

LINEE GUIDA per l'ANALISI MUSICALE
ad uso dei corsi di Analisi

Sergio Lanza

Linee guida per l'analisi musicale

© Sergio Lanza 2017

PREMESSA

L'Analisi musicale, prima di diventare *disciplina* di studio scolastico, è innanzitutto un *campo di ricerca*. Proprio come tutte le altre attività musicali che diventano 'discipline' all'interno dell'istituzione –dalla composizione all'esecuzione strumentale, alla ricerca storiografica– anche l'Analisi viene normalmente esercitata, fuori dalla porta dei Conservatori, da teorici, compositori, musicologi, interpreti, con finalità e metodi anche assai diversificati. I risultati di queste ricerche vanno cercati in una letteratura specializzata: testi specifici, ma anche bollettini e riviste riferibili alle varie "Società di analisi" presenti in Europa e Stati Uniti.

Questa precisazione, che parrebbe ovvia, si giustifica poichè in Italia stiamo appena avviando la costruzione di una tradizione analitica, sia fuori sia dentro le istituzioni, e la parola 'Analisi' viene ancora troppo spesso identificata con la sua veste *disciplinare* 'scolastica', suscettibile di compromessi pedagogici riduttivistici ad alto rischio di semplificazione (il siglare gli accordi, la mera descrizione degli eventi o un'elementare segmentazione che cerchi a tutti i costi, nel pezzo considerato, l'inveramento della specifica "Forma Storica" – tanto per fare qualche esempio).

D'altro canto uno sguardo alla letteratura specializzata –molti testi analitici si trovano ormai disponibili anche in traduzione italiana– può risultare disorientante per la varietà degli approcci metodologici e delle problematiche dispiegate (dall'approccio schenkeriano a quello semiologico, a quello insiemistico, dalle prospettive narratologiche e fenomenologiche a quelle cognitive, etc.). Ciò che occorre è una responsabile mediazione che tenga conto della complessità della materia e, al tempo stesso, delle finalità pedagogiche peculiari ai vari livelli.

Siamo convinti che non esista una metodologia analitica di valore *assoluto* ed in grado di risultare efficace con qualsiasi musica, il metodo deve andare incontro all'opera: è il pezzo che ci chiede di essere analizzato in un certo modo, e noi dobbiamo essere pronti e attrezzati a capire *come*. L'analisi è un'attività tipicamente creativa che richiede idee, quanto la composizione. Occorre tendere l'orecchio al pezzo e non imporgli uno schema interpretativo preconstituito: entriamo in contatto con un'opera come con una persona, instaurando un dialogo.

Ferma restando una imprescindibile libertà nell'approccio analitico, che lascia ciascuno arbitro nella scelta di un percorso che gli sia particolarmente affine, ritengo utile suggerire alcune *linee guida* sul piano metodologico che aiutino a dare alle varie analisi, praticate in uno spazio di lavoro comune e collettivo, degli elementi di confrontabilità e di coerenza, costituendo dei punti fermi utili alla preparazione dell'*attrezzatura* analitica.

Le domanda che ci poniamo sono innanzitutto queste: *qual è l'idea centrale?* cosa vi è di peculiarmente rilevante? Cosa spinge il compositore a scrivere un dato pezzo proprio *come è scritto*. Attraverso l'analisi dobbiamo riuscire a isolare e mettere in luce gli elementi che caratterizzano *l'invenzione*, ovunque si trovino, distinguendoli da tutto ciò che sappiamo essere frutto di convenzione e tradizione.

Fondamentali sono quindi:

a) il confronto con la *forma storica* di riferimento (se esiste ed è evidente): se abbiamo di fronte una 'sonata', una 'fuga', un 'rondò', un ciclo di 'variazioni', dobbiamo ovviamente tenerne conto, sapendo come sono strutturate queste forme storiche "a priori".

b) l'analisi delle *strutture melodiche* (laddove esistono) e "*figurali*", l'autentica *identità* del pezzo, nelle loro articolazioni sia spaziali, sia ritmiche.

c) l'analisi delle *strutture armoniche* di fondo, secondo il criterio storico-funzionalista.

d) la messa a fuoco della *forma concreta*, in opposizione alla *forma storica*, che emerge dall'analisi di ripetizioni e variazioni, contrasti e somiglianze, derivazioni e deviazioni.

