** (la voce circola attraverso tutte le altre come il soggetto della fuga prima di esaurire l'episodio) e **omofoni** (la voce più acuta rappresenta la melodia guida che le altre voci contribuiscono ad armonizzare in simultaneità ritmica).

2.4.3 Madrigale

La forma più diffusa nel '500 è a cinque voci, tutte con valenza polifonica, cioè senza una voce principale e altre d'accompagnamento. Segue caratteristiche molto diverse secondo l'epoca, presentando sezioni diverse a seconda del testo (profano) che lo rendono più sciolto e meno severo nell'andamento complessivo rispetto al Mottetto. Esistono anche altri tipi di madrigale come quello **cromatico** (le note nere, ovvero quelle più brevi, sottolineano le parole "foco" oggetto di **madrigalismo**), **drammatico** (presentavano stati d'animo alterni e contrastanti), **arioso** (prevale l'aria sulle altre parti accordali), **rappresentativo**, ecc.

2.4.4 Messa

Nel corso dei secoli questo genere ha subito numerose modificazioni, legate sia a lavori di riforma della liturgia, sia al cambiamento del gusto artistico e musicale. Originariamente si trattava prevalentemente di musica corale ed incentrata sulle parti del "**Proprio**", come nel canto gregoriano, in seguito si è sviluppata su parti strumentali e sull' "**Ordinario**". Le messe possono essere a **cappella**, per sola voci, oppure con l'**accompagnamento** di uno strumento obbligato (organo) fino ad includere un'intera **orchestra**. In taluni casi, alcune composizioni musicali, pur utilizzando il formato della Messa, non erano originariamente concepite per essere effettivamente utilizzate durante la celebrazione. Le parti principali sono cinque: **Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-benedictus, Agnus Dei**. La **messa da Requiem** comprende invece: **Requiem, Kyrie, Dies irae, Offertorio, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei, Libera me Domine**.

2.4.5 Fuga

La fuga è una forma musicale polifonica basata sull'elaborazione contrappuntistica di un'idea tematica (a volte due o tre), che viene esposta e più volte riaffermata nel corso della ricerca di tutte le possibilità espressive e/o contrappuntistiche da essa offerte. La struttura della fuga e i procedimenti imitativi e canonici in essa applicati si sono consolidati tra il XV e il XVII secolo.

Dalla seconda metà del Seicento alla prima metà del Settecento (quindi nel momento di massimo splendore del Barocco) la fuga è stata la più importante forma contrappuntistica strumentale. Per le sue caratteristiche, la fuga è stata scritta soprattutto per strumenti polivoci (in grado cioè di produrre contemporaneamente due o più suoni) ma anche per vari insiemi strumentali o vocali. È considerata una delle più importanti espressioni del contrappunto nella storia della polifonia occidentale. Gli elementi tematici fondamentali di una fuga sono il **Soggetto**, cioè il tema principale, impostato saldamente in un determinato tono (può modulare solo alla dominante), solitamente breve, incisivo e chiaro; la **Risposta** che è il soggetto stesso portato nel tono della dominante (ciò perché il tema possa essere cantato da tutte le voci o parti acute e gravi; il **Controsoggetto** che è il contrappunto al soggetto (e quindi anche alla risposta), cioè un tema che lo accompagna e che con esso ha rapporti di rovesciabilità (contrappunto doppio). Ciò significa che il controsoggetto deve sempre funzionare nei rapporti armonici con il soggetto, sia che si trovi al di sotto che al di sopra del soggetto stesso.

Es. (J.S.Bach, Fuga XIV dal Clavicembalo bene temperato, Libro I°)



Le entrate delle voci possono essere così schematizzate:

Soprano	Soggetto	Controsoggetto	Parte libera	Parte libera
Contralto	Risposta (al soggetto)	Controsoggetto	Parte libera
Tenore	Soggetto	Controsoggetto
Basso	Risposta

L'organizzazione formale di una fuga è articolata nelle seguenti sezioni:

Esposizione	Una classica esposizione a quattro voci è quella raffigurata nell'esempio della tabella suesposta.
Divertimenti	Sono dei brevi episodi che si collocano fra le varie apparizioni in modalità sempre nuove del Soggetto. Questo, nel corso dell'elaborazione, viene trasportato ai toni vicini e trasformato da maggiore a minore e viceversa. I divertimenti consistono in progressioni modulanti sempre più ampie e sviluppate man mano che l'elaborazione procede sempre più serrata. Tutti

	gli elementi costitutivi dei divertimenti sono ricavati da materiale dell'esposizione.
Stretti	Episodi conclusivi della fuga caratterizzati da un progressivo ravvicinamento di soggetto e risposta: l'ultimo dei divertimenti coincide con un vero e proprio canone.
Pedale	Possiamo avere due tipologie di pedali: uno di dominante su cui sfocia l'ultimo divertimento e da cui prendono l'avvio agli stretti; pedale di tonica (a volte anche doppio) conclusivo sul quale i frammenti tematici si muoveranno ancora in modo sempre più stretto e serrato.

2.4.6 Canone

E' una composizione contrappuntistica che unisce a una melodia una o più imitazioni che le si sovrappongono progressivamente. La voce che inizia la melodia viene definita **antecedente** o **dux** mentre quella o quelle che seguono vanno sotto il nome di **consequenti** o **comites**. Per estensione è chiamata canone anche una qualunque sezione di un brano musicale che segua il principio costruttivo sopra esposto.

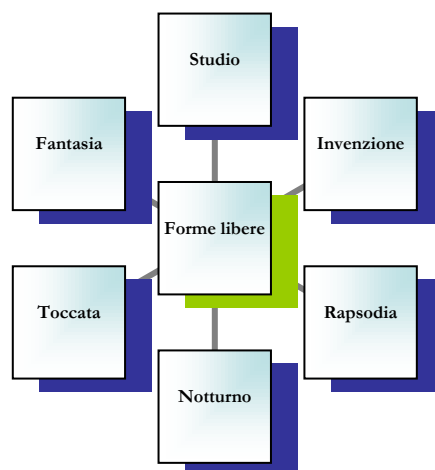
Il rapporto intervallare fra il tema e la sua imitazione decreta la natura stessa del canone (alla 2°, 3°, 4°, 5°, ecc.); a seconda dei valori ritmici del tema, rispetto ad una loro possibile rielaborazione, il canone può essere definito per aumentazione, diminuzione, ecc.

2.5 FORME BASATE SULL'ORGANICO

Le opere appartenenti a quest'ambito, come già osservato, sono per lo più riconducibili a dimensioni formali quali la **sonata** (bitematica-tripartita), il **rondò**, il **rondò-sonata**, ecc., la cui architettura è già stata adeguatamente trattata. Ci stiamo riferendo al **Quartetto**, al **Trio**, al **Quintetto** (solo per fare qualche nome) e a tutte quelle opere nel cui titolo viene esplicitato in modo più o meno preciso l'organico.

2.6 FORME LIBERE

L'espressione si riferisce a quelle organizzazioni formali non riconducibili a schemi precisati, ovvero a categorie formali ad alto grado di indeterminatezza. Anche generi come il ricercare, afferente comunque alle forme polifoniche e precedentemente trattato, può essere compreso in questa categoria.



2.6.1 Studio

Noto anche con il nome francese di *étude*, è una breve composizione musicale, concepita a **scopo didattico**, che serve a esercitare un particolare aspetto della tecnica di un qualunque strumento musicale (ad esempio le scale musicali, la diteggiatura per pianoforte o chitarra, il legato, lo staccato, gli arpeggi, le ottave, i trilli, ecc.), ma con un significato musicale che trascende la meccanica ripetizione in formule. Il termine entrò nell'uso agli inizi del sec. XIX; lo si trova in raccolte pianistiche di *A. Reicha* (1801) e *J.B. Cramer* (1804). Gli studi sono spesso raccolti in metodi. Di notevole spessore artistico sono gli studi di *Chopin* e *Liszt*.

2.6.2 Invenzione

L'invenzione è una forma strumentale polifonica che si basa sul principio dell'**imitazione**. A differenza del canone, nell'invenzione le voci non si limitano a ripetere il tema ma lo possono variare e sviluppare in vari modi. La forma dell'invenzione è stata sviluppata e utilizzata da *Johann Sebastian Bach* (1685 – 1750). *Bach* ha composto due serie di 15 invenzioni, a due e tre voci, per clavicembalo. In questi brani la polifonia non si sviluppa tra strumenti diversi ma attraverso la possibilità del clavicembalo di eseguire più suoni (e melodie) contemporaneamente.

2.6.3 Rapsodia

Composizione di epoca romantica che presenta di solito melodie folkloristiche, a un solo movimento, di carattere molto libero e variegato. Non segue uno schema fisso, ma si presenta come un insieme di spunti melodici, anche molto diversi tra di loro per ritmo e armonia, che conferiscono toni quasi improvvisativi alla composizione. Poiché si presenta come una sequenza di diversi episodi musicali, la rapsodia si presta difficilmente ad avere un contesto tematico fisso. Da questo punto di vista la rapsodia si può considerare simile al poema musicale, non è inusuale che abbia sfondo o tema patriottico. Inventore di questa forma fu *Franz Liszt*, che diede ad essa un carattere perlopiù virtuosistico, anche se le rapsodie più solidamente architettate della letteratura pianistica sono quelle brahmasiane.

2.6.4 Notturmo

Composizione strumentale, di carattere cantabile, con melodie ispirate al belcanto italiano e di andamento tranquillo (originariamente destinata a esecuzione all'aperto e di notte) che dal sec. XIX a oggi consta quasi sempre di un solo pezzo, specificatamente per pianoforte, in movimento per lo più lento, in stile melodico e caratterizzato da intimità di sentimento. E' per lo più un brano in un'unica sezione monotematica, in forma di una monodia accompagnata.

Il primo grande compositore di Notturmi fu *John Field*, irlandese, vissuto a cavallo fra Settecento e Ottocento, nonché allievo di *Clementi*. Egli si può considerare il padre dei Notturmi.

In ogni caso, l'esponente più famoso di questa forma musicale fu *Fryderyk Chopin*, che ne scrisse 21. Le sue opere, in parte ispirate al melodramma italiano del tempo, sono il regno del bel suono e dell'espressione; divise in più sezioni tematiche contrastanti, alternano a sentimenti dolci e sognanti momenti cupi o di profondo sconforto. Notturmi per pianoforte sono stati scritti anche in epoca successiva da compositori quali *Gabriel Fauré* ed *Erik Satie*.

2.6.5 Toccata

Nelle forme brevi può essere considerata come una piccola fantasia, senza speciali riferimenti tematici. La toccata barocca, che era iniziata con *Girolamo Frescobaldi*, è più articolata e di maggiore durata, intensità e di accresciuto virtuosismo rispetto alla versione tardo-rinascimentale. Spesso compaiono passaggi rapidissimi inframezzati da salti e arpeggi, alternati con parti che

prevedono accordi o fugati. A volte manca un tempo regolare, e ciò aumenta quel senso di improvvisazione che contraddistingue spesso questo genere musicale. Altri compositori di toccate del periodo barocco, prima di *Bach*, includono *Michelangelo Rossi*, *Johann Jakob Froberger*, *Jan Pieterszoon Sweelinck*, *Alessandro Scarlatti* e *Dietrich Buxtehude*. Le toccate di *Bach* sono tra gli esempi più famosi per questo tipo di composizione. Le sue toccate per organo sono composizioni brillanti che molto si prestano all'improvvisazione, spesso seguite da un movimento indipendente, chiamato fuga. In questo caso la toccata viene utilizzata al posto del più consueto preludio. Le sue toccate per clavicembalo sono opere composte da più parti, che includono anche una fuga nella struttura. Successivamente al periodo barocco, le toccate compaiono meno frequentemente, anche se ci sono alcuni esempi degni di nota. *Robert Schumann* scrisse una toccata per pianoforte solista, così come *Maurice Ravel* come parte de *Le tombeau de Couperin*. Sempre di questo periodo, un'altra delle più note toccate per organo è quella del finale della Sinfonia n. 5 di *Charles-Marie Widor*. Anche *Sergei Prokofiev* ne scrisse una in re minore (op.11).

2.6.6 Fantasia

Nata nel Cinquecento come pezzo di carattere brillante per strumenti a tastiera o a pizzico, la fantasia poteva essere improvvisata su temi originali o preesistenti, a mo' di preludio o in stile imitativo, analogo al ricercare. Nel XX secolo ebbe ampia diffusione la fantasia su temi d'opera per pianoforte o per complessi cameristici. E' sempre una composizione più o meno estesa, formata da episodi razionalmente e logicamente collegati ma liberi da ogni codice architettonico prestabilito.

