
Musica theorica

SPECTRUM

Rivista di Analisi e Pedagogia musicale

2/3

Maggio/Settembre 2002

Quadrimestrale della Società Italiana di Analisi Musicale nn. 38/39

SOMMARIO

Analitica

Marco de Natale, <i>L'ascolto: una porta dell'immaginar-giocando in musica</i>	2
Antonio Grande, <i>A proposito di ascolto</i>	9
Salvatore Colazzo, <i>Dell'ascolto</i>	16
Vincenzo Caporaletti, <i>Stratificazione metrica e modularità costruttiva in Straight, No Chaser di Thelonious Monk</i>	32
Domenico Giannetta, <i>La Sinfonia n. 4 di Johannes Brahms: la centralità della Grundgestalt</i>	52

Recensioni

Pozzi Escot, <i>The poetics of simple mathematics in music</i> (Moreno Andreatta)	68
Elita Maule, <i>La musica dei cartoni. Viaggio didattico nel tempo e nello spazio con le musiche del cinema d'animazione</i> (Marina Vaccarini Gallarani)	71
Andrea Strappa, <i>CD-Rom "Le origini del mondo"</i> (Elena Indellicati)	73

Refrain

Leonardo Taschera, <i>La riforma dei Conservatori tra guado e palude</i>	75
Notiziario	77
Schede bibliografiche	78
Pensieri sparsi	80

Direttore responsabile: Marco de Natale.

Referenti redazionali: Loris Azzaroni, Lorenzo Bianconi, Gianmario Borio, Robert Cogan, Renato Di Benedetto, Enrico Fubini, Gerold W. Gruber, Giovanni Piana, Gottfried Scholz, Antonio Serravezza, Marcello Sorce Keller.

Redattore: Alberto Mauriello.

Hanno collaborato a questo numero: Maria Grazia Sità

La rivista è distribuita gratuitamente ai soci della SIDAM.

Quote associative per il 2002: socio ordinario € 26,00; sostenitore € 52,00; familiare senza ri-

vista € 13,00; quota triennale € 77,00 da versare sul CCP 13616206 oppure con assegno bancario non trasferibile intestato a: Società Italiana di Analisi Musicale, casella postale n. 36, via Europa 8 - 20097 San Donato Milanese MI (from abroad please send check for 40 \$).

Edizioni Curci - Divisione musica classica.

Segreteria di redazione: Galleria del Corso 4, 20122 Milano

Grafica e impaginazione: A. Mauriello.

Stampa: INGRAF S.r.l. - Milano.

Sped in abb. postale. 45 % - Art. 2 comma 20/B Legge 662/96 - Filiale di Milano. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 286 del 10/5/2002.

ISSN 1720-0903

percepibili del fraseggio e della struttura ritmica, che rivestono un'importanza non secondaria nella formulazione della teoria schönbergiana.⁵

La *Grundgestalt*

Nonostante la sua evidenza e la sua importanza, la successione di terze prima menzionata non coincide esattamente con la *Grundgestalt* (GG). Con questo termine, infatti, Schönberg intende un'entità formata da 2-3 battute, che contenga al suo interno due o più motivi saldamente connessi tra di loro.⁶

Dobbiamo ricordare che con il termine *motivo* Schönberg intende l'entità più piccola del discorso musicale, costituita anche solo da un intervallo e da un unico inciso ritmico.⁷

Nel nostro caso specifico, il motivo è costituito dalle prime due note del tema principale formanti un intervallo di terza discendente (*si-sol*): l'unione di questo motivo con quello successivo, caratterizzato dallo stesso ritmo ma con l'intervallo rivoltato in una sesta ascendente (*mi-do*), dà luogo alla GG, la figura fondamentale, costituita quindi da due motivi e formata da due battute.

Es. 2

motivo + motivo

Grundgestalt = 2 motivi

Nell'esempio 3 sono riportate in sintesi le prime due battute della sinfonia, in modo da mettere in evidenza non solo l'aspetto melodico della GG, ma anche l'aspetto ritmico, il fraseggio e la testura.