Nei 7 punti che seguono abbiamo tracciato, in maniera molto sintetica, le tappe fondamentali che portano dall'analisi della forma sulla partitura alla redazione finale del testo scritto.

1. Segmentazione e fraseologia

Un'idea che ci sembra veramente fondamentale sul ruolo dell'analisi nella disamina della forma possiamo riassumerla in questi termini: *l'analisi deve ricondurre ad unità ciò che appare eterogeneo e difforme e, al contrario, valorizzare le differenze articolative in un brano dominato da omogeneità*. (cfr. anche Cook, *Guida all'analisi musicale*, Guerini, 1991, p.72).

Innanzitutto occorre quindi una *visione globale* del brano dal punto di vista formale riconoscendo una "forma storica" (se esiste) e individuando i momenti salienti di articolazione formale: *la macroforma*.

Per questa visione globale è necessario un primo **ascolto** per intero dell'opera. In generale il momento dell'ascolto riveste un ruolo centrale per l'analisi, esso è sia fonte di idee, sia momento di verifica delle possibili ipotesi analitiche del testo. Naturalmente, per escludere (o per lo meno attenuare molto) il rischio dell'influenza che l'ascolto di una determinata (e sempre arbitraria) esecuzione porta inevitabilmente con sé, occorrerà moltiplicare gli ascolti e aprirsi a una pluralità di diverse interpretazioni. La "verità" di un'opera è sempre in un imprecisabile punto intermedio tra l'oggettività della partitura e la soggettività delle sue infinite possibili esecuzioni. (cfr. anche R. Ingarden, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, 1989).

Procediamo quindi all'identificazione dei punti di articolazione che ci sembrano suddividere il brano in ordini di segmenti via via più piccoli che possiamo anche denominare, secondo una tradizionale terminologia mutuata dal linguaggio verbale,

... † macrosezioni † sezioni † periodi † frasi † semifras † incisi † ...
_____ <i>macroforma</i> _____ _____ <i>sintassi</i> _____

Sempre tenendo ferma l'analogia linguistica, usamo riferirci a questa segmentazione, soprattutto dai periodi in giù, come alla *sintassi* del brano. L'analisi di questa sintassi, attraverso la disamina successiva delle figure e della texture, porta al chiarimento della *fraseologia* e, in sede di performance, al *fraseggio*.

Partendo da una forma storica conosciuta, come ad esempio una forma sonata, è evidente che la segmentazione più grossolana in **macrosezioni** – come l'Esposizione e lo Sviluppo/Ripresa – e in **sezioni** – come, all'interno dell'Esposizione, il 1° Gruppo Tematico, la zona di Transizione, il 2° G.T., la coda – coincide con l'identificazione della forma storica stessa, operazione, questa, sono in apparenza banale, che a volte riserba interessanti sorprese.

Questa *potenziale* suddivisione architettonica del discorso musicale si adatta meglio a certi repertori piuttosto che ad altri e non va comunque interpretata con rigidità. Non è detto, ad esempio, che una “frase” sia sempre suddivisibile in due o più “semifrase”.