2.7 FORME NARRATIVE

Il **Poema sinfonico** è un genere musicale, strumentale, che si afferma nel corso dell'**ottocento** e trae la sua ispirazione da spunti narrativi o poetici, da dipinti, da argomenti autobiografici o naturalistici. E' in forma libera e ha nella **Sinfonia a programma** il suo diretto progenitore. Questo è appunto il concetto di **musica a programma** che si opponeva a quello di musica pura o assoluta e che, come per il poema sinfonico, erano da considerarsi anche come generi descrittivi o imitativi.

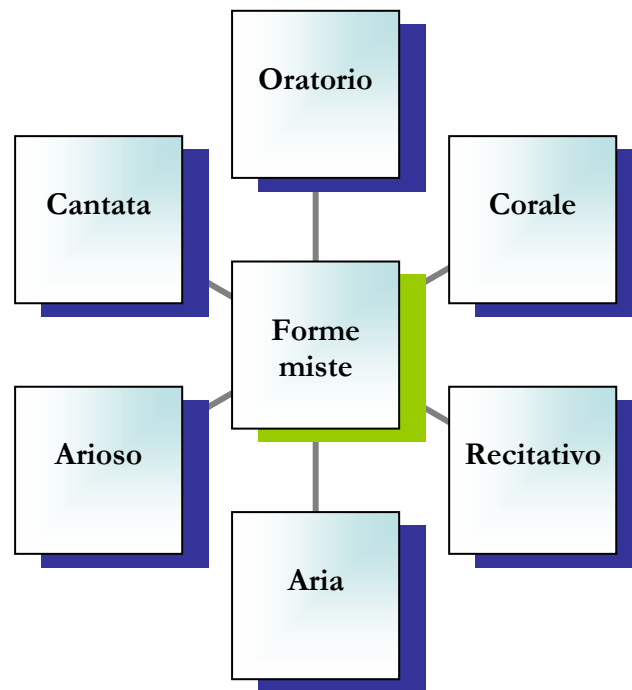


Altre forme narrative sono:

- **Il quadro sinfonico:** brano musicale di genere descrittivo e pittorico
- **Lo schizzo sinfonico:** più breve e conciso nello svolgimento dei temi
- **La fiaba sinfonica:** composizione a contenuto favolistico con voce recitante
- **Lo scherzo sinfonico:** ispirato a storie o personaggi divertenti

2.8 FORME MISTE

Consideriamo forme miste quelle composizioni che abbinano voci e strumenti e che hanno la stessa valenza estetica/formale tanto nella letteratura vocale quanto in quella strumentale.



2.8.1 Corale

Il corale è una forma musicale, tipica degli inni religiosi e particolarmente diffusa nella Chiesa luterana, allorché fu deciso di tradurre i canti liturgici dal latino al tedesco poiché la maggioranza della popolazione non conosceva la lingua latina.

I corali hanno una melodia piuttosto semplice e sono abbastanza facili da cantare, in quanto le parti sono per lo più condotte in forma **omoritmica**. Generalmente hanno le strofe in rima e la melodia si ripete strofa per strofa. La musica di alcuni corali fu scritta dallo stesso **Martin Lutero**.

Molte delle melodie per i corali sono derivate dal canto gregoriano, a volte con piccole modifiche, o adattate alle nuove parole. Un esempio in proposito è il famoso corale utilizzato da *Johann Sebastian Bach* nella sua *Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden*, che usa la stessa musica, con parole diverse, della sequenza pasquale in uso presso la Chiesa Cattolica *Victimae Paschali Laudes*. In *Bach*, e nelle forme più complesse, questo genere assume l'aspetto di Corale figurato e talvolta anche fugato. L'evoluzione successiva in senso strumentale di questo genere si è avuta con compositori quali *Frank*, *Reger* e *Brahms* che lo hanno esteso a strumenti quali il pianoforte, complessi cameristici e all'orchestra.

2.8.2 Recitativo

Il recitativo si è sviluppato dalla monodia nel corso del XVII sec. Altre forme che hanno contribuito alla sua nascita sono state la salmodia e il madrigale. Nella musica barocca il recitativo era il luogo per eccellenza dedicato agli **elementi narrativi** e **dialogici** di una composizione articolata in più tempi. Nel recitativo è importante la comprensione del testo conseguita principalmente con un accompagnamento semplice, effettuato da pochi strumenti o dal solo clavicembalo (secco). Si tratta di un cantare appena intonato, legato alla declamazione della parola che ha la priorità sul contesto musicale. Era codificato (periodo barocco) da un seguito di formule (archetipi) melodiche accompagnate:

- la declamazione era sillabica, per cui ad ogni sillaba del testo corrisponde una nota
- il decorso melodico corrisponde grossomodo alla cadenza della lingua parlata; abbiamo una tipizzazione delle figure, alcune delle quali erano così ricorrenti che i cantanti italiani del '700 potevano anche improvvisarle
- non vi era nessuna regola di chiusura nella stessa tonalità, per cui i recitativi venivano usati per legare le arie fra loro, sia che queste si trovassero o no in tonalità vicine

2.8.3 Aria

Fra le forme musicali, sia vocali che strumentali, si chiama aria un pezzo di **forma chiusa**, costruito secondo un variabile ma determinato schema strofico (con accompagnamento strumentale o d'orchestra), che può stare tanto isolato a sé quanto servire da elemento integratore del melodramma, dell'oratorio, della cantata, della suite e del concerto strumentale. La forma dipende spesso dal testo, ma la caratteristica struttura delle grandi **Arie col da capo al Fine** è tripartita con lo schema A, B, A.

2.8.4 Arioso

E' un movimento melodico di carattere **libero**, vocale con accompagnamento strumentale e rispondente a varietà di affetti, più cantante del recitativo ma non delineato nel giro compiuto e idealmente simmetrico dell'aria. Esempi illustri si trovano nelle composizioni vocali di *C. Monteverdi* e di *J.S. Bach*. L' Arioso si colloca fra la declamazione del Recitativo e la libera espansione dell'Aria.

2.8.5 Cantata

Composizione per voci e strumenti, caratterizzata da arie, **recitativi e cori**. In Italia fiorì tra il XVIII e il XIX sec., trovando larga diffusione attraverso quattro scuole: la **romana**, di cui il maggiore esponente fu *G. Carissimi*; la **veneziana**, fra i cui principali compositori figurano *F. Cavalli* e *A. Costi*; la **bolognese**, di cui si ricorda il compositore *G.M. Bononcini*; la **napoletana**, culminante nella figura di *A. Scarlatti*. In Germania ebbero svolgimento autonomo le cantate sacre di ispirazione protestante: *J.S. Bach* ne scrisse più di 200: composizioni su testo luterano per solisti di canto, coro e strumenti, costituite in media da sei o sette brani e concluse da un corale. Dall'Ottocento, le cantate divennero composizioni sempre più vaste per **solisti, coro e orchestra**.

2.8.6 Oratorio

Deriva dalla lauda spirituale dei trattenimenti spirituali istituiti da *S. Filippo Neri*, a Roma, nella seconda metà del 500 ed è una composizione per **solisti, coro e orchestra** a **fondo narrativo** e meditativo su soggetto tratto dai **testi sacri** (narrazione di un avvenimento storico; il dialogo fra i personaggi del racconto e il commento corale). Formalmente è un seguito di pezzi chiusi cioè di recitativi, arie, duetti e cori (polifonici, fugati e corali) sostenuti dall'orchestra che, specie nella

produzione dell'800, non è solamente collaboratrice ma talvolta protagonista, quando realizza introduzioni, intermezzi, epiloghi, ecc.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. Prova a collegare i nessi tra storia, cultura e società situando lo sviluppo dell'esperienza musicale all'interno delle diverse manifestazioni storico-culturali, evitando che le forme prese in esame in questa U.A. assumano carattere di astrattezza o enciclopedismo.
2. Prova a individuare tra le fonti musicali, spaziando nella letteratura vocale e strumentale, testi musicali (anche in abbinamento a loro possibili incisioni discografiche) riconducibili alle principali forme studiate individuate e come paradigmatiche.

- ESERCITAZIONI

1. Scegli una toccata di *G. Frescobaldi* e prova a ricercare gli aspetti armonici più originali, constatando la libertà con cui egli si muove rispetto al suo tempo.
2. Verifica la varietà della scrittura frescobaldiana e soprattutto l'estrema libertà concessa all'interprete ad esempio nelle parti di tipo accordale (toccata VII).

APPROCCI E PRINCIPALI METODOLOGIE DELL'ANALISI MUSICALE

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Eleva ed estende il proprio approccio d'analisi rispetto alle principali metodologie analitiche oggetto di indagine
- Sviluppa una consapevolezza critica rispetto alle diverse possibilità di concepire l'analisi di un testo musicale

L'analisi musicale si afferma come disciplina autonoma nel tardo **800**, anche se alcuni approcci metodologici che gli sono propri affondano le radici nel corso del **700**. Infatti, le origini dell'analisi musicale, così come concepita attualmente - ovvero l'indagine sulle singole opere musicali, sotto l'aspetto della forma, della struttura interna, delle tecniche compositive impiegate, o per quanto riguarda il rapporto tra questi aspetti e aspetti ermeneutici, narrativi e drammatici – coincidono anche col pensiero filosofico del primo Settecento e si intrecciano con le stesse origini della **speculazione estetica**.

3.1 Analisi della struttura fondamentale (H. Schenker)

Questo modello analitico è legato alla personalissima concezione del comporre di *Schenker*, secondo il quale un brano tonale è riducibile alla proiezione nel tempo di un unico elemento: la sua **triade di tonica**. Per *Schenker* la conoscenza effettiva di un dato brano consegue all'individuazione degli elementi strutturali che soggiacciono alla concreta veste del brano stesso; nel contempo il processo di individuazione degli elementi strutturali non può prescindere dall'osservazione dei più minuti dettagli testuali che alla luce del loro rapporto con eventi di livello più profondo si caricano di significato compositivo e acquistano coerentemente una dimensione organica. Possiamo così sintetizzare gli elementi metodologici principali:

Ursatz : composto da *urlinie* (linea melodica fondamentale che scende di grado verso la fond. della triade) e *basbrechung* (arpeggio del basso che muove da tonica a dominante e viceversa).

Prevede tre livelli strutturali:

1-Livello esterno : il più percepibile (spesso è lo stesso testo musicale in esame).

2-Livello intermedio : possono essere più di uno e sono i "passi" tra esterno e profondo.

3-Livello profondo : il nucleo base del pezzo (*ursatz*).

Cambiamenti di tonalità visti come elaborazioni cromatiche di armonie diatoniche.

Esempio di analisi schenkeriana della *Sarabanda della terza suite per violoncello solo di J.S. Bach*:

3.2 Elaborazione tematica (Réti) e analisi funzionale (Keller)

Questo approccio analitico, parte dal presupposto che la musica sia un **processo a evoluzione lineare**. Secondo *Rudolph Réti*, un compositore non parte da uno schema teorico, ma da un motivo suscettibile di espansioni e trasformazioni continue; trasposizioni, reiterazioni, parafrasi, varianti. L'opera che ne risulta può dunque considerarsi come una macro-melodia (*thematic song*) costruita intorno a pochi motivi. A sua volta, la stessa successione di motivi forma un raggruppamento di livello superiore, una formula tematica caratteristica (*thematic pattern*) che ricorre da un movimento all'altro. Essa si traduce "nell'intelaiatura di tutti i temi dei vari movimenti; determina modulazioni, figurazioni e collegamenti; e soprattutto rappresenta lo scheletro dell'architettura complessiva" (Réti 1967, p. 94). Nell'esempio possiamo osservare le due cellule primarie della Patetica di *Beethoven*, individuate da *Réti* mediante riduzione di tutto il materiale tematico della sonata agli elementi comuni più persistenti:

Per *Keller* l'analisi di un brano poggia sul principio secondo il quale la musica comunica e l'ascoltatore riceve. Associa alle analisi il sonoro, per evitare la soggettività dell'analista sul messaggio ricevuto. Secondo lui, se due analisi sono diverse, una sarà oggettivamente migliore dell'altra.