Es. 3

Grundgestalt

TERZE SOVRAPPOSTE
DERIVATE DALLA FIGURA FONDAMENTALE

Flauti,
Clarineti e
Fagotti

FIGURA FONDAMENTALE

Violini I

Bassi

Il nostro scopo sarà quello di dimostrare come l'intera sinfonia sia sintetizzata in questa figura, e cominceremo quindi, per esigenze di trattazione, ad analizzarne gli aspetti più

5. Schönberg indicò più volte nei suoi libri che il concetto di *Grundgestalt* esercita un'influenza strutturale su tutti i parametri del discorso musicale. Cfr. D. Epstein, *op. cit.*, p. 38.

6. J. Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, Macmillan, New York 1954, pp. VII-IX (prefazione di H. Searle all'edizione inglese).

7. D. Epstein, *op. cit.*, p. 36.

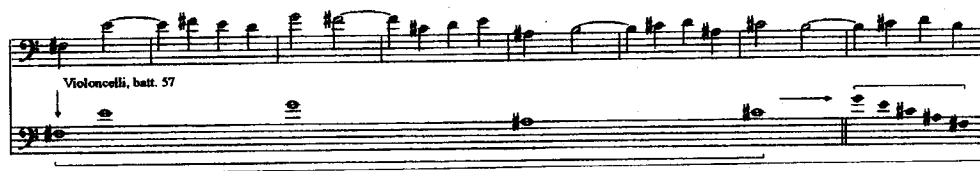
evidenti (melodico-tematici), spostandoci poco a poco sempre più in profondità, nel tentativo di raggiungere le radici stesse del pensiero compositivo brahmsiano. Per ciascuno degli aspetti analizzati verrà messa in evidenza una configurazione tipo, derivata direttamente dalla GG.

1) Aspetti motivici e tematici

Configurazione tipo: *si-sol-mi-do* = successione melodica della GG.

Se, per il momento, non consideriamo l'effettiva posizione diastematica dei suoni, notiamo come la struttura melodica della GG sia costituita da tre intervalli di terza discendente, sintesi della successione di terze che costituisce il tema principale. Non è difficile, dopo una rapida ricognizione sulla partitura, rintracciare i numerosi temi principali e secondari costruiti con questa successione di terze:⁸ abbiamo già visto come nella parte conclusiva del quarto movimento il tema della Passacaglia venga combinato con tale successione (es. 1b), ma anche il secondo tema del primo movimento (batt. 57) viene combinato con tale linea melodica,⁹ e del resto il suo stesso livello profondo¹⁰ è basato sulle terze (es. 4a).

Es. 4a. Livello profondo del secondo tema – primo movimento



Es. 4b. Motivi derivati dalla figura della Grundgestalt= *mi-sol-si-do* (triade con sesta aggiunta)

Primo movimento, batt. 53



Es. 4c. Frammenti tematici presenti nei motivi secondari



Violini, primo movimento, batt. 169

Se, invece, prendiamo come punto di riferimento l'effettiva posizione diastematica dei suoni presenti nella linea melodica della GG, otteniamo una figura costituita da due terze discendenti e da un salto di sesta ascendente (ancora es. 3): ordinando i suoni dal grave all'acuto, si ottiene una figura del tipo: *mi-sol-si-do*, equivalente ad una triade con sesta aggiunta. Questa figura, oltre ad avere un importante riscontro dal punto di vista melodico (ad esempio la fanfara dei fiati che introduce il secondo tema del primo movimento è interamente costruita su di essa, (es. 4b), riveste, come vedremo dopo, un ruolo fondamentale dal punto di vista armonico.

I salti di terza della figura fondamentale possono essere inoltre colmati da note di passaggio, in modo da formare successioni di tre suoni per grado congiunto, ad es.: *si-(la)-sol*: questa figura, nella duplice versione *x* e *x'*, costituisce la struttura portante, il livello profondo, del tema principale, come si evince dall'esempio 5.

8. Sull'importanza della terza generatrice a livello melodico, si veda l'ampia analisi di W. Hekkers, *Johannes Brahms: Symphonie n. 4 en mi mineur, op. 98, 1^{er} et 4^e mouvements – Structure thématique et économie des moyens*, in "Analyse Musicale", 23 (Aprile 1991), pp. 53-57.

9. Si veda ancora W. Hekkers, *op. cit.*, pp. 56-57.

10. Sul concetto di livello profondo di una linea melodica, si veda M. de Natale, *Analisi Musicale. Principi teorici ed esercitazioni pratiche*, Ricordi, Milano 1991, cap. 2, pp. 22-29.