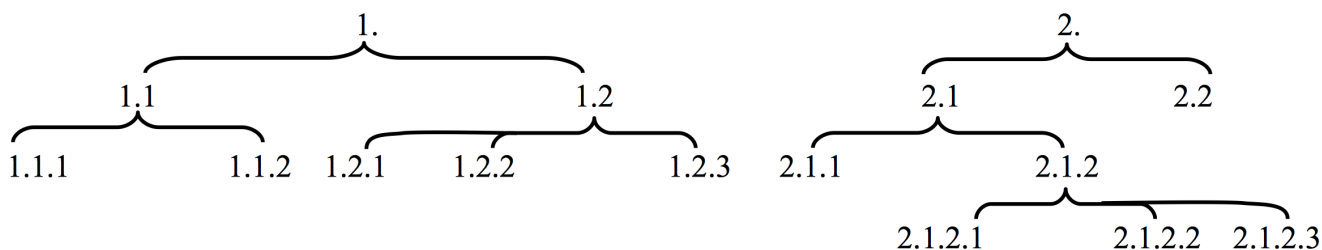
Vi è poi una relazione fondamentale tra le parti del discorso che, dove possibile, va senz’altro rilevata, perchè portatrice primaria di “senso” musicale, ed è il rapporto *proposta/risposta* (o *antecedente-consequente*). Questo “rapporto di coppia” si può riscontrare in tutti i livelli del discorso, dal più piccolo al più grande. Ciò che lo caratterizza è sempre un’impressione di **complementarità**: il secondo elemento ha il ruolo di completare e chiudere (provvisoriamente) il discorso in modo che i due formino insieme un’unità superiore più stabile, cioè più compiuta.. Anche in questo caso è bene però tenere presente che:

- a) non è detto che tra i due elementi vi sia una relazione di simmetria (uguaglianza di durate o omogeneità di figure), ad esempio, non sono infrequenti casi in cui a una proposta seguono due risposte.
- b) questo rapporto *duale*, pur essendo assai frequente è lungi dall’essere l’unico ad organizzare le parti del discorso. E' diffuso nel periodo “classico” della fine del XVIII sec., per esempio, ma assai meno nel periodo barocco, dove sono in vigore altre forze motrici e aggregatrici.

Assegnazione di **lettere alfabetiche**. Non è facile fissare una regola generale, si tenga presente che lo scopo di queste assegnazioni non è tanto quello di “catalogare” le varie parti del discorso musicale – facendo *quadrare* ciò che magari quadrato non è – ma piuttosto quello di aiutare l’analisi per meglio individuare segmenti piccoli o grandi del discorso **che scopriamo essere sottoposti a ripetizione e/o elaborazione**. Un uso appropriato di font o colori aiuterà a diversificare i livelli, ad esempio:

- A, B, C, ... per le sezioni
- A, B, C**, ...per i periodi
- A, B, C, ... per le frasi
- a, b, c, ... per semifrase
- a, b, c**, ... per le figure
- α, β, γ ... per elementi ancora più piccoli

Una possibilità alternativa può essere quella di usare i numeri secondo il sistema dicotomico “ad albero” gerarchico (comunque orientato, dall’alto in basso o da sinistra a destra) lasciando alle lettere solo i costituenti finali, ad esempio:



Nel caso di opere tonali, ciò che determina la compiutezza dei vari segmenti, il loro **senso di chiusura** più o meno accentuato, è spesso il tipo di cadenza dal punto di vista armonico, o la forma della melodia. Tuttavia altri fattori concorrono efficacemente alla segmentazione. Riassumendo i fattori di segmentazione vanno cercati:

- nell' ARMONIA, attraverso la qualità e forza della CADENZA;
- nella MELODIA, con il presentarsi di una nuova idea (a–b) o una variante dell'idea precedente (a–a').
- nel RITMO, con occorrenza di pause più o meno grandi, che investono uno o tutti gli strumenti;
- nella TEXTURE, attraverso un mutamento di scrittura, anche nell'accompagnamento;
- nella DINAMICA, che può mostrare sia un diminuendo, sia un brusco scarto **f p** ;
- nella presenza di un (ANTI)CLIMAX, cioè di un procedimento di decrescita/crescita interno a un parametro, accumulo, ripetizione, moltiplicazione, "progressione", scala → direzionalità, crescendo/dim., accelerando/rallent.