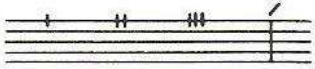








3.3 Analisi morfologica

Questo approccio analitico parte dai modelli morfologici comuni a molti generi e forme musicali. Tali procedimenti sono riducibili a loro volta a due modelli fondamentali – **AB** e **ABA** – che la terminologia anglosassone distingue come *binary form* e *ternary form* (forma binaria e forma ternaria) mentre la terminologia germanica li identifica rispettivamente con il tipo **bipartito** e **tripartito** della *Liedform* (**forma-canzone**): un termine utilizzato per la prima volta da *Adolf Bernhard Marx* (1837-47). Modelli morfologici di dimensioni maggiori sono considerati come amplificazioni dell'uno e dell'altro modello base. La forma sonata, ad esempio, amplificherebbe il modello binario, il rondò quello ternario. Morfemi musicali sono considerati il **soggetto**, il **tema**, il **secondo tema**, ecc. (vedi U.A. precedente).

3.4 Analisi fraseologica (Riemann)

La teoria insiste sul postulato che il modulo debole/forte (da lui chiamato *motiv*) sia il fondamento di qualsiasi composizione. Il *motiv* è dunque considerato come **unità base**, ovvero come **singola unità di energia**, che si evolve da una fase di espansione fino alla sua estinzione, passando per un punto intermedio di massima intensità. Due unità motiviche in successione costituiranno un ulteriore livello strutturale.

Convenzioni grafiche utilizzate da *Riemann*:

“guide”		cesure tra le unità fraseologiche
“indicazioni fraseologiche”		frase
		elisione
		motivo aggregato
		anacrusi generale
		innesto
“accenti”		interruzione
		agogico
		dinamico

3.5 Semiologia musicale

Una riflessione che ci pare tanto interessante quanto utile per introdurci in questo ambito analitico, ci sembra quella di *J. Molino*, che delinea tre dimensioni relativamente al fenomeno simbolico (tripartizione semiologica):

Dimensione poetica	E' il risultato di un processo creatore che è possibile descrivere e ricostruire, anche se priva di un qualsiasi significato intenzionale.
Dimensione estetica	E' il significato che un ricettore assegna ad una forma simbolica, ovvero la ricostruzione del significato attraverso un processo attivo di percezione.
Traccia	Molino definisce questa dimensione come livello neutro o materiale , ovvero una descrizione oggettiva (le due dimensioni precedenti vengono così neutralizzate).

3.5.1 Il corso generativo

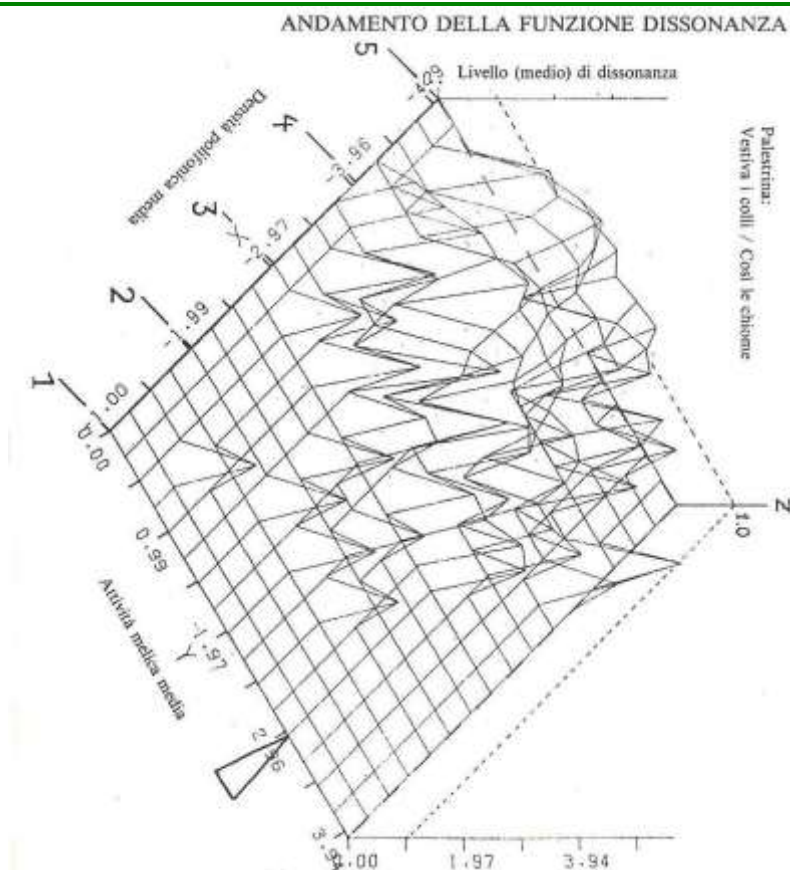
Con il termine corso generativo si intende un modello semiotico elaborato, con qualche semplificazione, sulla teoria di *A. J. Greimas*, in cui il testo musicale è analizzato attraverso quattro livelli o fasi che lo “generano” (queste teorie costituiranno la base con la quale saranno analizzate alcune opere, e parte di esse, proposte nella prossima U.A.).

1. Isotopie	Livelli profondi di significazione che determinano tutti i livelli successivi più superficiali.
2. Categorie spaziali, temporali e attoriali	Riguardano particolarmente le procedure di attrazione/allontanamento <i>embrayage/debrayage</i> .
3. Modalità:	
• <i>Etre</i> (essere)	Consonanza, stato di riposo
• <i>Faire</i> (fare)	Dissonanza, tensione
• <i>Devenir</i> (divenire)	Soprattutto sezioni di transizione
• <i>Vouloir</i> (volere)	Energia cinetica, catalizzante della musica o direzionalità
• <i>Devoir</i> (dovere)	Rispetto delle norme dettate, per esempio da uno stile o da una forma ben precisi
• <i>Pouvoir</i> (potere)	Efficacia tecnica, il potere della musica
• <i>Savoir</i> (sapere)	Valore informativo della musica, il suo momento cognitivo
4. Femi e Semi musicali	Le unità minime del materiale musicale, rispettivamente i livelli di significante e significato

3.6 Teoria dell'informazione

La musica viene vista come processo lineare retto da una propria sintassi, tuttavia si tratta di una sintassi non formulata in base a regole grammaticali, bensì in base alle probabilità di occorrenza di ogni elemento del messaggio musicale rispetto all'elemento che lo precede. Ogni elemento è visto come unità di senso (generalmente note singole, accordi, ecc...), e sollecita dunque una

previsione sull'elemento successivo, perciò l'informazione che ci si aspetta può essere sollecitata, appagata o delusa. L'informazione in pratica c'è quando l'aspettativa viene disattesa. Circa la presentazione dei risultati di questo tipo di analisi, di solito li si ordina in tabelle statistiche da convertire eventualmente in grafici per aumentarne la comprensibilità. Esempio da *Palestrina, vestiva i colli...* (N. Boker-Heil):



3.7 Analisi insiemistica

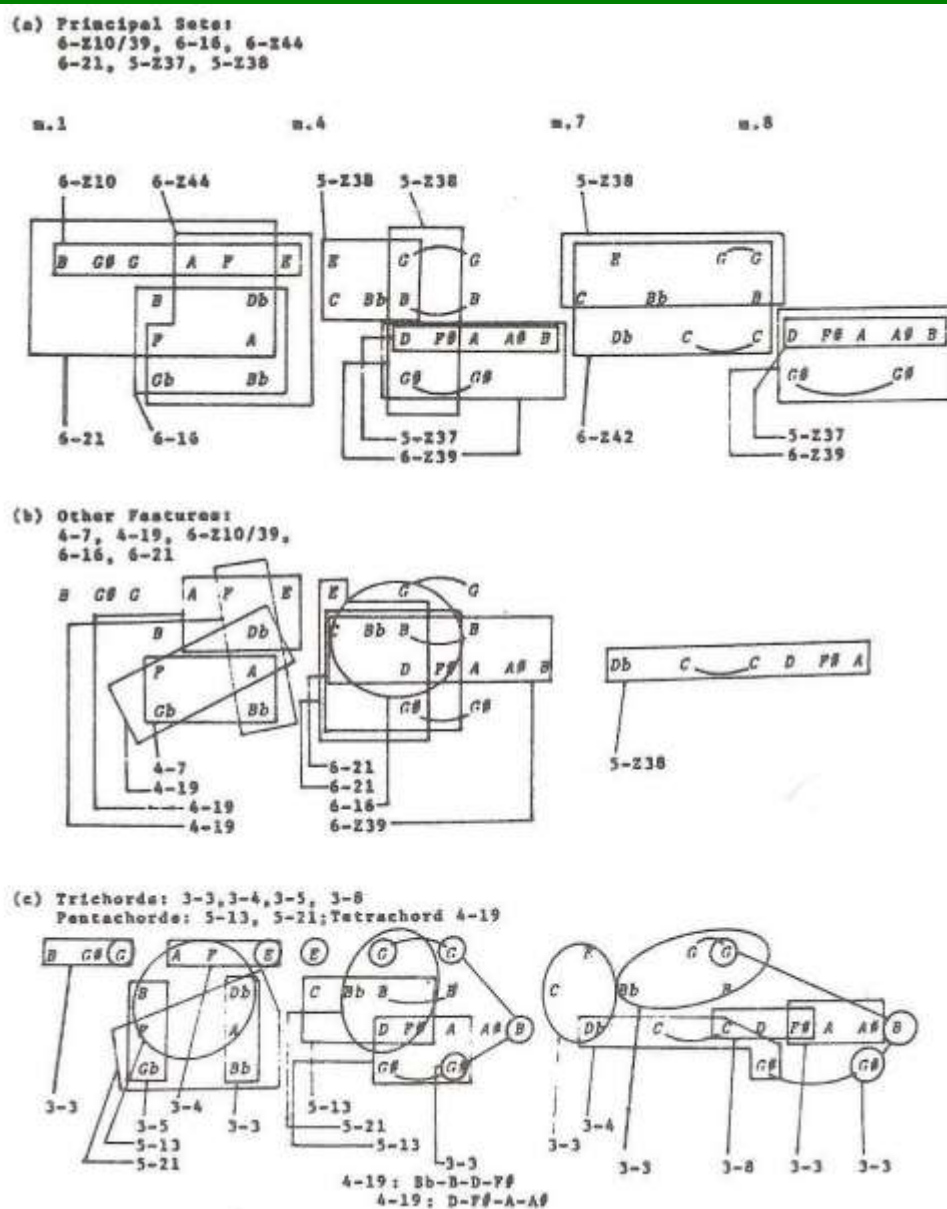
Nata per armonie atonali, per cercarvi il nucleo base. L'armonia tonale è vista come un complesso di strutture autosufficienti, con una logica indipendente dalle leggi della tonalità. Le note sono viste come classi di altezze (tutti i do=0, i reb=1, i re=2, ecc...). Se si eccede l'ottava si può ridurre sottraendo 12 o multipli. La forma normale è quando si ruotano le note sino alla posizione più ravvicinata (nell'ambito di una sola ottava), perciò se si ha una quinta si classifica l'inverso (che è una quarta) e quindi più ristretta. La forma primaria è la forma normale trasposta sullo 0 (do).

Forte classifica 208 forme primarie. In sintesi riportiamo i principali criteri metodologici:

- **Campionatura o combinazione di altezze:** quando da un pezzo si prendono solo alcune note per analizzarle
- **Insieme di classi di altezze:** quando si riduce la campionatura a classi di altezze, eliminandone le ripetizioni
- **Equivalenti:** quando più insiemi di classi di altezze sono riconducibili alla stessa forma primaria
- **Vettore intervallare:** si classifica quante volte ricorrono gli intervalli in un accordo. Se ho **do-reb-fa-solb** il vettore sarà **[200121]**, cioè 2 seconde min., 0 seconde

magg.....1 quinta diminuita. Si tratta del codice genetico dell'insieme. Se si ha lo stesso vett. interv. ma non la stessa forma primaria, la coppia di insiemi si dice **zeta-correlata**

Qua sotto notiamo una tipica notazione a diagrammi messa a punto da *A. Forte*:



- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. L'approfondimento delle teorie relative alla semiologia, anche in rapporto alla comunicazione, potranno allargare il proprio orizzonte di indagine e la propria ricerca sul rapporto segno/significato (*Nattiez, Greimas, Molino, ecc.*).
2. Lo studio sulle problematiche legate all'analisi musicale, può essere ulteriormente esteso mediante l'approfondimento relativo a tutti i vari approcci metodologici qua proposti. Molto utili a tale proposito possono essere i contributi di *M. De Natale, "Analisi musicale, principi teorici-esercitazioni pratiche", Ricordi, Milano 1991* e *I. Bent, "Analisi musicale", EDT, Torino 1990*.
3. Sperimentare *software* specifici e afferenti alle varie tipologie dell' analisi musicale, quale ad esempio "Open music", ecc.