Es. 5. Struttura del tema principale: *livello profondo*

I frammenti tematici derivati dall'esempio 5 sono alla base di gran parte dei temi principali¹¹ e dei motivi secondari della sinfonia (es. 4c), e caratterizzano anche il livello di superficie del tema principale: l'esempio 6 mette in evidenza come nella linea melodica si possono individuare due linee quasi parallele, tenute insieme dai frequenti salti del tema, ciascuna delle quali basata sul frammento x, il primo tra quelli che caratterizzano il livello profondo.

Es. 6. Struttura del tema principale: *livello di superficie*

Infine, le terze sovrapposte che caratterizzano il controcanto del tema principale esposto dai legni (es. 3) costituiscono un caso fin troppo evidente di verticalizzazione dell'intervallo fondamentale: vedremo, analizzando gli aspetti armonici, come l'intera sinfonia sia concepita sull'interazione tra le dimensioni orizzontale e verticale.

2) Aspetti armonici

Configurazione tipo: *do-mi-sol-si*

La struttura armonica complessiva dell'intera sinfonia è derivata dai suoni della linea melodica fondamentale, ed è costituita dall'incastro delle due triadi seguenti:

Triade di tonica = *mi-sol-si*

Triade di Sopradominante = *do-mi-sol*

11. Anche la struttura in forma di scala dell'ostinato della Passacaglia del quarto movimento deriva dalla struttura profonda del tema principale della sinfonia. Si veda in proposito R. Knapp, *The finale of Brahms's fourth symphony: The tale of the subject*, in "19th-Century Music", 13/1 (Gen-Feb 1989), p.13.

Se ne evince che i gradi portanti sui quali è imperniato il discorso armonico sono il I, il III, il V ed il VI.

Poiché l'analisi dell'aspetto armonico è meno immediata, ed interessa archi temporali diversi, spesso sovrapposti, essa verrà effettuata su diversi livelli, per giungere infine al percorso armonico complessivo dell'opera.

Primo movimento

Il VI grado ricopre un ruolo piuttosto significativo all'interno del tema principale: oltre a costituire la prima armonia che si afferma dopo il pedale di tonica iniziale (batt. 5), esso, tra le batt. 9 e 12, nel punto di maggior tensione armonica del tema, svolge contemporaneamente un ruolo di pedale armonico intermedio e un'importante funzione melodica, rimbalzando da un'ottava all'altra nella linea dei violini. La stringa armonica precedente sfocia quindi a batt. 13 su un secondo rivolto del VI grado, punto di riposo parziale, per concludersi infine su un'armonia di IV con il *do* al basso, batt. 15, dal quale prende avvio la chiusa cadenzale del tema.

Ma il ruolo da protagonista del VI grado viene evidenziato soprattutto all'inizio della *ricapitolazione*: il tema principale viene ripreso proprio su un'armonia di *do*, che si sostituisce alla tonica per mezzo di una cadenza d'*inganno*.

Alla luce di questo, sembrerebbe evidente l'intenzione di Brahms di integrare questo grado all'interno dell'armonia del primo tema, così da giustificare la premessa compositiva prima ipotizzata che ne faceva derivare la struttura armonica dalla verticalizzazione della figura melodica della GG.

Inoltre, è il primo tempo nella sua interezza ad essere costruito su un percorso armonico derivato dalla configurazione sopra ipotizzata.

Il grafico schenkeriano (es. 7, livello 1) mette infatti in evidenza le seguenti tappe armoniche fondamentali:

esposizione: *mi-sol-si* (I-III-V)
sviluppo: *mi-sol-(sol#)-si* (I-III-III#-V)
ricapitolazione: *do-mi-si-mi* (VI-I-V-I)

Il *sol#* rientra comunque nel nostro sistema, in quanto parte della triade di tonica maggiore, sulla quale Brahms imposta il secondo tempo (vedi oltre).

Terzo e Quarto movimento

Il terzo movimento è in Do M, sopradominante di *mi*: pur non trattandosi di una scelta inconsueta per un'opera impostata in una tonalità minore, ciò non fa che confermare ancora una volta la configurazione armonica sopra ipotizzata.¹²

Più significativo il fatto che, nel quarto movimento, il tema della Passacaglia sembrerebbe eludere il VI grado, essendo costruito su un'impalcatura derivata dalla triade di tonica: *mi-(fa#)-sol-(la#)-si-si-mi*. Ma se osserviamo l'armonizzazione del tema e delle prime tre variazioni (nonché di altre variazioni nel corso del movimento), notiamo come il primo suono del tema (*mi*) non sia affatto armonizzato con una triade di tonica, ma con un accordo di sottodominante in primo rivolto che mette in forte evidenza, al basso, il *do*, il VI grado escluso dal tema. Soltanto a partire dalla quarta variazione il tema prende il suo posto di basso armonico.¹³

Secondo movimento

Ma il vero colpo da maestro Brahms lo riserva per il secondo movimento. È a questo punto che egli scopre le proprie carte, ponendo il VI grado in una posizione privilegiata.

