

L'analisi come strumento pratico: un argomento da prendere in considerazione

William Drabkin

Il campo dell'analisi musicale generalmente dà l'impressione che molti studi siano fatti in astratto, per dimostrare competenza nella tecnica analitica oppure per fare un omaggio ai grandi maestri. Gli studiosi, avendo passato molti anni nell'apprendimento dei repertori, delle teorie musicali e delle metodologie analitiche, naturalmente pensano che l'aspettativa nei loro confronti sia quella di saper fare un'analisi. Nello stesso tempo la ragione principale che li spinge a studiare la musica è che essi adorano la grande letteratura musicale e si sono formati nell'ammirazione per studiosi che in passato tentarono di scoprire i segreti di quei lavori. Il risultato di ciò, naturalmente, è che l'analisi musicale generalmente è "confezionata" nella forma di lavoro erudito; in altre parole i prodotti di un'analisi sono principalmente libri, capitoli di libri e articoli su riviste destinate ad una lettura professionale. L'analisi musicale, inoltre, compare in trattati designati principalmente per preparare futuri professionisti a scrivere più volte sullo stesso argomento, come prova della loro competenza specialistica e della loro dedizione all'arte.

Pochi anni fa usai per la prima volta (per me!) il metodo analitico schenkeriano con uno scopo più pratico e sono questi risultati che vorrei condividere con voi. Avevo ascoltato alcune registrazioni dei concerti per pianoforte di Mozart e, sebbene lo standard delle esecuzioni fosse molto alto, ero molto deluso dalle cadenze usate nei primi movimenti.

Quelle che erano composte da e per l'esecutore non suonavano mozartiane e quindi mi sembravano fuori posto. O erano troppo grandiose, o troppo brillanti, o stilisticamente esagerate, oppure erano insufficienti compositivamente, senza neppur un barlume di collegamento con i materiali del pezzo. Quelle scritte dallo stesso Mozart erano, naturalmente, molto raffinate; ma all'ascolto risultavano inadeguate perché eseguite in modo talmente letterale da sembrare parte della composizione stessa piuttosto che una sua successiva conseguenza.

Così lavorai con impegno per vedere se l'analisi poteva aiutarmi a realizzare nuove cadenze, in modo che l'interprete avrebbe potuto dare l'illusione di suonare una "reale cadenza di Mozart" anche se, evidentemente, tale cadenza era stata, di fatto, composta (oppure improvvisata) per l'occasione. Naturalmente esaminai, al fine di operare un confronto, tutte le cadenze dei primi movimenti scritte da Mozart ed alcune di quelle scritte da altri compositori. Non mi aspettavo di trovare molto in comune tra loro, se non il fatto che tutte, ovviamente, sviluppavano (o "elaboravano compositivamente", come direbbero gli schenkeriani) l'accordo di tonica in secondo rivolto, senza abbandonare la tonalità principale.

In tal modo, si avrebbe avuto un *Urfinie* comprendente:

(Esempio n. 1)

Ma dal confronto emersero altre osservazioni, ad esempio:

a) tutte le cadenze dei primi movimenti scritte da Mozart erano divise in due cicli armonici, con una pausa sulla dominante a circa metà percorso. Ciò mi suggeriva che il concetto schenkeriano di "interruzione" poteva essere utile, sebbene preso con cautela. Tra le due metà della cadenza non esisteva una relazione del tipo antecedente-consequente: in altre parole si potevano avere diverse strutture prima e dopo l'interruzione:

(Esempio n. 2)

$$^3 ^2 || ^5 ^4 ^3 ^2 ^1$$

o viceversa;

b) la regione della sottodominante (il IV o il II grado in primo rivolto) è sempre elaborata dopo l'interruzione, e non prima. In tal modo l'armonia che sta alla base sarebbe del tipo:

(Esempio n. 3)

$$I - V^7 || I - II^6 \text{ (or IV) - V - I}$$

c) alcune tecniche utili ad ampliare la forma originale dell'accordo di tonica sono ripetute in parecchie cadenze mozartiane, ad esempio progressioni di accordi per terze discendenti e armonizzazioni di un basso cromatico discendente

d) sorprendentemente la quantità di materiale tematico ripreso dal movimento vero e proprio varia parecchio. Per esempio, l'uso che Mozart fa del "secondo soggetto" spesso dipende dalla "nota principale" della melodia, cioè se essa iniziava dal 3 (dal quale grado è più facile raggiungere successivamente un accordo V^7 con una fermata che si trova generalmente a metà cadenza) oppure se iniziava dal 5 (che richiede uno sforzo aggiuntivo per raggiungere l'accordo di dominante)

e) meno sorprendentemente, la letteratura teorica contemporanea sulla cadenza dice molto poco a proposito sulle tecniche specifiche. Mentre si può affermare che le cadenze di Mozart sono conformi alle regole per scrivere cadenze date da Tuerk nel 1789,¹ non è possibile trarre da tali cadenze delle regole che ci permettano di comporre qualcosa di simile alla scrittura di Mozart. La teoria, naturalmente, resta sempre indietro rispetto alla pratica.

Le mie rilevazioni sono state recentemente pubblicate in un articolo intitolato "An Interpretation of Dreams: Towards a Theory of the Mozart Piano Concerto Cadenza".² Questo articolo traccia una teoria della cadenza: in pratica suggerisce un certo numero di principi concreti che potrebbero essere applicati all'elaborazione della successione accordale di base riportata nell'esempio n. 1.

Ho sperimentato il sistema di regole scrivendo una cadenza per il K. 467, uno dei sei concerti per i cui primi movimenti non è stata trovata nessuna cadenza originale di Mozart. Ma devo ammettere che essa non era interamente di mio gradimento e non credo che molti raffinati ascoltatori considererebbero essa come scritta da Mozart. I problemi erano di tre tipi:

1. quando diventai musicologo, cessai più o meno di scrivere musica e la mia capacità come compositore è stata corrosa dal passare degli anni
2. ancora suono il pianoforte, ma le occasioni di eseguire i concerti in pubblico non si presentano sulla mia strada, cosicché non passo ore e ore a provare la parte solistica dei concerti di Mozart. Ma ancora più decisivo è che
3. quando scrissi l'articolo sulla struttura della cadenza conoscevo bene molte cadenze composte da Mozart, anziché aver familiarità con un singolo concerto.

¹ Daniel Gottlob Tuerk, *Klavierschule*, Leipzig, 1789; ed. ingl. *School of Clavier Playing*, a cura di R. H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln Nebraska (USA), 1982. Le dieci regole per scrivere cadenze sono nel cap. 5, parte II, § 14.

² L'articolo è apparso in *Wolfgang Amadeus Mozart: Essays on his Music*, a cura di Stanley Sadie, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 161-177.

In altre parole, il comporre o l'improvvisare una cadenza dipende da decidere ciò che va scelto e ciò che va scartato, da come ordinare le idee, come svilupparle e dove collocare il materiale "nuovo". Il processo analitico non è realmente tendente alla composizione. Analizzare un pezzo è capire come tutto si collega; diversamente la cadenza, come composizione/improvvisazione non utilizza tutti i materiali, ma tratta solo un certo numero di idee e in un certo modo. Così analisi e composizione non sono in reciproca relazione. Nel caso specifico il procedere del compositore-interprete, includendo parti ed escludendone altre, si differenzia molto dal procedere usuale dell'analista.

Naturalmente sono gli esecutori, se capiscono correttamente quello che stanno suonando, nella condizione più favorevole per scrivere delle eleganti cadenze ai concerti di Mozart. Due domande sorgono allora:

1. gli esecutori d'oggi conoscono con precisione, cioè profondamente, quello che stanno suonando?
2. come posso io mettere in contatto tali musicisti con il mio lavoro, confezionato così com'è per la comunità degli studiosi?

Dott. William Drabkin
Università di Southampton
Dipartimento di musica
Southampton SO17 1BJ
telefono/messaggi +44 1703 592821
fax +44 1703 593197
indirizzo email: wmd@soton.ac.uk