ESEMPLIFICAZIONI, MODELLI E STILI ANALITICI

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Sperimenta e applica varie metodologie di indagine su opere musicali paradigmatiche desunte dalla letteratura vocale, strumentale e d'uso, rispetto a generi e stili appartenenti a diversi periodi storici

J. BRAHMS

CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 2 IN SI^b M OP.83

(Primo movimento, *Allegro non troppo*)

Tavola delle correlazioni tematiche:

The image displays a musical score analysis for the first movement of Brahms' Piano Concerto No. 2. It is organized into three main sections: I° TEMA, PONTE, and II° TEMA. Each section is further divided into three elements (ELEMENTO A, B, and C). A vertical dashed line is drawn through the score, indicating thematic relationships across these sections. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The first theme (I° TEMA) consists of two staves: ELEMENTO A (melody) and ELEMENTO B (bass line). The bridge (PONTE) consists of three staves: ELEMENTO A (melody), ELEMENTO B (bass line), and ELEMENTO C (chords). The second theme (II° TEMA) consists of three staves: ELEMENTO A (melody), ELEMENTO B (bass line), and ELEMENTO C (chords). The analysis shows how motifs from the first theme are reworked in the second theme and the bridge.

INTRODUZIONE

Batt. 1-28.

1° tema: elemento A, elemento B.**ESPOSIZIONE**

Batt. 29-72

Solo orchestra, **1° tema:** elemento A; **PICCOLO PONTE;** **2° tema:** elemento A; **CONNESSIONE;** **2° tema:** elem. B; **1° codetta** (batt. 61-67), **2° codetta** (batt. 68-72).**RIESPOSIZIONE**

Batt. 73-117

Dialogata tra pianoforte e orchestra e amplificata. **1° tema:** elem. A (dialogato e amplificato); **1° tema:** elem. B (dialogato e amplificato, batt. 88). A battuta 105 e poi a 107-108, la **mano sinistra** fa sentire il **cromatico ascendente** dello **spunto** del **PICCOLO PONTE** mentre la **mano destra** sovrappone la **scala discendente** con cui lo **stesso spunto** si concludeva nello stesso **PICCOLO PONTE**. A batt. 109-117 il suddetto spunto del **PICCOLO PONTE** ricompare, dialogato e amplificato.**PONTE**

Batt. 118-145

Elem. A del **PONTE** (derivato dall'elem. A del **2° tema**); elem. B del **PONTE** (batt. 126-132); elem. C del **PONTE** (batt. 133-136. Batt. 137-138: all'orchestra è affidato l'elem. C del **PONTE**, mentre il pianoforte gli sovrappone una variante dello spunto cromatico del **PICCOLO PONTE** (vedi batt. 41-42); batt. 139-142: all'orchestra che ora smette lo spunto cromatico suddetto, il pianoforte sovrappone la conclusione discendente di tale spunto cromatico.**2° TEMA**

Batt. 146-168

Elem. A del **2° tema** (derivato dall'elem. A del **2° tema**); elem. B del **2° tema** (batt. 154); elem. C del **2° tema** (batt. 159); episodio connettivo alla **1° codetta** (batt. 168-173); **1° codetta** della **RIESPOSIZIONE** (batt. 174-178, che è identica alla **1° codetta** dell'**ESPOSIZIONE** dell'orchestra (vedi batt. 61); **2° codetta** della **RIESPOSIZIONE** (batt. 179-187), fatta con l'elem. A del **2° tema** e quindi diversa dalla **2° codetta** della **ESPOSIZIONE** dell'orchestra.**SVILUPPO**

Batt. 188-259

1° tema: elem. A, ma minore e alla dominante; **1° tema:** elem. B; a batt. 199: ritorna l'**INTRODUZIONE**, con quanto ivi era seguito all'elem. B del **1° tema** (vedi batt. 11 e segg.); a batt. 123: elem. B del **PONTE** (cfr. batt. 118) caratterizzato dall'uso particolare della **6° Napoletana**.Es. batt. 213-214; batt. 113: **6° Napoletana della dominante** con risoluzione eccezionale; batt. 114: **6° Napoletana** di si minore.

E ancora a batt. 219, 226-229, ecc.

A batt. 238: elem. A del **1° tema**; a batt. 241: nei bassi dell'orchestra riappare l'elem. B del **1° tema** che rimarrà presente fino alla **RIPRESA**.**RIPRESA**

Batt. 259-fine

1° tema: elem. A; **1° tema:** elem. B (batt. 266); trasformazione, al pianoforte, dello stesso elem. B del **1° tema** (batt. 269-273).**RIPRESA DEL PONTE**Dapprima elemento del **PICCOLO PONTE** (vedi batt. 41 e segg.), poi: elem. A del **PONTE** (a batt. 276), elem. B del **PONTE** (a batt. 277).

Batt. 273-303	284), elem. C del PONTE (a batt. 291).
RIPRESA DEL 2° TEMA	2° tema trasposto: elem. A, elem. B (a batt. 312); elem. C (a batt. 317). A batt. 326: episodio connettivo alla CODA (analogamente all'episodio connettivo alla 1° codetta che c'era stato nell'ESPOSIZIONE (cfr. batt. 168-173).
Batt. 303-331	
CODA	Apoteosi del 1° tema : dapprima su suo elem. A e poi, da batt. 354 a batt. 368, sul suo elem. B. La clausola finale (batt. 370-fine) riprende l'elem. A.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. Il concerto solistico
2. Il concerto per pianoforte e orchestra
3. L'orchestra nel periodo romantico

- ESERCITAZIONI

1. Operare un confronto e una distinzione fra l'organizzazione tonale, la struttura delle sezioni, i tipi di cadenze e gli schemi modulativi di un brano (o parte di esso) appartenente al genere tipo quello da noi analizzato. Presentare il risultato dell'analisi in forma di tabella.

R. SCHUMANN

DES ABENDS²

Phantasiestücke per pianoforte op. 12 (1837)

Essendo l'oggetto dell'analisi un testo musicale in forma "relativamente" libera, dopo un'attenta lettura possiamo stabilire i seguenti topoi:

A	Area tematica o isotopia (contiene l'attore principale) bb. 1-16
B	Episodio secondario-transizione bb. 17-38
A	Ripresa integrale della prima area tematica o isotopia bb. 39-54
B	Ripresa integrale di B bb. 55-77
C	Breve epilogo bb. 78-89

E' utile precisare che non si può propriamente parlare, in questo caso, di episodi principali ed episodi secondari come avviene nella forma Rondò. Qui tutti i **topoi** sono generati da un'unica cellula motivica (attore principale) contenuta nella prima battuta di A, che per questa ragione viene eletta come area tematica o isotopia.

L'attorialità musicale presuppone determinati tratti generali in relazione al concetto di tema come: lineamenti sufficientemente caratteristici, accompagnamento accordale relativamente semplice e di lunghezza adeguata, ecc. Questi tratti caratterizzano gli attori musicali: soggetti che si muovono, hanno un'influenza e agiscono nel discorso musicale. L'attorialità è spesso trascurata, per esempio, dall'analisi schenkeriana, che tende a porre in evidenza la primaria importanza dell'aspetto tonale, cioè delle dimensioni spaziali interne; tutta la problematica di tematicità contro tonalità può essere reinterpretata semioticamente privilegiando la spazialità a scapito dell'attorialità o viceversa. Inoltre, ed ecco perché si è ritenuto opportuno operare questa scelta relativamente alla circostanza, gli attori musicali e le loro modalizzazioni determinano fortemente la forma di un'opera musicale.

Il presente brano si configura dunque come un "continuum", un costante protrarsi dell'unica cellula, e quindi attore principale, che mediante *embrayage/debrayage*, *devenir/vuloir*, cioè le modalità dell'evoluzione armonico-spaziale, genera il brano:



E' la sovrapposizione di tre terzine appartenenti a loro volta a due tipologie: la mano destra ne sovrappone due, una di croma larga e l'altra di semicroma; la mano sinistra una sola (di

² Il presente contributo cerca di trasferire la teoria dei modelli semiotici di *A.J. Greimas* nell'analisi musicale. Il testo è analizzato attraverso quattro livelli o fasi che lo generano (vedi U.A. precedente, paragrafo 3.5.1 Il corso generativo)

semicrome). La terzina grande, per l'intero brano sempre affidata alla mano destra, costituisce la linea melodica, mentre quella in semicrome, mano sinistra e mano destra, il riempitivo armonico.

E' pure interessante rilevare che quando la linea melodica passa nella sezione mediana, subisce una leggera sfasatura ritmica che conferisce maggior interesse e novità (bb. 21,22,23,24,29,30,31, ecc.)

ANALISI FRASEOLOGICA

A: Area tematica o isotopia (bb. 1-16)

Topos composto da due periodi simmetrici A e B di otto battute così suddivisi:

A' (bb. 1-4)	Frase composta da due semifrasi binarie.
A'' (bb. 5-8)	Frase affermativa in risposta alla precedente; anch'essa è composta da due semifrasi binarie (entrambe su pedale di tonica).
B' (bb. 9-12)	Frase composta da due semifrasi binarie.
B'' (bb. 13-16)	Ultima frase, risposta affermativa rispetto alla precedente con conclusione alla dominante.



B: Episodio secondario (bb. 17-38)

A: 4 + 4 (bb. 17-24)

B: 4 + 4 + 4 (bb. 25-36)

A' (bb. 17-20)	Composto da due semifrasi binarie.
A'' (bb. 21-24)	Composto da due semifrasi binarie, identiche alle precedenti ma un'ottava sotto e nella parte centrale rispetto l'estensione delle due mani.
B' (bb. 25-28)	Composta da due semifrasi binarie identiche alla A' ma in diversa tonalità (si è passati a Mi magg.).
B'' (bb. 29-32)	Composto da due semifrasi simili a B' all'ottava sotto, ma con l'ultima battuta diversa che ci immette direttamente alla frase successiva
B''' (bb. 33-36)	Composto da due semifrasi binarie. Discesa verso il grave ed immissione, per via enarmonica, al brevissimo episodio connettivo alla ripresa della prima isotopia.



C: breve epilogo (bb.78-89)

Topos composto da un periodo formato da tre frasi binarie: 4 + 4 + 4, **A'**, **A''**, **A'''**

A' (bb.78-81)	Composto da due semifrasie binarie. Lo spunto melodico nelle bb. 80-81 passa dalla regione acuta a quella intermedia.
A'' (bb. 82-85)	Composto da due semifrasie binarie. Lo spunto subisce lo stesso trattamento rispetto alla frase precedente.
A''' (bb.86-88)	Composto da due semifrasie binarie, o meglio da una semifrase e la conclusione a Reb con salto d'ottava.



A proposito dell'analisi fraseologica *Nattiez* ha chiarito ampiamente i limiti di un simile approccio analitico, legati soprattutto all'uso di una terminologia che si riferisce a materiale melodico segmentato secondo criteri non chiaramente ed unificatamente definiti. E' interessante piuttosto constatare, come crediamo risulti evidente dalla partizione, che l'analisi fraseologica è in grado di fornirci informazioni determinanti, e che compenetrandosi poi con le dimensioni attoriale, spazio-temporali e modali esplicitate qua di seguito, può individuare veramente le interrelazioni strutturali cui si devono le caratteristiche essenziali dell'opera.

ANALISI DEL COSTRUTTO ARMONICO

A: area tematica o isotopia (bb. 1-16)

L'intero periodo **A** è sorretto dall'**armonia di tonica**. La linea melodica è caratterizzata da parecchie appoggiature e note di passaggio. La sua principale natura è riconducibile ad uno stato di *etre* (essere), ovvero consonanza, stato di riposo. Non si rilevano infatti, salvo l'accordo di bb. 7-8, particolari tendenze cinetico-direzionali.

Nel secondo periodo **B** (bb. 9-16) rileviamo innanzitutto lo **sganciamento dal pedale di tonica**, con la conseguente proiezione, grazie agli accordi di settima diminuita, in un'area la cui natura sia riconducibile ad uno stato **faire** (fare, dissonanza, tensione). La **direzione** presa è infatti quella della **dominante (Lab)**. Quindi, poiché vi è **“direzionalità allo scopo”**, ovvero **energia cinetica**, lo stato naturale appare anche quello di *vouloir* (volere, energia cinetica catalizzante della musica o direzionalità allo scopo).

VII
I
IV
VI
V
I

(verso la dominante)

B: episodio secondario-transizione (bb. 17-38)

Qui prevale nettamente lo stato di **devenir** (divenire-transizione). Il primo periodo dell'episodio B è imperniato su una specie di **pedale di dominante**, infatti non è propriamente da considerarsi come episodio autonomo. La sensazione di **stasi-aspettativa** ci appare evidente. *Schumann* poi per mezzo dell'**enarmonia** riesce a portarsi a **Mi magg.**, conferendo così alla ripetizione dello stesso maggiori **proprietà luministiche**. La sensazione di stasi però, anche approdando a questo nuovo tono, permane.