12. "Il peut être intéressant à ce propos de signaler que la succession des tonalités des quatre mouvements de la Symphonie s'articule autour d'une tierce: mi mineur, mi majeur, ut majeur, mi mineur." (W. Hekkers, op. cit., p. 54).

13. Così come nella tradizione barocca, Brahms impiega l'ostinato in tutte le voci: come linea melodica principale e poi come basso numerato. Cfr. R. Knapp, op. cit., pp. 3-17.

Es. 7. Grafico shenkeriano del primo movimento

The image shows a musical score with a Shenkerian graph overlaid. The score is divided into four systems: Ursatz, 1. liv., 2. liv., and 3. liv. The Ursatz system shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with notes on a staff and Roman numerals I, V, and I below. The 1. liv. system shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp, with notes on a staff and Roman numerals I, V, and I below. The 2. liv. system shows a grand staff (treble and bass clefs) with notes on a staff and Roman numerals I, V, and I below. The 3. liv. system shows a grand staff (treble and bass clefs) with notes on a staff and Roman numerals I, V, and I below. Measure numbers are circled in the 2. and 3. liv. systems: 1, 45, 53, 57, 77, 95, 123, 137, 145, 157, 184, 192, 219, 243, 246, 273, 289, 301, 331, 351, 377, 394. The graph consists of solid lines connecting notes and dashed lines indicating phrasing and structural relationships.

Come abbiamo detto sopra, il movimento è impostato nella tonalità della tonica maggiore. Tuttavia, il carattere pseudo-modale del brano giustifica la nostra ipotesi di considerare il *do*, e non il *do#*, il VI grado anche in questa situazione. Il motto iniziale del corno viene solitamente considerato *frigio*, ovvero derivato dal secondo dei modi gregoriani, costruito sul *mi*: *mi-fa-sol-la-si-do-re-mi*.

Questo confermerebbe la tonica (sempre *mi*) che si affermerà a batt. 5, e che conserverà, in seno alla tonalità maggiore, delle caratteristiche modali, quali il VI ed il VII grado naturali (*do* e *re*, invece di *do#* e *re#*).

Confrontando però il motto del corno (batt. 1-4) con il successivo tema principale espeso in combinazione dai clarinetti e dai violini I (batt. 5), si può facilmente rilevare come essi siano identici: il primo non è altro che la trasposizione anticipata del secondo sul VI grado.

Il motto può quindi essere visto non soltanto come un'introduzione in modo frigio, ma soprattutto come una chiara emancipazione del VI grado (della tonica minore) proprio all'inizio del movimento, e capace quindi di influenzare il successivo tema in Mi M con i riflessi modali prima descritti (es. 8, p. 58).

Nelle ultimissime battute del movimento avviene però la cosa più sbalorditiva, che sembrerebbe confermare nel modo più definitivo possibile la configurazione armonica ipotizzata all'inizio.

Prima di tutto consideriamo che, essendo il movimento in Mi M, la configurazione va ampliata nel modo seguente:

Triade di Tonica = *mi-sol#-si*

Triade di Sopradominante (riferita a Mi m) = *do-mi-sol*

Configurazione risultante: *do-mi-(sol-sol#)-si*

In modo simmetrico all'inizio, Brahms ripropone alla fine il motto iniziale del corno (batt. 113-116). Questa volta, però, il motto viene armonizzato, ma non con un'armonia di VI grado (*do-mi-sol*), come richiederebbero i suoni che lo compongono, e nemmeno con un'armonia "frigida", ad es. la triade di Mi m. Brahms sottopone infatti al motto una chiara armonizzazione con la tonica maggiore, che, pur mettendo in luce ancora una volta i riflessi modalici (VI e VII naturali), pone in assoluta evidenza i suoni costituenti la triade *mi-sol#-si*. Si genera così una struttura stratificata, nella quale le due triadi convivono nonostante la loro apparente incompatibilità dovuta alla compresenza del *sol* e del *sol#*.