Beethoven, sonata op.14 n.2, *Allegro* - ANALISI della SEGMENTAZIONE FRASEOLOGICA -

I Parte (esposizione) 1° gruppo tematico

periodi

I.

II.

III.

TEMA / MELODIA. Distinguiamo i concetti di 'tema' e 'melodia' individuando almeno 4 tipologie di scrittura :

1. tematica e melodica,
2. tematica e non melodica,
3. melodica e non tematica,
4. non melodica e non tematica (di *conduzione* oppure di *texture*).

esempi

2. Figure

Il concetto di figura è strettamente connesso con quello, fondamentale, di *texture*. Chiamiamo *texture* (parola che preferiamo lasciare in inglese per non confonderla con *tessitura* che ha già un altro significato) un insieme di caratteristiche relative alla scrittura. Chiamiamo *figura* un elemento minimo del discorso musicale che presenti delle caratteristiche fisiognomiche peculiari atte a fissarlo nella memoria dell'ascoltatore. Queste caratteristiche, che possono essere presenti isolatamente o insieme, comprendono intervalli melodici, ritmi, il gioco delle voci, timbri o dinamiche particolari. Più in dettaglio occorre individuare e distinguere:

a) la texture

- numero e relazione delle voci in gioco.
- presenza o meno del rapporto **melodia/accompagnamento** (primo piano / sfondo), o solo/tutti.
- tipo di intreccio o dialogo che instaurano tra loro (ad esempio: imitazione, antifonia, omoritmia, etc.).

b) il profilo melodico

- individuazione delle **direzioni spaziali** (ascend./discend.) statisticamente prevalenti.
- intervalli “**cornice**” entro i quali si dispiega un dato segmento melodico, e quindi individuare dove e come occorre l'altezza più acuta e quella più grave.
- intervalli **caratteristici** e ricorrenti.
- analisi delle “**note estranee all'armonia**” (appoggiature, passaggi, n. di volta, “reaching tones”, ritardi, anticipazioni, pedali) sia nella loro veste propriamente “grammaticale”, sia nella dimensione più esplicitamente ornamentale e rapida.
- estrazione della “**linea strutturale**”. Qui si intende la ricerca di un'ossatura melodica più essenziale o *di profondità* sostanzialmente in rapporto alla prospettiva armonica implicata. L'individuazione di questa linea – che mutuiamo anche dall'analisi schenkeriana – eliminando progressivamente le note ornamentali, estranee all'armonia e variamente accessorie, ci permette di ricostruire un percorso melodico capace di porre in relazione note del pezzo tra loro anche assai distanti.

c) il profilo ritmico-metrico

- eventuale presenza o assenza di **ritmi caratteristici** (“metri antichi” [dattilo, giambo, etc.] irregolari, ecc), di note puntate, **sincopi** e **anacrusi**.
- ruolo dell'**accento** nel suo rapporto col ritmo e col metro.
- collocazione e significato delle **pause**.
- analisi ed eventuale estrazione del **profilo ritmico** di una texture.

d) qualità del suono

- **dinamica**: ambito generale, variazione **continua** (crescendi /diminuendi, scritti in chiaro o attraverso le forcelle) o **brusca** (dinamica “a terrazze”, uso di “**sfz**”, “**p subito**” ecc.)
- **modi d'attacco**: uso del *legato* / *staccato*, attenzione a tutta la serie di espressioni tese a specificare la qualità del suono in rapporto alle possibilità tecnico-espressive dello strumento (balzato, alla corda, al ponticello, armonico, vibrato, tremolo, frullato, con sordina, chiuso/aperto, ecc.)
- **timbro**: caratterizzazioni peculiari di ciascuno strumento, anche a prescindere dai modi d'attacco.

3. Procedimenti trasformativi del discorso

L'individuazione della ripetizione e della *qualità della variazione* è uno dei compiti fondamentali del lavoro analitico, implica una chiara assunzione di responsabilità e può non essere facile.