Seguono due battute di sutura (37-38) che con un'altra **trasformazione enarmonica** vengono a trovarsi sulla dominante rispetto alla tonalità d'impianto e, con un piccolo raccordo melodico, ci ricollegano alla **ripresa di A**.

Possiamo dire in generale che questo **“episodio secondario-transizione B”**, per definizione, esprime i seguenti stati:

- *Faire* (dissonanza-tensione): per quanto riguarda il perdurare di uno stato dissonante
- *Devenir* (divenire): per ciò che in realtà esso rappresenta
- *Vouloir* (volere, energia cinetica, caratterizzante della musica o direzionalità allo scopo): per quanto riesce ad allontanarsi dalla tonalità principale

C: epilogo conclusivo (bb. 78-89)

Siamo di fronte ad un geniale compromesso-commistione fra i due stati *etre/faire* (più propriamente **riposo/tensione**). Riposo perché la sua natura stessa gli impone di gravitare attorno alla tonica (I) senza allontanarsi troppo; tensione perché ciò nonostante *Schumann* riesce a

creare, grazie al particolare percorso armonico susseguente, un riposo nella tensione o, se si preferisce, una tensione nel riposo.

The image shows a musical score analysis of three sections: A' (bb. 78-81), A'' (bb. 82-85), and A''' (bb. 86-89). The score is written for piano and includes treble and bass staves. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The analysis includes chord symbols: I (C minor) under the first section, V (F major) under the second section, and I (C minor) under the third section. A label '(a tronica)' is placed under the V chord. The score also features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. Le principali forme nella letteratura per pianoforte del periodo romantico
2. La produzione pianistica di R. *Schumann*
3. Il timbro nel romanticismo

- ESERCITAZIONI

1. Operare un confronto e una distinzione fra l'organizzazione tonale, la struttura delle sezioni, i tipi di cadenze, gli schemi modulativi e il costruito armonico di un brano pianistico (o parte di esso) appartenente al genere e al periodo storico sul modello di quello da noi analizzato. Presentare il risultato dell'analisi in forma di tabella.

W.A. MOZART
SONATA XII PER PIANOFORTE K. 332 in FA M
(Esposizione)

I Area tematica o isotopia

Topos composto da due periodi: **A, B**

Periodo A	4 + 4 + 4 (bb. 1-22)	Composto da tre frasi binarie che chiameremo A', A'', A'''.
	A' (bb. 1-4)	Tema, composto da due semifras binarie, su pedale di tonica "nel modo di Alberti" con modulazione passeggera al IV° grado (S) e conclusivo al V° (D).
	A'' (bb. 5-8)	Prima risposta composta da due semifras binarie; l'intera parte melodica della prima semifrase funge da basso per la seconda che anch'essa si appoggia al V° (D).
	A''' (bb.9-12)	Formata da due semifras binarie, conclusiva al I° (I) con cadenza perfetta V° I°.
Periodo B	4 + 4 + 4 (bb. 13-22)	Composto da due frasi binarie (bb. 13-20) B', B'' più due battute conclusive; ripetizione della cadenza perfetta V° I° ad ulteriore chiusura del topos.
	B' (bb. 23-16)	Composto da due semifras binarie con cadenza perfetta V° I°.
	B'' (bb. 17-19)	Identico al precedente con la sola variante ritmica alla mano destra (quartina di semicrome in levare di batt. 16).

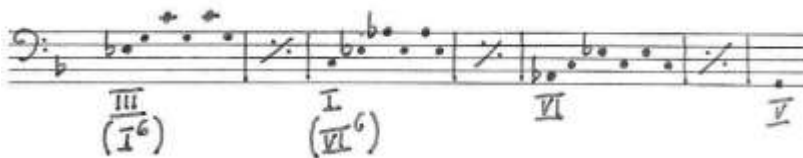
Nella sua modalità³ questa sezione denota una debole volontà di energia cinetica direzionale d'**allontanamento** (*debrayage*)-**volere** (*vouloir*), soprattutto nel secondo periodo B, ove permane un generale stato di riposo consonante (*etre*); maggior volontà catalizzante (*debrayage*) la si può riscontrare invece nella prima frase A' (bb. 1-4) grazie a quel Mib che sembra proiettare il primo segmento tematico verso tonalità bemollizzate.

I transizione (PONTE)

Topos anch'esso strutturato in due periodi, A e B, dove però A assurge ad elemento tematico (anche se accessorio):

Periodo A	4 + 4 (bb. 23-30)	In Re min. composto da due frasi binarie A' A''
	A' (bb. 23-26)	Composto da due semifras binarie: la prima (bb. 23-24) con arpeggio ascendente in cui la mano sinistra mantiene lo stesso modello d'accompagnamento del 1° tema; la seconda (bb. 25-26), identica, sul II° di Re con accordo di settima diminuita e

³ L'espressione non è riferita ai "modi" come sistema teorico pre-tonale, ma ai principi semiotici di *Greimas* (cfr il paragrafo 3.5.11 corso generativo)

		scaletta discendente.
	A'' (bb. 27-30)	Composto da altre due semifrasi binarie. La prima (bb. 27-28) è identica alla prima di A' (bb. 23-24). L'arpeggio della mano sinistra, a differenza di quello della prima semifrase (A'), è in posizione di 1° rivolto. La seconda semifrase, ritmicamente simile alla seconda di A' (bb. 29-30) modula a Do min., trasformando appunto il Re in II° di Do, sempre con settima diminuita.
Periodo B	6 + 4 (bb. 31-40)	Composto da due frasi, una ternaria B' ed una binaria B''.
	B' (bb. 31-36)	Composto da tre semifrasi tutte caratterizzate da arpeggi ascendenti della mano destra e arpeggio della mano sinistra su basso che scende di terza:
		
	B'' (bb. 37-40)	Composto da due semifrasi binarie pressochè identiche, contraddistinte dalla scaletta discendente ed imperniata sulla dominante di Do (V).

Rispetto al topos precedente (I area tematica o isotopia) le modalità sembrano invertite. Ricontriamo cioè maggior *debrayage* (**allontanamento**), quindi maggior *faire* (**fare cioè tensione**), nel secondo periodo B, quello che per definizione funge da transizione (ponte), rispetto al primo che fondamentalmente (senz'altro nella prima frase) si mantiene in Re min.

Il secondo periodo, partendo a Do min., si allontana invece ulteriormente spingendosi a toccare un Lab. D'altra parte, come già ribadito, le transizioni (caratterizzate da modalità *devenir*), sono le aree deputate alle fenomenologie processuali.

II area tematica o isotopia

E' strutturata in due periodi A, B:

Periodo A	4 + 4 (bb. 41.49)	Composto da due frasi binarie A, A'
	A' (bb. 41-44)	2° tema nel tono della dominante (Do magg.). Questa tonalità, dopo il perdurare della transizione prevalentemente in tonalità minore, appare luminosissima. E' composto da due semifrasi binarie.
	A'' (bb. 45-48)	Risposta al 2° tema, è composto da due semifrasi binarie. A riprova di quanto sia fondamentale l'arpeggio in questa esposizione (vedi 1° tema), non si può non rilevare quanto caratterizzi e determini anche quest'area tematica. Altro elemento che deriva dal 1° tema è l'appoggiatura di batt. 43. La seconda semifrase infatti è fortemente caratterizzata dalle appoggiature.
Periodo B	4 + 4 (bb. 49-56)	Esattamente simmetrico al precedente, è composto da due semifrasi B, B'.
	B' (bb. 49-52)	E' composto da due semifrasi binarie. Anche la linea melodica di questa semifrase è caratterizzata dalle appoggiature. La mano sinistra introduce un nuovo elemento ritmico, la terzina, sempre nel modo di

B'' (bb. 53-56)	Alberti, nell'alternanza V° I°. Composto da due semifrasi binarie è esattamente identico (nella linea melodica) alla seconda semifrase A''. L'accompagnamento della mano sinistra ripropone invece il solito elemento arpeggiato. I gradi su cui poggia la linea melodica sono i seguenti: VI° VII° I°; IV° V° I°.
------------------------	--

Rispetto alla tonalità di dominante Do magg. (che ora funge però da tonica), più precisamente la tonica della II area tematica o isotopia), non si riscontrano sensibili allontanamenti (*Greimas* parlerebbe di valori di *debrayage* molto bassi). Lo stato di riposo (*etre*) è prevalente. Di grande efficacia luministica (grazie al Fa che qui funge da sottodominante) sono le semifrasi A'' e B''.

II transizione

Topos configurabile in due periodi A, B. Anche qui A assurge ad elemento tematico (2° tema accessorio)

Periodo A	4 + 7 + 4 (bb. 56-70)	Composto da due frasi più un elemento di raccordo ripetitivo (bb. 67-70) A' A'' A'''.
	A' (bb. 56-59)	Composto da due semifrasi binarie. E' il 2° tema accessorio in Do magg. A batt. 58 tocca anche il minore. E' caratterizzato da una sorta di ritmo sincopato affidato alla mano destra in alternanza V° I°.
	A'' (bb. 60-67)	Risposta al tema, ne ripropone lo stesso disegno ritmico ma in una progressione che si conclude con cadenza d'inganno V° VI°b che poi torna al V°. Qui s'innesta questo breve episodio di raccordo- conferma IV°# V°.
Preriodo B	6 + 6 (bb. 71-82)	Composto da due frasi ternarie B' e B''.
	B' (bb. 71-76)	Composto da tre semifrasi binarie, inizia sul IV° pur provenendo dalla dominante. In pratica V° IV°: effetto tanto inusitato (in questo stile) quanto illuminante.
	B'' (bb. 77-82)	Composto da tre semifrasi binarie è simmetrico al precedente; all'ottava sopra, ripropone sostanzialmente la stessa armonizzazione variando pochissimo.

Anche in questa transizione siamo di fronte ad un nuovo spunto tematico al quale la risposta in progressione conferisce un certo grado di **energia cinetica** (*vouloir*) ed anche di **allontanamento** (*debrayage*). Ciò è subito compensato dal periodo successivo B che, sorprendendoci con l'inizio in Fa, non ci riserva più intuizioni armoniche essendo praticamente identici B' e B''. Detto periodo ci riporta a Do magg., tonalità in cui avranno luogo le tre codette da noi rilevate.

Coda

Topos articolato in tre codette C', C'', C'''

C' (bb. 82-85)	Composta da una frase binaria che deriva ritmicamente dal 2° tema accessorio della II transizione. E' formata da due semifrasi la cui struttura armonica è identica.
-----------------------	--

C'' (bb. 86-89) Composta da una frase binaria è su pedale di tonica (Do magg., la dominante rispetto alla tonalità d'impianto) ed è caratterizzata da un arpeggio in quartine affidato alla mano sinistra. Anche la linea della mano destra, se osserviamo bene, è un arpeggio. Armonicamente è caratterizzata dall'alternanza V° I°.

C''' (bb. 90-93) Ultima codetta: è formata da una frase binaria. Si sgancia dal pedale di tonica assumendo una connotazione estremamente melodica dovuta alla linea melodica raddoppiata in ottava con cadenza perfetta finale V° I°.

Poiché con la prima codetta siamo già a tonica, nel caso delle altre due codette non si rilevano spostamenti armonici di rilievo se non un flebile tentativo di modulazione al relativo minore: batt. 84 prima codetta e batt. 90 terza codetta. Nella sua modalità quindi, quest'area detta delle code, conferma decisamente la dimensione cosiddetta *etre*.

Tavola delle correlazioni tematiche:

The image displays four systems of musical notation, each representing a different thematic section. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system is labeled '1° tema (principale)' and features a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled '1° tema accessorio (II transizione)' and features a forte (*f*) dynamic. The third system is labeled '2° tema (principale)' and features a piano (*p*) dynamic. The fourth system is labeled '2° tema accessorio (II transizione)'. Each system concludes with a double bar line and the abbreviation 'ecc.' (etcetera).

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. La sonata classica per pianoforte
2. L'opera pianistica di *W. A. Mozart*

- ESERCITAZIONI

1. Operare un confronto e una distinzione fra l'organizzazione tonale, la struttura delle sezioni, i tipi di cadenze, gli schemi modulativi e il costruito armonico di un brano pianistico (o parte di esso) appartenente al genere e al periodo storico sul modello di quello da noi analizzato. Presentare il risultato dell'analisi in forma di tabella.

F. J. HAYDN
 SONATA PER PIANOFORTE N. 5 in DO M
 (Esposizione)

I area tematica o isotopia

1° tema suddiviso in due elementi (bb. 1-16):

cui fa seguito una risposta principiante con la testa del tema; questa viene iterata in alternanza dominante/tonica (bb. 5-8). Ripetizione di queste otto misure con la variante della mano sinistra che propone un accompagnamento a terzine (quest'ultime, come osserveremo, saranno un elemento molto importante).

I area di transizione (PONTE) (bb. 16-36)

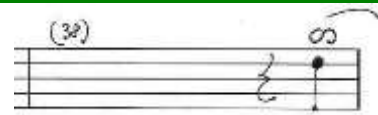
Elemento A del ponte Derivato dall'elemento A del 1° tema e su pedale di tonica (bb. 16-19):

Elemento B del ponte (bb. 20-22)

II area tematica o isotopia (bb. 36-45)

Elemento A del 2° tema Ripetuto tre volte e derivato dall'elemento B del 1° tema per moto contrario (bb. 36-38):

Elemento B del 2° tema Derivato dall'elemento B del ponte (precisamente bb. 22-25) (bb. 39-41):



Elemento C del 2° tema Levare bb. 41-42:



II area di transizione (bb. 45-62)

Elemento A della seconda area di transizione Derivato dall'elemento C del 2° tema per diminuzione e in terzine. Tutto questo elemento è sostanzialmente una progressione discendente in terze (bb. 45-50):



Elemento B della seconda area di transizione Definirlo come nuovo elemento potrebbe sembrare azzardato in quanto altro non è che una ripetizione della progressione precedente, se non fosse per il fatto che la mano sinistra propone una linea a nostro avviso desunta dall'elemento B del ponte, bb. 20-26 (bb. 50-57):



Coda (bb. 62-67)

E' ricavata dall'elemento A del 1° tema ed alterna dominante/tonica.

Analisi del costrutto armonico

The analysis covers the following sections of the score:

- I AREA TEMATICA O ISOTOPIA (bb. 4-46)**: Includes measures 1-8, 9-16, 17-24, 25-32, 33-40, 41-48, and 49-56.
- TRANSIZIONE (opont) bb. 46-48**: Measures 49-51.
- II AREA TEMATICA O ISOTOPIA (bb. 49-62)**: Includes measures 51-58, 59-66, and 67-72.
- II AREA DI TRANSIZIONE (bb. 49-62)**: Measures 49-51.
- CODA (bb. 62-67)**: Measures 62-67.

The analysis shows various chord progressions and functional labels such as SolM, Dom, Rec7, Dom, RecM, and SolM, with bar numbers in boxes above the notes. A double bar line is placed at the end of measure 72.

Tavola delle correlazioni tematiche

The diagram illustrates thematic correlations in a musical score. It consists of ten staves. The first staff is labeled '1° TEMA' and contains 'Elemento A'. The second staff is labeled 'I AREA DI TRANSIZIONE' and also contains 'Elemento A'. The third staff contains 'Elemento B'. The fourth staff contains 'Elemento B'. The fifth staff is labeled '2° TEMA' and contains 'Elemento B'. The sixth staff is labeled '3° TEMA' and contains 'Elemento B'. The seventh staff is labeled '4° TEMA' and contains 'Elemento B'. The eighth staff is labeled '2° TEMA' and contains 'Elemento A'. The ninth staff is labeled '2° TEMA' and contains 'Elemento C'. The tenth staff is labeled 'I AREA TRANSIZIONE' and contains 'Elemento A'. The eleventh staff is labeled 'II AREA TRANSIZIONE' and contains 'Elemento B'. The twelfth staff is labeled 'CODA'. Arrows and dashed boxes indicate the relationships between these elements. Annotations include '(stesso costrutto dell'elemento B 1° tema)' and '(stessi rapporti intervallari)'.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. L'opera pianistica di *F. J. Haydn*

- ESERCITAZIONI

1. Operare un confronto e una distinzione fra l'organizzazione tonale, la struttura delle sezioni, i tipi di cadenze, gli schemi modulativi e il costrutto armonico di un brano pianistico (o parte di esso) appartenente al genere e al periodo storico sul modello di quello da noi analizzato. Presentare il risultato dell'analisi in una tabella.

LUIGI DALLAPICCOLA
CONTRAPUNCTUS PRIMUS
Quaderno Musicale di Annalibera, N. 3

L'opera fa parte di una raccolta del 1952 dedicata alla figlia per il suo 8° compleanno. Esso si inserisce nella grande tradizione che per la semplicità delle sue strutture e la facilità dei suoi aspetti esecutivi si rivolge all'infanzia (come *l'Album per la Gioventù* di Schumann o alcune composizioni di Bach).

N. 3 - CONTRAPUNCTUS PRIMUS
Mosso; scorrevole (♩ = 72)

(sempre dolce)
molto p
mp
(l'impiego del Pedale sia molto discreto)

molto p
pp
p
mp

quasi mf

mp (m.s.) (m.d.)
pp (pochisa) pp
(m.d.) (m.d.)

Il brano è strutturato in quattro sezioni così articolate:

-
- SEZ.1** Da b.1 a b.5 (impegno della serie . in entrambe le mani con sfasamento ritmico di due tempi e attacco della mano sinistra sul terzo tempo)
-
- SEZ.2** Da b.5 a b.9 (impiego della serie R+2 sempre col medesimo sfasamento ritmico)
-
- SEZ.3** Su tre pentagrammi, da b.9 a b.13 (impegno della serie R+5, mano destra, sovrapposta alla serie RI+7, mano sinistra)
-
- SEZ.4** Da b.13 a b.17 (impiego della serie RI+11, mano sinistra, alla quale si sovrappone la serie O+3
-

Configurazione seriale⁴:

⁴ I numeri posti sopra la tipologia seriale, esprimono la trasposizione in semitoni a partire dalla serie O. = originale. Quindi, R=ritroso, I=inversione, RI=ritroso dell'inversione

→ = Retto; ← = Ritroso; ↓ = Inversione; ↙ = Ritroso dell'inversione

L. DALLAPICCOLA
CONTRAPUNCTUS SECUNDUS. CANON CONTRARIO MOTU
Quaderno Musicale di Annalibera, N.5

Come dice il sottotitolo, si tratta di un canone per moto contrario e, come nel precedente, la tecnica di scrittura utilizzata è quella dodecafonica.

L. Dallapiccola, Quaderno musicale di Annalibera, n. 5 (Contrapunctus Secundus)

N. 5 - CONTRAPUNCTUS SECUNDUS
(CANON CONTRARIO MOTU)

Poco allegretto; "alla Serenata" (♩=69-72)

dolce; espr. (quasi accordando) *ten.* *m.p.* *p.*

dolce; espr. (quasi accordando) *ten.* *m.f.* (*morendo*) *p.*

(a tempo) *m.p.* *piu espr.; affettuoso* *m.p.*

m.s. (fuggevole.) (*quasi pizz.*) *pp* *appena rit.* (*a tempo*) *pp* (*quasi pizz.*) (*scomparendo*)

22 secondi

S. 405a 2

Nel brano sono presenti molte indicazioni relative all'esecuzione, come ad esempio dettagli relativi alla produzione del suono, alle dinamiche, agogica, ecc. che si traducono, per l'esecutore, in una richiesta di sonorità molto differenziate. Si tratta di una caratteristica tipica della scrittura novecentesca.

Configurazione seriale:

(SEZ. 1: bb. 1-3.2)

(SEZ. 2: bb. 3.3-4)

(SEZ. 3: bb. 5-8.2b)

(SEZ. 4: bb. 7.3-8)

L'opera contiene otto serie accoppiate fra loro (dunque quattro coppie): ciascuna coppia, O. con I oppure R con RI, è disposta in canone inverso, con la seconda voce sfasata ritmicamente di un ottavo. L'aspetto interessante è una sorta di superficie "tonale", grazie alla presenza di triadi (dalla struttura convenzionale) e settime. Traspare anche una sottile allusione alla "cadenza sospesa" e "autentica" alla fine delle due parti. Una prima volta (b.4) si riconosce una successione I7 - V7 di La M, residuo di una cadenza sospesa; una seconda volta (b.8) un V7 - I7 di Do.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. La dodecafonia.
2. La seconda scuola di Vienna.
3. L'utilizzo della serie in *Schoenberg, Berg e Webern*.
4. L'evoluzione della musica seriale nel corso del 900.

- ESERCITAZIONI

1. Individuare episodi riconducibili alla serialità in brani che presentano queste caratteristiche.
2. Ideare serie a propria scelta da utilizzare in progetti compositivi, applicando le principali regole sul modello delle opere analizzate.
3. Ideare nuove strategie di impiego di una serie in un progetto compositivo.

BELA BARTOK
MIRROR
Mikrokosmos, Vol. III

Merriment
Jeux Heiteres Spiel

Vivace, *f* *rit.*

In questa composizione c'è una grande economia di mezzi: un medesimo materiale di base viene utilizzato variamente in differenti suoi sottogruppi, dando luogo a momenti di maggiore o minore densità di scrittura. Quanto affermato si evince dal grafico e dalla tabella seguenti⁵:



	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
N° note	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B	batt.
3													
5													
4													
5													
4													
3													
7													
5													
5													
4													
5													
4													
5													
4													
3													


Qui riscontriamo uno stato di minima densità (b.1, Mi, Si, Fa#), massima densità (b.14, Re, Do#, Si, La, Sol#, Fa#, Mi), e ritorno ad uno stato di minima densità (b.28, Mi, Si, La). Questo aspetto


⁵ Materiale a cura di A. Grande, Seminario interregionale di supporto all'Esame di Stato dei Licei musicali, Roma 2016

sostituisce forse quei momenti di rilascio e accumulo di tensione, tipici delle forme tonali del passato.

Scale utilizzate:

1) bb. 1-13 ; 2) bb. 14-32 ; 1) bb. 23-28

1)  **SCALA PENTATONICA**

2)  **SCALA RICONDUCEBILE AL MODO "NISOLIDIO"**

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. La teoria dei modi.
2. L'utilizzo dei modi nella letteratura neo-modale.

- ESERCITAZIONI

1. Individuare scale modali in brevi composizioni pianistiche del 900.
2. Ideare modi a propria scelta da utilizzare in progetti compositivi, applicando le principali regole sul modello delle opere analizzate.
3. Individuare nuove strategie di impiego dei modi in un progetto compositivo.

G. M. KOENIG
KLANGFIGUREN II⁶

Nel cercare di analizzare uditivamente la musica elettroacustica c'è sempre il problema fondamentale di scoprire criteri pertinenti. Dato il suo carattere prevalentemente **acusmatico**, cioè la mancanza d'informazioni che l'ascoltatore ha sulla sorgente che produce i suoni da lui percepiti, si dovranno mettere in relazione i materiali sonori con elementi di significazione che sono in relazione agli **oggetti sonori**.

La scarsa valenza semantica di alcune sonorità sintetiche, e il materiale sonoro di questo brano, interamente sintetico, può farci correre il rischio di portarci ad un tipo di analisi il cui linguaggio possa concretizzarsi in modo poco più che evocativo. Ciò sarebbe a nostro avviso, oltre che sterile da un punto di vista prettamente analitico, anche didatticamente inaccettabile. Pertanto si è focalizzata l'attenzione su di un lessico degli oggetti sonori e della loro strutturazione, cercando di relazionare fra la struttura degli oggetti stessi e il moto delle strutture formali, individuando l'approfondimento e lo sviluppo dei tre concetti e loro derivazioni così tanto importanti per lo studio dei repertori elettroacustici: **moto, tessitura e gesto sonoro**.

Ipotesi di segmentazione

E' questo un procedimento di ascolti ripetuti e relative annotazioni degli eventi sonori in genere, volti a individuare e definire relazioni fra **microstrutture** e **macrostrutture** e a delineare poi successivamente le possibili **traiettorie formali** del brano.