Altrettanto significativo è che l'armonia delle ultime 6 battute (113-118) oscilla tra la triade di tonica maggiore e la triade maggiore di *do*, quasi cercando di conciliare questa incompatibilità: il finale del movimento acquista così un colore decisamente inconsueto, dovuto appunto a questa particolare chiusa cadenzale.

Infine, subito prima della triade di tonica maggiore conclusiva (batt. 117), Brahms inserisce la triade *napoletana* di *mi* (*fa-la-do*), che, non a caso, è in comune con Do M (sottodominante).

Il successivo Do M del terzo movimento ne è la naturale conseguenza (es. 8b).

Es. 8. Combinazioni armoniche del secondo movimento

a

Motto del Corno (batt. 1-4)

Tema principale (batt. 5)

VI di t (tonica minore)

I (Tonica maggiore)

b

Sezione conclusiva (batt. 113-117)

batt. 113-114

batt. 114-116

batt. 116

batt. 117

I (T) + VI di t

VI di t

T

nap. (S del VI)

T

Intera Sinfonia

L'esempio 9 presenta una visione d'insieme del percorso armonico complessivo della sinfonia.

Es. 9. Mappa del percorso armonico complessivo

Primo movimento

Secondo movimento

Terzo movimento

Quarto movimento

Alla luce di quanto detto sopra, l'integrazione della triade di sopradominante all'interno della configurazione armonica-tipo dell'opera, in combinazione con la triade di tonica minore e/o maggiore, e quindi la derivazione della struttura armonica complessiva della sinfonia dalla GG, appare come un dato di fatto. In questo modo è così possibile anche collegare armonicamente i diversi movimenti: la doppia interpretazione modale prepara il Mi M del secondo tempo, la triade napoletana anticipa il Do M del terzo, e il *do* nel controcanto del tema della Passacaglia rende più naturale il ritorno a Mi m nell'ultimo tempo.

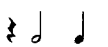
Torniamo, per concludere, ancora una volta al grafico *schenkeriano* del primo movimento (es. 7).

Il secondo livello, ed in parte anche il terzo, mettono in evidenza, tramite legature tratteggiate, la presenza di numerosi collegamenti armonici del tutto simili a quei frammenti tematici *x* e *x'* che abbiamo visto derivare dalla struttura profonda del tema principale (es. 5) e caratterizzare anche a livello melodico gran parte del materiale motivico della sinfonia. Anche nel caso dei movimenti armonici di più corta gittata, quindi, l'aspetto tematico della sinfonia ne condiziona il percorso.

3) Aspetti ritmici

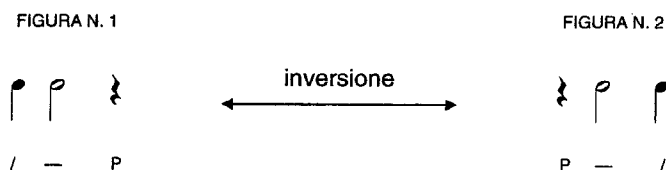
Osservando ancora una volta la GG (es. 3), si possono individuare due figure ritmiche fondamentali:

Configurazione 1:  (ritmo degli archi)

Configurazione 2:  (ritmo dei legni: controcanto)

Nella tavola A (p. 60) sono presentate le varianti delle due figure ritmiche. La nostra ipotesi di considerare fondamentale la figura 2, e non la variante 2b, che effettivamente appare nella GG, è supportata dalla legatura a due che Brahms indica per i fiati, nonostante la pausa di semiminima che si interpone tra le due note: in questo caso il fraseggio, che richiama quello analogo degli archi, e che pone in evidenza il salto di terza, ha la prevalenza sui valori ritmici effettivi. Questo ci permette di evidenziare, a conferma ulteriore della centralità e della coerenza della GG, come le due figure ritmiche siano l'una l'inversione dell'altra.

Es. 10. Confronto tra le figure ritmiche fondamentali



La figura n.1, nella sua forma originale e nelle varianti, è il modello ritmico fondamentale della maggior parte dei temi principali della sinfonia: il tema principale del primo tempo è costruito interamente tramite diminuzioni ed ampliamenti dell'inciso ritmico iniziale (es. 11a).

Es. 11a. Profilo ritmico del tema principale (batt. 1-18)