Per denotare una piccola ma significativa variante melodica, armonica, ritmica, articolativa o dinamica useremo due simbologie parallele:

- l'*apice* (**a' a'' a'''**) che, in genere, non si segna oltre la 2^a o 3^a occorrenza;

- il *pedice*, in numeri arabi, (**a₁ a₂ a₃ a₄ a₅ ...**) che può essere proseguito ad libitum.

L'incrocio di queste simbologie consente di interpretare il caso –assai frequente– della *variante di un elemento già variato*, come:

a ... a₁ ... (a₁)' che è evidentemente diverso da **a₂**

Mentre, nel caso più semplice in cui occorresse una sola variazione, useremmo solo l'*apice*: **A A'**.

La possibile difficoltà di questa operazione risulta chiara ponendosi domande di questo tipo: quanto simile deve essere un elemento nuovo ad uno precedente perchè io lo denoti ancora con una stessa lettera? e, inversamente, cosa mi fa decidere che un elemento sia senz'altro denotabile con **b** anzichè come ennesima variante di **a**, ovvero sia *altro* da **a** ?

Un aspetto essenziale di questo discorso è costituito quindi dalla nostra capacità di riconoscere un elemento motivico nonostante la trasformazione (non trasfigurazione!) che questo elemento subisce nel corso del pezzo. Occorre individuare il tipo di trasformazione e la sua qualità chiarendo quale aspetto, rimanendo invariato, esprime il **nucleo identitario** dell'elemento.

(cfr. Analisi del profilo melodico e deformazione topologica.)

Può essere utile all'analisi il riconoscimento di alcune tipiche “figure retoriche” come la gradatio, l'interruzione, l'ellissi, l'anadiplosi, il chiasmo, l'iperbato; con particolare riguardo per quelle legate alla *ripetizione*, come l'epanalessi, l'epifora, l'anafora, l'anadiplosi, l'epanodo.

(cfr. Dispensa sulle Figure retoriche nella musica).

Una variazione (un passaggio da A ad A₁) unisce sempre una permanenza a un mutamento. Su quale piano trovo questo mutamento ? di che tipo ?

TEXTURE

Scambio di parti o del tipo di intreccio

ALTEZZE

Cambio di registro, di una o più ottave, o di altri intervalli [reg]

Profilo intervallare [int]

- 1 minima alterazione dovuta all'adattamento del trasporto all'interno della struttura scalare, (2aM/m, 3M/m, 5a/4a),
- 2 riduzione, ellissi / aggiunta di note,
- 3 alteraz. topologica (contraz./expans.),
- 4 inversione speculare (rovescio, retrogrado)

Armonizzazione [arm]

- 1 commistione modale con semplice alterazione della 3a (scambio temporaneo magg./min.) o attraverso l'uso di accordi *prestati* dall'omonima minore o maggiore,
- 2 aumento/riduzione della densità (ritmo armonico),
- 3 inserimento di (D) o altri accordi alterati (“seste ecced.”, napoletana, triadi alterate,...),
- 4 modulazione, anche attraverso enarmonie

TEMPO

Ritmo [rit]

- 1 aggiunta/eliminazione di note ribattute,
- 2 aggiunta/eliminazione di ritmi caratteristici (puntato, sincope interna al mov., terzina, etc.),
- 3 aumentazione/diminuzione, cambio di durate, intensificazione/rarefazione nell'articolazione ritmica (nella melodia o nell'accompagnamento),
- 4 spostamento di accento (sincope esterna al mov., emiolia, ...)

Tempo [tem]

Modifiche della scansione principale del tempo: accelerazione/rallentando agogico o metrico,

Sintassi [sin]

- 1 frammentazione,
- 2 elisione a vari livelli,
- 3 accumulo e moltiplicazione.

QUALITA'

Articolazione [art]

es. passaggio da *legato* a *staccato* e viceversa.