0' 00"	
0' 14"	rumore bianco filtrato con moto reciproco/parabolico (lieve)
0' 20"	colpi nodali ravvicinati e in rallentamento
0' 33"	inizia una fase di rarefazione degli oggetti sonori. Si rilevano suoni nodali di varia lunghezza (durata) distribuiti sul fronte stereofonico/spaziale con una progressiva accelerazione che culmina a 1' 22"
1' 22"	trasmutazione spaziale interna lontano/vicino, con progressivo ritorno a 1' 27" e nuovo allontanamento a 1' 28"
1' 43"	rumore bianco filtrato in regione grave con tinte abbastanza drammatiche
1'	49" inizio di suoni tenuti abbastanza lunghi, più acuto a destra e più grave a sinistra del fronte stereo
2' 01"	ritorno di colpi nodali che, nell'insieme, assumono varie connotazioni ritmiche. La distribuzione è sempre sul fronte stereo. Suoni tenuti con massa tonica a sinistra
2' 09"	suoni tenuti: acuto a sinistra. Accelerazione sino a 2' 26"
2' 26"	inizio episodio di colpi nodali a fattura impulsiva con progressiva dilatazione e allungamento temporali
3' 00"	colpi nodali con differenziati profili, massimamente tutti nel registro medio-grave
3' 18"	sovrapposizioni di oggetti sonori di lunghezze diverse, ravvicinati e maggiormente dilatati
3' 50"	spostamento degli oggetti sonori più lunghi, a lunghezze diverse, nel registro grave e medio-grave
5' 10"	cambio di oggetto sonoro

⁶ Analisi tratta da "L'esperienza elettroacustica" – Stefano Pantaleoni, Scuola e Didattica n. 17, 15 maggio 2001, anno XLVI, Insetto, La Scuola, Brescia, 2001.

5' 49"	intensificazione riverberata
6' 21"	suoni non impulsivi (tenuti) con vari filtraggi
6' 37"	ritorno di oggetti impulsivi riprodotti, probabilmente, a velocità del nastro più alta con varie altezze di filtraggio
7' 04"	colpi nodali ravvicinatissimi fra loro, in pianissimo, ma distanziati per gruppi
7' 36"	ritorno di suoni più lunghi
8' 12"	commistione di suoni, impulsivi e tenuti, sovrapposti fra loro
8' 48"	ritorno di oggetti sonori già apparsi a 4' 25" circa
9' 03"	accelerazioni e decelerazioni
9' 35"	suoni di rumore bianco via via più lunghi in accelerazione poi in dissolvenza. Finisce con suono lungo sul fronte stereofonico destro
10'18" fine.	

Sezioni

In *klangfiguren II* sembrano esserci, anche dopo ripetuti ascolti e in base alle caratteristiche emerse nella prima segmentazione, poche sezioni chiaramente definibili. Ciò è parzialmente dovuto alla natura abbastanza unitaria del materiale sonoro usato ed alla sua ciclicità nelle varie sezioni. Dopo ripetuti ascolti ancora più approfonditi si sono potute individuare sedici sezioni così identificabili:

I sez.	0' 00"- 0' 32"
II sez.	0' 33"- 1' 42"
IIIsez.	1' 43"- 2' 25"
IVsez.	2'26"-2' 59"
V sez.	3'00"- 3' 49"
VIsez.	3'50"- 4' 24"
VIIsez.	4' 25"- 5' 09"
VIIIsez.	5' 10"- 5' 48"
IX sez.	5' 49"- 6' 20"
X sez.	6' 21"- 6' 36"
XI sez.	6' 37"- 6' 45"
XII sez.	6' 46"- 7' 03"
XIIIsez.	7' 04"- 7' 35"
XIVsez.	7'36"- 8' 47"
XV sez.	8'48"- 9' 02"
XVIsez.	9'03"-10'18"

Tipologie spettrali

Le tipologie spettrali degli oggetti sonori possono essere ricondotte a sei classi:

A	suoni fascia rumore
B	suoni fascia nodali
C	impulsi nodali
D	impulsi rumore
E	catene d'impulsi nodali
F	suoni di massa tonica, quasi (forse) puri

Gli impulsi si manifestano spesso collegati fra loro (catene), in connessione e sovrapposizione a suoni di fascia (tenuti, più lunghi, ma a nostro parere non abbastanza per poter parlare di fasce

vere e proprie) con la modalità di accelerazione-decelerazione; lento-veloce-lento; veloce-lento-veloce. E' questa una caratteristica del brano.

Relazioni fra strutture e sezioni

Ci dirigiamo ora verso un'analisi più specifica del modo in cui i tipi particolari di oggetti sonori sono impiegati nelle sezioni della composizione:

I	A,B,C
II	C,E,B,A
III	B,F,E,A
IV	E,B,C
V	A,D,C,B
VI	A,B
VII	A,B
VIII	C,B,E
IX	E,A
X	B,A
XI	E
XII	A,C
XIII	E,B
XIV	A,B,E,C
XV	A,E,B
XVI	D,C,A,B

Le fasce rumore A sono quasi sempre presenti nell'articolazione formale del brano, mancano solo in quattro sezioni: IV,VIII,XI, e XIII. Ancora più presenti sono le fasce nodali B, che mancano solo in tre sezioni: IX,XI, e XII. Gli impulsi nodali C sono presenti in nove sezioni: I,II,IV,V,VII,XI,XIII e XVI. Gli impulsi rumore D sono presenti pochissimo, solo nelle sezioni V e XVI. Anche le catene di impulsi nodali E sono presenti in nove sezioni: II,III,IV,VIII,IX,XI,XIII,XIV e XV. Infine il suono puro F, sinusoidale, si presenta acuto e tenuto nella sezione III.

Osservazioni conclusive

L'opera si presta scarsamente ad un raggruppamento in macro-sezioni di più ampio respiro che non siano già quelle evidenziate, anche perchè i materiali sonori, come si evince dall'analisi degli stessi e dalla relazione che intercorre fra loro e le varie sezioni, ruotano ciclicamente fra loro. Questo fenomeno pare contraddistinguere in modo essenziale l'intera opera.

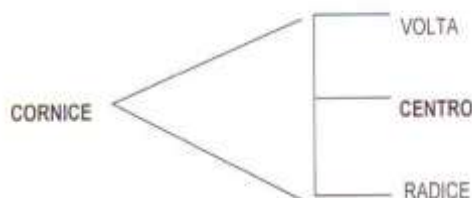
- ESPANSIONI DISCIPLINARI
 1. La musica elettroacustica.
 2. Criteri di identificazione, classificazione e descrizione degli oggetti sonori secondo P. Schaeffer.
 3. Criteri morfologici dei suoni.
 4. Spettromorfologie.
 5. Moto, tessitura e gesto.
 6. Relazione dei gesti sonori con la fonte.

LA COLONIZZAZIONE DEL VUOTO (1997)

Ad ispirare il fattore formale determinante del brano, nonché la sua articolazione, contribuiscono quattro qualificatori dello spazio spettrale, secondo le teorie di *Smalley*:

1. **Vuoto/pienezza**
2. **Diffusione/concentrazione**
3. **Flussi/interstizi**
4. **Sovrapposizione/attraversamento**

Essi si configurano come quattro episodi concatenati fra loro senza soluzione di continuità, caratterizzati da una costante: il rapporto estetico-dialettico fra **suono** e **silenzio**. Da qui scaturisce l'analogia fra l'occupazione dello spazio spettrale e quello architettonico. Più precisamente: "**vuoto colonizzato**" = **silenzio infranto**. Questo assunto si riferisce al silenzio dello "spazio esterno", quello che *Smalley*, diversamente da quello interno definisce "al di fuori e attorno le **spettromorfologie**, come scenario per l'attività spettromorfologica". Il principio caratterizzante lo **spazio spettrale** è il seguente:



Le tessiture, appese alle volte, sono usate come mete o punti di partenza, mentre alcuni suoni con funzione di bordone, cioè ulteriormente trasformati in ordine remoto di surrogazione, fungono da "radice" di riferimento.

Materiale sonoro di base

- A. **Suoni di legno**
- B. **Suoni di metallo**
- C. **Suoni di membrane**

Le famiglie percussive sono ulteriormente suddivise ed articolate in quattro blocchi, ognuno strutturato a sovrapposizioni di tre, secondo il principio di occupazione dello spazio spettrale suesposto.

A	B	C	A
B	C	A	B
C	A	B	C

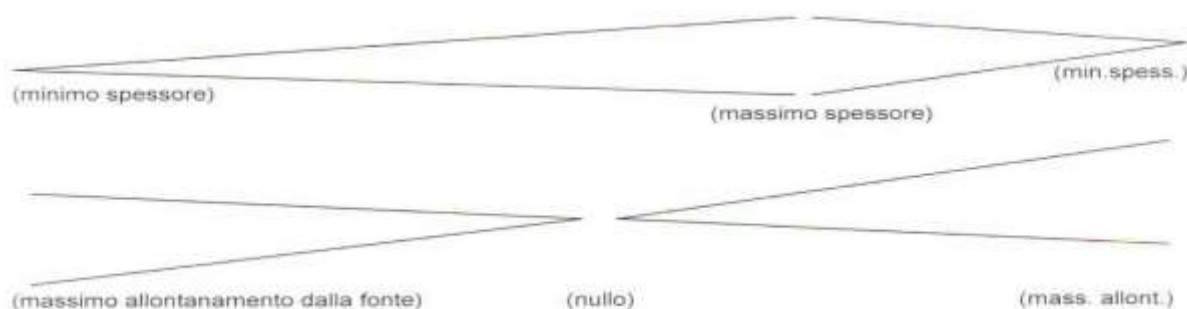
Il gruppo 1 è uguale al gruppo 4 (differisce nelle elaborazioni). Ai quattro qualificatori corrispondono i blocchi qui sottoelencati, definendo così l'articolazione globale dell'opera:

• 1- Vuoto/pienezza	• A	• SUONI DI LEGNO
	• B	• SUONI DI METALLO
	• C	• SUONI DI MEMBRANA
• 2- Diffusione/concentrazione	• B	• SUONI DI METALLO
	• C	• SUONI DI MEMBRANA
	• A	• SUONI DI LEGNO
• 3- Flussi/interstizi	• C	• SUONI DI MEMBRANA
	• A	• SUONI DI LEGNO
	• B	• SUONI DI METALLO
• 4- Sovrapposizione/attraversamento	• A	• SUONI DI LEGNO
	• B	• SUONI DI METALLO
	• C	• SUONI DI MEMBRANA

Evoluzione formale

Il brano si evolve con un ispessimento progressivo e direzionato; massima stratificazione sonora, in coincidenza del terzo indicatore dello spazio centrale, anche se prevedibilmente infranto da silenzi, inversamente proporzionale al grado di elaborazione del materiale sonoro secondo le forcelle come mostrato qui sotto; non vi è soluzione di continuità fra una sezione e l'altra.

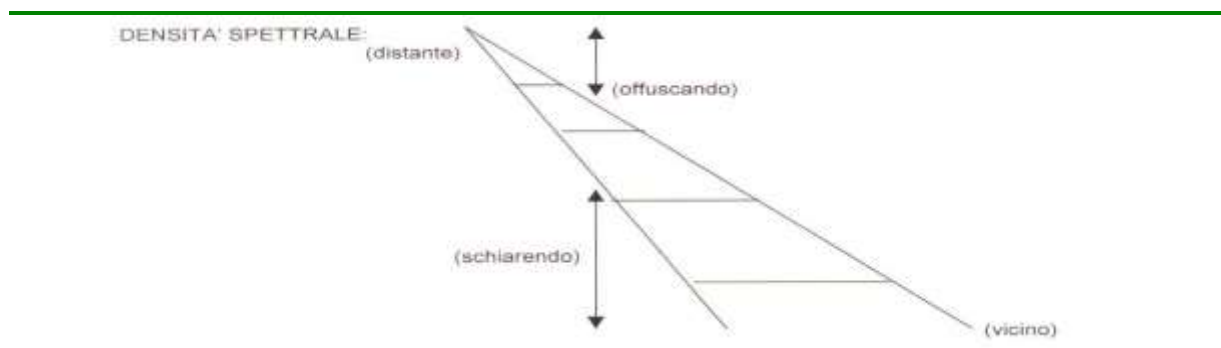
1. vuoto/pienezza;
2. diffusione/concentrazione;
3. flussi/interstizi;
4. sovrapp./attr.



Gli spazi virtuali

Possiamo riscontrare nell'opera alcune simultaneità spaziali che costituiscono un tratto distintivo molto importante. Più precisamente si deve parlare di "spazio virtuale", ma, sempre per analogia con quello architettonico che ne ha ispirato il titolo, parleremmo più propriamente di aspetto prospettico; lo spazio composto, cioè il *continuum distante/vicino* come illustriamo qui sotto in figura.

Lo spazio "orizzontale" è stato trattato prevalentemente in modo non contiguo, così da mettere alcune **spettromorfologie** in particolare risalto, conferendo loro ulteriore pregnanza **drammatico-gestuale**.



E' anche vero però che alcuni cambiamenti dinamici dei suoni, nei processi di movimento e di crescita, per esempio nella quarta sezione caratterizzata da una notevole gestualità delle spettromorfologie, implicano in se stessi collocazioni e movimenti spaziali.

Le sezioni

1. **VUOTO/PIENEZZA.** Questa sezione è caratterizzata da una occupazione ristretta, limitata, dello spazio spettrale. In essa, la radice, il centro e la volta, pur nel rispetto della loro naturale appartenenza ai rispettivi ruoli, hanno la tendenza a convergere in una zona di frequenze volutamente piuttosto centrale, cioè non a tutto spettro; le frequenze interessate vanno da 160/200 Hz a 4/5 KHz.
2. **DIFFUSIONE/CONCENTRAZIONE.** Dopo la precedente questa sezione, per contrasto, diffonde ulteriormente le frequenze nello spettro. Si ha qui la sensazione, appunto per contrapposizione, di una maggior apertura e allargamento dello spazio spettrale. Inoltre si riscontra un processo graduale di avvicinamento alla sorgente. La sezione culmina con il riconoscimento di alcune percussioni ed un attacco repentino e drammatico, su di un bicordo di quarta eccedente, della terza sezione.
3. **FLUSSI/INTERSTIZI.** Da suoni ad attacco impulsivo sono stati ricavati suoni tenuti (con differente involuppo) di fascia che, a sovrapposizione di tre, creano il culmine di maggior spessore ed intensità del brano. Le fasce sono poi state processate conferendo loro varie tipologie direzionali, di moto e di crescita tessiturale: dall'unidirezionale piano, ascendente e discendente, al reciproco parabolico-oscillante, con la sovrapposizione di alcuni gesti sonori collocati in altri spazi prospettici costantemente manipolati.
4. **SOVRAPPOSIZIONE/ATTRAVERSAMENTO.** Sono le stesse fasce collocate in altri registri spettrali che reciprocamente invadono gli spazi l'un l'altra. Tale struttura è caratterizzata, oltrechè rafforzata dall'uso repentino ed imprevedibile di silenzi, da una

spiccata gestualità ottenuta con l'uso prevalente del glissato. La caratteristica dominante di questa sezione è quella di direzionalità frammentaria.

Osservazioni conclusive

Il rapporto estetico-dialettico fra suono e silenzio assurge a tratto distintivo e caratterizzante soprattutto nella terza sezione, ma ancor più nella quarta.

Più che di silenzio infranto da suoni si dovrebbe parlare di suoni, sottoforma di flussi, infranti da silenzi, gli interstizi. Non solo.

Le fasce, sempre nella quarta sezione, non sono a sovrapposizione di tre come nella sezione precedente, poiché qui ci si dirige verso un progressivo indebolimento e svuotamento del flusso sonoro.

In conclusione il brano non rinuncia a dischiudere svariate indicazioni di possibili interpretazioni del suo senso estetico, come oggetto di relazioni depositarie di un senso, facenti parte di un quadro strutturalmente organizzato.

- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. Proficua riflessione in merito a quest'ambito analitico-compositivo, anche in comparazione con quello precedente ("Isoledipensiero IV"), può derivare dalla lettura dei seguenti contributi: *A. Gentilucci, "Introduzione alla musica elettronica", Feltrinelli, 1975*; *H. Pousseur, "La musica elettronica", Feltrinelli, 1976*; *G. Fronzi, "Electrosound", EDT, 2013*.

GUIDA PRATICA ALL'ANALISI MUSICALE

Per la prova d'esame

Dopo attento ascolto del documento sonoro contestualmente all'osservazione della partitura, prima di procedere a qualsiasi tipo di approccio analitico, sarà bene riflettere sulle caratteristiche generali del brano oggetto d'analisi. Questi potrebbero essere gli step:

- Individuazione di possibili sezioni (analisi formale)
- Analisi fraseologica
- Analisi del costruito armonico (se riconducibile ad una dimensione tonale)

Se inizialmente le sezioni non appaiono chiare, si proceda all'analisi fraseologica. Questa, passo-passo, potrà aiutare a chiarire eventuali dubbi sulla morfologia del brano in questione. La metodologia di riferimento potrà essere quella suggerita nelle pagg.5-9. Questo tipo di analisi potrà concretizzarsi anche direttamente sulla partitura, ma sarebbe meglio trascrivere tutta la parte melodica su un nuovo foglio pentagrammato, rendendo così più chiare le curvature melodiche e l'evoluzione globale dell'opera (vedi esempi di pag. 36 e 37 sul brano *Des Abends* di R. Schumann).

Se il brano è tonale si può successivamente procedere ad analizzare il costruito armonico secondo il modello proposto nelle pagg. 38 e 39, evidenziando le principali caratteristiche delle soluzioni armoniche, modulazioni, ecc. In questa fase analitica dovranno essere evidenziati i gradi di riferimento, o le etichette funzionali, con relativa numerica, evidenziando altresì le varie occorrenze cadenzali presenti, distinguendo quelle più forti da quelle più deboli. Utili considerazioni possono essere fatte sulle eventuali fioriture rispetto alle note reali, ecc., esplicitando riflessioni su come esse influiscono anche sulla fraseologia musicale. Se il brano non è tonale possono essere applicati modelli utilizzati per i brani di Dallapiccola (se dodecagonico), pp. 52-55, e di *Bartok*, pp. 57-58.

Un altro valido e proficuo approccio metodologico ci viene fornito da *Jan La Rue*⁷. Esso individua almeno quattro prospettive di studio del materiale musicale: **armonica, melodica, ritmica e sonoriale**.

Armonica. Analizzare il grado di velocità di cambiamento nell'unità di tempo (che può essere la battuta) dei singoli accordi. Ad esempio il **ritmo armonico: alto** se vi sono differenti accordi per battuta, **lento** se uno stesso accordo si protrae per più battute, ecc. Valutare ossia se vi sono **dense concentrazioni di eventi sul piano armonico**, accordi ricchi di tensione: in una sezione vi possono essere ad esempio 5 accordi forti in 25 o 5 misure, ecc.

Melodica. Unitamente ad un'analisi fraseologica (o in alternativa ad essa) possiamo valutare:

- L'estensione del profilo melodico (distanza tra i picchi acuti e gravi)
- La posizione assoluta dei singoli picchi (quanto acuti e quanto gravi)
- Il grado e la velocità di cambiamento di direzione

Ritmica. Può essere analizzato il ritmo di frase, ossia le relazioni temporali tra le varie unità fraseologiche (semifrase, frasi, periodi, come già osservato) attraverso cui si articola il linguaggio tonale. Una frase, inoltre, può comprimersi o allargarsi (aldilà delle convenzionali quattro misure e delle simmetrie).

⁷ Guidelines for Stylistic Analysis, Norton 1970

Sonoriale. Si vuole qui intendere quel complesso di proprietà che vogliono estendere il termine tecnico, più limitato, di timbro. L'entità timbrica è insita nell'indagine, ma la prospettiva si allarga a concetti quali:

- **Dinamica**, ossia a quanto attiene al carico di energia del suono
- **Testura**, ossia la trama – in termini di maggiore o minore densità armonica – della scrittura musicale
- **Articolazioni di superficie**, ossia le particolari modalità di produzione del suono (staccato, legato, ecc.)

La prova sarà completata con opportuni cenni al contesto storico-culturale del periodo in cui è stata composta l'opera oggetto d'analisi.

Forma sonata

Come primo *step*, previa opportuna e mirata contestualizzazione dell'autore e dell'opera nel periodo storico di appartenenza, sarà bene procedere all'individuazione delle varie aree che nella loro articolazione costituiscono la morfologia generale di un primo tempo di sonata, delimitandole battuta per battuta e riportando gli incipit più significativi.

Es.:

A - Esposizione

I° area tematica (da batt...a batt...). I° tema (riportarlo): si possono descrivere le caratteristiche anche rispetto alla strutturazione fraseologica dei periodi musicali (frase, semifrase, periodo binario, ternario, risposte affermative o negative, ecc.).

Area del Ponte modulante (da batt...a batt...).

II° area tematica (da batt...a batt...). II° tema (riportarlo): si può procedere analiticamente come per il I° tema.

Codette (da batt... a batt...): descrivere le caratteristiche e rilevare da che elementi tematici sono generate. Detti elementi saranno riportati in modo correlato in una specie di tabella.

B

Area dello Sviluppo o svolgimento (da batt... a batt...). Come per le codette sarà bene rilevare e correlare gli eventuali elementi tematici su cui si fonda questa sezione.

A' - Ripresa

I° area tematica (da batt... a batt...). Identificare eventuali elementi di variazione rispetto all'esposizione.

Area del II° Ponte (cadenzante) (da batt... a batt...).

II° area tematica (da batt... a batt...).

Codette (da batt... a batt...). Vedi codette come per l'esposizione.

Come secondo *step*, fra le tante possibili letture e stili di indagine, possiamo porci almeno cinque quesiti⁸ in buona misura generalizzabili a tante opere di questo periodo. In sintesi:

1. Con quali mezzi è ottenuto, nella transizione (il Ponte), il tipico effetto di movimento verso la nuova area tonale (e il secondo gruppo tematico)?
2. Si può individuare qualche aspetto della diversa caratterizzazione, in termini di attività, dei due temi?
3. In che modo lo Sviluppo si caratterizza per instabilità?
4. Sempre nello Sviluppo, dopo la perdita di un sicuro centro tonale, come si realizza la sensazione di un ritorno verso una tonalità specifica (la riconduzione)?
5. Quali sono i caratteri delle Code? Sono delle semplici “appendici” oppure svolgono un loro specifico ruolo? (anche solo quello di una conferma della tonalità)

Come terzo *step* potremmo infine rifiltrare tutto quanto già enunciato (ma anche mentre lo si sta rilevando) ispirandoci all’impianto metodologico di *Jan La Rue* come enunciato precedentemente.

⁸ A. Grande, *Forme e analisi di attività del materiale musicale* (Dispensa materiali di studio corso di formazione, Università Roma 3, Roma 2015)

INDICE

UNITA' DI APPRENDIMENTO 1

ELEMENTI DEL PERIODO MUSICALE

- Inciso.....7
- Semifrase.....8
- Frase.....9
- Periodo.....10
- Periodo composto.....11
- Esercitazioni.....11

UNITA' DI APPRENDIMENTO 2

PRINCIPALI FORME MUSICALI

- Considerazioni generali.....13

FORME PRINCIPALI

- Forma monopartita.....13
- Forme bipartite.....14
- Danze strumentali.....14
- Suite.....14
- Sonata di Domenico Scarlatti.....15
- Forme tripartite.....16**
- Forma sonata bitematica-tripartita.....17
- Rondò.....18
- Rondò-sonata.....18
- Marcia funebre.....18
- Minuetto.....19
- Forme polifoniche.....19**
- Ricercare.....20
- Mottetto.....20
- Madrigale.....20
- Messa.....20
- Fuga.....20
- Canone.....22
- Forme basate sull'organico.....22**
- Forme libere.....22**
- Studio.....23
- Invenzione.....23
- Rapsodia.....23
- Notturmo.....23
- Toccata.....23
- Fantasia.....24

Forme narrative	24
Forme miste	25
• Corale.....	25
• Recitativo.....	26
• Aria.....	26
• Arioso.....	26
• Cantata.....	26
• Oratorio.....	26
• Espansioni disciplinari.....	27
• Esercitazioni.....	27

UNITA' DI APPRENDIMENTO 3

APPROCCI E PRINCIPALI METODOLOGIE DELL'ANALISI MUSICALE

• Analisi della struttura fondamentale (H. Schenker).....	28
• Elaborazione tematica (Rèti) e analisi funzionale (Keller).....	29
• Analisi morfologica.....	30
• Analisi fraseologica (Riemann).....	30
• Semiologia musicale.....	30
• Il corso generativo.....	31
• Teoria dell'informazione.....	31
• Analisi insiemistica.....	32
• Espansioni disciplinari.....	33

UNITA' DI APPRENDIMENTO 4

ESEMPLIFICAZIONI, MODELLI E STILI ANALITICI

• J. Brahms, Concerto per pianoforte e orchestra N. 2 op. 23.....	34
• R. Schumann, Des Abends (Phantasiestuke op. 12).....	37
• W. A. Mozart, Sonata XII per pianoforte K. 332.....	43
• F. J. Haydn, Sonata per pianoforte N. 5 in Do magg.....	48
• L. Dallapiccola, Contrapunctus Primus N.3.....	52
• L. Dallapiccola, Contrapunctus Secundus N.5.....	54
• B. Bartok, Mirror.....	57
• K. M. Koenig, Klangfiguren II.....	59
• S. Pantaleoni, La colonizzazione del vuoto.....	62
• Guida pratica all'analisi musicale per la prova d'esame.....	66



Liceo Attilio Bertolucci Editore

Via Toscana 10/a - 43122 Parma
prps05000e@istruzione.it - 0521 798459

ISBN 9788898952038