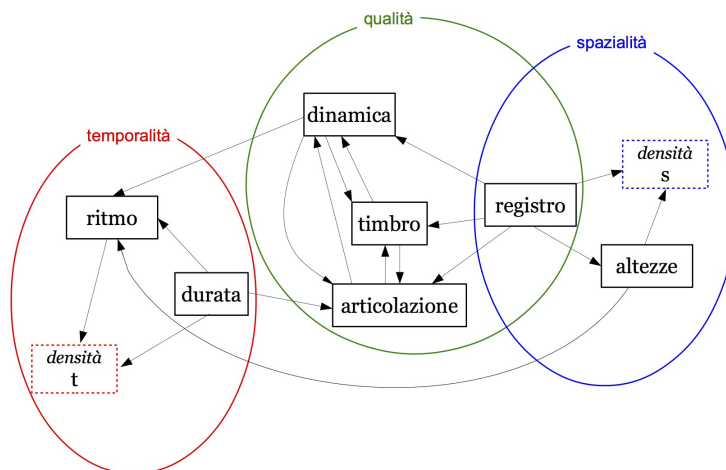
Dinamica [din]

cambio netto o introduzione di *crescendo/diminuendo*.

Timbro [tim]

trasformazioni nella qualità del suono proprie di ciascuno strumento.

Quadro sintetico delle **relazioni reciproche** che interessano i vari parametri del discorso musicale:



Per la musica atonale può essere utile lo schema a fianco, a “matrice”, che consente di isolare analiticamente tante diverse situazioni possibili che vedono variare determinati 'parametri' mentre altri permangono costanti:

		variazione, diversificazione						
		Alt	Reg	Tim	Art	Din	Rit	Dur
costanza	Altezze							
	Registro							
	Timbro							
	Articolazione							
	Dinamica							
	Ritmo							
	Durata							

4. L'analisi armonica

L'analisi armonica sarà svolta seguendo la **teoria funzionale**: funzioni armoniche, tonicizzazioni, modulazioni stratificate, etc.). Laddove il brano lo consenta, analisi della prospettiva armonica deve, ovviamente, accompagnare tutta la disamina degli aspetti precedentemente elencati, spesso *indicando* la segmentazione, altre volte *contraddicendola* (rivelando cioè un'ambiguità). Rimando, su questo punto, alla mia dispensa di **Armonia funzionale**.

5. Produzione di schemi sintetici

La partitura (con le battute numerate) farà parte integrante dell'analisi e sarà corredata di segni e colori appropriati, in modo da renderla trasparente ai percorsi analitici scelti.

L'approfondita analisi di un determinato aspetto musicale –armonico, melodico, ritmico, timbrico, testurale, formale– deve tradursi in un adeguato **momento sintetico**, essenziale sia all'esibizione dei risultati, sia alla visione complessiva del brano o di sue parti.

Così potrà essere utile produrre schemi che illustrino:

- la '**riduzione armonica**' di alcune zone della partitura in un pentagramma pianistico che semplifichi la scrittura evidenziando i passaggi modulanti principali secondo una logica "funzionale".

Esempio tratto dall'analisi del quartetto op.33/6 di Haydn

59 66 h

FA: T V⁶ T V² T⁶ V⁵⁶ T (D) vi (D) vii V
Slb: V t Ted V t V t V
la: V t V t V t V

- una '**riduzione melodica**' che individui, dove e se opportuno, le tensioni melodiche principali a breve, medio e lungo termine, quindi l'estrazione delle **linee strutturali**. Esempio tratto dall'analisi della Sarabanda della II Suite per Vc. di Bach:

- l'estrazione del **profilo ritmico** da una texture.
- le **trasformazioni nel tempo di un motivo o di un ritmo**, attraverso un insieme ordinato verticalmente di segmenti melodici che ne illustri le possibili linee di derivazione genetica. (cfr. l'analisi del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, Tab I-1, *ibidem*)

Esempio dall'inizio della sonata op. 14 n. 2 di Beethoven:

